

Revista de Comunicação e Linguagens

Vol. (2021)

ISSN 2183-7198 (electrónico/online)

Homepage: https://revistas.fcsh.unl.pt/index.php/rcl

Mulheres nas descolonizações: modos de ver e saber

Maria do Carmo Piçarra Ana Cristina Pereira Inês Beleza Barreiros

Como Citar | How to cite:

Piçarra, M. do C., Pereira , A. C., & Barreiros, I. B. (2021). Mulheres nas descolonizações: modos de ver e saber. Revista De Comunicação E Linguagens, (54), 406. https://doi.org/10.34619/rfnc-kdok

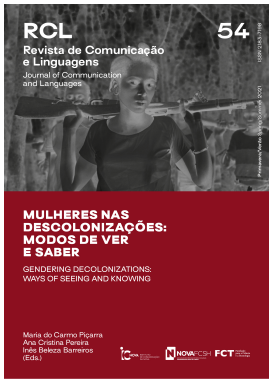
DOI: https://doi.org/10.34619/rfnc-kdok

Editor | Publisher:

ICNOVA - Instituto de Comunicação da NOVA

Direitos de Autor | Copyright:

Esta revista oferece acesso aberto imediato ao seu conteúdo, seguindo o princípio de que disponibilizar gratuitamente o conhecimento científico ao público proporciona maior democratização mundial do conhecimento.



Revista de Comunicação e Linguagens

Vol. (2021)

ISSN 2183-7198 (electrónico/online)

Homepage: https://revistas.fcsh.unl.pt/index.php/rcl

Mulheres nas descolonizações: modos de ver e saber

Maria do Carmo Piçarra Ana Cristina Pereira Inês Beleza Barreiros

Como Citar | How to cite:

Piçarra, M. do C., Pereira , A. C., & Barreiros, I. B. (2021). Mulheres nas descolonizações: modos de ver e saber. Revista De Comunicação E Linguagens, (54), 406. Obtido de https://revistas.fcsh.unl.pt/rcl/article/view/1416

Editor | Publisher:

ICNOVA - Instituto de Comunicação da NOVA

Direitos de Autor | Copyright:

Esta revista oferece acesso aberto imediato ao seu conteúdo, seguindo o princípio de que disponibilizar gratuitamente o conhecimento científico ao público proporciona maior democratização mundial do conhecimento.

RCL 54
Revista de Comunicação e Linguagens
Journal of Communication and Languages
ISSN 2183-7198
Primavera/Verão Spring/Summer 2021



MULHERES NAS DESCOLONIZAÇÕES: MODOS DE VER E SABER

GENDERING DECOLONIZATIONS: WAYS OF SEEING AND KNOWING

Maria do Carmo Piçarra
Ana Cristina Pereira
Inês Beleza Barreiros
(Eds.)

ICNOVA INSTITUTO DE COMUNICAÇÃO DA NOVA
NOVAFCSH FACULDADE DE CIÊNCIAS SOCIAIS E HUMANAS UNIVERSIDADE NOVA DE LISBOA
FCT Fundação para a Ciência e a Tecnologia

FICHA TÉCNICA EDITORIAL INFORMATION

Revista de Comunicação e Linguagens
Journal of Communication and Languages
— MULHERES NAS DESCOLONIZAÇÕES: MODOS DE VER E SABER *GENDERING DECOLONIZATIONS: WAYS OF SEEING AND KNOWING*
N. 54

Direcção
Editors-in-Chief

Margarida Medeiros
ICNOVA e Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa
margarida.medeiros@fcsh.unl.pt

Teresa Mendes Flores
ICNOVA e Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa e Universidade Lusófona
teresaflores@fcsh.unl.pt

Editores deste número
This issue Editors

Maria do Carmo Piçarra
Universidade Nova de Lisboa, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, ICNOVA
mcarmopicarra@fcsh.unl.pt

Ana Cristina Pereira
Universidade de Coimbra, Centro de Estudos Sociais (CES)
anapereira@ces.uc.pt

Inês Beleza Barreiros
Universidade Nova de Lisboa, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, ICNOVA
barreiros.ines@gmail.com

Frequência *Frequency*
Semestral *bi-annual*
Publicação em acesso livre
Publication in open access

Processo de revisão
Review process
Revisão cega por pares
double blind peer review

ISSN
2183-7198

DOI
https://doi.org/10.34619/rfnc-kdok

Endereço da Redação
Journal address
Instituto de Comunicação da NOVA
Faculdade de Ciências Sociais e Humanas
Universidade Nova de Lisboa Avenida de Berna, 26-C | 1069-061 Lisboa
E-mail: icnova@fcsh.unl.pt
URL: www.icnova.fcsh.unl.pt

Design
Tomás Gouveia

Capa *Cover*
Luzia "Inga" Inglês, ex-secretária geral da Organização da Mulher Angolana e general do Exército angolano, fotografada por Augusta Conchiglia no maquis, em 1968. © Augusta Conchiglia.

Revista de Comunicação e Linguagens
Journal of Communication and Languages
www.fcsh.unl.pt/rcl/index.php/rcl/index

Edições anteriores a 2017 *Last issues*
www.icnova.fcsh.unl.pt/revista-de-comunicacao-e-linguagens/

Este trabalho está licenciado sob a Licença Creative Commons Atribuição-NãoComercial 4.0 Internacional. Para ver uma cópia desta licença, visite http://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/

This work is licensed under the Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International License. To view a copy of this license, visit http://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/

©2021, ICNOVA
Todos os direitos reservados.
All rights reserved.

CONSELHO CIENTÍFICO INTERNACIONAL
INTERNATIONAL SCIENTIFIC BOARD

Ana Lúcia Mandelli de Marsillac (Federal University of Santa Catarina) — Portugal
António Fernando Cascais (Universidade Nova de Lisboa, Faculty of Social and Human Sciences) — Portugal
Carlos Smaniotto Costa (Lusophone University of Humanities and Technologies) — Portugal
Christoph Breser (Institute of Urban and Architectural History, Graz University of Technology, Graz) — Áustria
Gail Day (University of Leeds) — Reino Unido
Geoffrey Batchen (University of Oxford) — Reino Unido
Jeremy Stolow (University of Concordia, Montreal) — Canadá
João Borges da Cunha (Lusophone University of Humanities and Technologies) — Portugal
John Tagg (University of Bighampton) — EUA
Jorge Ribalta (Independent researcher) — Spain
José Bragança de Miranda (Universidade Nova de Lisboa, Faculty of Social and Human Sciences) — Portugal
José Gomez-Isla (University of Salamanca) — Espanha
José Pinheiro Neves (University of Minho, Institute of Social Sciences) — Portugal
Luis Deltell Escolar (Complutense University of Madrid
Michelle Henning (University of Liverpool) — Reino Unido
Maria Augusta Babo (Universidade Nova de Lisboa, Faculty of Social and Human Sciences) — Portugal
Maria Lucília Marcos (Universidade Nova de Lisboa, Faculty of Social and Human Sciences) — Portugal
Maria Teresa Cruz (Universidade Nova de Lisboa, Faculty of Social and Human Sciences) — Portugal
Michiel de Lange (Media and Cultural Studies, Utrecht University, Utrecht) — Holanda
Michelle Henning (Universidade de Liverpool) — Reino Unido
Philippe Dubois (Sorbonne Nouvelle University, Paris III) — França
Steve Edwards (Birbeck College, University of London) — Reino Unido
Teresa Castro (Sorbonne Nouvelle University, Paris III) — França
Tom Gunning (University of Chicago) — EUA
Ulrich Baer (New York University) — EUA
Victor del Río Garcia (University of Salamanca) — Espanha

CONSELHO CONSULTIVO — N.54
ISSUE 54 — ADVISORY BOARD

Alberto Elduque (U. Pompeu Fabra) — Espanha
Ana Balona de Oliveira (Universidade Nova de Lisboa, Faculty of Social and Human Sciences) — Portugal
Ana Maria Veiga (Universidade Federal da Paraíba) — Brasil
Ana Reimão (University of Liverpool) — Reino Unido
Carla Cerqueira (Universidade Lusófona, CICANT) — Portugal
Carolin Overhoff Ferreira (Unifesp) — Brasil
Cristina Cruzeiro (Universidade Nova de Lisboa, Faculty of Social and Human Sciences) — Portugal
Dalila Musa (Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais) — Brasil
Gaia Giuliani (Universidade de Coimbra, CES) — Portugal
Giselle Falbo (Instituto de Psicologia da Universidade Federal Fluminense) — Brasil
Isabel Ferreira Gould (Investigadora Independente) — EUA
Isabel Macedo (Universidade do Minho, CECS) — Portugal
Jânderson Albino Coswosk (Instituto Federal do Espírito Santo) — Brasil
Jeferson do Nascimento (Instituto de Psicologia, Universidade Federal Fluminense) — Brasil
Jusciele Oliveira (Centro de Investigação em Artes e Comunicação, CIAC / Ualg-PT; Laboratório de Análise Fílmica — FACOM/UFBA) — Brasil
Kelly Silva (Universidade de Brasília) — Brasil
Leonor Veiga (FBAUL) — Portugal
Liliane Leroux (Faculdade de Educação da Baixada Fluminense, UFRJ) — Brasil
Lúcia Ramos Monteiro (Universidade Federal Fluminense) — Brasil
Maria Mire (AR.CO) — Portugal

Maria-Benedita Basto (U. Sorbonne-Paris IV CRIMIC) — França
Marie Luce Tavares (IFMG-Campus Ouro Branco/MG) — Brasil
Marissa Moorman (Indiana University-Bloomington) — EUA
Michelle Sales (Escola de Belas Artes, UFRJ) — Brasil
Nazir Can (Universitat Autònoma de Barcelona / Serra Húnter Fellow) — Espanha
Patrícia Lino (University of California, Los Angeles) — EUA
Paulo Cunha (Universidade da Beira Interior) — Portugal
Pedro Schacht (Ohio State University) — EUA
Raquel Scheffer (CEC-UL/CIAC-U. Algarve/ U. Sorbonne- Paris 3) — Portugal, França
Renísia Garcia (Universidade de Brasília, Faculdade de Educação) — Brasil
Ricardo Campos (Universidade Nova de Lisboa, Faculty of Social and Human Sciences, ICNOVA) — Portugal
Rita Ciotta Neves, Universidade Lusófona de Lisboa — Portugal
Rodrigo Lacerda (Universidade Nova de Lisboa, Faculty of Social and Human Sciences) — Portugal
Selina Makana (Columbia University) — EUA
Sílvia Roque (Universidade de Coimbra, CES) — Portugal
Valter Ventura (Instituto Politécnico de Tomar) — Portugal

Coordenação electrónica
Technical staff
Patrícia Contreiras
ICNOVA — Instituto de Comunicação da NOVA, Portugal
patriciacontreiras@fcsh.unl.pt

A Revista de *Comunicação e Linguagens* (ISSN: 2183-7198) está incluída nos catálogos LATINDEX e ProQuest / CSA (Cambridge Scientific Abstracts).

The Journal of Communication and Languages (ISSN: 2183-7198) is index in LATINDEX and ProQuest/CSA (Cambridge Scientific Abstracts).

ÍNDICE INDEX

Maria do Carmo Piçarra, Ana Cristina Pereira & Inês Beleza Barreiros
7 *Introdução: do processo aos objetos*
19 *Introduction: from process to objects*

ARTIGOS ARTICLES

31 Carla Fernandes
Pode o/a subalternizado/a recordar? — uma análise das recordações de Fernanda do Vale

47 Catarina Laranjeiro
Arma diplomática e ficção: as mulheres nos filmes da Luta de Libertação da Guiné-Bissau

65 Deyse Luciano de Jesus Santos & Jamile dos Santos Ferreira Trindade
Educação, sexualidade e religião: (des) colonizando corpos femininos

84 Geisa Rodrigues, Pedro Henrique Conceição dos Santos & Monique Paulla
Dissemina Lab — novos enfoques de gênero e raça na mídia contemporânea

104 Giulia Strippoli
Images beyond borders. The production of knowledge about women's activism against the colonial wars

122 Inês Cordeiro Dias
Female gaze and subjectivity in The murmuring coast

140 Laís Gonçalves Natalino
Descolonizando o cinema e a memória da ditadura brasileira: documentários realizados por mulheres após 1985

158 Maja Figge
Towards a caring gaze: aesthetics of decolonization in Sarah Maldoror's Sambizanga

176 Maria Augusta Babo
A crítica à dicotomia de género como forma de descolonização epistémica

193 Micaela Santos & Sónia de Sá
A representatividade da mulher negra na mídia social: o coletivo brasileiro "Pop Afro"

215 Nancy Isabel Dantas
Bertina Lopes: a militant with a brush

235 Sandra Lourenço
Tecendo o (pós)colonialismo em Timor-Leste: o tais *como objecto de memórias praticadas*

256 Sara Ortiz Ospina e Mónica Berrío Vélez
Resistencia de las mujeres indígenas embera chamí en y a través de la partería

276 Sílvia Roque
Mulheres, nação e lutas no cinema anti/pós-colonial da Guiné-Bissau

296 Yasmin Zandomenico
Modos de descolonizar: O trauma é brasileiro, de Castiel Vitorino Brasileiro

RECENSÕES BOOK REVIEWS

324 Aline Frazão
Sara Serpa. 2020. Recognition: music for a silent film*. Biophilia Records.*

330 Pedro Eiras
Lino, Patrícia. 2020. O kit de sobrevivência do descobridor português no mundo anticolonial*. Lisboa: Douda Correria.*

335 Rita Ciotta Neves
"Será que as estrelas falam?" Ouvindo a voz de Carolina Maria de Jesus

343 Rogério Santos
Moorman, Marissa. 2019. Powerful frequencies: radio, state power, and the Cold War in Angola, 1931-2002*. Athens: Ohio University Press.*

ENSAIOS VISUAIS VISUAL ESSAYS

348 Catarina Miranda
Infra-Representação: aquelas que correm

361 Lívia Gaudencio
Lentes femininas para anti-refletir o colonialismo

ENTREVISTAS INTERVIEWS

378 Michelle Sales
Mulheres e a descolonização: o que exibem as telas? Entrevista com Maíra Zenun

398 Patrícia Ferreira Pará Yxapy & Sophia Pinheiro
Ser Imperfeita

RCL — Revista de Comunicação e Linguagens *Journal of Communication and Languages* N.54 (2021) ISSN 2183-7198

Introdução: do processo aos objetos

MARIA DO CARMO PIÇARRA

Universidade Nova de Lisboa, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, ICNOVA
mcarmopicarra@fcsh.unl.pt

ANA CRISTINA PEREIRA

Universidade de Coimbra, Centro de Estudos Sociais (CES)
anapereira@ces.uc.pt

INÊS BELEZA BARREIROS

Universidade Nova de Lisboa, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, ICNOVA
barreiros.ines@gmail.com

No âmbito do internacionalismo que suportou as lutas de libertação em todo o mundo, as mulheres usaram a imagem — através das câmaras fotográfica e de filmar e mais genericamente através das artes visuais — como uma arma. Essa prática política, engajada, foi também uma resposta ao uso feito pela propaganda política, científica e económica que sustentou a ordem e ideologia colonial-fascista.[1] Frequentemente, foi — e continua a ser — invisibilizada.

Nos países de língua oficial portuguesa, entre as mulheres que fotografaram ou realizaram filmes com propósitos políticos, destacaram-se Augusta Conchiglia (1948), Margaret Dickinson (1943), Ingela Romare (1937), Sarah Maldoror (1929-2020), Bruna Polimeni (1934) e Suzanne Lipinska (1928). Aos materiais filmados — e não apenas por

1 A interligação entre fascismo e colonialismo é defendida por autores como Hannah Arendt, Aimé Césaire e Frantz Fanon que argumentaram, de modos distintos, que o fascismo é colonialismo na metrópole. Alberto Memmi inverteu os termos desta equação ao sustentar que o colonialismo é uma das variantes do fascismo. Cf. Hannah Arendt, *The Origins of Totalitarianism* (Cleveland: Meridian Books, 1962 [1951]); Aimé Césaire, *Discourse on Colonialism* (New York: Monthly Review Press, 2000 [1955]); Frantz Fanon, *The Wretched of the Earth* (New York: Groove Press, 2004 [1961]); Albert Memmi, *The Colonizer and the Colonized* (London: Earthscan, 1990 [1957]).

mulheres — foi dado sentido pelas montadoras Jacqueline Meppiel (1928-2011), Cristiana Tullio-Altan (1947) ou Josefina Crato (?-2005), esta última a única mulher dos quatro jovens guineenses enviados por Amílcar Cabral para estudar cinema em Cuba. Mais recentemente, Margarida Cardoso (1963), Pocas Pascoal (1963), Maria João Ganga (1964), Isabel Noronha (1964), com as suas ficções cinematográficas; Kamy Lara (1980), Ana Tica (1979), Diana Andringa (1947) e Catarina Laranjeiro (1983), através de obras documentais; entre outras, Eurídice Kala (1987), Vanessa Fernandes (1978), Melissa Rodrigues (1985), Filipa César (1975), Mónica de Miranda (1976), Ângela Ferreira (1958), Luciana Fina (data desconhecida), Jota Mombaça (1991), Grada Kilomba (1968) e Patrícia Lino (1990), com os seus projetos, instalações, performances e criações na área das artes visuais têm dado contributos determinantes para refletir sobre a história, a memória e a vivência (pós-)coloniais, desafiando o arquivo colonial e questionando as "políticas de memória" da maioria dos arquivos oficiais (que ou criam dificuldades no acesso e uso e/ou não enquadram a história das imagens que guardam) ao criar arquivos pessoais. Tais contribuições propõem modos de descolonizar o arquivo colonial e de re-imaginar o colonialismo português e a luta e resistência de quem se lhe opôs.

Este número da RCL nasce de uma interrogação inicial e iniciática: onde estão as mulheres nas descolonizações? Desdobra-se depois em interrogações mais específicas: Como é que as mulheres olharam as lutas de libertação, nas ex-colónias portuguesas? Como é que os seus pontos de vista foram integrados ou não na imaginação do colonialismo? Houve um olhar específico das mulheres sobre a libertação do colonialismo português? Que saber e consciência temos de/sobre esses olhares? E como é que esses olhares se cruzam com os das realizadoras, artistas, curadoras e académicas que hoje questionam os arquivos, públicos e privados, interrogam e recriam visualmente as suas memórias e re-imaginam o colonialismo? Que ação é que a investigação académica, as políticas de conservação de arquivos, os gestos de programação e curadoria podem ter no questionamento ou, pelo contrário, no prolongamento das "políticas (oficiais) da memória"?

Durante o processo, no entanto, fomos acolhendo propostas que dilataram o escopo estritamente temático (e até geográfico) do número, mas que responderam à proposta de reflexão sobre os "modos de ver e de saber" das mulheres em processos de descolonização, passados e presentes, e a uma inquietação das editoras: como estão as mulheres — através da sua prática académica, teórica e/ou artística — a responder à viragem decolonial?

Do processo de edição

Como académicas que questionam criticamente a sua própria sujeição a um sistema patriarcal e colonial e ensaiam outros modos de fazer, de conhecer e de ver, quisemos contrariar a "colonialidade do saber", tal como entendida por Walter Mignolo

(1995),[2] e a tendência dominante de neoliberalização da academia, que opera de forma violenta. Não quisemos aqui que o agenciamento da nossa posição enquanto editoras perpetuasse essa violência, mas usámos a nossa posição para parar a violência, como Arielle Aisha Azoulay (2019) nos incitou a fazer. O próprio tema exigia-nos isso.

Nesse sentido, no âmbito da proposta de reflexão sobre os "modos de ver e de saber" das mulheres em processos de descolonização, acolhemos artigos e ensaios visuais — um género que a RCL passou a acolher recentemente — muito diversos, de autoras e autores de origens e contextos artísticos e académicos muito variados e também correspondendo a fases distintas em termos de maturidade. Publicamos autoras que o fazem pela primeira vez. Quisemos que cada autor(a) pudesse exprimir-se a partir do seu "lugar de fala" (Ribeiro 2017). Com alguns formatos mais experimentais, quisemos contestar a ideia segundo a qual o conhecimento é determinado apenas por "especialistas" e articulado de forma académica. Acolhemos essa polivocalidade e diversidade e articulámos no sentido de potenciar todas as propostas, fazendo jus a uma prática editorial decolonial.

Usamos aqui decolonial e não descolonial[3] para que, tal como propuseram Luciana Ballestrin (Gallas e Machado 2013) e Catherine Walsh (2009), o termo não seja confundido com aquele que remete para a ideia de "descolonização". Historicamente, esta última indicaria uma superação do colonialismo. Por sua vez, a ideia de decolonialidade pretende explicitar exatamente o contrário e procura transcender essa "face obscura" da modernidade europeia — a colonialidade (Mignolo 1995, 2017). Da mesma maneira que não se deve confundir "colonialismo" com "colonialidade" (Quijano 2005)[4], é importante que não se confunda "descolonial" com "descolonização". Trata-se de uma utilização do prefixo "des", que — tal como o prefixo "pós" em pós-colonial[5] — não pretende designar uma superação do colonialismo, mas sim aludir a um conjunto de ferramentas políticas, epistemológicas e sociais engajadas na crítica e superação das opressões e das estruturas

2 A "colonialidade do saber" designa o acesso colonial contínuo ao conhecimento e sua distribuição, produção e reprodução; um processo que exclui outras epistemes e desconsidera outras formas de conhecer e produzir conhecimento. Cf. Walter Mignolo, *The Darker Side of the Renaissance, Literacy, Territoriality, and Colonization* (Ann Arbor: University of Michigan Press, 1995).

3 A variante "descolonial", porém, é muito utilizada nos artigos científicos traduzidos para português, sobretudo no Brasil, e por autores/as subestimados/as pelos centros hegemónicos de produção de saber.

4 O colonialismo significa a subjugação pela força política e/ou militar de uma população para garantir a exploração das riquezas e do trabalho da colónia em benefício dos colonizadores, ficando a soberania do povo colonizado sob os interesses do povo que coloniza. A colonialidade é entendida como um fenómeno histórico complexo que se estende para além do colonialismo, referindo-se a um padrão de relações de poder que opera pela naturalização de hierarquias territoriais, raciais, culturais, de género e epistémicas. A naturalização é, assim, o dispositivo que possibilita a reprodução das relações de dominação. Esse padrão de poder mantém e garante a exploração de uns seres humanos sobre outros; subalterniza e oblitera os conhecimentos, experiências e formas de vida dos grupos explorados e dominados (Quijano 2005; Restrepo e Rojas, 2012).

5 O pós-colonial é uma realidade discursiva que resulta da independência de países que estiveram sob domínio colonial, e constitui-se no questionamento da falsa distinção entre colonialismo como sistema político de governo e colonialismo enquanto sistema de conhecimento e representação (Hall 2003). Propõe uma leitura da colonização como um processo global e, tendo em conta o seu caráter *transnacional* e *transcultural*, expressa-se amiúde numa (re)escrita diaspórica das grandes narrativas imperiais do passado, onde "as diferenças entre as culturas colonizadora e colonizada permanecem profundas. Mas nunca operaram de forma absolutamente binária, nem certamente o fazem mais" (Hall 2003, 108).

RCL — Revista de Comunicação e Linguagens *Journal of Communication and Languages* N.54 (2021) ISSN 2183-7198

que mantêm a tríade capitalismo/colonialidade/patriarcado como motores da circulação do Poder e das suas estruturas discursivas a nível internacional.[6]

No âmbito da revista, quisemos que o decolonial não se ficasse por uma mera manifestação teórica, mas que se constituísse como uma práxis, tal como propõe Silvia Rivera Cusicanqui (2012). Procurámos contrariar a nossa própria obediência a modos de conhecer e disseminar saberes coloniais e patriarcais. Se compreendemos a importância da revisão cega, ensaiámos, no entanto, superar algumas das suas limitações — a desumanização decorrente do modelo de objetividade que escamoteia deliberadamente a identidade e as condições subjacentes à produção de um texto ou ensaio visual. Finda a revisão cega, seguida de revisões "finais" pelas autoras e autores, concentrámo-nos, de modo empenhado, em função de competências e apetências específicas de cada editora, na leitura, edição e comunicação com autoras/es. Foi uma releitura sempre discutida entre editoras e autoras/es, em que se revelou fundamental a disponibilidade para dialogar sobre diferenças de opinião, para ler e propor alterações que considerámos potenciadoras. Foi um processo instigante de grande aprendizagem em que nos confrontámos com a necessidade de, também na edição de revistas académicas, ser necessário potenciar gestos de partilha em que, sem perder rigor, se potencie a humanização na reflexão académica e nos debates críticos transversais.

O decolonial aqui não foi só um "e as mulheres", querendo com isto dizer que não se tratou só de incluir e reacondicionar o papel das mulheres no processo histórico e memorialista do colonialismo e da luta contra o mesmo, mas sobretudo de forjar, como nos instigam Eve Tuck e Wayne Yang, um "alhures" para a produção de conhecimento (2012). Ensaiámos esse "alhures", ainda que de forma condicionada, através de uma práxis decolonial que abraçou a "multiplicidade" e a "bagunça" em favor de uma "imaginação mais libertária" (Vergès 2021b).

6 Esta elaboração decorre de uma crítica que pretendeu posicionar radicalmente a América Latina no debate pós-colonial, criticando-o. Em geral a crítica baseava-se no facto de a teoria pós-colonial sofrer de um excesso de culturalismo, sobretudo por influência do grupo de Birmingham, e por ser eurocêntrica devido à influência pós-estruturalista (por exemplo, de Michel Foucault sobre Edward Said, de Jacques Derrida sobre Gayatri Spivak, e de Jacques Lacan sobre Homi K. Bhabha); características decorrentes do facto desta discussão ser protagonizada por elementos das elites asiáticas, norte-africanas e também das Antilhas. Em todo caso, não parece que na discussão proposta pelos intelectuais da América Latina tenha estado em causa a ideia de contrapor decolonial a pós-colonial. Comum a ambos é a valorização dos discursos das minorias periféricas e dos discursos alternativos em geral, o combate ao epistemicídio colonialista que promove a invisibilização dos grupos subalternizados e a problematização do processo histórico da colonização moderna europeia, desconstruindo o discurso colonialista na literatura, na arte, na ciência, na política, na justiça, na comunicação social e nas práticas e vivências cotidianas. Dito de outro modo, analisa-se a forma como, no âmbito do colonialismo moderno europeu, foram representados os povos colonizados, ao mesmo tempo que se denuncia em que medida a colonialidade perdura nas relações sociais, interculturais e políticas entre Norte e Sul globais.

RCL — Revista de Comunicação e Linguagens *Journal of Communication and Languages* N.54 (2021) ISSN 2183-7198

Dos textos: modos de ver e saber

É esta práxis decolonial de edição que explica a heterogeneidade e hibridez dos artigos e ensaios visuais que integram a presente edição da RCL. Mais do que um número temático, pode ser apreciado como uma manta de retalhos, que se desdobra em perspetivas maioritariamente feministas, que têm origem num vastíssimo campo de estudos — a crítica pós-colonial e decolonial.[7] Na criação do índice optámos por seguir a ordem alfabética dos nomes próprios das autoras; esta decisão, por um lado, impossibilita que uma narrativa das editoras conduza o olhar de quem lê e, por outro, desafia hierarquias académicas e estatutárias entre autores/as publicado/as.

Uma parte dos artigos aqui disponibilizados ilumina a importância das mulheres nas lutas de libertação, problematizando as complexas políticas de representação, como o fazem "Arma diplomática e dicção: As mulheres nos filmes da luta de libertação da Guiné-Bissau", de Catarina Laranjeiro e "Mulheres, nação e luta no cinema anti/pós-colonial guineense", de Sílvia Roque. Apontam como o seu papel foi fulcral, mas tantas vezes invisibilizado, para que uma certa narrativa de libertação pudesse dar certo. Em "Bertina Lopes: A militant with a brush", Nancy Dantas recupera a memória da artista Bertina Lopes, a sua experiência do colonialismo português em Moçambique e a oposição ao mesmo através da sua práxis artística, ancorada num modernismo de raiz africana, em particular como ilustradora de *Nós matámos o cão-tinhoso* (1964), e depois no exílio em Roma, onde a sua casa se transforma num lugar de acolhimento.

A realidade é que o envolvimento político das mulheres contra o colonialismo aconteceu não só localmente, mas a uma escala transnacional de alianças políticas, fomentando uma multiplicidade de representações das mulheres, como nos desvela Giulia Strippoli em "Images beyond borders. The production of knowledge about women's activism against the colonial wars", através da análise de imagens, nomeadamente de grandes eventos feministas, que comprovam já o caráter interseccional da luta, muito antes do seu entendimento enquanto tal, e imagens de campanhas internacionais pela libertação de resistentes contra o fascismo e colonialismo português.

O ponto de vista das mulheres envolvidas na estrutura da autoridade colonial, negociando a sua existência e até resistência na ordem patriarcal e colonial, é-nos dado pela análise do filme de Margarida Cardoso, *A costa dos murmúrios* (adaptação do romance homónimo de Lídia Jorge), em "Female gaze and subjectivity in *The murmuring coast*", de Inês Cordeiro Dias. O artigo é uma *mise-en-abyme* de quatro olhares com uma mesma genealogia: o olhar de Eva que é o olhar de Lídia, que por sua vez é o olhar de

7 Apesar das diferenças, comum a ambas é a valorização dos discursos das minorias periféricas e dos discursos alternativos em geral, o combate ao epistemicídio colonialista que promove a invisibilização dos grupos subalternizados e a problematização do processo histórico da colonização moderna europeia, desconstruindo o discurso colonialista na literatura, na arte, na ciência, na política, na justiça, na comunicação social e nas práticas e vivências cotidianas. Dito de outro modo, analisa-se a forma como, no âmbito do colonialismo moderno europeu, foram representados os povos colonizados, ao mesmo tempo que se denuncia em que medida a colonialidade perdura nas relações sociais, interculturais e políticas entre Norte e Sul globais.

Margarida e, finalmente, o olhar de Cordeiro Dias que as olha. O olhar das mulheres brancas sobre a história e a violência colonial. Já Maja Figge, agenciando o enquadramento teórico sobre *gaze*, analisa o filme *Sambizanga* (1972) de Sarah Maldoror, forjando o conceito de *caring gaze* da realizadora como um elemento característico da estética decolonial nesta obra. Integrando a sua proposta num diálogo com a teoria da descolonização de Frantz Fanon, Achille Mbembe e Kara Keeling, Figge propõe que o filme pode ser considerado uma "obra de reparação".

Yasmin Zandomenico também se detém sobre estética decolonial e reparação ao analisar a produção artística e prática clínica de Castiel Vitorino Brasileiro em "Modos de descolonizar em *O trauma é brasileiro*, de Castiel Vitorino Brasileiro". Aquilo que designa como "estética macumbeira", uma estética da insurgência, toma forma através de atos performativos de cura pela artista com vista à desaprendizagem do trauma colonial, inscrito pela dilaceração, como bem viu Fanon (2004), no corpo negro. Por sua vez, o impacto da religião na colonização dos corpos das mulheres negras protestantes e o debate inter-religioso entre os modos de obediência e as estratégias de libertação e resistência por elas desenvolvidas é o tema do artigo "Educação, sexualidade e religião: (Des)colonizando corpos femininos", de Deyse Luciano de Jesus Santos e Jamile dos Santos Ferreira Trindade. Por outro lado, chamando à reflexão práticas de resistência apoiadas em conhecimentos e tradições ancestrais, "Ilustrando las prácticas de partería de las mujeres embera chamí", de Sara Ortiz Ospina com ilustrações de Mónica Berrío Vélez, centra-se na prática da obstetrícia das mulheres indígenas *embera chamí* como resistência a uma situação colonial que continua a controlar o corpo das mulheres e a destruir e mercantilizar saberes. É uma contribuição que ilumina uma discussão de extrema atualidade nas sociedades ocidentais: a violência obstétrica sobre as mulheres durante parto.

A representatividade do corpo negro nos média é ainda o foco de outros dois artigos. Em "Dissemina Lab — novos enfoques de gênero e raça na mídia contemporânea" Geisa Rodrigues, Pedro Henrique Conceição dos Santos e Monique Paulla questionam as relações de poder (re)produzidas pelos média e defendem a importância da multiplicação de olhares, concretamente uma maior inclusão de olhares de pessoas negras, na produção mediática. Em contramão, Micaela Cabral e Sónia Sá, em "A representatividade da mulher negra na mídia social: o coletivo brasileiro Pop Afro", analisam a produção mediática online do coletivo negro Pop Afro, inserido no movimento *Dinheiro Negro*, e validam as suas estratégias discursivas enquanto meio de empoderamento das mulheres negras.

"Pode o subalternizado recordar? Um olhar sobre as recordações de Fernanda do Vale", de Carla Fernandes, é uma reflexão, a partir da obra *A Preta Fernanda: Recordações d'uma colonial*, sobre a representação social das mulheres negras e a impossibilidade do acesso às suas memórias sem mediação de terceiros ou de estruturas que lhes são epistemologicamente alheias. Sandra Lourenço, por outro lado, e fazendo uso do enquadramento metodológico dos estudos da memória e das práticas curatoriais,

RCL — Revista de Comunicação e Linguagens *Journal of Communication and Languages* N.54 (2021) ISSN 2183-7198

analisa o *tais* timorense como "memória praticada" por mulheres. Em "Tecendo o (Pós) Colonialismo em Timor-Leste: o *tais* como objeto de memórias praticadas" reflete sobre como este precede, atravessa e sobrevive ao colonialismo em formas diversificadas, nomeadamente como objeto sagrado, como *lembrança* turística ou como processo de mobilização de imaginários artísticos contemporâneos. A centralidade da questão memorialística neste número está também inscrita na contribuição de Laís Gonçalves, em "Descolonizando o cinema e a memória da ditadura brasileira: documentários realizados por mulheres após 1985", que se detém na reconstrução da memória da ditadura militar brasileira através da perspetiva de mulheres realizadoras.

Por fim, mas não no fim, "A crítica à dicotomia de género como forma de descolonização epistémica", de Maria Augusta Babo propõe uma arqueologia da epistemologia ocidental, que advoga que o que tantas vezes se apresenta como pensamento novo no quadro pós-colonial e feminista tem, afinal, para a autora, raízes no pensamento crítico pós-estruturalista.

Para além dos artigos, este número integra dois ensaios visuais. Este é um formato que tem vindo a ganhar força, respondendo ao sentimento de uma certa insuficiência das formas canónicas de produção de conhecimento, que tantas vezes reproduzem e perpetuam a violência colonial, nomeadamente no uso que fazem das imagens. Com efeito, o colonialismo inaugurou uma tradição epistemológica moldada pelas imagens, que foram tecnologias vitais tanto do processo colonial de produção e acumulação de conhecimento, quanto da formação de um imaginário colonial (Said 1995, Mignolo 1995, Latour 1987), estando na fundação da "objetividade" científica, como Daston e Galison (1992) bem viram. É também por isso que muitas mulheres, dentro e fora da academia, têm vindo a criar os seus próprios dispositivos, tantas vezes híbridos e situados fora do cânone colonial de produção de conhecimento, atrevendo-se a pensar *com* as imagens e *através* delas (mais do que *sobre* elas).

Disso são exemplo os dois ensaios visuais, que são, fundamentalmente, intervenções criativas intuitivas. A fotoperformance "Lentes Femininas para anti-reflectir o colonialismo", de Livia Gaudêncio em colaboração com a performer Violeta Luna, é um "oráculo decolonial" constituído por 12 cartas. A obra relaciona a violência perpetrada contra as mulheres com a violência colonial do extrativismo (a erótica colonial iluminada por Anne McClintock), remetendo para o ato de "pegar pelo laço" mulheres indígenas e de como a mestiçagem, feita arma de propaganda, tanto do colonialismo português tardio quanto da narrativa identitária brasileira, mais não é que o resultado das violações de mulheres negras e indígenas. Por sua vez, "Infra-Representação: aquelas que correm", de Catarina Miranda, trabalha a representação das mulheres no futebol através da montagem de imagens captadas por telemóvel durante a emissão dos jogos na televisão. O ensaio é atravessado pela pergunta de Maria Isabel Barreno: face a uma história ensinada e perpetuada como "do Homem", "onde estão as mulheres?" (1989, 17).

RCL — Revista de Comunicação e Linguagens *Journal of Communication and Languages* N.54 (2021) ISSN 2183-7198

Na seção dedicada às recensões temos dois textos sobre dois dispositivos que estabelecem um contraponto à lógica do arquivo e dos seus usos coloniais no presente: *O kit de sobrevivência do descobridor português no mundo anti-colonial,* da poeta-visual Patrícia Lino, por Pedro Eiras, e *Recognition*, um filme-composição da compositora Sara Serpa, pela também compositora Aline Frazão. Por fim, Rogério Almeida Santos recenseia *Powerful frequencies radio, state power, and the Cold War in Angola, 1931–2002*, de Marissa Moorman, um estudo sobre como a rádio foi usada no âmbito da luta anticolonial e também para a criação da unidade nacional no país independente. Ainda nesta secção, publicamos o artigo biográfico "Será que as estrelas falam?: Biografia de Carolina Maria de Jesus", uma voz literária proveniente do interior da favela do Canindé, de Rita Ciotta Neves, a sua tradutora para italiano.

A secção Entrevistas inclui duas importantes contribuições. A entrevista "Mulheres e descolonização: o que exibem as telas?" feita por Michelle Sales à programadora e realizadora Maíra Zenum, cocriadora da *Mostra Internacional de Cinema na Cova*. Nela se questiona o que se exibe e como descolonizar o ecrã, nomeadamente através da programação de cinema produzido, realizado e distribuído por pessoas negras, africanas e afrodescendentes. Já a contribuição de Patrícia Yxapy e Sophia Pinheiro faz-se através do filme, *Teko Haxy — ser imperfeita* (2018, cor, 39'), a sua "arena de investigação", que pode ser visionado. Trata-se de um "diário relacional" que consiste na montagem de cartas-vídeo trocadas entre as autoras, uma cineasta indígena e uma antropóloga e artista, e em que nos vamos apercebendo do quão desafiante pode ser o diálogo e o esforço de auto-desconstrução que é feito por quem a isso se propõe. Dialogar pode significar um diferimento do processo decolonial, mas é certamente uma etapa necessária. Tal como o são a constituição de outros espaços relacionais, de outras rotas de solidariedade.

Esta revista integra um total de oito artigos de autoras/es brasileiras/os são reveladores da efervescência da academia no Brasil e das suas ramificações em Portugal, que têm contribuído para o avanço do debate sobre o colonialismo e os seus legados no presente, nomeadamente o racismo, e sobre pautas emancipatórias, em particular feministas e decoloniais.

Inferência: ensaiar o feminismo decolonial

Recusando o "complexo industrial académico" (Tuck e Yang 2014), neste número da RCL, ensaiámos uma rota, decolonial e feminista, de edição. Um "feminismo decolonial", alerta-nos Françoise Vergès (2021), requer, entre tantas outras coisas, uma mudança na forma como entendemos as lógicas de exploração, as instituições, como a academia, e os dispositivos que as reproduzem, como as publicações académicas. Mas se a dominação é múltipla (colonial, patriarcal e capitalista), rizomática e palimpséstica, como nos ensinam os/as decoloniais, então o nosso compromisso tem de ser com a multiplicidade também; a multiplicidade de modos de saber, de ver e de produzir conhecimento.

RCL — Revista de Comunicação e Linguagens *Journal of Communication and Languages* N.54 (2021) ISSN 2183-7198

Aqui ensaiámos. Não só através do reposicionamento das mulheres no epicentro das descolonizações e dos processos decoloniais em curso no presente, mas também através da inclusão de diferentes formatos, alguns mesmo experimentais, e de uma profusão de vozes (a *profusão* é o contrário de *confusão*, ensinam-nos certas cosmogonias ameríndias), numa práxis editorial situada entre as preocupações académicas, as políticas e as artísticas, que pretendeu dilatar e até superar os limites do seu exercício.

Nota de agradecimento

Queremos agradecer o contributo fundamental dos revisores académicos. Numa edição especial que pretende contribuir para um pensamento e uma práxis decolonial não é de mais sublinhar o óbvio: que contamos com avaliações "cegas", por especialistas que, graciosamente, cederam conhecimento e tempo contribuindo com leituras críticas que propõem revisões das propostas originais. O seu conhecimento e generosidade foram determinantes para reelaborar argumentos com fragilidades e potenciar as qualidades dos artigos e ensaios.

RCL — Revista de Comunicação e Linguagens *Journal of Communication and Languages* N.54 (2021) ISSN 2183-7198

—

Bibliografia

Barreno, Maria Isabel. 1989. *A Morte da Mãe*. Lisboa: Caminho.

Cusicanqui, Silvia Rivera. 2012. "Ch'ixinakax utxiwa: A Reflection on the Practices and Discourses of Decolonization." *The South Atlantic Quarterly* 11(1): 95-109. https://doi.org/10.1215/00382876-1472612.

Daston, Lorraine e Peter Galison. 1992. "The Image of Objectivity." *Representations*, 40 (Autumn 1992): 81-128. https://doi.org/10.2307/2928741.

Fanon, Frantz. [1961] 2004. *The Wretched from the Earth*. New York: Grove Press.

Forester, Will. 2021. "Decolonial Feminisms: An Interview with Françoise Vergès." *PEN Transmissions*, April 30, 2021. https://pentransmissions.com/2021/04/30/decolonial-feminisms-an-interview-with-francoise-verges/.

Gallas, Luciano e Ricardo Machado. 2013. "Para transcender a Colonialidade". *IHU on-line* 431. http://www.ihuonline.unisinos.br/artigo/5258-luciana-ballestrin.

Hall, Stuart. 2003. "Quando foi o pós-colonial? Pensando no limite." Em *Da diáspora. Identidades e mediações culturais,* organizado por Liv Sovik, 101-130. Belo Horizonte: Editora UFMG.

Latour, Bruno. 1987. *Science in Action: How to Follow Scientists and Engineers through Society*. Cambridge: Harvard University Press.

Mcclintock, Anne. 1995. *Imperial Leather. Race, Gender, and Sexuality in the Colonial Contest*. New York: Routledge

Mignolo, Walter. 1995. *The Darker Side of the Renaissance, Literacy, Territoriality, and Colonization*. Ann Arbor: University of Michigan Press.

_____. 2017. "Colonialidade o lado mais escuro da modernidade." *Revista Brasileira de Ciências Sociais* 32(94): 1-18. https://doi.org/10.17666/329402/2017.

Quijano, Anibal. 2005. "Colonialidade do poder, eurocentrismo e América Latina." Em *Perspectivas latinoamericana, organizado por* Edgardo Lander, 107-130. Colección Sur Sur, CLACSO, Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina.

Resende, Ana Catarina Zema de. 2014. "Direitos e Autonomia indígena no Brasil (1960 – 2010): uma análise histórica à luz da teoria do sistema-mundo e do pensamento decolonial". Tese apresentada ao Programa de Pós-graduação em História, Instituto de Ciências Humanas da Universidade de Brasília.

Restrepo, Eduardo e Axel Rojas. 2012. *Inflexión decolonial: fuentes, conceptos y cuestionamientos*. Colombia: Universidad del Cauca, Popayán.

Ribeiro, Djamila. 2017. *O que é lugar de fala?* Belo Horizonte: Letramento.

Said, Edward. 1978 [1995]. *Orientalism*. London: Penguin Books.

Tuck, Eve e K. Wayne Yang. 2012. "Decolonization is not a metaphor." *Decolonization: Indigeneity, Education, & Society* 1(1):1-40. https://jps.library.utoronto.ca/index.php/des/article/view/18630.

_____. 2014. "R-Words Refusing Research." In *Humanizing Research*, edited by D. Paris and M. T. Winn, 223-247. Thousand Oakes: Sage Publications.

Vergès, Françoise. 2021 [2019]. *A Decolonial Feminism*. London: Pluto Press.

Walsh, Catherine. 2009. *Interculturalidad, estado, sociedade: luchas (de)coloniales de nuestra época*. Quito-Equador: Universidade Andina Simón Bolívar/Ediciones Abya-Yala.

MARIA DO CARMO PIÇARRA

—

Nota biográfica

Investigadora contratada no ICNOVA-FCSH, professora na Universidade Autónoma de Lisboa e programadora de cinema. Doutorada em Ciências da Comunicação, publicou, entre outros títulos e artigos em revistas científicas, *Projectar a ordem. Cinema do Povo e propaganda* salazarista (2020), *Azuis ultramarinos. Propaganda colonial e censura no cinema do Estado Novo*" (2015), e coordenou, com Teresa Castro, *(Re)Imagining African Independence. Film, Visual Arts and the Fall of the Portuguese Empire* (2017).

—

ORCID iD

0000-0002-7875-9629

—

CV

B41A-C5C2-9211

—

Morada institucional

Campus de Campolide — Colégio Almada Negreiros. Gabinete: 348, 1099-032 — Lisboa. Morada postal: Av. de Berna, 26 C, 1069-061 — Lisboa, Portugal.

ANA CRISTINA PEREIRA

—

Nota biográfica

Investigadora pos-doc do CES/UC, membro do projeto *(De)Othering*. Doutorada em Estudos Culturais, pela Universidade do Minho, com a tese *Alteridade e identidade na ficção cinematográfica em Portugal e em Moçambique*. Tem como principais interesses de investigação racismo, identidade social, representações sociais e memória cultural no cinema, numa perspetiva pós-colonial e interseccional. É investigadora integrada do CECS/UM e parte da equipa do projeto *Memories, cultures and identities: how the past weights on the present-day intercultural relations in Mozambique and Portugal?* Foi membro do projeto À Margem do Cinema Português: estudo sobre o cinema afrodescendente produzido em Portugal.

—

ORCID iD

0000-0002-3698-0042

—

CV

5D15-23FF-A459

—

Morada institucional

Centro de Estudos Sociais (Coimbra, Alta) — Colégio de S. Jerónimo, Apartado 3087, 3000-995 — Coimbra, Portugal.

RCL — Revista de Comunicação e Linguagens *Journal of Communication and Languages* N.54 (2021) ISSN 2183-7198

INÊS BELEZA BARREIROS

—

Nota biográfica

Historiadora da arte e da cultura interessada na migração das imagens no tempo e no espaço e nos modos como a colonialidade do ver sustém a colonialidade do saber. É editora da *La Rampa* e tem trabalhado em filmes documentais, que cruzam o cinema com as outras artes. Inês é doutorada em Media, Culture and Communication pela New York University, Mestre em História da Arte Contemporânea pela FCSH-UNL e licenciada em História, variante História da Arte pela FLUL.

—

ORCID iD

0000-0003-0059-9407

—

CV

3716-FBEA-F50D

—

Morada institucional

Campus de Campolide — Colégio Almada Negreiros. Gabinete: 348, 1099-032 — Lisboa. Morada postal: Av. de Berna, 26 C, 1069-061 — Lisboa, Portugal.

—

DOI https://doi.org/10.34619/l9q8-efbj

RCL — Revista de Comunicação e Linguagens *Journal of Communication and Languages* N.54 (2021) ISSN 2183-7198

Introduction: from process to objects

MARIA DO CARMO PIÇARRA

Universidade Nova de Lisboa, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, ICNOVA

mcarmopicarra@fcsh.unl.pt

ANA CRISTINA PEREIRA

Universidade de Coimbra, Centro de Estudos Sociais (CES)

anapereira@ces.uc.pt

INÊS BELEZA BARREIROS

Universidade Nova de Lisboa, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, ICNOVA

barreiros.ines@gmail.com

RCL — Revista de Comunicação e Linguagens *Journal of Communication and Languages* N.54 (2021) ISSN 2183-7198

Women have used images as a weapon in the context of worldwide liberation struggles and the internationalism that supported them — by using photographic and film cameras and, more generically, through the visual arts. This engaged political practice was also intended as a response to its use by the political, scientific, and economic propaganda that sustained the colonial-fascist order and ideology.[1] These practices were frequently suppressed, and they still are to this day.

In the Portuguese speaking world, amongst the women who photographed or made films with a political purpose, the names of Augusta Conchiglia (1948), Margaret Dickinson (1943), Ingela Romare (1937), Sarah Maldoror (1929-2020), Bruna Polimeni (1934) and Suzanne Lipinska (1928) come to mind. Meaning was brought to the filmed

1 The link between fascism and colonialism is defended by authors such as Hannah Arendt, Aimé Césaire and Frantz Fanon, who have argued, in different ways, that fascism is colonialism in the metropolis. Alberto Memmi inverted the terms of this equation, when he reasoned that colonialism is one of the variants of fascism. Cf. Hannah Arendt, *The Origins of Totalitarianism* (Cleveland: Meridian Books, 1962 [1951]); Aimé Césaire, *Discourse on Colonialism* (New York: Monthly Review Press, 2000 [1955]); Frantz Fanon, *The Wretched of the Earth* (New York: Groove Press, 2004 [1961]); Albert Memmi, *The Colonizer and the Colonized* (London: Earthscan, 1990 [1957]).

materials — recorded not just by women — by the editors Jacqueline Meppiel (1928-2011), Cristiana Tullio-Altan (1947) or Josefina Crato (?-2005); the latter the sole woman among a group of four young Guineans sent to Cuba by Amílcar Cabral to study film. More recently, a wealth of women has made decisive contributions towards historical, recollective and experiential (post)colonial reflection, by creating personal archives that challenge the colonial records and question the "politics of memory" emanating from the majority of official archives (which create difficulties in terms of access and use or fail to contextualise the images in their vaults): Margarida Cardoso (1963), Pocas Pascoal (1963), Maria João Ganga (1964) and Isabel Noronha (1964), through their fiction feature films; Kamy Lara (1980), Ana Tica (1979), Diana Andringa (1947) and Catarina Laranjeiro (1983), with their documental work; Eurídice Kala (1987), Vanessa Fernandes (1978), Melissa Rodrigues (1985), Filipa César (1975), Mónica de Miranda (1976), Ângela Ferreira (1958), Luciana Fina (unknown), Jota Mombaça (1991), Grada Kilomba (1968) and Patrícia Lino (1990), amongst others, with their visual arts projects, installations, performances and creations. Such contributions point to new modes of decolonising the colonial archive, reimagining Portuguese colonialism, and the struggle and resistance of those who opposed it.

This present issue of RCL departures from an initial and initiatic question: where are the women in the decolonisation processes? It then evolves into more specific interrogations. How have the women in the former Portuguese colonies perceived these liberation struggles? How have their perspectives been, or not, assimilated into the (re) imagining of colonialism? Is there an explicitly female vision of liberation from Portuguese colonialism? What knowledge and awareness do we have of/about these perceptions? And how do these intersect with the views of those women filmmakers, artists, curators, and academics who, today, question the archives, public and private, explore and visually reinvent their memories, and reimagine colonialism? What role does academic research, archive conservation policies, programming and curatorial practices play in the questioning or, by contrast, protraction of official "politics of memory"?

In the process, however, we have welcomed proposals that extended the strict thematic (and even geographic) latitude of this issue, but which responded to the challenge of reflecting upon "modes of seeing and knowing" of women involved in decolonisation processes, past and present, and to a specific editorial concern: how are women — in their academic, theoretical and/or artistic practices — responding to the current decolonial turn?

RCL — Revista de Comunicação e Linguagens *Journal of Communication and Languages* N.54 (2021) ISSN 2183-7198

Concerning the editing process

As women academics who critically question their own subjection to a patriarchal and colonial system, and rehearse other forms of doing, knowing, and seeing, we wanted to counter the "coloniality of knowledge", as identified by Walter Mignolo (1995),[2] and the rising tendency towards the neo-liberalisation of the Academia, in its violent operating mode. We did not want for the agency of our positions as editors to perpetuate this violence, so we instead used that position to stop it, as Arielle Aisha Azoulay has prompted us (2019). The theme itself demanded nothing less than such a stance from us.

In that sense, and in the context of the call to reflect on the "modes of seeing and knowing" of women who have lived through decolonisation processes, we embraced a highly varied range of papers and visual essays — a genre that only recently the RCL has started to accept —, from authors of diverse origins, with contrasting artistic or academic backgrounds, and also at different stages in their careers. For some of the authors, it is the first time they get published. We also wanted the contributors to express themselves from their own "locus of enunciation" (Ribeiro 2017). With some of the more experimental formats, we wanted to challenge the idea that knowledge may only be determined by "specialists" and articulated in an academic format. We embraced polyphony and diversity, striving to potentiate all proposals and do justice to a decolonial editorial practice.

In the Portuguese version, we use the term *Decolonial* instead of *Descolonial*[3] such that, as proposed by Luciana Ballestrin (Gallas and Machado 2013) and Catherine Walsh (2009), we avoid confusing it with terminology that points to the idea of "decolonisation". Historically, the latter would indicate overcoming of colonialism. Likewise, the idea of decoloniality intends to make it explicit exactly the opposite, attempting to transcend that the "darker side" of Western modernity — coloniality (Mignolo 1995, 2017). Just as we must not confound "colonialism" and "coloniality" (Quijano 2005),[4] it is important that we distinguish "decolonial" from "decolonisation". The issue pertains to

2 The expression "coloniality of knowledge" designates the continuous access by colonialism to the production, distribution, and reproduction of knowledge; a process that excludes other epistemes and downgrades different forms of knowing and producing knowledge. Cf. Walter Mignolo, *The Darker Side of the Renaissance, Literacy, Territoriality, and Colonization* (Ann Arbor: University of Michigan Press, 1995).

3 The variant "*descolonial*" is, however, widely used in scientific articles translated to Portuguese, especially in Brazil, and by authors largely underestimated by the hegemonic centres of production of knowledge.

4 Colonialism means the subjugation of a population by political and/or military force to guarantee the exploitation of riches and labour by and to the advantage of colonisers, placing the sovereignty of those who are colonised beneath the interests of a colonial power. Coloniality is perceived as a complex historical phenomenon that extends beyond colonialism, referring to a pattern of power that operates via the naturalisation of territorial, racial, cultural, gender and epistemological hierarchies. Naturalisation is thus the apparatus that makes it possible the reproduction of relations of domination. This pattern of power maintains and guarantees the exploitation of humans by fellow humans; subordinating and obliterating the knowledge, experiences, and ways of living of those who are exploited and dominated (Quijano, 2005; Restrepo et Rojas, 2012).

the utilisation of the prefix "de", which — as the prefix "post" in postcolonial[5] — does not aim to designate an overcoming of colonialism, but rather to allude to a range of political, epistemological and social tools engaged in the critique and disabling of the oppressions and structures that buttress the triad capitalism-coloniality-patriarchy, as engines for the international circulation of Power and its discursive structures.[6]

For this present edition, we wanted the word decolonial to transcend its basic function as mere theoretical manifestation; we wanted it to develop into a praxis, as Silvia Rivera Cusicanqui (2012) proposes. We tried to counter our own obedience to ways of knowing and disseminating that remain largely colonial and patriarchal. Although we understand the importance of blind peer reviewing, we nevertheless sought ways to surpass some of its limitations — the dehumanisation caused by an objectivity model which deliberately eschews identity and the conditions subjacent to the production of a text or visual essay. Once the blind review stage was concluded, followed by "final" revisions by the authors, we immediately concentrated on the rereading, the editing, and the communication with contributors, in strict accordance with the specific competencies and propensities of each editor. This rereading entailed a great amount of dialogue between the editors and the authors, enriched by everyone's availability to discuss differences of opinion, to read anew, and consider changes that were regarded as potentiating. It was a process of immense learning, during which we faced the need to generate an apportionment of gestures that enhance humanisation in academic thinking and transversal critical debate (something that applies also to the editing of academic journals), without losing track of the mandatory need for rigour.

The decolonial here meant not just an exclamation along the lines of "And what about the women?", since it sought to incorporate and reorganise their role in the historical and memorial process of colonialism as well as the fight against it. Above all, it

5 The postcolonial is a discursive reality resulting from the independence of countries formerly under colonial rule and arises from the questioning of a false distinction between colonialism, as a system of political governance, and colonialism, as a system of knowledge and representation (Hall, 2003). It presupposes a reading of colonisation as a global process and, considering its transnational and transcultural character, often expresses itself in the diasporic rewriting of the grand imperial narratives of the past, in which "The differences, of course, between colonising and colonised cultures remain profound. But they have never operated in a purely binary way and they certainly do so no longer" (Hall 2003b, 108).

6 This elaboration stems from a critique seeking to radically reposition Latin America in the postcolonial debate, while simultaneously criticising it. Generally speaking, the criticism was based on the idea that postcolonial theory suffered from an excess of culturalism, especially insofar as it was influenced by the Birmingham Group, and because it remained Eurocentric, given how it was affected by poststructuralism (for instance the sway Michel Foucault held over Edward Said, Jacques Derrida over Gavatri Spivak or Jacques Lacan over Homi K. Bhabha); aspects that were made more conspicuous for the fact that the discussion was being driven by parties of Asian, North-African and even Antillean elites. Notwithstanding, it does not seem tenable that the discussion proposed by Latin-American intellectuals was, at any point, driven by a need to oppose the terms decolonial and postcolonial. Common to both is the valorisation of peripheral minority discourses and alternative narratives in general, to combat colonialist epistemicide and its promotion of subordinate group suppression, and to problematise the historical process of modern European colonisation, deconstructing colonialist discourses in literature, art, science, politics, justice, the media, and in everyday practices and experiences. Put another way, both indicate the ways in which colonised peoples have been represented, in the context of modern European colonialism, at the same time that they denounce coloniality's persistence in the fabric of social, intercultural, and political relations between the global North and South.

RCL — Revista de Comunicação e Linguagens *Journal of Communication and Languages* N.54 (2021) ISSN 2183-7198

meant the forging of an "elsewhere" for the production of knowledge, as roused by Eve Tuck and Wayne Yang (2012). We tested this "elsewhere", albeit conditionally, through a decolonial approach embracing "multiplicity" and "messiness", in support of a "more libertarian imagination" (Vergès 2021b).

Concerning the texts: ways of seeing and knowing

It is mostly this decolonial editorial praxis that accounts for the heterogeneity and hybridity of the articles and visual essays on the present edition of RCL. More than a thematic issue, this issue should be understood as a patchwork opening out on to a range of mostly feminist perspectives whose origins lie in a broadest field of study — postcolonial and decolonial critique.[7] When drafting the Index, we opted for an alphabetical order based on the first names of authors. On the one hand, this decision serves the purpose of making it impossible that any narrative propelled by the editors may condition the reader and, on the other, it challenges the statutory and academic hierarchies between published authors.

Some articles here published sheds light on the importance of women's roles in liberation struggles, problematising representational politics in all its complexity. These are "Arma diplomática e dicção: As mulheres nos filmes da luta de libertação da Guiné-Bissau" (Diplomatic weapon and fiction: Women in Guinea-Bissau's liberation struggle films), by Catarina Laranjeiro, and "Mulheres, nação e luta no cinema anti/pós-colonial guineense" (Women, nation, and struggles in anti/postcolonial cinema in Guinea-Bissau), by Sílvia Roque. They point to the absolute importance of women's roles in these struggles, but also to the suppression of such prominent presence, so that a certain liberation narrative could succeed. In "Bertina Lopes: a militant with a brush", Nancy Dantas reclaims the memory of the Mozambican artist, her experience of Portuguese colonialism in Mozambique and her opposition to the colonial status quo in her artistic practice, anchored in a modernism with African roots, particularly as the illustrator of *Nós matámos o cão-tinhoso* (We killed mangy-dog, 1964), and later on, during her exile in Rome, a time when her house became a place of refuge.

The reality is that women's political involvement in the fight against colonialism achieved more than just local expression, also attaining a transnational dimension through political alliances that fomented a whole multiplicity of gender representations, as Giulia Strippoli's "Images beyond borders. The production of knowledge about women's activism against the colonial wars" reveals. It does so through the study

7 Despite the differences, common to both practices is the valorisation of peripheral minority discourses and alternative narratives in general, to combat colonialist epistemicide and its promotion of subordinate group suppression, and to problematise the historical process of modern European colonisation, deconstructing colonialist discourses in literature, art, science, politics, justice, the media, and in everyday practices and experiences. Put another way, both indicate the ways in which colonised peoples have been represented, in the context of modern European colonialism, at the same time that they denounce coloniality's persistence in the fabric of social, intercultural, and political relations between the global North and South.

RCL — Revista de Comunicação e Linguagens *Journal of Communication and Languages* N.54 (2021) ISSN 2183-7198

of images, particularly of internationalist feminist events, which testify immediately to the intersectional character of the anticolonial struggle, long before it was perceived as such, and the images of international campaigns for the liberation of members of the resistance to Portuguese fascism and colonialism.

The viewpoint of those women involved in the structure of colonial authority, negotiating their existence within, and even resistance to, the patriarchal and colonial order, is given us by the study of Margarida Cardoso's film *A costa dos murmúrios* (*The murmuring coast*, an adaptation of the homonymous novel by Lídia Jorge) in "Female gaze and subjectivity in *The Murmuring Coast*", by Inês Cordeiro Dias. The article is a *mise-en-abyme* of four perspectives sharing the same genealogy: Eva's gaze, which is Lídia's, which turns out to be Margarida's, and of Cordeiro Dias as well. The gaze that white women have of the history and violence of colonialism. Maja Figge, in turn, floats this same theoretical framing of the gaze, when she examines the film *Sambizanga* (1972), by Sarah Maldoror, unearthing the concept of "caring gaze" as a directorial element characteristic of the film's decolonial aesthetics. In dialogue with Frantz Fanon, Achille Mbembe and Kara Keeling's theory of decolonisation, she suggests that *Sambizanga* might be considered as a "work of reparation".

Yasmin Zandomenico also focuses on decolonial aesthetics and reparation, by examining the artistic production and clinical practices of Castiel Vitorino Brasileiro in "Modos de descolonizar em *O trauma é brasileiro*, de Castiel Vitorino Brasileiro" (Ways to decolonize: *O Trauma é Brasileiro*, by Castiel Vitorino Brasileiro). What she describes as "*macumbeira* aesthetics",[8] an aesthetics of insurgence, which takes shape through performative acts of cure by the artist with the aim of unlearning the colonial trauma inscribed through laceration of the black body, as Fanon so cogently saw (2004). In contrast, religion's impact on the colonisation of protestant black female bodies and the interreligious debate between modes of obedience and the liberation strategies black women developed is the theme of Deyse Luciano de Jesus Santos' and Jamile dos Santos Ferreira Trindade's article "Educação, sexualidade e religião: (Des)colonizando corpos femininos" (Education, sexuality, and religion: (De)colonising the female body).

On a different note, bringing to the discussion resistance practices based on ancestral knowledge and traditions "Ilustrando las prácticas de partería de las mujeres embera chamí" (Illustrating the midwifery practices of the *Embera Chamí* women), by Sara Ortiz Ospina, with illustrations by Mónica Berrío Vélez, focuses on the obstetrical practices of *Embera Chamí* indigenous women as a form of resistance to a colonial reality which perpetuates control over female bodies, and the destruction and commodification of knowledge.

The black body's representativity is the focus of two additional papers. In

8 *Macumbeira* derives from *macumba*, a word also present in the English dictionary that delimits syncretic religious practices in Brazil combining elements of African and other religious practices with those of Christianism [translator's note].

RCL — Revista de Comunicação e Linguagens *Journal of Communication and Languages* N.54 (2021) ISSN 2183-7198

"*Dissemina Lab* — novos enfoques de gênero e raça na mídia contemporânea" (Dissemina Lab — new approaches to race and gender in contemporary media), Geisa Rodrigues, Pedro Henrique Conceição dos Santos and Monique Paulla question the power relations (re)produced by the media and defend the importance of a multiplicity of views, concretely of black people, in media production. On the other hand, Micaela Cabral and Sónia Sá in "The representativeness of black women on social media: the Brazilian collective "Pop Afro"" examine the online mediatic production of black collective Pop Afro, part of the *Dinheiro Negro* (Black Money) movement, to validate their discursive strategies as a means to empower black women.

"Pode o subalternizado recordar? Um olhar sobre as recordações de Fernanda do Vale" (Can the subaltern remember? An analysis of Fernanda do Vale's memories), by Carla Fernandes, is a reflection, departing from the work *A Preta Fernanda: Recordações d'uma colonial* (Nigger Fernanda: Recollections of a colonial), about the social representation of black women and the impossibility of accessing their memories without the mediation of a third-party or a structure epistemologically foreign to them. Sandra Lourenço, in contrast, and employing the methodological framework of memory studies and curatorial practice, explores the East-Timorese *tais* as "practiced memory". In "Tecendo o (pós)colonialismo em Timor-Leste: o *tais* como objeto de memórias praticadas" (Weaving (post)colonialism in East-Timor: the *tais* as an object of practiced memories), she reflects on how the *tais* precedes, crosses, and survives colonialism in different forms: as a sacred object, as touristic *souvenir*, or as a process that mobilises contemporary artistic imaginings. The centrality, in this number, of the memorial question is also inscribed in Laís Gonçalves' contribution, in "Realizadoras brasileiras e a ditadura military: Protagonismo, militância e resistência" (Decolonizing cinema and memory of the Brazilian dictatorship: documentaries made by women after 1985), which addresses the recollective reconstruction of the Brazilian military dictatorship via the lens of female directors.

Last but not least, "A crítica à dicotomia de género como forma de descolonização epistémica" (Criticism of the gender dichotomy as a form of epistemic decolonization), by Maria Augusta Babo, proposes an archaeology of western epistemology, advocating that what is often presented as a new perspective in the postcolonial and feminist frameworks is actually rooted in poststructuralist critical thought.

Besides the articles, the present issue also incorporates two visual essays. This is a format which has been growing stronger, as a response to a certain deficiency in the canonical forms of knowledge production, which often reproduce and perpetuate colonial violence, such as in the use they make of images. Indeed, colonialism inaugurated an epistemological tradition moulded by images, which were vital technologies in the process of colonial production, in the accumulation of knowledge, in the formation of a colonial imagination (Said 1995, Mignolo 1995, Latour 1987), and a pivotal part in the foundation of scientific "objectivity", as Dalston and Galison (1992) so well observed. It is also

RCL — Revista de Comunicação e Linguagens *Journal of Communication and Languages* N.54 (2021) ISSN 2183-7198

for this reason that many women, inside and outside the academy, have started to create their own devices, so often hybrid and situated beyond the colonial canon of knowledge production, daring to think *with* images and *through* images instead of just on images.

Examples of this are the two visual essays included in this issue, which are, fundamentally, intuitive creative interventions. The photo-performance "Lentes Femininas para anti-reflectir o colonialism" (Female Lenses to anti-reflect colonialism), by Livia Gaudêncio, in collaboration with the performer Violeta Luna, compiles a "decolonial oracle" of twelve cards. The work intersects the violence perpetrated against women with the colonial violence of extractivism (the colonial erotica illuminated by Anne McClintock), remitting to the act of "lassoing"[9] indigenous women and to how miscegenation, made into a propaganda instrument, as much in late Portuguese colonialism as in Brazilian identity narratives, amounts to no more than what results from the rape of black and indigenous women. Follows, "Infra-representadas: aquelas que correm" (Infra-represented: those who run), by Catarina Miranda, highlights the representation of women in football, through a montage of TV images captured by a phone camera during the live transmission of games. The visual essay is traversed by Maria Isabel Barreno's interrogation: standing face to face with a history taught and perpetuated as "of Men", "where are the women?"[10]

In the section dedicated to reviews, we have two texts about two different devices, both establishing a counterpoint to the logic of the archive and its present colonial uses: *O kit de sobrevivência do descobridor português no mundo anti-colonial* (The Portuguese discoverer's survival kit in the anti-colonial world), by the visual poet Patrícia Lino, reviewed by Pedro Eiras, and *Recognition*, a composition-film by the composer Sara Serpa, reviewed by another musician, Aline Frazão. Last, Rogério Almeida Santos appraises Marissa Moorman's *Powerful frequencies radio, state power, and the Cold War in Angola, 1931–2002*, a study about the use of the radio as both an anticolonial tool and an instrument for the consolidation of national unity in the recently independent country. Still in this part, we publish the biographical article "Será que as estrelas falam?: Biografia de Carolina Maria de Jesus" ("The stars, will they speak?" Listening to Carolina Maria de Jesus's voice), a literary voice from the Canindé favela, by Rita Ciotta Neves, her translator into Italian.

The interviews section includes two important contributions. First, the interview "Mulheres e descolonização: o que exibem as telas?" (Gendering decolonization: what´s on display? Interview with Maíra Zenun), given to Michelle Sales by the programmer and director Maíra Zenum, cocreator of *Mostra Internacional de Cinema na Cova*. In it, what is normally exhibited comes into question and means of decolonising the screen are discussed, specifically through the programming of films produced, directed, and distributed by black, African, and Afro-descendant people. Patrícia Yxapy and Sophia Pinheiro's

9 "Pegar pelo laço".
10 Face a uma história ensinada e perpetuada como "do Homem", "onde estão as mulheres?" (1989, 17).

RCL — Revista de Comunicação e Linguagens *Journal of Communication and Languages* N.54 (2021) ISSN 2183-7198

contribution consists of the film *Teko Haxy — ser imperfeita* (*Teko Haxy* — being imperfect; 2018, colour, 39'), their "research arena", which can be viewed. It consists of a "relational diary" comprising the editing of video-letters exchanged between the authors, an indigenous filmmaker and an artist and anthropologist, in which we gradually learn how challenging dialogue can be for those set out to do it. Dialogue can suggest a deferment of the decolonial process, but it is also a necessary step towards it — just as the establishment of other relational spaces and of other circuits of solidarity also are.

This issue includes a total of eight articles by Brazilian authors revealing the effervescence of the Brazilian academia and its impact and ramifications in Portugal, which have contributed towards great progress in the debate about colonialism and its legacies (namely racism), shaped by emancipatory prospects, particularly feminist and decolonial.

Inference: rehearsing decolonial feminism

In order to rebuff the "industrial academic complex" (Tuck and Yang 2014), in this number of RCL, we essayed a decolonial and feminist editorial route. A "decolonial feminism", forewarns Françoise Vergès (2021), requires, amongst many other factors, a shift in the way we understand the logic of exploitation, the institutions, such as the academy, and the devices which reproduce them, such as academic publishing. However, if oppression is multiple (colonial, patriarchal, capitalistic), rhizomatic and palimpsestic, as the *decolonials* would have it, then, a compromise must also be made with respect to multiplicity; the multiplicity of ways of knowing, seeing, and producing knowledge.

Here, we endeavoured. Not just to reposition women at the epicentre of decolonisation and the decolonial processes happening today, but also to include different formats, some even experimental, and a profusion of voices (*profusion* is the opposite of *confusion*, as certain Amerindian cosmogonies have it), in an editorial praxis at the intersection of academic, political and artistic concerns, which sought to dilate and even surpass the limits of its own exercise.

Ackowledgements

We wish to thank all academic reviewers for their vital contributions. In a special edition, which aims to contribute to decolonial thinking and praxis, it is never superfluous to highlight the obvious: that we rely on "blind" peer reviews, by specialists who, rather graciously, have given their time and knowledge, contributing with critical readings, and suggesting revisions to the original proposals. Their expertise and generosity have been decisive in the refashioning of occasionally frail arguments and the potentiating of qualities in all the articles and essays.

RCL — Revista de Comunicação e Linguagens *Journal of Communication and Languages* N.54 (2021) ISSN 2183-7198

Bibliography

Barreno, Maria Isabel. 1989. *A Morte da Mãe*. Lisboa: Caminho.

Cusicanqui, Silvia Rivera. 2012. "Ch'ixinakax utxiwa: A Reflection on the Practices and Discourses of Decolonization." *The South Atlantic Quarterly* 11(1): 95-109. https://doi.org/10.1215/00382876-1472612.

Daston, Lorraine e Peter Galison. 1992. "The Image of Objectivity." *Representations*, 40 (Autumn 1992): 81-128. https://doi.org/10.2307/2928741.

Fanon, Frantz. [1961] 2004. *The Wretched from the Earth*. New York: Grove Press.

Forester, Will. 2021. "Decolonial Feminisms: An Interview with Françoise Vergès." *PEN Transmissions*, April 30, 2021.

Gallas, Luciano e Ricardo Machado. 2013. "Para transcender a Colonialidade". *IHU on-line* 431. http://www.ihuonline.unisinos.br/artigo/5258-luciana-ballestrin.

Hall, Stuart. 2003. "Quando foi o pós-colonial? Pensando no limite." Em *Da diáspora. Identidades e mediações culturais,* organizado por Liv Sovik, 101-130. Belo Horizonte: Editora UFMG.

Latour, Bruno. 1987. *Science in Action: How to Follow Scientists and Engineers through Society*. Cambridge: Harvard University Press.

Mcclintock, Anne. 1995. *Imperial Leather. Race, Gender, and Sexuality in the Colonial Contest*. New York: Routledge

Mignolo, Walter. 1995. *The Darker Side of the Renaissance, Literacy, Territoriality, and Colonization*. Ann Arbor: University of Michigan Press.

_____. 2017. "Colonialidade o lado mais escuro da modernidade." *Revista Brasileira de Ciências Sociais* 32(94): 1-18. https://doi.org/10.17666/329402/2017.

Quijano, Anibal. 2005. "Colonialidade do poder, eurocentrismo e América Latina." Em *Perspectivas latinoamericana, organizado por* Edgardo Lander, 107-130. Colección Sur Sur, CLACSO, Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina.

Resende, Ana Catarina Zema de. 2014. "Direitos e Autonomia indígena no Brasil (1960 – 2010): uma análise histórica à luz da teoria do sistema-mundo e do pensamento decolonial". Tese apresentada ao Programa de Pós-graduação em História, Instituto de Ciências Humanas da Universidade de Brasília.

Restrepo, Eduardo e Axel Rojas. 2012. *Inflexión decolonial: fuentes, conceptos y cuestionamientos*. Colombia: Universidad del Cauca, Popayán.

Ribeiro, Djamila. 2017. *O que é lugar de fala?* Belo Horizonte: Letramento.

Said, Edward. 1978 [1995]. *Orientalism*. London: Penguin Books.

Tuck, Eve e K. Wayne Yang. 2012. "Decolonization is not a metaphor." *Decolonization: Indigeneity, Education, & Society* 1(1):1-40. https://jps.library.utoronto.ca/index.php/des/article/view/18630.

_____. 2014. "R-Words Refusing Research." In *Humanizing Research*, edited by D. Paris and M. T. Winn, 223-247. Thousand Oakes: Sage Publications.

Vergès, Françoise. 2021 [2019]. *A Decolonial Feminism*. London: Pluto Press.

Walsh, Catherine. 2009. *Interculturalidad, estado, sociedade: luchas (de)coloniales de nuestra época*. Quito-Equador: Universidade Andina Simón Bolívar/Ediciones Abya-Yala.

MARIA DO CARMO PIÇARRA

—

Biographical note

Hired researcher at ICNOVA/FCSH, an assistant professor at the Universidade Autónoma de Lisboa and a film programmer. Among other publications and books, she published *Projectar a ordem. Cinema do Povo e propaganda salazarista* (Projecting the order. Cinema do Povo and Salazar propaganda, 2020), *Azuis ultramarinos. Propaganda colonial e censura no cinema do Estado Novo* (Ultramarine Blues. Colonial propaganda and censorship on Estado Novo's cinema, 2015), and, with Teresa Castro, edited *(Re)Imagining African Independence. Film, Visual Arts and the Fall of the Portuguese Empire* (2017).

—

ORCID iD

0000-0002-7875-9629

—

CV

B41A-C5C2-9211

—

Institutional address

Campus de Campolide — Colégio Almada Negreiros. Gabinete: 348, 1099-032 — Lisboa. Morada postal: Av. de Berna, 26 C, 1069-061 — Lisboa, Portugal.

ANA CRISTINA PEREIRA

—

Biographical note

Holds a Ph.D. in Cultural Studies, from the University of Minho, with the thesis *Otherness and identity in cinematographic fiction in Portugal and Mozambique*. Her main research interests are alterity(s)/identity(s), social memory, race, and gender, in a postcolonial and intersectional perspective. She is a post-doc researcher at CES (University of Coimbra) as a member of the project *(De)Othering,* and associate researcher at CECS (University of Minho) as a member of the project *CulturesPast&Present*. She was also member of the project "On the sidelines of Portuguese cinema: a study on Afro-descendant cinema produced in Portugal."

—

ORCID iD

0000-0002-3698-0042

—

CV

5D15-23FF-A459

—

Institutional address

Centro de Estudos Sociais (Coimbra, Alta) — Colégio de S. Jerónimo, Apartado 3087, 3000-995 — Coimbra, Portugal.

RCL — Revista de Comunicação e Linguagens *Journal of Communication and Languages* N.54 (2021) ISSN 2183-7198

INÊS BELEZA BARREIROS

—

Biographical note

Cultural and art historian interested in the migration of images across time and space and the ways in which the coloniality of seeing sustains the coloniality of knowledge. She is an editor of *La Rampa* and has been working in documentary films. Inês holds a Ph.D. in Media, Culture and Communication from New York University, a Master in Contemporary Art History from New University of Lisbon and a BA in Art History from University of Lisbon.

—

ORCID iD

0000-0003-0059-9407

—

CV

3716-FBEA-F50D

—

Institutional address

Campus de Campolide — Colégio Almada Negreiros. Gabinete: 348, 1099-032 — Lisboa. Morada postal: Av. de Berna, 26 C, 1069-061 — Lisboa, Portugal.

—

DOI https://doi.org/10.34619/l9q8-efbj

RCL — Revista de Comunicação e Linguagens *Journal of Communication and Languages* N.54 (2021) ISSN 2183-7198

Pode o/a subalternizado/a recordar? — uma análise das recordações de Fernanda do Vale

Can the subaltern remember? — an analysis of Fernanda do Vale's memories

CARLA FERNANDES

Universidade Autónoma de Lisboa

c.kassnge@gmail.com

RCL — Revista de Comunicação e Linguagens *Journal of Communication and Languages* N.54 (2021) ISSN 2183-7198

—

Resumo

O presente artigo propõe uma reflexão sobre memória, arquivos e representações sociais de mulheres negras, em Portugal, tendo como referência a obra *A Preta Fernanda: Recordações d'uma colonial,* uma autobiografia ficcional, que retrata a vida de uma mulher negra a viver em Lisboa, em finais do século XIX, inícios do século XX, recorrendo aos conceitos de "mímica" e "ambivalência" de Homi Bhabha e à leitura das duas dimensões de representações — *Vertretung* e *Darstellung* — feita pela teórica pós-colonial Gayatri Spivak.

—

Palavras-chave

Representações sociais | mulheres negras | mímica e ambivalência | Vertretung e Darstellung | memória | arquivos

—

Abstract

This article proposes a reflection on memory, archives and social representations of black women in Portugal, having as reference to the book *A Preta Fernanda*: *Recordações d'uma colonial* [Preta (Black) Fernanda: Recollections of a colonial], a fictional autobiography portraying a black woman living in Lisbon, at the end of the nineteenth century, beginnings of the twentieth century, using Homi

Bhabha's concept of mimicry and ambivalence, and the reading of the two dimensions of representations — Vertretung and Darstellung — conducted by the postcolonial theorist Gayatri Spivak.

Keywords
Social representations | black women | mimicry and ambivalence | Vertretung and Darstellung | memory | archives

Introdução

Os poucos relatos de grupos subalternizados na primeira pessoa fazem com que os que pelas suas histórias se interessam se entreguem a expedições incansáveis para aceder a qualquer narrativa que os retrate. A ânsia de lançar um olhar sobre aquelas vidas, de provar a existência de continuidades ou de identificar descontinuidades, de jogar por terra "mentiras", de saber "como foi realmente" é tal, que, muitas vezes, se ignoram aspetos estruturais que inviabilizam todas essas aspirações.

> Não se trata de uma descrição de "como as coisas realmente eram", ou de privilegiar a narrativa da história como imperialismo, como a melhor versão da história. Trata-se, ao contrário, de oferecer um relato de como uma explicação e uma narrativa da realidade foram estabelecidas como normativas (Spivak 2010, 48).

A premissa da impossibilidade de acesso a narrativas passadas de grupos subalternizados, no sentido de "como as coisas realmente eram", é a base do presente ensaio, inspirado em algumas das ânsias anteriormente referidas e que, depois de várias reflexões, se transformaram numa questão: "Pode o/a subalternizado/a recordar?"

Para iniciar esta discussão sobre como o património histórico, cultural e intelectual de grupos subalternizados disponível se estabeleceu como normativo, vamos analisar a obra *A Preta Fernanda — Recordações d'uma colonial*[1], à luz dos conceitos de "mímica e ambivalência" de Homi Bhabha (1984) e das duas dimensões de representação — *Vertretung* [representação política, no sentido de falar por alguém] e *Darstellung* [representação no sentido de uma re-presentação nas artes] —, na leitura de Gayatri Spivak (2010, 31). Trata-se de uma autobiografia considerada ficcional (Beleza 2014, 217), escrita por dois homens brancos, relatando a vida de uma mulher negra de origem cabo-verdiana, a viver em Lisboa, em finais do século XIX, princípios do século XX. Esta mulher

1 Doravante também referida como *Recordações* ou Recordações de d'uma colonial — Memórias da Preta Fernanda, título original de 1912.

cabo-verdiana deixa a sua ilha, Santiago, pelas mãos de Jerónimo Antunes Martins, um marinheiro português, um amor arrebatador, que acaba por abandoná-la no primeiro porto a que chegam, Dakar. De lá, Fernanda vem para Lisboa com um comerciante alemão, Frederick Kemps (Fritz), com quem ficará pouco tempo, mas o suficiente para ter filhos gémeos. O comerciante revela-se um alcoólico o que faz com que Fernanda o abandone assim como aos filhos. Economicamente instável, a protagonista mantém-se através de variadíssimos trabalhos, desde domésticos passando pelo entretenimento e acabando por destacar-se como uma figura proeminente da vida boémia da cidade de Lisboa, onde morreu em 1927.

No entanto, a sua história foi sendo mediada por pessoas pertencentes a um grupo hegemónico e por isso perguntamos: "Pode o/a subalternizado/a recordar?"

É de sublinhar que a nossa interrogação é uma reformulação da pergunta colocada pela teórica pós-colonial indiana, Gayatri Spivak, no seu ensaio de 1985 "Pode o subalterno falar?". Igualmente importante é destacar a adoção do termo "subalternizado/a" em vez de "subalterno" na nossa interrogação. Esta opção pareceu-nos adequada uma vez que o termo "subalternizado/a" torna explícito que a posição social do sujeito a quem se refere é resultado de uma ação e/ou de uma série de eventos. Na definição elaborada por Spivak, subalterno é quem pertencente "às camadas mais baixas da sociedade constituídas pelos modos específicos da exclusão dos mercados, da representação política e legal, e da possibilidade de se tornarem membros plenos no estrato social dominante" (2010, 12). Ou seja, a autora torna evidente que o subalterno passou por um processo que o colocou nessa posição de subalternidade. No entanto, para este ensaio, consideramos relevante o uso efetivo do termo subalternizado/a.[2]

Na mais recente tradução para o português lançada pela editora Orfeu Negro, em fevereiro de 2021, e assinada por António Sousa Ribeiro, o livro recebe o título *Pode a subalterna tomar a palavra*. Segundo o tradutor, Spivak, considera mais apropriada a expressão "tomar a palavra" (do francês *prendre la parole*), uma vez que, na sua argumentação, não se trata do ato ou da capacidade de falar, mas, sim, da possibilidade de se ser considerado protagonista nesse processo. O género feminino é também adotado (subalterna) pelo facto de Spivak se ter baseado, para sua argumentação neste ensaio, na história de uma jovem indiana de dezassete anos, cujo ato de suicídio foi ressignificado. O sacrifício pessoal da jovem Bhubaneswari Bhaduri foi um gesto de revolta e de resistência. Para evitar que lhe fosse atribuído um significado banal, como uma gravidez indesejada, escolheu um dia em que estava menstruada para se suicidar. O verdadeiro motivo da sua morte prendia-se com o facto de Bhubaneswari pertencer a um grupo independentista que lhe tinha confiado um assassinato político. Por não ter conseguido fazê-lo, e querendo cumprir a missão, suicidou-se. Deixou uma carta à irmã mais

2 Para Spivak o termo "subalterno" deve ser lido no sentido que Antonio Gramsci lhe atribuiu ao referir-se ao proletariado, isto é, "aquele cuja voz não é ouvida" (Spivak 2010, 12).

RCL — Revista de Comunicação e Linguagens *Journal of Communication and Languages* N.54 (2021) ISSN 2183-7198

velha explicando tudo. Anos depois da morte de Bhaduri, as suas sobrinhas atribuíram o suicídio da tia a um amor ilícito. Esta leitura era absolutamente contrária ao seu ato revolucionário, que se opunha à ideologia *sati* (ritual hindu em que a viúva se suicida). Esta falha de comunicação causou uma enorme irritação em Spivak, que confessa ter escrito, na primeira versão do texto: "a subalterna não pode falar!", tendo evoluído para a pergunta, a seu ver, uma formulação mais recomendável (Spivak 2021, 128).

Neste caso, a leitura hegemónica prevaleceu sobre o discurso da subalternizada. Consideramos que este ciclo se repete em diferentes contextos em que as relações de poder são desiguais e procuraremos identificar alguns destes aspetos na leitura da obra *A Preta Fernanda — Memórias d'uma colonial.*

Ao debruçar-nos sobre a obra *Recordações* desenvolveremos a discussão em torno dos conceitos de memória e arquivos como base conceptual, a partir da qual vamos operacionalizar os conceitos de "mímica e ambivalência" e as duas dimensões da representação, *Vertretung* e *Darstellung*.

Memória e arquivo

A questão da relação memória/arquivo é central para este ensaio, pois é essencial entendermos como se forma a memória, que significados assume a nível individual e coletivo e como se preserva.

Se considerarmos que memória é a "faculdade que nos permite formar uma consciência de identidade, tanto a nível individual como coletivo" (Assmann 2008, 109), e que, como sublinhou Maurice Halbwachs (2016), a memória depende da socialização e da comunicação, interessa-nos olhar para os contextos de socialização e os meios de comunicação de grupos subalternizados, para responder à pergunta que nos ocupa: "Pode o/a subalternizado/a recordar?".

Segundo Assmann (2018, 111), a memória apenas existe em interação com outros seres humanos, mas também com objetos, celebrações, textos, etc., que estabelecem a relação entre a mente que se lembra e o objeto que faz lembrar. O "objeto que faz lembrar" leva-nos ao conceito de arquivo que, no nosso caso, é a obra *A Preta Fernanda: Recordações d'uma colonial.*

Tendo havido uma vasta discussão sobre o conceito de arquivo, aqui é definido como sendo um repositório de memórias, seja em forma de texto, arquitetura, imagens, documentos, objetos, etc. Quando temos acesso a arquivos que se referem a grupos subalternizados, como é o caso da obra em análise, nem sempre temos a consciência de que os arquivos não nos vão dar a descrição de "como as coisas realmente eram", como coloca Spivak. Nem nos vão apaziguar definitivamente a ânsia de provar continuidades ou de identificar descontinuidades, de trazer a verdade à superfície ou quebrar silêncios. Para Michel Foucault, por exemplo, o arquivo é um "sistema discursivo" que estabelece a possibilidade do que pode ou não ser dito numa determinada sociedade

RCL — Revista de Comunicação e Linguagens *Journal of Communication and Languages* N.54 (2021) ISSN 2183-7198

em determinada altura[3]. Jacques Derrida, por seu turno, argumenta que a estrutura do arquivo determina o que pode ser arquivado e que a história e a memória são moldadas pelos métodos técnicos do arquivamento. Ou seja, se o arquivo não pode acomodar um tipo particular de informação, este é excluído do registo histórico[4].

Memória e Arquivo: poder e limites

O filósofo camaronês, Achille Mbembe, discorre sobre como podemos olhar para os arquivos quando tentamos "recriar" eventos passados, no seu artigo "The power of the archive and its limits" (2002). Mbembe alerta para a impossibilidade de os arquivos reterem toda a história da sociedade e esclarece que existe um trabalho de montagem coerente dos eventos, que cria a ilusão de totalidade e continuidade. Assim sendo, os arquivos revelam ser o produto de uma composição do tempo:

> Este tempo tem uma dimensão política resultante da alquimia do arquivo: é suposto pertencer a todos. A comunidade temporal, o sentimento de que todos seriamos herdeiros de um tempo sobre o qual poderíamos exercer os direitos de propriedade coletiva: este é o imaginário que o arquivo procura disseminar (Mbembe 2002, 21).

No entanto, apesar de Achille Mbembe reconhecer o poder do arquivo de criar um sentido de propriedade sobre o imaginário que nos oferece, coloca-lhe um limite — a subjetividade individual. O autor faz também uma enumeração dos vários fatores envolvidos nessa experiência subjetiva limitadora do poder dos arquivos: saber a quem pertencem; de que autoridade dependem; o contexto político no qual são visitados; as condições sob as quais são acedidos a distância entre o que se procura e o que se encontra; a maneira como os arquivos são descodificados e como o que é encontrado é apresentado e tornado público (Mbembe 2002, 23).

A questão dos limites do arquivo abre caminho para, na análise da obra *Recordações*, observarmos os fatores implicados na experiência subjetiva que limita o poder dos arquivos, apontados pelo filósofo camaronês. Sugiro, no entanto, agrupá-los em quatro grupos:

1) Propriedade e dependência (a quem pertencem os arquivos; de que autoridade dependem);
2) Contexto político e condições de acesso (qual o contexto político no qual são visitados; as condições sob as quais são acedidos);

3 Cf. Foucault. Michel. 1972. The Archaeology of Knowledge and The Discourse on Language. New York: Pantheon Books.

4 Cf. Derrida, Jacques. 1995. Archive Fever: A Freudian Impression. Chicago and London: University of Chicago Press.

RCL — Revista de Comunicação e Linguagens *Journal of Communication and Languages* N.54 (2021) ISSN 2183-7198

3) Expectativa e leitura (distância entre o que se procura e o que se encontra; a maneira como os arquivos são descodificados);
4) Apresentação e exposição (como o que é encontrado é apresentado e tornado público).

Especificidades do arquivo *Recordações*

Iniciaremos a análise da obra *Recordações* à luz dos limites do arquivo, recorrendo aos grupos anteriormente mencionados.

1. *Propriedade e dependência*

Como referido, a autoria da obra, publicada em 1912 sob o título *Recordações d'uma colonial — Memórias da Preta Fernanda*[5], é atribuída a A. Totta e F. Machado, que terão consultado Fernanda do Vale, pseudónimo literário de Andresa do Nascimento[6] (também conhecida como Preta Fernanda). Esta autobiografia ficcional (Beleza 2014; Simões 2018) escrita por dois homens brancos, retratando a vida de uma mulher negra, de origem cabo-verdiana, a viver na cidade de Lisboa, portanto, imigrante, em finais do século XIX, inícios do século XX, podem dar-nos as respostas às questões do primeiro grupo de fatores limitadores do poder do arquivo.

Se colocarmos perguntas simples como: Quem publicava em 1912, em Portugal? Quem dominava o mundo editorial? Quem lia e escrevia? As respostas a estes questionamentos convergem para o facto de este arquivo pertencer a um grupo hegemónico branco e depender desse mesmo grupo. Fernanda do Vale, assim, como a jovem indiana, Bhubaneswari Bhaduri, teria pouco controlo sobre o significado atribuído ao seu livro, às suas memórias, apesar de poder estar implicada no processo de criação ou de ser a fonte de inspiração para a obra. A obra não poderia ser propriedade sua e a sua interpretação, colocação no mercado, circulação, não dependeriam daquela mulher negra, a viver em Lisboa em inícios do século XX. O silenciamento, a reinterpretação do seu ato de afirmação como sujeito ao decidir escrever as suas memórias está implícito nas condições que o possibilitaram. A muitos que viriam a ler o seu livro passaria ao lado a habilidade e o carácter revolucionário que representava ser mulher negra, imigrante e conseguir impor-se no mundo cultural da capital portuguesa, naquela época e de forma independente. Mas o discurso dominante impede essa leitura da sua vivência, porque a narrativa mestre *(master narrative)*[7] sobre mulheres, sobre negros e negras, sobre imigrantes não implica agenciamento.

5 A publicação a que tivemos acesso é de 1994 e trata-se de uma reedição da editora Teorema, que apresenta como autora Fernanda do Vale e não A. Totta e F. Machado.
6 Também Andressa (Andresa) de Pina, nome de nascimento de Fernanda do Vale.
7 Toni Morrisson descreve: A narrativa mestre é qualquer tipo de guião ideológico que esteja a ser imposto pelas pessoas em posição de autoridade a todos os outros. Feminist Teacher. 2010. Exposing the "Master Narrative": Teaching Toni Morrison's The Bluest Eye. https://feministteacher.com/2010/04/13/exposing-the-master-narrative-teaching-toni-morrisons-the-bluest-eye/

RCL — Revista de Comunicação e Linguagens *Journal of Communication and Languages* N.54 (2021) ISSN 2183-7198

2. *Contexto político e condições de acesso*

Relativamente ao segundo grupo dos limites dos arquivos, consideraremos apenas o contexto político e as possíveis condições de acesso da época. Analisando o discurso sobre a mulher negra em *Recordações,* verificamos que vai de encontro ao ambiente político que se vivia em Portugal nos finais do século XIX. Nesse período, houve um forte investimento na criação de representações dos territórios colonizados e dos seus povos, com o intuito de fortalecer o discurso colonial que os construiu como os "Outros". Na segunda metade do século XIX, a consolidação da ocupação portuguesa em territórios africanos era um projeto bastante robusto em que o mapa cor-de-rosa previa unir o território de Angola a Moçambique, sob soberania portuguesa. O Ultimato britânico, de 1980, ia contra essa decisão ratificada internacionalmente pela Conferência de Berlim, em 1884-85. Os ingleses queriam construir um caminho de ferro entre a África do Sul e o Egito e os portugueses deveriam desocupar aqueles territórios ou haveria uma guerra. A coroa portuguesa teve de retirar-se, o que foi vivido com grande humilhação. (Alexandre 2000).

Neste contexto político de revolução industrial e investida em territórios africanos, numa disputa com outros poderes colonizadores europeus, a colonização dos imaginários era também um objetivo. E foi tendo este contexto como cenário de fundo que as representações sociais das mulheres negras e de pessoas de territórios colonizados foram recuperadas e inseridas na obra *Recordações*.

Andresa também representa o "império" quando expressa o seu "ásco pelos ingleses [que] datava da edade em que comecei a compreender o que era o mundo" (Vale 1994, 60)[8]. No capítulo IV, a protagonista chega mesmo a refletir a exaltação patriótica, que se viveu em Portugal após o Ultimato britânico de 1890, que exigia a retirada militar de Portugal de territórios entre Angola e Moçambique, sob a ameaça do comprometimento das relações entre os países:

> O ano seguinte, de 1890, apresentava-se d'uma fórma trágica para o meu coração de patriota ardente.
> A minha sincera fé colonizadora ia toda, em espírito, para esse Serpa Pinto, que não abandonava com duas rasões a sua ácção na região do lago Nyassa e afirmava d'uma forma perentória e decisiva que a minha forte raça lusitana não era coisa com que, impunemente, se fiséssem malabáres diplomáticos e absorventes (Vale 1994, 59).

Até mesmo a história que trouxe Andresa a Lisboa parece refletir as tensões que Portugal vivia com outras potências europeias na disputa por territórios em África. Neste caso, Andresa do Nascimento estaria na posição de "território" a conquistar, o que segundo os seus relatos aconteceu, tendo sido o seu primeiro amor europeu um

8 A grafia original é mantida em todas as citações retiradas do livro *Recordações*.

português, que a deixou num porto em Dakar, por ter ciúmes de um amigo alemão. Este triângulo amoroso parece refletir o mote da gravura de Rafael Robalo Pinheiro, intitulada "Portugal e as Colónias" em que "as Meninas (...) representam as colónias portuguesas, recusando o velho e trôpego Portugal, e fazendo a corte (...) aos colonialistas europeus, mais jovens e mais dinâmicos" (Henriques 2019, 49).

Esta imagem da africana oportunista e lasciva, passada também através da autobiografia de Fernanda do Vale, vai de encontro ao que Serge Moscovici classificou como "objetificação" no processo de construção de representações sociais. Para Moscovici, este processo é uma simplificação concreta e seletiva de um objeto que acaba por substituir a realidade do mesmo e, penetrando o corpo social através da comunicação, torna-se óbvia para o grupo que a criou (Rateau, Moliner, Guimelli & Abric 2011, 483). Prova deste fenómeno é o facto de, ainda hoje, muitas das representações depreciativas de mulheres negras e de pessoas de territórios ocupados nas sendas do colonialismo, presentes em *Recordações,* se mantêm vivas no imaginário nacional. Basta para isso observar os ataques lançados sobre pessoas negras já portuguesas e o tipo de linguagem marcadora da sua "eterna alteridade" como "Vai para a tua terra!" ou a frequente associação à prostituição ou dependência (casamentos visando a obtenção de documentação) de mulheres negras em relações inter-raciais, por exemplo.

Mas como teria sido interpretada esta obra, na altura da sua publicação, por mulheres negras como Virgínia Quaresma, a primeira jornalista repórter portuguesa, feminista, ativista pela igualdade de género? E quem teria acesso a livros, quem sabia ler em Portugal em 1912? Estas questões podem ajudar-nos a refletir sobre que condições de acesso tinham as pessoas que entraram em contacto com a obra na altura.

3. *Expectativa e leitura*

Para além da sua autobiografia existe muito pouca informação sobre Fernanda do Vale, daí a dificuldade de contrastar os factos ali relatados. Dois dados refutados por Fernando Beleza (2014, 215), autor de um estudo sobre a obra[9], são o seu local e a data de nascimento, que aponta como sendo, provavelmente, a Guiné-Bissau, no ano de 1877, por ter tido acesso a documentos da Andresa do Nascimento. Mas na obra, no início do primeiro capítulo, lê-se:

> Quem desembarcasse por uma calcinante e abrasadora manhã do mês de maio de 1859, na pitoresca e luxuriante ilha de S. Tiago, uma das que formam o ridente e aprasível arquipelago de Cabo Verde (...) não deixaria, por certo, de ser impressionado, pelos gritos lancinantes (...) e a seguir uns minúsculos vagidos revelavam ao mundo que eu acabava de nascer para trilhar a estrada da dôr e da alegria (Vale 1994, 7-8).

9 Estudo de Fernando Beleza*: Das Margens do Império: Raça, Género e Sexualidade em Recordações d'uma Colonial (Memórias da Preta Fernanda).*

RCL — Revista de Comunicação e Linguagens *Journal of Communication and Languages* N.54 (2021) ISSN 2183-7198

Esta escassez de factos verificáveis torna evidente que é preciso colocar uma certa "distância entre o que se procura e o que se encontra" e ser prudente na maneira como se descodificam os arquivos perante tão pouca e contraditória informação.

No entanto, alguns episódios da vida de Fernanda do Vale em Lisboa são referidos em várias publicações e mostram alguma coerência. Isabel Castro Henriques, na sua publicação de 2019, *Mulheres Africanas em Portugal: o discurso das imagens (Séculos XV-XXI),* faz três menções a Fernanda do Vale. A obra apresenta uma série de imagens de representações de mulheres negras, em Portugal, produzidas entre os séculos XV e XXI, e a protagonista de *Recordações* é das poucas mulheres a ser referida mais do que uma vez. No capítulo "Espaços lúdicos: espetáculos, dança e música", vemos numa fotografia de Júlio Marques, uma aguarela de Alberto Sousa, que foi a capa do livro *Recordações d' uma Colonial — Memórias da Preta Fernanda,* com a legenda:

> A "Preta Fernanda" em traje de toureira. Festas muito participadas pelos Africanos, as touradas constituíam espaços lúdicos de integração através de formas diferentes de intervenção, que iam do toureio propriamente dito, como no caso de Fernanda do Valle, (..) que toureou em praças de Lisboa, como o Campo de Santana, e de Algés, até a cenas de divertimento nos intervalos das touradas, muito apreciadas pelos espectadores. (Henriques 2019, 41).

Tourear foi uma das atividades de Fernanda do Vale, assim como modelo. Ela terá pousado para a escultura do artista Giovanni Ciniselli que pretende simbolizar o fim da escravatura:

> A Abolição da Escravatura, decretada por Sá da Bandeira em 1869, está fixada na estátua do Marquês na Praça D. Luís I em Lisboa, tendo a seus pés uma figura feminina com as grilhetas da escravatura quebradas no tornozelo e com uma criança ao colo, a quem explica a liberdade. (Henriques 2019, 47).

A referência acima, encontra-se no capítulo "Personalidades femininas relevantes na sociedade portuguesa" da mesma obra da historiadora Isabel Castro Henriques, que destaca também a sua participação em festas públicas e privadas lisboetas, intervindo ativamente na vida boémia de Lisboa.

Para além destas três menções a Fernanda do Vale, todo o livro contém uma série de testemunhos da continuidade dos preconceitos relativamente a mulheres negras e a africanos, porque mostra como estas mulheres têm sido retratadas desde o século XV até ao século XXI. É um levantamento que poderia servir de ponto de partida para aprofundar os percursos de vida das mulheres ali mencionadas para além da imagem dos preconceitos em que ali estão inseridas. Interessa perguntar mais sobre figuras como Fernanda do Vale.

RCL — Revista de Comunicação e Linguagens *Journal of Communication and Languages* N.54 (2021) ISSN 2183-7198

4. *Apresentação e exposição da obra Recordações*

O quarto grupo de fatores limitadores do arquivo coloca o foco em "como o que é encontrado é apresentado e tornado público". Existem vários blogues que dão conta de episódios da vida de Fernanda do Vale com informações retiradas de publicações como as já referidas de Isabel Castro Henriques, mas também complementares. Destacamos também os dois estudos sobre a obra *Recordações* feitos em universidades aos quais tivemos acesso até à data da redação deste ensaio[10].

O primeiro artigo data de 2014 e é da autoria de Fernando Beleza, professor na Universidade de Newcastle no Reino Unido, e intitula-se "Das Margens do Império: raça, género e sexualidade em "Recordações d'uma colonial (memórias da Preta Fernanda)". Neste artigo o autor propõe "uma leitura das representações nos campos do cultural, do social, do histórico e do político em Recordações, que (...) sugerem uma inter-relação entre vários discursos sobre raça, género e sexualidade e o imaginário sócio-político colonial na ficcionalização desta figura [Fernanda] (...)" (Beleza 2014, 217). É um artigo que nos dá referências históricas da vida de Fernanda do Vale que podem ser verificadas através de documentos da época. Um exemplo é o episódio em que Fernanda do Vale é mencionada num artigo do jornal *A Capital* de 1917, por ter sido das poucas pessoas a ficar na sala do Teatro da República até ao final da leitura, feita por Almada Negreiros, do Manifesto futurista da luxúria, de Valentine de Saint-Point. Estes factos, segundo Beleza (2014, 216), reforçam a sua notoriedade como figura pública em Lisboa.

O segundo estudo, publicado em 2018, tem o título "Recordações d'uma colonial: autobiografia credível ou sátira racista?", e é da autoria de Diana Gomes Simões, na altura aluna do quarto ano do programa de doutoramento no departamento de português da Universidade de Massachusetts Dartmouth, instituição onde, curiosamente, Fernando Beleza também se encontrava quando escreveu seu artigo sobre a mesma obra. No entanto, Simões coloca o foco da sua investigação na linguagem, tendo-a como "um poderoso mecanismo de demarcação social e racial", considerando ainda que o "discurso e a ideologia colonialistas são projetados na voz de Fernanda cujo corpo representa o território africano a ser dominado e cuja identidade é transitória e flutuante." (Simões 2018, 97). Simões problematiza também a questão da publicação da narrativa da própria vida, classificando esta prática como um privilégio das classes altas em contraposição com a naturalização do silenciamento das vidas das classes mais baixas, isto é, das pessoas subalternizadas. Um argumento que pode reforçar a impossibilidade de o/a subalternizado/a recordar, se o interpretarmos na mesma linha de pensamento de Spivak. Ambas reconhecem a capacidade dos subalternizados tanto de falar (Spivak) como de recordar (Simões), mas observam a dificuldade de a sua fala ou memória completarem o seu clico natural, por estarem sujeitas a mecanismos de silenciamento e apagamento hegemónicos.

10 Fernando Beleza faz referência ao estudo de Maria Cristina Neto e de Francisco Santana (2003) intitulado "A Preta Fernanda — verdades e mentiras."

No caso da obra *Recordações*, o arquivo é apresentado e tornado público em meios tradicionais e alternativos como blogues. Teve uma segunda edição, em 1994, pela editora Teorema que colocou Fernanda do Vale como autora do livro, fazendo apenas menção aos autores da primeira edição numa nota na folha de rosto do livro. Outra alteração foi o próprio título que de *Recordações d'uma colonial — Memórias da Preta Fernanda* passou a *Preta Fernanda: Recordações d'uma colonial*. Esta mudança de perspetiva poderá ser um reflexo da época em que cada edição foi publicada, a de 1912, coloca a ênfase na categoria "colonial", e a de 1994 no termo "preta". E esta alteração pode também influenciar significativamente as primeiras abordagens à obra.

Contrafeitos: Mímica e Ambivalência, *Vertretung* e *Darstellung*

Os autores de *Recordações* fizeram, frequentemente, uso de estereótipos raciais e de género ao relatar a história de Fernanda do Vale. Um desses episódios, que nos parece ilustrar o espírito da obra, encontra-se no capítulo II, intitulado "O amor em cena, ou o naufrágio da virgindade — a viagem — Dakar — o casamento — dez meses perdidos!". Aí, Andresa encontra-se num quarto de hotel, em Dakar, onde o seu companheiro português, Jerónimo Antunes Martins, a deixa a aguardar uma modista. À chegada da modista, a nossa protagonista partilha o seguinte:

> Tive um sobressalto de alegria e recebi-a com grande civilidade, introdusindo o dedo fura-bolos no narís, como tantas vezes vira fazer a meu pae.
> Esse gesto pareceu surpreendel-a imensamente e tanto que, em vez do ai-ué que eu esperava, correspondeu oferecendo-me um bocado de tecido branco, a que chamou lenço, e o qual na minha santa ignorancia eu julgava ser a bandeira da pás (Vale 1994, 25).

Depois da prova de roupa feita e já vestida com roupas ocidentais, Andresa continua dizendo: "Eu batia palmas, pasmada, n'um deslumbramento. Ia, finalmente, ser branca. Pelo menos de costas. Isto é, meio branca, portanto, mulata" (Vale 1994, 25).

Aqui temos o retrato de uma mulher negra, sem maneiras, com modos lidos como primitivos e que aspira a ser como uma mulher branca ou quase branca. A obra está repleta de cenas como esta, daí Simões desaconselhar a leitura desta obra como um documento histórico factual, acentuando que "o circuito de comunicação impressa pertence às classes dominantes, servindo as suas ideologias e valores e não a preservação da memória" (2014, 98). Isto é, a autora sugere também a ideia de impossibilidade para o/a subalternizado/a de recordar sem estar à mercê da interferência da reinterpretação de estruturas hegemónicas.

Retomemos, portanto, a interrogação que inspirou esta reflexão — "Pode o/a subalterno/a falar?". Na verdade, este artigo de Spivak, foi escrito em resposta à conversa "Os intelectuais e o poder" entre os intelectuais franceses Michel Foucault e Gilles Deleuze, que concluíram que os subalternizados não precisavam de ser representados

RCL — Revista de Comunicação e Linguagens *Journal of Communication and Languages* N.54 (2021) ISSN 2183-7198

e que podiam falar por eles próprios, porque o podiam fazer melhor do que ninguém. Com a sua interrogação, Spivak, que posiciona as pessoas subalternizadas "não enquanto classe, no sentido marxista convencional, mas sim pela posição não-hegemónica que ocupam no seio das relações de poder" (Ribeiro 2021, 8), aponta para o dilema que é o subalternizado fazer-se entender, falar, "tomar a palavra" perante culturas que negam, desautorizam, editam e silenciam o seu discurso. O discurso do subalternizado é reinterpretado e, consequentemente, silenciado, na medida em que a leitura das suas demandas e os posicionamentos dependem das estruturas dominantes que definem as possibilidades de expressão desses grupos. E é por isso que Spivak coloca em causa a possibilidade de o subalterno ser ouvido sem estruturas que sejam capazes de acolher o seu discurso, como sugerido pelos intelectuais franceses, Foucault e Deleuze, quando colocam ênfase no facto de os grupos subalternizados poderem falar melhor que ninguém sobre a sua realidade — o problema coloca-se na receção e não na emissão da mensagem. A autora recusa também a ideia de que, através de documentos escritos a partir de uma matriz colonial, se venha a conseguir retirar ou reconhecer o discurso do subalternizado. Pode-se, sim, saber a partir de que lugar ele ou ela fala, mas não se conseguirá ouvir a sua voz.

Tendo em consideração o enquadramento do discurso dos subalternizados colocado por Spivak, no caso de *Recordações*, sabemos que não é a voz de Fernanda do Vale que ouvimos, mas poderíamos tentar saber como viviam ou eram tratadas as pessoas desses grupos naquele período. E, depois, tentar imaginar como seria escrever um livro, enquanto mulher negra, e quem o leria, numa época em que as taxas de analfabetismo em Portugal superavam os 60%. Nunca saberemos qual o grau de literacia de Andreza e se em algum momento discordou de A. Totta e F. Machado na escolha dos episódios da sua vida a colocar no livro. Nunca saberemos se se importava ou não com o que viriam a pensar sobre ela no futuro. Perante dilemas desta natureza, Spivak reconhece que os/as subalternizados/as dificilmente tomam a palavra e, por isso, são frequentemente representados, para o bem e para o mal, por terceiros. Segundo a autora, os intelectuais deveriam, com consciência da cumplicidade "entre o falar por" — *Vertretung* — e o "retratar/descrever algo" — *Darstellung*[11] —, assumir a tarefa de elaborar estratégias para tornar o acolhimento da fala dos grupos subalternizados possível (Spivak 1985).

Homi Bhabha, por seu turno, expõe um outro aspeto da problemática do silenciamento dos/as subalternizados/as, que é o facto de, ao mesmo tempo que o discurso colonial impõe ao "Outro" a obrigação de se tornar igual ao colonizador, desautoriza todas as tentativas desse exercício de mímica por parte dos sujeitos colonizados. Bhabha argumenta que o processo de mímica no discurso colonial se constrói em torno da ambivalência; "para que seja eficaz a mímica deve produzir continuamente o seu deslize,

11 Estes dois níveis representação são descritos em língua alemã e têm origem na teorização das lutas do proletariado feita por Karl Marx.

RCL — Revista de Comunicação e Linguagens *Journal of Communication and Languages* N.54 (2021) ISSN 2183-7198

o seu excesso, a sua diferença" (1984, 126), reforçando que "a mímica surge como a representação de uma diferença que é ela mesma um processo de desautorização". Ou seja, a mímica da língua, dos jeitos, de hábitos do colonizador por parte do colonizado só é aceitável enquanto puder continuar a ser lida pelo poder hegemónico como um produto contrafeito. O/a colonizado/a tem de representar constantemente o colonizador no seu próprio corpo para que este "entenda" o esforço de comunicação (a mímica), não propriamente o que está a ser veiculado, acabando por produzir novamente o silenciamento dos/subalternizados/as nesta ambivalência.

O episódio da modista em *Recordações* reflete precisamente esta ambivalência no discurso de Andresa quando diz: "*Ia, finalmente, ser branca. Pelo menos de costas. Isto é, meio branca, portanto, mulata.*". Assim que diz que já conseguiu "tornar-se branca", acaba por retratar-se — "*Pelo menos de costas*" — reposicionando-se — "*meio branca*" — desdizendo-se — "*mulata*".

Os "excessos" e "deslizes" marcam Andresa como diferente nos seus exercícios de mímica e sublinham, ao mesmo tempo, a sua inadequação à "civilização" e o seu desejo de a ela pertencer. Falando do "truque" que Fritz, o seu marido alemão, usou para que aprendesse as maneiras da civilização:

> Dissera-me ele que, á medida que me fosse civilizando, iria esclarecendo-se a minha côr até ficar branca. (...) Foi por esse meio, ainda, que obteve de mim o aprender a vestir-me à europeia; a tingir o cabelo com agua oxigenada e finalmente a aquisição das maneiras corrétas e delicadas, que tanto fazem realçar a minha distinção (Vale 1994, 37).

Neste excerto conseguimos facilmente imaginar a voz dos homens brancos, co-autores da obra, como "representantes" de Andresa, falando, recordando em seu lugar. Mostrando-lhe caminhos impossíveis para continuar a perseguir um ideal por eles criado que a rejeita e que nunca atingirá.

Conclusão

Ao perguntar "Pode o/a subalternizado/a recordar?", pretendemos problematizar a questão da possibilidade de grupos subalternizados preservarem a sua memória. A análise da obra *Recordações d'uma colonial — Memórias da Preta Fernanda* abre várias possibilidades de discussão em torno do direito à memória, das representações sociais de mulheres negras, em Portugal, e do que nos podem dizer os arquivos. Este arquivo diz-nos, em primeiro lugar, que as memórias de Fernanda do Vale foram manipuladas. Não nos diz até que ponto, mas sugere-nos as motivações para essa manipulação, nomeadamente, a criação de representações sociais de povos dos territórios colonizados que pudessem apoiar a ideologia colonial.

A obra *Preta Fernanda — Recordações de uma colonial* é um exercício que coloca em prática as duas dimensões de representação de que Gayatri Spivak fala, na medida

RCL — Revista de Comunicação e Linguagens *Journal of Communication and Languages* N.54 (2021) ISSN 2183-7198

em que a subalternizada é representada por dois homens brancos, que estão no lugar dela enquanto autores da obra que produz uma imagem de Fernanda do Vale. Nestas condições, será que Andresa/Fernanda pôde recordar? O livro ilustra, igualmente, os desafios das pessoas pertencentes a povos oprimidos, a quem é exigido que se pareçam, comportem, vivam como os seus opressores, mas cujos esforços nesse sentido são constantemente desautorizados. Nestas condições, será que Andresa/Fernanda poderia reclamar a presença de mais de si na sua história? E que identidade seria essa?

Perceber que esta é apenas uma das janelas possíveis para o mundo de Fernanda do Vale e compreender as suas limitações pode apaziguar a ânsia de saber como as coisas eram na verdade, e abrir caminho para analisar os processos históricos e sociais que fazem com que as coisas sejam como são.

RCL — Revista de Comunicação e Linguagens *Journal of Communication and Languages* N.54 (2021) ISSN 2183-7198

Bibliografia

Assmann, Jan. 2008. "Communicative and Cultural Memory". In *Media and Cultural Memory*, edited by Astrid Erll & Ansgar Nünning, 109-118. Berlin: Walter de Gruyter.

Bhabha, Homi. 1984. "Of Mimicry and Man: The Ambivalence of Colonial Discourse." *October* 28:125-133. https://doi.org/10.2307/778467.

Beleza, Fernando. 2014. "Das Margens do Império: Raça, Género e Sexualidade em Recordações d'uma Colonial (Memórias da Preta Fernanda)." *Ellipsis. Journal of the American Portuguese Studies Association12*: 215-241. https://doi.org/10.21471/jls.v12i0.72.

Derrida, Jacques. 1995. *Archive Fever: A Freudian Impression*. Chicago and London: University of Chicago Press.

Henriques, Isabel C. 2019. *Mulheres Africanas em Portugal: o discurso das imagens (Séculos XV-XXI)*. Lisboa: Secretaria de Estado Para a Cidadania e Igualdade.

Foucault, Michel. 1972. *The Archaeology of Knowledge and The Discourse on Language*. New York: Pantheon Books.

Feminist Teacher. 2010. "Exposing the "Master Narrative": Teaching Toni Morrison's The Bluest Eye". https://feministteacher.com/2010/04/13/exposing-the-master-narrative-teaching-toni-morrisons-the-bluest-eye/

Hallbwachs, Maurice. 2006. *Memórias coletivas*. São Paulo: Centauro.

Mbembe, Achille. 2002. "The Power of the Archive and its Limits." In *Refiguring the Archive*, edited by Carolyn Hamilton, Graeme Reid, Jane Taylor, Michèle Pickover, Razia Saleh and Verne Harris, 19-27. Dordrecht: Springer. https://doi.org/10.1007/978-94-010-0570-8_2.

Rateau, Patrick, Pascal Moliner, Jean-Claude Abric & Pascal Moliner. 2011. "Social Representation Theory." In *Handbook of Theories of Social Psychology.* Vol.2., edited by Paul A. M. Van Lange, Arie W. Kruglanski, and Edward Tory Higgins. Sage Publications. http://dx.doi.org/10.4135/9781446249222.n50.

Ribeiro, António P. 2018. "Para acabar de vez com a lusofonia." *Lusotopie* 17(2): 220-226. https://doi.org/10.1163/17683084-12341728.

Simões, Diana. 2018. "Recordações d'uma colonial: autobiografia credível ou sátira racista?." *Revista Interdisciplinar em Cultura e Sociedade* 4: 97-110. http://www.periodicoseletronicos.ufma.br/index.php/ricultsociedade/article/view/9581.

Spivak, Gayatri. 2010. *Pode o Subalterno falar?* Belo Horizonte: Editora UFMG.

———————. 2021. *Pode a subalterna tomar a palavra?* Lisboa: Orfeu Negro.

Vale, Fernanda. 1994. *A Preta Fernanda: Recordações d'uma colonial*. Lisboa: Teorema.

RCL — Revista de Comunicação e Linguagens *Journal of Communication and Languages* N.54 (2021) ISSN 2183-7198

Nota biográfica

Carla Fernandes é angolana, licenciou-se em Tradução das línguas inglesa e alemã (Faculdade de Letras — Universidade de Lisboa) e tem um mestrado em Comunicação Cultura e Tecnologias da Informação. Viveu e trabalhou na Alemanha (2008-2013) tendo integrado a equipa editorial de português para a África da Rádio Deutsche Welle. Produziu reportagens e radionovelas educativas em Moçambique. Criadora do podcast "Rádio Afrolis" (2014) dedicado a comunidades afrodescendentes, em Lisboa, e é presidente de uma associação (Afrolis) com o mesmo objetivo. Co-autora e organizadora da coletânea de poesia "Djidiu a Herança do Ouvido". Atualmente frequenta o programa de doutoramento Media e Sociedade no Contexto da Comunidade dos Países de Língua Portuguesa da Universidade Autónoma de Lisboa.

ORCID iD

0000-0003-1585-0211

Morada institucional

Universidade Autónoma de Lisboa
Palácio Dos Condes Do Redondo, R. de Santa Marta 56, 1169-023 Lisboa.

Recebido Received: 2021-03-10

Aceite Accepted: 2021-04-10

DOI https://doi.org/10.34619/iatw-jurw

RCL — Revista de Comunicação e Linguagens *Journal of Communication and Languages* N.54 (2021) ISSN 2183-7198

Arma diplomática e ficção: as mulheres nos filmes da Luta de Libertação da Guiné-Bissau

Diplomatic weapon and fiction: women in Guinea-Bissau's Liberation struggle films

CATARINA LARANJEIRO

Universidade NOVA de Lisboa.
Faculdade de Ciências Sociais e Humanas
Instituto de História Contemporânea
catarina.laranjeiro@gmail.com

RCL — Revista de Comunicação e Linguagens *Journal of Communication and Languages* N.54 (2021) ISSN 2183-7198

Resumo

Durante os onze anos de luta de libertação na Guiné-Bissau, diversos cineastas ocidentais documentaram como o Partido Africano para a Independência da Guiné e Cabo-Verde (PAIGC) desenvolvia uma acção militar contra o exército colonial português e simultaneamente criava, nas zonas libertadas, hospitais, escolas, tribunais populares e armazéns do povo. Na organização social e política das zonas libertadas seriam atribuídas às mulheres novas funções e responsabilidades, capazes de ativar mecanismos para a sua emancipação e para uma transformação nos papéis de género. Neste artigo, proponho discutir as representações históricas e políticas das mulheres nestes filmes, justapondo-as com um trabalho etnográfico realizado na tabanca de Unal, um dos primeiros bastiões das zonas libertadas. Esta justaposição permitirá discutir uma pluralidade de perspetivas que questionam a uniformidade do projeto político que o PAIGC propunha implementar. Permitirá ainda revelar inesperadas conjeturas de ascensão social e de resistência, desencadeadas pelas

mulheres que viviam nas zonas libertadas, as quais carecem de reflexão e problematização histórica.

Palavras-chave
Guiné-Bissau | luta de libertação | mulheres | PAIGC | cinema

Abstract

Over the eleven years of the liberation struggle in Guinea-Bissau, several Western filmmakers recorded how the African Party for the Independence of Guinea and Cape Verde (PAIGC) carried out military action against the Portuguese colonial army and simultaneously implemented, in the liberated zones, hospitals, schools, popular courts, and people's warehouses. In the liberated zones' social and political organization, women would have new social functions to activate emancipatory mechanisms and political changes in gender roles. In this article, I aim to discuss women's historical and political representations in these films, juxtaposing them with ethnographic research in Unal, one of the first villages occupied by PAIGC commanders. This juxtaposition will enable the unleashing of a plurality of perspectives in contrast with the uniformed narrative of the political project that PAIGC proposed. It will also reveal unexpected conjectures of social mobility and resistance, triggered by women who lived in the liberated areas, which require further reflection and historical inquiry.

Keywords
Guinea-Bissau | liberation struggle | women | PAIGC | cinema

RCL — Revista de Comunicação e Linguagens *Journal of Communication and Languages* N.54 (2021) ISSN 2183-7198

Introdução

A luta de libertação na Guiné-Bissau começou em janeiro de 1963. Um ano após o início dos confrontos armados, e depois do Congresso de Cassacá[1], Amílcar Cabral encetou

1 No Congresso de Cassacá, que decorreu em fevereiro de 1964, no extremo sul do território, junto à fronteira com a Guiné-Conacri, foram adotadas medidas para reestruturar as unidades militares e os órgãos do partido e para implementar, nas zonas libertadas, mecanismos de governação que permitissem fixar as populações e conquistar a sua confiança. Foram também criadas as Forças Armadas Revolucionárias do Povo (FARP), selecionando-se os melhores guerrilheiros, cuja ação deveria combinar-se com a das milícias populares, existentes em cada povoação (Amado 2009: 210).

conversações com o realizador francês Mario Marret (1920-2000), que se havia oferecido para, graciosamente, realizar um filme sobre a luta de libertação em território guineense e se tornaria no primeiro cineasta estrangeiro a visitar as zonas libertadas da Guiné-Bissau (Cabral 1984, 197). Mario Marret realizaria *Lala Quema* (1964) e *A Nossa Terra* (1965[2]) e colaboraria ainda em *Labanta Negro!* (1966), do realizador italiano Piero Nelli (1926-2014). Dois anos depois, realizar-se-ia o filme *A Group of Terrorists Attacked* (1968) do realizador inglês John Sheppard (1940-2009) que integrou a série *World in Action*, da televisão britânica. No mesmo ano, o Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos (ICAIC) enviou o realizador cubano José Massip (1928-2014) à Guiné-Bissau, para realizar o filme *Madina de Boé* (1968). Massip regressaria à Guiné-Bissau em 1971 para filmar *Los dias del Kankouran* que, por razões desconhecidas, nunca chegou a ser finalizado.[3] Também nunca foi terminado o filme *Des fusils pour Banta* [Armas para Banta] (1970) de Sarah Maldoror (1929-2020), realizadora francesa que se propôs a representar as mulheres guineenses nesta guerra. Em 1970, é lançado o filme *No Pintcha!* (1970) de Tobias Engel, Ren Lefort e Gilbert Igel. É particularmente importante o contributo dos cineastas suecos na internacionalização desta luta com os filmes: *Free People of Guiné-Bissau* (1971) de Rudi Spee (1942-) e Axel Lohman (1935-) e *Ein Nations Födelse* (1973) [O Nascimento de uma Nação] de Lennart Malmer (1941-) e Ingela Romare (1937-). Integrado nas Forças Armadas Revolucionárias Cubanas, o cubano Jorge Fuentes (1945-) realizou o filme *Republica en Armas* (1973).

Como a filmografia produzida demonstra, foram vários os cineastas, de países ocidentais, que visitaram as zonas libertadas a convite do PAIGC. Colaboraram ativamente com uma das mais importantes armas do PAIGC, o sistema de propaganda, criado e gerido pelo Departamento de Informação, Cultura e Propaganda sob supervisão permanente do líder Amílcar Cabral. Genericamente, estes filmes mostram como o PAIGC desenvolvia uma ação militar eficaz contra o exército colonial português, enquanto, simultaneamente, construía uma nova sociedade nas zonas libertadas, precursora da nação por vir. Estes filmes apelam também aos valores éticos e morais difundidos pelo PAIGC e aos progressos sociais que a criação de escolas, postos de saúde, tribunais populares, armazéns do povo e medidas de apoio à atividade agrícola traziam às populações das zonas libertadas. Todas estas estruturas foram determinantes para consolidar a ideia de que nas zonas libertadas estava a ser criado um Estado diferente do colonial (Dhada 1993, 73; Sousa 2011, 392). E, nesse novo Estado, às mulheres seriam atribuídos novos e mais relevantes papéis sociais.

Este artigo propõe analisar a representação histórica e política das mulheres nos filmes realizados durante a luta de libertação na Guiné-Bissau, uma das mais bem sucedidas lutas anticoloniais do continente africano. O sucesso desta luta articulou-se a nível

2 France Archives data o filme em 1966 e o British Film Intitute em 1967.
3 Imagens dessa rodagem integram o filme *Homenagem a Amílcar Cabral* (1980).

RCL — Revista de Comunicação e Linguagens *Journal of Communication and Languages* N.54 (2021) ISSN 2183-7198

local e internacional. Logo após o início dos confrontos armados, o PAIGC começou a somar sucessivas vitórias nas frentes do conflito, o que reforçou internacionalmente a imagem do partido (Dhada 1988, 575-578; Sousa 2011, 344). Paralelamente, Amílcar Cabral projetou a luta pela independência na arena internacional, englobando-a nas formas de resistência política da luta: "Conseguimos por exemplo, ir a alguns países e fazer conferências de imprensa, pôr os nossos problemas, e conseguimos, sobretudo, o apoio das forças anti-colonialistas desses países" (Cabral 1975, 29). Neste contexto, ainda que a antiga União Soviética tenha sido o maior apoiante, há que destacar a simbólica força dos países nórdicos, com especial destaque para a Suécia, cujo governo estabeleceu relações estreitas com o PAIGC. Além da antiga União Soviética, também Cuba e China, prestaram assistência militar ao PAIGC.

A participação de mulheres na luta de libertação nacional inscreveu-se na história da Guiné-Bissau como um combate contra dois colonialismos, o colonialismo europeu e o colonialismo dos homens (Urdang 1979). A emancipação feminina como parte integrante da luta foi encetada dentro da cúpula dirigente do PAIGC, em articulação com diversos movimentos e vanguardas, no continente africano e no mundo, com os quais se procurou encetar laços de solidariedade internacional, do qual estes filmes são exemplos. De facto, estes filmes tinham como objetivo primordial mobilizar os agentes e as organizações internacionais, principalmente o Comité de Descolonização das Nações Unidas (ONU), para a causa da luta de libertação. Sendo a emancipação da mulher um dos princípios políticos que integraria a luta dos povos ainda sob o domínio colonial e imperial, este foi consideravelmente destacado e teorizado pelo líder do PAIGC, Amílcar Cabral. Por este motivo, antecipa-se que a emancipação feminina seja uma das temáticas dos filmes que transportaram a luta do PAIGC para auditórios diplomáticos.

Com este artigo, procurarei debater as políticas da representação que definiram como filmar esta luta e as mulheres que nesta participavam. Reconhece-se que analisar imagens do passado, com o olhar do presente, requer uma cuidadosa análise para que não se caia num simples exercício de arrogância crítica, sobretudo porque se sabe mais no "futuro", sobre aquele momento do passado, do que quem o registou num determinado presente. Mas, embora arriscado, este é um exercício necessário para compreender as projeções que a história realiza. Daqui advém a pertinência de analisar como as memórias da luta de libertação foram trabalhadas por aqueles que os filmes representaram. Por esse motivo, a jusante da análise fílmica, serão analisados relatos recolhidos entre algumas mulheres na tabanca de Unal que, morando então nas zonas libertadas, se viram envolvidas no esforço de guerra. Esta análise possibilitará problematizar uma diversidade de narrativas históricas, que dão a conhecer diferentes movimentos de poder e resistência experimentados por estas mulheres, e que questionam o projeto político uniforme que o PAIGC propôs implementar.

RCL — Revista de Comunicação e Linguagens *Journal of Communication and Languages* N.54 (2021) ISSN 2183-7198

Mulheres na Luta: Cultura, Emancipação, Bloqueio e Resistência

Na Guiné-Bissau, a luta armada contra o colonialismo português foi avançada pelo PAIGC, liderado por Amílcar Cabral. Estabelecendo uma relação de dependência e reciprocidade entre Libertação Nacional e Cultura, Cabral decretou a cultura como uma arma privilegiada para a libertação, sendo concebida, simultaneamente, como expressão e personificação da História de um povo (2011, 359). Neste contexto, Amílcar Cabral salientava quão fundamental seria não subestimar a importância dos contributos positivos do opressor e de outras culturas, ao mesmo tempo que não se deveria proceder a uma excessiva valorização de todos os elementos da cultura ancestral africana, alertando para a necessidade de uma reflexão crítica sobre esta. A luta de libertação deveria ser transformadora de cultura, procurando não cristalizar a cultura tradicional, mas sim atualizar o seu potencial libertador e emancipador para a luta pela independência.

Tratava-se de descolonizar a cultura, o que significava criar uma sociedade nova na qual o melhor da cultura "indígena" seria conservado e estimulado, ao mesmo tempo que se daria uma "liquidação progressiva dos restos de mentalidade tribal, a recusa das regras e dos tabus sociais e religiosos contrários ao desenvolvimento da luta" (Cabral 2011, 372). Uma das práticas explicitamente referida como um *tabu* social e religioso, contrário ao desenvolvimento da luta, era a inferioridade social das mulheres, materializada através de práticas como a poligamia, o casamento forçado e a não existência do direito ao divórcio (Cabral 2011, 373; Urdang 1979, 150).

As mulheres que se mobilizaram para a luta de libertação na Guiné-Bissau, aderindo à estratégia militar e política do PAIGC, tomaram a sua participação na guerra como uma oportunidade histórica de desafio às estruturas tradicionais (Urdang 1979, 19; Chabal 1983, 71; Ly 2015, 363). Não sendo as primeiras a ser mobilizadas, a sua adesão foi significativa, em resposta à promessa de desempenharem papéis políticos que até então lhes haviam sido negados (Urdang 1979, 81).

Os discursos do líder do PAIGC, Amílcar Cabral, propunham que, desde os comités de tabanca até aos comités inter-regionais, as mulheres deveriam ser integradas, em todas as estruturas do partido, no decorrer da luta (s/d, 23). A partir de 1970, pelo menos 2/5 dos membros dos comités de tabanca deveriam mulheres (Coutinho 2020, 6), cabendo-lhes tarefas relacionadas com os trabalhos agrícolas e a preparação e distribuição dos alimentos. Estes trabalhos já eram imputados, na sua grande maioria, às mulheres. Porém, a sua integração em órgãos administrativos possibilitou a sua ascensão a novas esferas de poder, de controlo e de tomada de decisão (Urdang 1979, 127). As escolas das zonas libertadas, ainda que longe de atingirem uma quantitativa equidade de género, batiam-se por esta representatividade e na escola-piloto em Conacri vigorava a representatividade de género ao nível dos comités de gestão e de representação dos estudantes. Em 1972, as mulheres passaram a integrar os tribunais populares e, desde 1966, foram integradas nas milícias populares, criadas para proteção da população das zonas libertadas (Coutinho 2020, 6). Muitas mulheres também foram comissárias

políticas, das quais se destaca Titina Sila, combatente que morreu, a 30 de janeiro de 1973, numa emboscada no Rio Farim, quando se dirigia para o funeral de Amílcar Cabral, assassinado dez dias antes.

Não obstante, as mulheres não teriam sido, formalmente, integradas nas forças armadas, poucas integraram os corpos dirigentes do PAIGC e apenas Carmen Pereira integrou o conselho superior da luta. Apesar de um número significativo de mulheres ter frequentado a escola, a sua formação profissional recaía nas áreas da saúde e da educação, o que é, por vezes, lido enquanto estratégia para as incentivar a assumir cargos remunerados, que fossem aceites pelos seus pares e pais (Urdang 1979, 185; Gomes 2015, 174). Porém, no contexto da época, na Guiné-Bissau, a educação e a saúde não eram, necessariamente, vistas como campos do feminino, correspondendo esta a uma visão moderna e ocidentalizada, partilhada por Amílcar Cabral e pelas vanguardas que o apoiavam. É emblemático um curso de enfermagem em Kiev frequentado por três grupos de 20 a 30 raparigas das zonas rurais, alguma das quais haviam fugido de situações de casamento forçado. Os conteúdos programáticos deste curso revelam como, sobre a mulher emancipada fruto da luta de libertação, recaíam condutas sociais e comportamentais regidas por um padrão normativo, que pode ser descrito como conservador. Não obstante, quando regressadas de Kiev, algumas destas mulheres ocuparam cargos políticos de maior estatuto, como o de comissárias políticas nas zonas libertadas (Galvão & Laranjeiro 2019, 98-105).

Se, em vários textos de Cabral, a emancipação feminina é prometida, em outros são denunciados bloqueios à real participação das mulheres nas esferas política, social e militar da luta. Num discurso de Amílcar Cabral é dito: "Alguns camaradas fazem o máximo para evitar que as mulheres mandem, embora por vezes haja mulheres que têm mais categoria para mandar do que eles" (s/d, 90-91). Efetivamente, a transformação dos papéis de género foi propícia à emergência de conflitos, quer dentro da cúpula militar e política do PAICG, quer entre as várias camadas da população das zonas libertadas (Galvão & Laranjeiro 2019, 105-112). Logo, as transformações sociais que visavam a emancipação da mulher tornaram-se incompatíveis com a unidade essencial ao sucesso militar e político.[4] Para não instigar profundos conflitos e cisões, a maioria das mulheres retomou os seus papéis tradicionais, sob o pressuposto que algo mais importante e urgente carecia do seu empenho (Ly 2015, 373). Porém, esse algo mais importante e urgente era a própria luta, em que o trabalho das mulheres, ainda que não devidamente reconhecido e valorizado, foi condição decisiva para a sua manutenção e sucesso.

4 Segundo Joacine Katar Moreira, a luta pela independência não só não permitiu uma efetiva transformação dos papéis de género, no interesse da emancipação feminina, como hiperbolizou a *matchundadi* (cr. cultura de masculinidade) já dominante (cf. 2000: 69-73).

RCL — Revista de Comunicação e Linguagens *Journal of Communication and Languages* N.54 (2021) ISSN 2183-7198

As mulheres na filmografia de libertação: das zonas libertadas à deserção

A filmografia produzida no decorrer da luta de libertação na Guiné-Bissau foi objeto de pesquisa da minha tese doutoral (Laranjeiro 2019). Em termos gerais, nesta tese defendi que, ainda que marcadamente anticoloniais, estes filmes não romperam com muitos dos rótulos, demandas, padrões e imposições historicamente atribuídos pelo Ocidente ao Resto do Mundo (Hall 1992). Especificamente, ainda que rompendo com o rótulo de "indígena", ao qual o colonialismo havia reduzido os homens e as mulheres da Guiné-Bissau, estes filmes mostram a sua transformação em "homens novos": são homens e mulheres que aprendem a ler e a escrever em escolas, que desejam terapêuticas ocidentais, que começam a resolver conflitos legais através de sistemas jurídicos e que estavam a adotar um sistema económico formal e centralizado. Estes filmes integraram a ampla e bem-sucedida estratégia diplomática do PAIGC, destinando-se a uma audiência privilegiadamente ocidental. Logo, também denunciam como, mais do que uma representação justa de um território em luta, se procurou mostrar como esta guerra estava a ser pautada por valores sociais e princípios políticos que incorporavam padrões e modelos previamente validados pelo Ocidente. Em contraponto, diversas sonegações são notadas: nunca são mostradas vernáculas formas de organização política e social, nem como destas emergiram formas de resistência ao domínio colonial e patriarcal. E todo o projeto político que estes filmes dão a conhecer é narrado pela voz quase exclusiva do líder do partido, Amílcar Cabral.

Amílcar Cabral é a figura mais recorrente em todos os filmes[5], tendo sido, até à data da sua morte[6], o único dirigente entrevistado. Já em *Ein Nations Födelse* (1973) e *Homenagem a Amílcar Cabral* (1980), filmes realizados após a sua morte, outros homens dirigentes são entrevistados: Luís Cabral, Aristides Pereira (1923-2011) e João Bernardo "Nino" Vieira (1939-2009), uma escolha que sugere serem os seus herdeiros políticos. De acordo com o realizador Jorge Fuentes, Carmen Pereira, que foi uma importante aliada de Cabral no campo diplomático, teria sido entrevistada para o filme *República en Armas* (1973), quando era comissária política na frente sul das zonas libertadas. Porém, este filme permanece, até à data, inacessível, nos arquivos das Forças Armadas Revolucionárias Cubanas (Fuentes 2018). Logo, ao que foi possível apurar com os dados atuais, Carmen Pereira é apenas destacada na cerimónia de Proclamação do Estado, documentado em *Ein Nations Födelse* (1973), ao lado de outras mulheres do partido, como Amélia Araújo e Ana Maria Cabral. Mas os vários e longos discursos proferidos nesta cerimónia são exclusivos do género masculino. Fora da cúpula dirigente, entre a população das zonas libertadas, também poucas mulheres são "ouvidas", razão pela qual merecem ser discutidas as exceções encontradas.

5 Salvaguarda-se a exceção do filme *Labanta Negro!* (1966), em que o líder do PAIGC é invocado, mas nunca surge.
6 Amílcar Cabral foi assassinado em Conacri, a 20 de janeiro de 1973.

No filme *Labanta Negro!* (1966), antecipando o discurso de uma mulher, o narrador informa que "nesta nova sociedade africana, a mulher terá os mesmos direitos que o homem", e que a mulher que toma a palavra "diz coisas que todos sentem" (min. 28:42). Mas no seu discurso, ao invés de falar da condição de mulher, que supostamente representa, a sua preocupação primeira é dedicada aos homens que se encontram nas frentes de combate: "Queremos que os homens voltem ao trabalho nos campos" (min. 29:35); para em seguida enaltecer as estruturas de Estado que legitimaram internacionalmente a Luta: "Esta guerra deu-nos escolas, hospitais e libertou-nos. Esta é a guerra que nos devolve a terra que nos pertence" (min. 29:35). Naturalmente, o seu anseio que os homens voltem para trabalhar nos campos pode ser interpretado como uma denúncia da sobrecarga de trabalho que recaiu sobre as mulheres no decorrer da guerra.

No filme *Free People in Guiné-Bissau* (1971), uma mulher ensina uma outra, mais nova, a ler, afirmando: "Os portugueses não nos deixavam ler, nem para fazermos nada [...]. Mas agora, nós mostramos a nossa vontade, que queremos ser como outras mulheres nas outras terras [...]" (min. 39:25). E a mais nova acrescenta: "Eu, hoje, já conheço e leio. E naquele tempo, mesmo que trabalhasses para a mulher de um português, ela não aceitava ensinar-te. Porque se te ensinava, ficavas como ela, uma senhora como ela" (min. 41:35). A primeira mulher é descrita como a *mestra* da segunda, sendo esta, em sociedades poligâmicas da Guiné-Bissau, a mais velha mulher da casa, a que casou primeiro.

Já no filme *No Pintcha!* (1970), num tribunal popular, uma mulher de etnia balanta pretende divorciar-se. Ela conta que o marido a agredia e que tentou fugir várias vezes na época das chuvas, mas que o marido e os seus pares a coagiram a voltar para casa persistentemente. No final, um porta-voz comunica a sentença dos três juízes do "tribunal do nosso povo", referindo que a mulher pode divorciar-se e não pode ser dada a casar à força.

Finalmente, em *Ein Nations Födelse* (1973), uma enfermeira, de um posto de saúde nas zonas libertadas, é entrevistada. Ela enaltece o partido, e como este contribuiu para a sua emancipação: "Eu não conhecia outras terras, mas agora o partido permitiu-me conhecer outros países. Eu estudei enfermagem para poder curar o povo e dar liberdade ao povo" (min. 26:02). Entre todas as situações fílmicas descritas, esta é a única em que a voz é legendada. Nas outras, às vozes das mulheres foram sobrepostas vozes narrativas, que as traduziam, situação que se repete em todos os discursos em línguas étnicas.

Ainda que a estas mulheres tenha sido dado espaço fílmico para tomarem a palavra, atestando os dispositivos ativados pelo PAIGC para a sua emancipação, tal não significa, que as suas vozes tenham sido ouvidas. Acresce que estes discursos tendem a ilustrar as demandas políticas do PAIGC, destacando o partido, mais do que os habitantes das zonas libertadas. De facto, na grande maioria destes filmes, apenas os discursos dos líderes (em crioulo, português ou francês) são traduzidos e legendados. Tal conduz a questionar quem teve o poder de se enunciar ao longo desta luta. É paradigmático que, numa entrevista em *Ein Nations Födelse* (1973), Cabral reforce a sua disponibilidade para estabelecer negociações com o governo português, ironizando que, como falam

RCL — Revista de Comunicação e Linguagens *Journal of Communication and Languages* N.54 (2021) ISSN 2183-7198

a mesma língua, não será difícil entenderem-se. Porém, não ressalva que, na Guiné-Bissau, apenas uma elite muito minoritária, e sobretudo masculina, falava português.

Não obstante, fazia parte dos princípios políticos de qualquer movimento de libertação tomar como objetivo primordial a diluição das desigualdades existentes, viabilizando o acesso à educação para todos. Só assim seria possível eliminar quaisquer possibilidades de subjugação (Andrade 1998, 167). E, entre as estruturas de Estado, as escolas são as que mais surgem nos filmes. Nestas, todos os professores são homens, mas vemos muitas alunas mulheres, evidenciando a preocupação por uma política educativa que visasse a igualdade de género. Numa dessas escolas, em *Labanta Negro*! (1966), um grupo de rapazes e de raparigas, fazem exercícios de ginástica, antevendo a possibilidade de as mulheres se envolverem em treinos militares.

O acesso à esfera militar foi percebido como um poderoso dispositivo de ascensão social, para as mulheres das zonas libertadas. O filme *Free People in Guiné-Bissau* (1971) abre precisamente com mulheres fardadas, marchando ao lado dos homens. Porém, estas imagens de aparente igualdade são questionadas em *Madina de Boé* (1968), quando vemos uma mulher fardada e um homem militar ao seu lado, que lhe coloca o chapéu da farda como que a autorizando a lutar. A mulher nunca encara a câmara, fugindo com o olhar para o fora de campo. Mas ao transparecer o desconforto de estar a ser filmada, desmonta o olhar masculino que a legitima.

Dos olhares e gestos que escapam ao controlo da câmara, resulta o oposto do pretendido, porque assim é denunciado a falta de controlo sobre a sua representação (Pinney 2011, 89-94). Esta situação é também notada no filme *Ein Nations Födelse* (1973), quando uma mulher com um braço amputado amamenta uma criança, por sua vez, com uma perna amputada enquanto é filmada num longo e grande plano. A mulher olha o chão, depois olha para a câmara para, em seguida, fugir rapidamente com o olhar, como que pedindo para não ser filmada. Nesta sequência, é extremamente perturbador o seu desconforto face à total ausência de controlo sobre a sua representação, situação recorrente ao longo destes filmes, sempre que são documentadas vítimas de bombardeamentos. Logo, esta imagem não permite aceder a quem aquela mulher é ou ao que sente. Evidencia apenas que quem a filmou construiu uma imagem capaz de validar o seu próprio ponto de vista.

Mais genericamente, em quase todos os filmes, as mulheres são filmadas a carregar à cabeça armas, balas, arroz, água, entre outros alimentos ou equipamento. Esta foi a principal tarefa das mulheres nesta guerra: carregar material bélico desde a fronteira até às frentes de combate e mantimentos desde as tabancas até aos aquartelamentos guerrilheiros. Apenas em *Labanta Negro!* (1966) esta situação é relevada pela voz narrativa, que refere: "a sua [das mulheres] presença alegre e gentil acompanha-nos toda a viagem" (min. 9:15; tradução minha). Ainda que reconhecido, o seu trabalho surge como acessório e adjetivado com estereótipos ocidentais do feminino. E, em toda esta filmografia, as imagens de mulheres a carregar mantimentos e material bélico são muitas vezes reduzidas a separadores fílmicos.

RCL — Revista de Comunicação e Linguagens *Journal of Communication and Languages* N.54 (2021) ISSN 2183-7198

Por estar consciente da subvalorização do trabalho das mulheres nesta guerra, e da sub-representação das mulheres, Sarah Maldoror, propôs representar a intensa, penosa e arriscada implicação das mulheres na luta de libertação da Guiné-Bissau, com *Des fusils pour Banta* (1970). Inexplicavelmente, esta obra desapareceu em circunstâncias que permanecem por esclarecer (Piçarra 2017, 19). Se todos os demais filmes são exemplos claros de cinema direto, intrínseco à prática documental, este distingue-se pelo carácter ficcional. Mais precisamente, neste filme, personagens reais recorrem a uma narrativa ficcionada para desempenharem o seu próprio papel. Concretamente, partindo da história de uma guerrilheira, a realizadora desenvolveu o guião fílmico, em colaboração com os não-atores das zonas libertadas (*Ibidem*, 21).

Este filme seria centrado na personagem de Awa, inspirada em Canhi Nantungue, uma mulher balanta, natural de Banta, que morreu às mãos das tropas colonialistas, constituindo-se no "culto mariano" do PAIGC.[7] Sarah Maldoror pressupôs que era uma história real, mas tal foi desmentida por Amílcar Cabral, sugerindo que se tratava de uma lenda (Jacques 1971, 54).

Face aos bombardeamentos frequentes, filmar nas zonas libertadas foi extremamente difícil, razão pela qual se decidiu realizar parte da rodagem na ilha de Jabada, na Guiné-Conacri, onde um grupo de balantas que havia abandonado as zonas libertadas se encontrava. A equipa de realização compreendia a rodagem como um ato de militância, capaz de redimir aqueles que haviam "abandonado os seus irmãos na Luta" (Lipinska 1970, 48). Tendo incorporado a equipa de realização, Suzanne Lipinska descreve que não foram recebidos com entusiasmo, e o quão difícil foi envolver este grupo de balantas no filme. A população da aldeia não compareceu aos compromissos assumidos, originando algumas tensões com a equipa de rodagem, ampliadas pela protagonista que, nas palavras de Lipinska, se revelou caprichosa.

Acresce que as mulheres se recusaram a ser representadas com fardas militares, preferindo aparecer com a melhor aparência possível (Lipinska 1970, 48-49; Piçarra 2017, 22). A roupa das mulheres em *Des fusils pour Banta* (1970) é alvo de destaque no trabalho artístico *Préface à Des fusils pour Banta* (Abonnenc et al 2012), baseado numa extensa entrevista a Sarah Maldoror (Abonnenc 2018). Neste trabalho em vídeo, Mathieu Abonnenc sugere que uma das mulheres teria decidido vestir a sua melhor roupa,

7 Conta Lipinska: "Esta é a história de uma camponesa, Awa, que está consciente dos problemas políticos causados pela presença dos colonialistas portugueses. Ela torna-se uma activista na sua aldeia, explicando a necessidade de formar um partido que não só defenda os problemas dos camponeses como organize a resistência e prepare os primeiros actos de guerrilha. Implacável, a mulher vai dedicar a sua vida à causa que defende. Um dia, na ausência de Awa, Kurt, um oficial português chega à aldeia com os seus homens e alguns sipaios. Ele reúne a população na praça central e revista as casas dos aldeões à procura de panfletos, fotografias, símbolos, bandeiras ou qualquer outro signo que demonstrasse simpatia pela rebelião anunciada. Não encontra nada. Furioso, executa a sangue frio uma quantidade de homens escolhidos ao acaso. Nesse momento, Awa regressa à aldeia, carregando às costas a sua sobrinha doente. Ao ver o português, ela decide não fugir. Pelo contrário, avança pensando que pode parar o massacre. Mas o oficial Kurt, ao vê-la, dispara dois tiros, matando Awa e a sua sobrinha. A sua morte encoraja a aldeia a reagir, mais do que as suas anteriores palavras e apelos. Na mesma noite, os jovens da aldeia decidem juntar-se ao movimento local de resistência e de libertação" (Lipinska, 1970: 48).

antecipando que o seu filho, que havia emigrado para Lisboa, a poderia ver no cinema (min. 16.57). Uma outra confiaria que algum militar, se a visse assim vestida, lhe proporia casamento (min. 17.32). Por sua vez, a realizadora temia que roupas tão bonitas, escolhidas pelas atrizes, surgissem ao espectador como falsas (min. 16.26).

Há que recordar que, ainda que partindo de uma narrativa previamente construída, estava subjacente que estas mulheres desempenhariam o seu papel "real", abrindo-se espaço para a negociação da representação das identidades. Este grupo de balantas era de refugiados ou de autoexilados de guerra. Já Awa, a personagem central deste filme, era uma heroína disposta a dar a sua vida pela causa. Nesta contradição pode estar manifesto o conflito de identidades que levou aquelas mulheres a reclamarem o direito a agirem sobre a sua própria representação.

Pode deduzir-se que estas mulheres estavam a reclamar que a personagem que lhes havia sido atribuída não se coadunava com o que de facto eram. Pensando sobre a liberdade e responsabilidade daqueles que participam numa guerra, Jean-Paul Sartre alega que é sempre possível livrarmo-nos desta através do suicídio ou da deserção (1997, 678). Tendo decido abandonar as zonas libertadas, estas mulheres evidenciavam que esta guerra não estava feita à sua imagem, razão pela qual, possivelmente, resistiram às personagens que a realizadora havia definido. Logo, ainda que este filme fosse realizado por uma mulher e tivesse a preocupação central de valorizar o papel da mulher na luta, e a população rural à margem da estrutura partidária, também neste caso se sugere que se assumiu o direito de falar "em nome de".

Esta situação é particularmente pertinente para pensar o modo de representação da alteridade. Porque ocupando dois lugares ao mesmo tempo — oprimidas por um regime colonial e desertoras de uma luta que se propunha libertá-las — aquelas mulheres tornaram-se num "objecto incalculável, literalmente difícil de se situar" (Bhabha 2014, 111). Em contraponto, nas situações fílmicas anteriormente descritas, são notadas "estratégias complexas de identificação [...] que funcionam em nome «do povo» ou «da nação»" (*Ibidem*, 229). É que aquelas que integraram os filmes anteriormente analisados tiveram menos poder de negociar a sua representação, não sendo esta uma preocupação de base nos documentários de propaganda. E, nas zonas libertadas, havia menos espaço para discursos dissidentes do que num contexto de deserção.

A *tabanca* de Unal: dos discursos fílmicos às memórias vernaculares

Localizada no sul da Guiné-Bissau, região de Tombalí, Unal insere-se nas áreas que foram libertadas logo após o início dos primeiros confrontos. Próximo da fronteira com a Guiné-Conacri, de onde provinha armamento, era em Unal que se guardava e distribuía grande parte dos recursos bélicos, funcionando como um ponto de encontro entre os combatentes que atuavam nas diferentes frentes. Ali a população identifica-se com o grupo étnico balanta, aqueles que mais participaram na luta de libertação, e simultaneamente, os maiores produtores de arroz (Amado 2009, 253; Temudo 2009,

RCL — Revista de Comunicação e Linguagens *Journal of Communication and Languages* N.54 (2021) ISSN 2183-7198

53). Coube à população de Unal garantir a alimentação e o transporte de material bélico a cinco aquartelamentos guerrilheiros, no mato circundante. Nenhum dos filmes anteriormente mencionados foi realizado em Unal, mas alguns realizadores estiveram nesta tabanca, nomeadamente a equipa do ICAIC que esteve sedeada em Unal de 20 de abril a 2 de maio de 1971, aguardando um ataque ao quartel de Buba (Massip 1984,101-113). Houve também filmagens preliminares para *Des fusils pour Banta* (1970) em Banta, a apenas dez quilómetros de Unal. E *Free People of Guinea-Bissau* (1971) foi filmado em Nhácuba, a apenas três quilómetros.

A pesquisa em Unal, tabanca implicada no esforço da luta desde o início dos confrontos, permitiu transitar do cinema para outros regimes visuais de memória. Se toda a imagem endereça um convite para realizar um trabalho sobre a memória que é, acima de tudo, um trabalho com e sobre o futuro, aqueles que permaneceram nas zonas rurais à margem das estruturas partidárias, além de revelarem o futuro que o passado filmado não trouxe, desafiam a uma maior problematização sobre as projeções que a História realiza.

A análise fílmica já revelou contradições e fragilidades sobre a emancipação femina avançada pelo PAIGC, e os testemunhos recolhidos tendem a ampliar o hiato identificado. Muitas das mulheres entrevistadas eram jovens raparigas no tempo da luta armada. E algumas delas foram viver para os aquartelamentos para garantirem comida e água aos guerrilheiros. Esta ação não resultou, necessariamente, de uma atitude voluntariosa. Contaram: "foram os agentes do partido que nos levaram, a nós, meninas desta zona. Não podíamos recusar ir, não tínhamos coragem para isso. Foi lá que ficámos até os nossos velhos celebrarem o nosso casamento" (S. Quebi, 2019). Dos seus relatos compreende-se o porquê de uma atitude não prestativa: "os agentes do partido prenderam-nos nas *barracas*. Lá obrigavam-nos a trabalhar muito, a pilar arroz, até as nossas mãos ficarem esfoladas" e ainda "havia pessoas que apanhavam como castigo ir a Canjafra [zona de fronteira] buscar as balas" (Q. Na Iogna, 2019).

Não obstante, havia quem, quando invocava a Luta, manifestasse a nostalgia de um tempo em que detinha mais poder e privilégios. Foi exemplo disso Nibló Na N´Bum, que realizou treinos militares e integrou as milícias populares que garantiriam a segurança da tabanca. Conta que receberam fardas militares, mas que lhes foi recusado o manuseio de armas, sob o pretexto de ser perigoso ter, em simultâneo, "crianças nas costas e pistolas à cintura" (Nibló Na N Bum, 2019). Tanto ou mais do que integrar as milícias, o seu prestígio prendeu-se com o ser uma das esposas de Pam Na N´Bum, um importante comandante militar da zona sul. Recebendo frequentemente quadros militares do partido em sua casa, nomeadamente Nino Vieira, ela e as outras coesposas, viam o seu papel reconhecido por serem "as mulheres de tão importante combatente". De facto, um casamento vantajoso foi, repetidamente, descrito como um frequente mecanismo de ascensão social (Urdang 1979, 283; Galvão & Laranjeiro 2019, 111).

Já o término ao casamento forçado foi recordado como a política de género mais aclamada pelos "grandes" do partido. Tradicionalmente, o casamento entre o grupo

RCL — Revista de Comunicação e Linguagens *Journal of Communication and Languages* N.54 (2021) ISSN 2183-7198

étnico balanta era determinado pelos pais, muitas vezes quando a mulher era ainda criança. Foi descrito que, naquela altura, nenhum pai podia impor à sua filha casar-se com quem quer que fosse. E os noivos eram obrigados a assinar termo de responsabilidade e compromisso de aceitação voluntária.

Porém, quando Quinta Na Iogna foi confrontada com um casamento forçado, o partido não teve capacidade de protegê-la. É que, durante a guerra, os homens mais velhos tentaram reassegurar o tradicional controlo sobre o destino das mulheres, desafiando as diretrizes do PAIGC. Nas suas palavras:

> Os agentes do partido vieram interrogar se nós nos queríamos casar. O meu pai obrigou-me a dizer que sim, e um agente do partido escreveu isso num caderno, onde nós pusemos a nossa impressão digital. Depois do partido escrever isso, eu já não tinha como fugir dele, porque já não era casamento forçado. Quando estavam a preparar o meu casamento, fomos bombardeados. Todos fugiram para o mato. Mas eu não quis fugir...(Q. Na Iogna, 2019).

Consequentemente, se antes interpretou a ida das jovens raparigas para os aquartelamentos guerrilheiros como recrutamento coercivo, partindo do último testemunho, este pode ser lido como uma tentativa do PAIGC, em retirar o destino das jovens raparigas do controlo exclusivo dos anciãos da tabanca (Galvão & Laranjeiro 2019, 102). Porém, nos aquartelamentos também se teriam verificado tentativas de controlo. É particularmente ilustrativo que a alguns comandantes militares, entre os quais Casimiro,[8] responsável pela mobilização em Unal, tenham sido imputados abusos sexuais. Foi explicitamente referido: "Eles nunca levaram as raparigas para lutar, mas sim para dormir com elas" (Mbudi, 2019).

Neste ponto, importa analisar alguns boatos partilhados, de que algumas mulheres se haviam deitado, de livre vontade, com os guerrilheiros, escapando a esforços maiores, como o de carregar balas.[9] Estes boatos permitem contraverter se as mulheres não teriam usado a seu favor os conflitos gerados entre o PAIGC e a estrutura patriarcal

8 No seu livro de memórias, Luís Cabral descreve que Casimiro: "Servia-se regularmente de rapariguitas muito jovens, e para isso também criou o seu cenário como chefe de barraca, tinha de estar vigiado — «controlado», como dizia. O «controlo» assim estabelecido era confiado a duas raparigas muito jovens, em geral com menos de quinze anos, que o deviam acompanhar na cama durante a noite. As moças cuja missão de «controlo» transformava em amantes do criminoso eram regularmente substituídas, segundo o seu capricho. E todos estes crimes eram cometidos sob caução do Partido, na medida em que o responsável da área era o chefe dos criminosos" (1984: 178).

9 Esta possibilidade é reforçada por Luís Cabral, quando relata a viagem em que acompanhou jovens raparigas até ao internato, onde iam ser integradas: "Muitas dessas jovens raparigas ou adolescentes, habituadas ao tipo de vida que lhes era imposto nas bases da guerrilha, podiam ter sido atraídas pelo interesse que a novidade sempre desperta na juventude, seja ela de que latitude for. Algumas até podiam estar tentadas pela aventura que talvez a espreitasse naquela viagem inédita com os primeiros dirigentes do Partido. Tinha mandado instalar a minha cama de campanha no convés do barco, ao lado do posto de comando e acabava de me deitar. Uma das raparigas aproximou-se, abaixou-se e pediu-me que a deixasse deitar-se ao meu lado" (1984: 188).

RCL — Revista de Comunicação e Linguagens *Journal of Communication and Languages* N.54 (2021) ISSN 2183-7198

tradicional. Se a emancipação feminina se jogou num campo de forças, indiscutivelmente masculino, tal não significa que não se tenham gerado formas de resistência face à reverberação de formas de opressão. E como antes referido, manter uma relação amorosa com um dirigente militar poderia revelar-se muito proveitoso, como sugerem os percursos de Nharabat Mola, que é hoje enfermeira e de Sanam Quebi, que nunca saiu de Unal. Demonstrando o potencial emancipatório das escolas das zonas libertadas, a história destas duas mulheres sugere como o sistema de ensino de então, tendia a favorecer a embrionária elite militar. E, se uma relação amorosa com um quadro militar poderia significar uma hábil ascensão social já os encargos de uma mulher casada seriam vistos como, socialmente, inconciliáveis com um percurso escolar mais continuado. Nas palavras de Sanam Quebi:

> Éramos nós que queríamos ir à escola. Foi pela nossa vontade que nos inscrevemos. Eu era a que mais me esforçava e deveria estar entre aqueles que continuaram a estudar. Até o falecido Buwé Na N´Bum se recordava que eu era a melhor. Houve um momento em que os dirigentes do partido escolheram os alunos mais bem classificados para irem para Bokê [para a Escola-Piloto]. O nosso professor chamou-me e disse: "Tu és a que está mais bem preparada, quando eles vierem, tu vais!" Mas depois o Pam Na N´Bum [comandante militar em Unal] indicou a Nharabat, porque pensava que iria casar-se com ela, assim que ela voltasse de Bokê. O professor *apanha raiva* [cr. ficou zangado], mas todos temiam o Pam Na N´Bum. Tinham medo dele. Ninguém o podia enfrentar. Ela agora é enfermeira em Bafatá. [...] Depois, aquando do meu casamento, o meu irmão Quegna não queria que eu abandonasse a escola. Disse-me que eu não podia deixar ir à escola, porque eu era muito boa aluna. Dizia para eu concluir o casamento, o tempo de *noivado,* e que depois teria de voltar à escola. Ele não devolveu os livros ao partido, durante muito tempo, para eu voltar à escola. Mas foi ele que me deu ao homem com o qual me casei, e fez com que eu jamais voltasse à escola. Eu recusei voltar à escola, porque todos iriam zombar de mim (S.Quebi, 2019).

Também foi relatado que, nas milícias armadas, as mulheres eram zombadas, com o propósito de boicotar a sua integração na esfera militar. Especificamente, foi dito: "os tropas diziam que aquele fardamento [a farda das mulheres] servia para limpar o *sereno* [cr. orvalho] no caminho" (N'Haja, 2016). Este facto levanta outras hipóteses para justificar as mulheres que, na rodagem de *Des fusils pour Banta* (1970), não queriam usar farda militar, mas sim as suas melhores roupas. Será que o aparato fílmico lhes estava a negar a possibilidade de falar, ainda que a intenção fosse o oposto? (Spivak 2021). Atente-se no facto histórico que deu origem ao guião fílmico, contado pela dirigente Carmen Pereira:

> Canhi Nantungue é que recolhia arroz para levar aos camaradas no mato [...] um dia caiu numa emboscada, foi o dia em que ela ia levar comida para os camaradas que estavam à espera dos portugueses. Ela estava grávida de sete meses, prenderam-na, torturaram-na,

RCL — Revista de Comunicação e Linguagens *Journal of Communication and Languages* N.54 (2021) ISSN 2183-7198

> por fim — é difícil dizer — amarraram-na, puseram uma fogueira por baixo até cair a criança e ela morreu. É por isso que ela é chamada heroína porque sofreu muito antes de morrer. Mas morreu a dizer o PAIGC é que vai ganhar essa guerra, eu posso morrer, mas o PAIGC vai ganhar essa guerra (C. Pereira, 2016).

Às mãos das tropas portuguesas, Canhi Nantungue morreu queimada viva. Já no célebre ensaio *Pode a subalterna tomar a palavra?* (Spivak 2021), uma mulher que se imola é o mote para uma reflexão sobre como a subalternidade pode ser reveladora das lógicas de poder que a constroem. Controverter a história de Canhi Nantungue, tal como narrada pelos discursos do PAIGC,[10] permite procurar novos significados para esta morte, reconhecendo que esta também pode ser representada como agência. E também Quinta Na Iogna pensou em morrer queimada aquando do seu casamento, não fugindo de um bombardeamento aéreo da aviação militar portuguesa. Quando questionada se havia pensado fugir para a Guiné-Conacri respondeu: "Sim. E também para Bedanda [onde havia um quartel colonial]. Mas não conseguia atravessar a bolanha de Teque, que era uma bolanha sem árvores, onde não dava para esconder" (Q. Na Iogna, 2019).

A história de Quinta Na Iogna, que não conseguiu fugir das zonas libertadas, reforça a pertinência de problematizar como a emancipação da mulher durante a luta foi síncrona com a continuação de práticas que resultaram numa violência quotidiana. E convida a adivinhar o que diria a voz desertora inaudível da mulher que demonstrou subtis recusas em desempenhar o papel de Canhi Nantungue, aliás de Awa, em *Des fusils pour Banta* (1970). De facto, ela possuía poucas semelhanças com a heroína que lhe propuseram representar. E a história das mulheres que fugiram das zonas libertadas não foi (ainda) o tema de nenhum filme, carecendo também de reflexão e de investigação histórica.

Conclusão

No decorrer da luta armada, o PAIGC propôs construir uma nova sociedade nas zonas libertadas, onde às mulheres seriam atribuídos novos direitos e estatutos sociais. Porém, uma transformação efetiva dos papéis de género desencadeou fortes conflitos, quer entre os quadros do PAIGC, quer entre estes e a estrutura patriarcal tradicional. A análise dos filmes à época realizados denuncia como, num território em luta, a representação das mulheres foi trabalhada para responder a um papel que lhe havia sido previamente determinado, do qual Awa, a personagem principal de *Des Fusils por Banta* (1970), é exemplo paradigmático.

Mais do que falar da sua condição, as mulheres representadas tendiam a engrandecer o PAIGC, que, somado à independência política, lhes prometera fortes mudanças

10 Esta narrativa é manifesta na sepultura que o PAIGC lhe erigiu em Banta ou ainda numa notícia do jornal *Nô Pintcha!* em que se declara: "o nosso povo lembra ainda com respeito o nome de Canhi Nantungue, patriota da nossa terra, heroína e mártir, exemplo de grande militante do nosso Partido" (*Nô Pintcha*, 27-III-1975). Esta notícia foi originalmente escrita para o jornal *Libertação*, Órgão do PAIGC, Julho de 1968.

na estrutura social tradicional. Porém, as mulheres que viviam nas zonas libertadas não foram meras "marionetas" manobradas por ideologias ou legados históricos, isto é, não foram apenas personagens que integraram estes filmes. Todas foram atrizes sociais conscientes e os seus relatos ampliam as narrativas históricas veiculadas pelo PAIGC, deslegitimando o seu envolvimento voluntário e entusiástico na luta armada. As opressões a que foram sujeitas desenham uma complexa teia de relações entre homens, mulheres, militantes do PAIGC e a população. Desta teia, emerge uma panóplia de discursos que se opõem à uniformidade do projeto político que o PAIGC se propôs implementar. Numa posição frágil, mas nem por isso apática, as mulheres das zonas libertadas desencadearam novas conjeturas de ascensão social e de resistência, que ainda carecem de reflexão e problematização histórica.

Financiamento e Agradecimentos

A pesquisa para este artigo beneficiou do financiamento da Fundação para a Ciência e a Tecnologia, através da bolsa de doutoramento que me foi atribuída (PD/BD/52253/2013). Beneficiou também da minha participação no projeto "Amílcar Cabral, da história política às políticas da memória" (PTDC/EPH-HIS/6964/5214). Agradeço a Inês Galvão, com quem partilhei decisivos momentos desta pesquisa na Guiné-Bissau. Com Raquel Schefer, Maria do Carmo Piçarra e Mathieu Abonnenc, mantive longas e produtivas conversas sobre o filme *Des fusils pour Banta* (1970) de Sarah Maldoror. Sílvia Roque e Teresa Amal leram versões preliminares deste artigo, contribuindo com sugestões que o enriqueceram. Por fim, agradeço a todas as mulheres que comigo partilharam as suas memórias da luta de libertação e as suas vontades para novas lutas, presentes e futuras.

RCL — Revista de Comunicação e Linguagens *Journal of Communication and Languages* N.54 (2021) ISSN 2183-7198

—

Bibliografia

Abonnenc, Mathieu Kleyebe, Filipe Abranches & Teresa Câmara Pestana. 2012. *To Whom Who Keeps a Record*. Porto: Empresa Diário do Porto

Abonnenc, Mathieu Kleyebe. 2018. "'Sonne und Staub': Ein Interview mit Sarah Maldoror." *kolik film,* April 29, 2018. http://www.kolikfilm.at/sonderheft.php?edition=201829&content=inhalt.

Amado, Leopoldo. 2009. *Guerra Colonial e Guerra de Libertação Nacional. O caso da Guiné-Bissau.* Lisboa: IPAD.

Andrade, Mário Pinto. 1998. *Origens do Nacionalismo Africano. Continuidade e Ruptura nos Movimentos Unitários Emergentes da Luta Contra a Dominação Colonial Portuguesa: 1911-1961*. Lisboa: Publicações D. Quixote.

Bhabha, Homi. 2014. *O Local da Cultura*. Belo Horizonte: Editora UMFG.

Cabral, Amílcar. 2011. "Libertação nacional e cultura." In *Malhas que os Impérios tecem*, edited by Manuela Ribeiro Sanches, 355-375. Lisboa: Edições 70.

Cabral, Amílcar. s/d. *Princípios Políticos*. Bissau: PAIGC/Secretariado Geral.

Cabral, Luís. 1984. *Crónica da libertação*. Lisboa: O Jornal.

Chabal, Patrick. 1983. *Amílcar Cabral: revolutionary leadership and people's war*. Cambridge: Cambridge University Press.

Coutinho, Â. S. B. 2020. "Militantes invisíveis: as cabo-verdianas e o movimento independentista (1956-1974)." *Revista Estudos Feministas* 28(1). https://doi.org/10.1590/1806-9584-2020v28n168316.

Dhada, Mustafah. 1993. *Warriors at work: how Guinea was really set free*. Niwot: University Press of Colorado.

Fanon, Frantz. 1968. *Os Condenados da Terra*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.

Galvão, Inês & Catarina Laranjeiro. 2019. "Gender struggle in Guinea-Bissau: Women's participation on and off the liberation record." In *Resistance and Colonialism: Insurgent Peoples in World History*, edited by N. Domingos, M.B. Jerónimo & R. Roque, 85-122. Basingstoke: Palgrave Macmillan.

Gilroy, Paul. 2001. *O Atlântico negro: modernidade e dupla consciência*. Rio de Janeiro: Editora 34.

Gomes, Patrícia Godinho. 2015. "O estado da arte dos estudos de gênero na Guiné-Bissau: uma abordagem preliminar". *Outros Tempos — Pesquisa em Foco-História* 12(19), 168-189. https://doi.org/10.18817/ot.v12i19.458.

Hall, Stuart. 1992. "The West and the Rest: Discourse and Power." In *Formations of modernity*, edited by Stuart Hall & Bram Gieben, 275-332. Polity Press: The Open University.

Handem, Diana Lima. 1986. *Nature et Fonctionnement du Pouvoir chez les Balanta Brassa*. Bissau: INEP.

Jacques, Paula. 1971. "Guinee-Bissau: Le Mythe et la Realite." *Jeune Afrique* 566, 53-55.

Laranjeiro, Catarina. 2019. "Entre as Imagens e os Espíritos: Encontros com a Memória da Guerra de Libertação na Guiné-Bissau". Tese de Doutoramento, Faculdade de Economia, Universidade de Coimbra: Coimbra. http://hdl.handle.net/10316/87465.

Lipinska, Suzanne. 1970. "Cinéma chez les Balantes". *AfricAsiA* 19, 46-49. http://casacomum.org/cc/visualizador?pasta=04320.005.020#!3.

Ly, Aliou. 2015. "Revisiting the Guinea-Bissau liberation war: PAIGC, UDEMU and the question of women's emancipation, 1963–74". *Portuguese Journal of Social Science, 14*(3), 361-377. https://doi.org/10.1386/pjss.14.3.361_1.

Mbembe, Achille. 2014. *Crítica da Razão Negra*. Lisboa: Antígona.

Piçarra, Maria do Carmo. 2017. "Os Cantos de Maldoror: cinema de libertação da Realizadora-Romancista." *Revista Mulemba* 9(17*)*, 14-29. https://doi.org/10.35520/mulemba.2017.v9n17a14579.

Pinney, Christopher. 2011. *Photography and anthropology*. London: Reaktion Books.

Sartre, Jean-Paul. 1997. *O Ser e o Nada. Ensaio de Ontologia Fenomenológica*. Petrópolis: Editora Vozes.

Scott, James C. 2013. *A Dominação e a Arte da Resistência. Discursos Ocultos*. Lisboa: Letra Livre.

Sousa, Julião Soares de. 2011. *Amílcar Cabral. Vida e morte de um revolucionário africano*. Lisboa: Nova Vega.

Spivak, Gayatri Chakravorty. 2021. *Pode a subalterna tomar a palavra?* Lisboa: Orfeu Nefro.
Temudo, Marina Padrão. 2009. "From the Margins of the State to the Presidential Palace: The Balanta Case in Guinea-Bissau." *African Studies Review* 52, 47-67. https://doi.org/10.1353/arw.0.0203.
Urdang, Stephanie. 1979. *Fighting two colonialisms: women in Guinea-Bissau*. New York: Monthly Review Press.

—

Filmografia

Engel, Tobias; Lefort, René & Igel, Gilbert, dir. 1970. *No Pintcha!*. França.
Maldoror, Sarah, dir. 1970. *Des fusils pour Banta [Armas para Banta]*. Prod. FLN. Argélia.
Malmer, Lennart & Romare, Ingela, dir. 1973. *Ein Nations Födelse [O Nascimento de uma Nação]*. Suécia.
Marret, Mario, dir. 1964. *Lala Quema*. França.
Marret, Mario, dir. 1965. *A Nossa Terra*. França.
Massip, Jose, dir. 1968. *Madina de Boé*. Prod. ICAIC. Cuba.
Nelli, Piero, dir. 1966, *Labanta Negro!*. Prod. REIAC. Itália. Acedido em: https://www.youtube.com/watch?v=BYwgTYSy6ac.
Spee, Rudi, & Lohman, Axel, dir. 1971. *Free people in Guiné Bissau*. Suécia.

—

Nota biográfica

Investigadora do Instituto de História Contemporânea da Universidade Nova de Lisboa, onde desenvolve uma investigação sobre cinema vernacular em Cabo Verde e Guiné-Bissau. É doutora em Pós-Colonialismos e Cidadania Global pela Centro de Estudos Sociais da Universidade de Coimbra, tendo na sua dissertação se debruçado sobre o papel do cinema e da cosmologia política no decorrer da Luta de Libertação guineense. Realizou o filme *Pabia di Aos* (2013) e encontra-se a co-realizar, com Daniel Barroca, o filme *Fogo no Lodo*.

—

ORCID iD

0000-0003-4614-5048

—

Morada institucional

Instituto de História Contemporânea
Colégio Almada Negreiros
Rua Vasco da Gama Fernandes Alta de Lisboa
Ler, 1750-443 Lisboa

—

Recebido Received: 2020-12-15 **Aceite** Accepted: 2021-02-10

—

DOI https://doi.org/10.34619/wgxu-byve

RCL — Revista de Comunicação e Linguagens *Journal of Communication and Languages* N.54 (2021) ISSN 2183-7198

Educação, sexualidade e religião: (des) colonizando corpos femininos

Education, sexuality and religion: (dis) colonizing female bodies

DEYSE LUCIANO DE JESUS SANTOS

UNINASSAU — Lauro de Freitas

deyse10luciano@gmail.com

JAMILE DOS SANTOS FERREIRA TRINDADE

UNINASSAU — Lauro de Freitas

jamiletrindade@icloud.com

RCL — Revista de Comunicação e Linguagens *Journal of Communication and Languages* N.54 (2021) ISSN 2183-7198

Resumo

Quando falamos de corpos femininos tratamos de discussões seculares sobre relações de gênero que vêm demarcando espaços de luta e poder das mulheres na contemporaneidade. Os espaços de transição e ocupação delas, assim como as relações cotidianas que interferem em suas subjetividades têm sido um campo de estudo cada vez mais ampliado no âmbito acadêmico. No Brasil, a diversidade dos corpos pode estar simbolicamente representada a partir do pertencimento religioso e/ou étnico racial. É nesse sentido que o presente artigo tem como objetivo compreender as convicções/concepções das/os fiéis protestantes a respeito da interferência da religião na educação sexual e colonização dos corpos femininos. Ancorado na pesquisa de campo de abordagem qualitativa, realizada com um grupo de senhoras e lideranças na igreja Assembleia de Deus, o estudo revelou que os corpos femininos não só são condicionados às diretrizes denominacionais como são colonizados ética e esteticamente a partir de padrões ocidentais.

Palavras-chave Educação sexual | corpo feminino | Assembleia de Deus

Abstract

When we talk about the female body, we are dealing with secular discussions on gender relations that have been demarcating spaces of struggle and empowerment of women today. Their spaces of transition and occupation, as well as the daily relationships that interfere with their subjectivities, have been an increasingly broad field of study in academia. In Brazil, the diversity of bodies can be represented based on racial, religious and/or ethnic belonging. It is in this sense that the present article aims to understand the beliefs/conceptions of Protestant faithful regarding the interference of religion in sexual education and colonization of female bodies. Anchored on field research with a qualitative approach, carried out with a group of women and leaders of the Assembly of God church, the study revealed that female bodies are not only conditioned to denominational guidelines, but are also colonized ethically and aesthetically by Western standards.

Keywords Sexual education | female body | Assembly of God

RCL — Revista de Comunicação e Linguagens *Journal of Communication and Languages* N.54 (2021) ISSN 2183-7198

Introdução

A vida em sociedade sempre esteve associada a padrões culturais e comportamentais organizados e fundamentados a partir das formações morais dos grupos. A diversidade cultural, assim como a variedade de discursos ideológicos fundamentam opções, escolhas e relações baseadas nos critérios de composição das mentalidades presentes no cotidiano dos sujeitos. Nesse contexto, a relação dos indivíduos com o seu corpo esteve associada a padrões morais e estéticos construídos em seus grupos de pertencimento, considerando-o "um fenômeno social e cultural, motivo simbólico, objeto de representações e imaginários" (Breton 2012, 7).

No campo religioso judaico cristão, a adoção de modelos moralmente aceitos, se dá, sobretudo, através das doutrinas que desempenham o papel de adequação dos corpos à exigência socialmente construída nos moldes tradicionais. O sistema simbólico presente nos espaços de fé estrutura a lógica ética e moral determinada mormente, a partir de padrões estéticos próprios de cada doutrina. Sendo o corpo um espaço

biopolítico (Foucault 1994), passa a representar "o lugar de contato privilegiado com o mundo, está sob a luz dos holofotes" (Breton 2012, 10). No contexto religioso, pode ser compreendido enquanto uma construção social que assumem características e padrões próprios de cada grupo e, portanto, espaço de identidade e poder. Aquelas/es que não se adequassem e/ou ainda hoje, não estejam consoantes ao modelo comportamental socialmente construído, são excluídas/os e/ou mesmo sofrem com o estigma social do grupo em que esteja inserido.

Tais padrões, na maioria das vezes, estão associados a modelos éticos e/ou morais determinados por grupos "civilizados", onde a adoção de comportamentos moralmente aceitos se dá sobretudo, pela influência da religião e das suas doutrinas, que cumprem o papel de adequação dos corpos à exigência socialmente construída nos moldes dominantes. Ao discutir o processo civilizador no mundo ocidental, Norbert Elias (1994), aponta como o aumento da riqueza no século XVIII e o surgimento das classes médias em busca de inserção social, os homens buscam a reproduzir o comportamento burguês, onde [...] os círculos clericais, acima de todos, tornam-se os divulgadores dos costumes de corte. O controle das emoções e a formação disciplinada do comportamento, [...] (Elias 1994, 110-111).

Assim sendo, a educação se torna imprescindível no favorecimento das ações e na reprodução dos padrões socialmente construídos e, a partir dela, adquiridos quer seja na família, nos espaços religiosos e/ou de convivência da comunidade. Neste sentido, a educação está presente em todos os espaços de socialização humana e "a igreja revela-se como tantas vezes ocorreu, um dos mais importantes órgãos da difusão de estilos de comportamento [...]" (Elias 1994, 110-111) e, ao considerar a diversidade étnico racial, de gênero e classe social como fatores importantes no construto desse contexto, compreendemos o espaço religioso como preponderante na formação do sujeito. Destarte, o texto ora apresentado tem como objetivo analisar as convicções/concepções das/os fiéis protestantes a respeito da interferência da religião na educação sexual e colonização dos corpos femininos.

Parte das experiências vivenciadas pelas autoras; uma, na condição de fiel, percebe que há um silêncio eminente sobre essa discussão no interior da igreja e a outra, na condição de pesquisadora há mais de dez anos sobre educação e religião com orientações e imersão no campo cristão, discute questões étnico raciais e de gênero, bem como observa a influência dos espaços de educação nas igrejas e suas relações além dos muros de suas doutrinas.

A igreja forma um corpo social organizado. Partindo desse princípio, nos espaços de formação das/os fiéis, se faz necessário não apenas mencionar temas concernentes à fé, podendo também discorrer sobre assuntos sociais como a educação sexual sobretudo, considerando a diversidade de gênero e raça, assim como, as questões que atuam sobre o corpo feminino. E, enquanto corpos socialmente organizados que são, em meio a uma sociedade machista, sexista e misógina, os espaços de fé não fogem à regra dos

RCL — Revista de Comunicação e Linguagens *Journal of Communication and Languages* N.54 (2021) ISSN 2183-7198

preconceitos e ações punitivas ao corpo feminino, historicamente "subalternizado" às necessidades e realizações do homem.

Não obstante, observamos que a Bíblia não se exima e sim normatiza a realidade das/os fiéis a respeito do sexo. A exemplo de I Coríntios 7:4 "*A mulher não tem poder sobre o seu próprio corpo, mas tem-no o marido; e da mesma maneira o marido não tem poder sobre o seu próprio corpo, mas tem-no a mulher*". A partir desta proposição, pode ser oportuno o estudo sobre a educação sexual, que auxilie o conhecimento do corpo, o desvio de doenças sexualmente transmissíveis, a gravidez indesejada, abuso sexual, entre outros temas pareados com a sexualidade. Entretanto, essa é uma questão pouco ou nunca discutida entre as/os fiéis nas escolas bíblicas dominicais, tomando como exemplo a igreja onde foi realizada a pesquisa, por ser esse espaço voltado às concepções de fé e dedicação a doutrina causando estranheza a muitas/os, quando questionadas/os nas igrejas, principalmente no trato de assuntos ligados ao universo feminino.

Por que a educação sexual não está inserida no âmbito religioso pentecostal? Quais os diferentes posicionamentos sobre a educação sexual voltadas ao universo feminino? O que diz a Bíblia sobre o ato sexual? Quando se trata de corpo, como a "Palavra[1]" discute o feminino e o masculino no âmbito da sexualidade? Há diferenças entre mulheres e homens ou ambos recebem tratamento igualitário? Não seria a falta de hábito em se discutir tais questões, um campo favorável a variados conflitos, nos espaços de fé?

Diante o exposto, considerando ser a questão sexual inerente à vida das/os fiéis enquanto uma necessidade básica e fundamental, observando a resistência das denominações pentecostais que segue o modelo de "santidade"[2], que segundo Oliveira (2004, 76-77): "uma santidade que distancia os homens do mundo à sua volta, fazendo-os viver como se pertencessem a outra dimensão ou realidade," questiona-se: Na perspectiva das fiéis protestantes qual a importância da educação sexual em seu contexto cotidiano? Tais observações, advém da configuração do pensamento impresso nas/os fiéis desses espaços religiosos, em que a condição feminina, sobretudo quando a questão está no prazer sexual, é sempre colocado em segundo plano, ou mesmo não discutido, pois "no ambiente de fé cristão o corpo é considerado perigoso; é o lugar das tentações" (Lemos 2012, 18); e por isso deve ser controlado.

Para tanto, buscou-se: identificar como as fiéis são orientadas na relação entre seu corpo e o sexo; destacar as possíveis implicações emocionais e comportamentais diante da ausência da educação sexual, descrever acerca da questão sexual presente no contexto cristão da Palavra, bem como sugestões presentes nas publicações voltadas às

1 No contexto cristão onde segundo Navarro (2002, 96), há crença "em Nosso Senhor Jesus Cristo, como Deus e Salvador conformes as escrituras [...]" é comum utilizar-se 'a Palavra' para se referir à Bíblia.

2 Sobre a relação do corpo com a santidade, ver: Coríntios 6:17 "Mas o que se ajunta com o senhor é um só espírito"". 6;19 Ou não sabeis que o vosso corpo é o templo do Espírito Santo, que está em vós, proveniente de Deus, e que não sois de vós mesmos?" Dessa forma, a santidade perpassa um comportamento de retidão por parte da fiel (2015, 1888)

RCL — Revista de Comunicação e Linguagens *Journal of Communication and Languages* N.54 (2021) ISSN 2183-7198

orientações dispensadas ao corpo feminino. A partir de dados coletados pelas pesquisadoras, em um grupo focal com sete mulheres em idades compreendidas entre 30 e 70 anos, e questionário aplicado com cinco homens entre 28 e 70 anos, tendo como campo uma igreja Assembleia de Deus, situada no município de Lauro de Freitas, Bahia.

Do ponto de vista metodológico, a pesquisa em questão segue determinações qualitativas, compreendendo a realidade social como parte das experiências do vivido e experenciado pelo individuo, validando a subjetividade de cada sujeito (Minayo 2001), o que permite investigar uma realidade. Nesse contexto, a pesquisa social qualitativa "trabalha com o universo de significados, "[...] o que corresponde a um espaço mais profundo das relações, dos processos, e dos fenômenos que não podem ser reduzidos a operacionalização de variáveis" (Minayo 2001, 21).

Sexo, religião e educação: corpos em doutrina

Discutir sexo e sexualidade sempre foi motivo de tensão e desconforto em quase todas as esferas da vida em sociedade, sobretudo ao se tratar de determinados espaços religiosos, em que nas concepções morais doutrinárias, a educação sexual vem sendo um assunto ignorado, em concordância com determinadas convenções sociais. De acordo com Muller (2009) o início da discussão sobre o tema em questão, se deu na França com o intuito de conter as manifestações sexuais infantis, protegendo as crianças dos "perigos" da sexualidade, mais precisamente da masturbação. Ainda hoje, é comum as igrejas eludirem da discussão mesmo nos grupos de jovens onde negam a legitimidade da relação de interação da/o fiel com o próprio corpo. Quer seja do sexo masculino ou do feminino, a masturbação ainda é um tabu, sendo questionada e apontada como negativa à formação do jovem.

É preciso ressaltar que no Brasil, o combate às práticas sexuais fora dos padrões determinados pela igreja católica data do século XVI, onde o padrão moral das famílias se baseava na figura do homem como provedor da casa dotado de todo poder sobre a mulher e as/os filhas/os. Era ele, "dentro do lar, fortalecendo o controle sobre esta que, desde Eva, estaria votada ao descrédito" (Priore 2009, 117). Ainda que tenhamos avançado na discussão, a religião está muito presente na formação dos sujeitos, sobretudo as religiões judaico-cristãs. O corpo feminino sempre foi representado como físico e mentalmente inferior ao homem, cabia a mulher, "o casamento como ordenamento social, e a família como palco para uma revolução silenciosa de comportamentos" (Priore 2009, 116). Além disso, seguindo variadas interpretações da Palavra Bíblica, a mulher recebe conceitos subalternizadores como pecadora, lasciva e, apontada como demoníaca.

Del Priore (1993) ao discutir a história da mulher no Brasil colonial, nos leva a inferir que a educação ocidental, tendo como base o cristianismo, suscitou um projeto de normatização dos corpos. Contexto em que as mulheres são vistas como objetos e não sujeitos de sua própria história. Mentalidades, segundo a autora, construídas a partir da visão médica e religiosa do lugar da maternidade, num processo de adestramento dos

RCL — Revista de Comunicação e Linguagens *Journal of Communication and Languages* N.54 (2021) ISSN 2183-7198

corpos, mas que ainda se mantêm presente em muitos grupos religiosos tradicionais.

De acordo com Lima Júnior (2009), o empenho das/os educadoras/es na tarefa de propagar a educação sexual nas escolas, sobretudo como forma de discutir acerca da gravidez indesejada, assim como das doenças sexualmente transmissíveis, logo, ingressou no comportamento sexual, em seguida, nas abordagens de questões biológicas (corpo humano, genética). No Brasil somente nos intervalos de 1920 a 1930 surgiu a necessidade de atentar para a temática, advinda de educadores e médicos, visando em especial a saúde da mulher. Entretanto, tais atitudes resultaram em resistência e repressão, causando controvérsia e desconforto no contexto social, além de acusações judiciais, exoneração e suspensão de cargos.

No contexto educacional brasileiro, alguns professores/as e pesquisadores/as, apesar de todo o debate contrário, diante dos problemas, de ordem social e econômica sobretudo enfrentados por mulheres, defendem a relevância de discutir, refletir, e questionar educação sexual nos âmbitos formais e não-formais, unidos às amarras socioculturais, principalmente nas doutrinas religiosas, elevando a relutância de transcorrer livremente a questão (Figueiró 2001). A autora afirma ainda que a educação sexual é indissolúvel dos processos que permeiam a educação global.

Para Maia e Ribeiro (2014) é preciso considerar a subjetividade de cada indivíduo, conhecendo as pluralidades sexuais e preceitos a eles/as pareados, sem os isolar da coletividade. Neste aspecto, diante da subjetividade apontada pela autora, compreendemos aqui a diversidade desses corpos sociais, culturais e raciais. A demanda das subjetividades nos impõe a necessidade de ampliarmos nossas lentes para essas mulheres na condição de sujeitos e não de objetos da história.

Consideremos também, que no contexto da educação sexual, as referidas discussões no espaço escolar sempre tiveram como foco o universo feminino, pois quando tratadas as questões relacionadas à gravidez na adolescência, e/ou doenças sexualmente transmitidas, na maioria das vezes, as meninas se viam apontadas como responsáveis por muitos dos problemas causados pela descoberta sexual "precoce", como se o parceiro não tivesse envolvido no ato. O que fez com que os estudos de gênero priorizassem as mulheres, devido ao contexto de repressão, discriminação e negação em que sempre estiveram colocadas, mas compreendendo ser essa uma questão histórica fundada nas relações sociais.

Ainda que os estudos continuem priorizando as análises sobre as mulheres, eles estarão agora, de forma muito mais explícita, referindo-se também aos homens (Louro 2014). A culpa que a mulher carrega consigo, ao longo de suas histórias, é demarcada por discursos que definem o ser feminino, a docilidade de seus corpos, a estética benevolente e aceita, o certo e o errado, a santa e a puta.

Para Colling (2014, 15):

RCL — Revista de Comunicação e Linguagens *Journal of Communication and Languages* N.54 (2021) ISSN 2183-7198

> Se o século XIX consolida a noção de sexualidade a sua regulamentação deve-se mais ao cochicho do confessionário, à olhada pedagógica e sua psiquiatrização sistemática. A mulher verá crescer sua identidade em discursos que ela não formulou, caminhará com a palavra emprestada, como uma estrangeira. Definindo-se em uma linguagem feita por outros, vivendo em um espaço desenhado por outros, em uma trama de razões que outros pensaram.

Ao pensar em transgredir essa trama, libertar as amarras que normatizam e sujeitam seus corpos, a mulher vai de encontro aos discursos que a determinou frágil, incapaz, lasciva e pecadora. A não aceitação da liberdade de expressão, sobretudo, na relação dela com seu corpo cria estereótipos e geram preconceitos tornando-a malvista e/ou excluída do espaço de fé e das relações com outras mulheres. Por conta disso,

> [...]como antídoto a este possível mal, resta o encarceramento no espaço doméstico. As que resistem a estes preceitos, consideradas perigosas e maléficas, são acusadas de contribuir para o desmantelamento dos lares e da família (Colling 2014, 17).

No caso aqui em análise, a falta de informação, aliada à diversidade de interpretações do campo religioso acerca dos corpos femininos, podem interferir na relação sexual dos casais, promovendo uma baixa autoestima e um conflito entre a fiel e a sua sexualidade? Considerando que no contexto denominacional aqui apresentado como campo da pesquisa, o púlpito é de prioridade masculina, não seria também, de responsabilidade dos homens, as possíveis contradições de interpretação da Palavra? A educação sexual, para Figueiró (2009, 163):

> [...] tem a ver com o direito de toda pessoa de receber informações sobre o corpo, a sexualidade, e o relacionamento sexual, e também, com o direito de ter várias oportunidades para expressar sentimentos, rever seus tabus, aprender, refletir, e debater, para formar sua própria opinião, seus próprios valores sobretudo, no que é ligado ao sexo.

No entanto, o que se observa no contexto cristão pentecostal é que as leituras e narrativas versam sobre uma superioridade masculina em detrimento do corpo feminino. Interpretação que vem reproduzindo ao longo dos séculos uma visão machista e sexista de sociedade onde a mulher quando não perigosa (Tiburi 2019, 19), está associada ao sexo frágil: a boa esposa, mãe e rainha do lar, uma mulher santa que edifica seu lar. Em todos os lugares do mundo, existem milhares de artigos e livros ensinando o que as mulheres devem fazer, como devem ou não devem ser para atrair e agradar os homens. "Livros como os homens devem agradar as mulheres são poucos" (Adichie 2015, 27).

Reconhecer essa falha na perspectiva de como a sociedade vem submetendo a mulher a um segundo plano, nos leva a refletir e questionar o modo como as igrejas fazem as leituras e interpretações focando nas obrigações da mulher como se dela fosse toda a

RCL — Revista de Comunicação e Linguagens *Journal of Communication and Languages* N.54 (2021) ISSN 2183-7198

responsabilidade para a boa relação conjugal, em favor sempre de uma visão patriarcal de sociedade. Entretanto, é preciso desconstruirmos do imaginário social essa condição dada à mulher, tratar as lacunas, "as fraturas do presente" (Foucault 1999), que têm como causa o modelo social machista em que estamos inseridos. Considerando que os espaços de educação contribuem para a reprodução das práticas de conformação dos corpos, os quais deverão atender as imposições das doutrinas, seriam eles também o local de "(des)conformação" destes corpos seguindo suas próprias leituras, na condição de sujeitos e não de objetos de desejo.

Educando no espaço religioso: o papel da igreja

A aplicabilidade da educação permite reflexões, estímulos que conduzem o indivíduo a diferentes tipos de campo de aprendizagem. Brandão (1981) afirma que a educação ocorre de múltiplas maneiras, com o objetivo de propor e estabelecer atuações. Para o referido autor, o ensino tem o efeito natural de formar, transformar e desenvolver o sujeito em seus aspectos social, físico, intelectual e moral. O autor prossegue salientando que o processo educativo inicia no núcleo familiar, logo se estende ao convívio social (igreja, escola, rua) compreendendo então, que o saber se movimenta em todos os espaços sociais. Assim, a construção de saberes não deve limitar-se ao contexto institucional, sendo possível criar e recriar práticas a partir das necessidades sociais.

A educação na igreja, objeto de estudo aqui apresentado, trata sobretudo da relação entre o/a fiel e a fé. Como eles/as lidam com a doutrina dentro e fora do espaço religioso é de fundamental importância para se alcançar uma santidade. Faz parte do cotidiano do/a fiel, assumir uma postura social condizente com o que prega a Palavra. E nesse sentido, existem limites que são impostos à discussão de determinados temas, a fim de não provocarem tensões e/ou questionamentos inadequados.

> A moral cristã está posta como a referência moral da sociedade ocidental. Decorre daí que, para muitos, a educação feminina não poderia ser concebida sem uma sólida formação cristã. [...] Para as denominações protestantes no Brasil, a moral religiosa, que apontava a dicotomia entre Eva e Maria. [...] Esse ideal feminino implicava o recato e o pudor, a busca constante de uma perfeição moral, a aceitação de sacrifícios, a ação educadora de filhos e filhas (Daéb´s 2017, 67).

Para tanto, ressalta-se a família como disciplinadora na aplicação da doutrina seguida das Escola Bíblicas Dominicais (EBD)[3] que favorecerão o diálogo entre os grupos pertencentes ao espaço religioso como um todo. Muitos espaços considerados não formais, como no caso as Escolas Bíblicas Dominicais, mantêm a sua própria formalidade

3 As Escolas Bíblicas Dominicais (EBD) se trata de proposta pedagógica voltada aalfabetização a partir da Bíblia.

RCL — Revista de Comunicação e Linguagens *Journal of Communication and Languages* N.54 (2021) ISSN 2183-7198

com diretrizes e normas que especificam esse contexto educativo com base no religioso e, por conta disto, é preciso que reflitamos acerca de como essas educações interferem e/ou atuam no contexto social.

De acordo com Gohn (2005, 2):

> A educação formal tem objetivos claros e específicos e é representada principalmente pelas escolas e universidades. Ela depende de uma diretriz educacional centralizada como o currículo, com estruturas hierárquicas e burocráticas, determinadas em nível nacional, com órgãos fiscalizadores dos ministérios da educação. A educação não-formal é mais difusa, menos hierárquica e menos burocrática. Os programas de educação não-formal não precisam necessariamente seguir um sistema sequencial e hierárquico de "progressão". Podem ter duração variável, e podem, ou não, conceder certificados de aprendizagem.

Considerando, então, que a educação se faz presente em todos os espaços de socialização, como apontado anteriormente; como a educação sexual se faz presente nos espaços de educação das instituições religiosas? De que forma a Assembleia de Deus, vem se posicionando frente à educação sexual, principalmente no que concerne às mulheres religiosas?

No Brasil, a educação formal religiosa tem início no século XVI, proposto por práticas religiosas dominantes, oriundas do Cristianismo Católico, com fins de ampliação e subjugação dos povos opressos (negros e índios) reproduzindo exercícios colonizadores, desvalorizando a cultura originária desses sujeitos (Santos 2012). Somente a partir de 1910 que começam a ser implantados templos pentecostais, uma crença à época vista como libertária, a propagação do novo modelo cristão, que aceitava a todos independente da questão racial e social.

Várias foram as denominações cristãs protestantes que passaram a assumir grande importância na vida cotidiana de novos convertidos/as brasileiros/as. Suas ações de conversão, como dito anteriormente, ultrapassavam os muros das igrejas. O "modelo" de homem e mulher cristão é perpassado por uma ética e estética "diferentes" dos não cristãos e o surgimento das escolas bíblicas, dos jornais de circulação local e publicações de temas especificamente relacionados à vida cristã, contribuem para a educação destes. Há toda uma construção do imaginário social para compor o modelo de sociedade, em que a diferença entre o homem e a mulher é demarcada no corpo e nas ações destes, em seu cotidiano.

> É a mãe que tem a responsabilidade da educação doméstica e religiosa da família, pois o pai, quase nada pode fazer nesse sentido, devido as suas ocupações o chamarem quase sempre para longe do lar. Chegando do labor diário, onde muitas vezes tem que resistir a várias tentações e fatigado pelo trabalho na luta pela vida, encontre na esposa a

RCL — Revista de Comunicação e Linguagens *Journal of Communication and Languages* N.54 (2021) ISSN 2183-7198

companheira amorosa, que o ajuda, com carinho e verdadeira afeição, a levar a carga que se tornará mais leve com o seu auxílio (O Batista Baiano 1927 apud Daéb´s 2017, 67-68).

As publicações de circulação denominacional auxiliam as práticas, discussões e ações no dia a dia das/os fiéis. Quando se reporta ao universo feminino, muito recorrente e de fundamental importância para a manutenção de uma vida reta[4], onde era preciso a pureza do corpo e da alma feminina para alcançar a santidade.

> [...] eu quero que a minha filha cresça com uma formação ética diferenciada, não com aquela visão de que muitos tem aí, ah! Tudo é normal, tudo pode, tudo tá permissível, que a visão que ela tem é a seguinte: que ela é uma joia, joia não é pra todo mundo, bijuteria sim. Bijuteria qualquer um tem acesso, agora joia não. E aí, nessa perspectiva é que eu quero criar. Então, dentro de casa, eu procuro ao máximo dar exemplo pra ela como mãe, como esposa, como mulher, isso porque a bíblia me ensina isso né? Mas voltada para a doutrina bíblica mesmo (Jéssica, fiel Batista, discente do curso de história, entrevista, 2015 apud Santos 2018, 143).

Como observado, a mulher e mãe devem ser exemplo e transpor para a criação dos/as filhos/as essa condição. Quando se trata da menina, à observação feita por Jéssica, acerca do padrão a ser seguido pela jovem fiel, fica claro como essa educação evolui nos espaços denominacionais. Se consideramos as subjetividades implícitas no contexto social, ver-se-á que esse universo feminino também é marcado por diferenças que segregam os sujeitos com base nos modelos denominacionais estabelecidos. A condição de ser mulher não coloca todas no mesmo lugar, são corpos ideologicamente estruturados, a partir de suas identidades individuais e coletivas:

> Quando falamos de mulheres negras, classe baixa, candomblecista de matriz angola, não é a mesma coisa que mulheres negras pentecostais classes baixas; nem mulheres negras cristãs batista, classe baixa. Há uma diferença entre esses sujeitos ainda que do ponto de vista étnico racial e social sejam os mesmos, o contexto religioso a que cada uma delas pertence determina não somente o lugar de fala, mas, o lugar do outro (Santos 2020, 42).

Por essa ótica, ao nos reportarmos ao campo de pesquisa em questão, é preciso considerar que no Brasil, as igrejas petencostais é composta de um corpo de fiéis de maioria afrodescendentes. De acordo com Marcos Davi Oliveira (2004) a religião mais negra do Brasil é o cristianismo, e a Assembléia de Deus é o espaço denominacional onde se concentra a maioria da população negra, o que se confirmou no campo pesquisado, onde a totalidade das/os fiéis presentes são negras/os.

4 Na linguagem cristã a vida reta está condicionada a aceitar e manter o comportamento determinado pela doutrina religiosa, ou seja, assumir a condição de santidade.

RCL — Revista de Comunicação e Linguagens *Journal of Communication and Languages* N.54 (2021) ISSN 2183-7198

Ainda nesse contexto, Bianca Daéb´s (2017, 68) chama atenção para o ideal de pureza do feminino, que não se trata apenas de uma questão ética, mas também estética. "A pureza tem cor, é branca." Logicamente a estética aceitável é esta, apontando como esse modelo social ocidental não somente parte de uma proposta machista e sexista, mas também de forte discriminação e preconceito racial em que o não branco sofre o não enquadramento estético do referido modelo.

Bianca Daéb´s (2017, 69) aborda ainda como o manual da União Feminina Missionária Batista do Brasil publicado em 1981, colonizava os corpos pois "a disciplina do espírito deveria ser refletida no corpo". Pontua ainda que não há espaço para a transgressão. Roupa, cabelo, gestos e palavras devem testificar a pureza e a beleza do viver cristão, próximo a um padrão burguês e branco.

> É no corpo que se dão as sensações, as pressões, os julgamentos. Esses não acontecem de forma independente, mas estão intimamente entrelaçados, constituindo uma estrutura, uma unidade que tem uma ordem — a sua forma de corpo. É essa forma que garante o modo de ser-no-mundo e torna possível a compreensão de como as relações são construídas com o mundo e no mundo (Gomes 2008, 230-231).

Em consonância com a fala de Gomes (2008), podemos afirmar que é na doutrina que o corpo com base na Palavra se modela em busca da santidade. Nesse sentido, Gilberto (2014) afirma que o estímulo dos cristãos em propagar o "evangelho de salvação" parte da ordenança de Cristo, mencionada no contexto bíblico em Marcos 16:15 "Ide por todo mundo, pregai o evangelho a toda criatura", deste modo, entendemos que o ensino doutrinário cristão, sempre esteve denotado nas Escrituras Sagradas (Bíblia), fomentando o comportamento dos fiéis.

O Pentecostalismo derivado de manifestações promovida pela Reforma Protestante[5], tendo como percussor evangelístico Jhon Wesley, ocasionou a ação promovida por Robert Raikes (1735-1811), na Inglaterra, aos 44 anos, redator do Gloucester Journal, diante das questões sociais, culturais, políticas e econômicas do país, terreno fértil a formação educacional da doutrina, que assim se projetou a EBD.

O Movimento didático proposto pela Assembleia de Deus, a princípio direcionado ao público infantil, logo se ampliou com a ingressão dos jovens e adultos,

5 A aparição e consolidação do pentecostalismo surge no início do século XX, com a chegada os missionários suecos Daniel Berg e Gunnar Vingren em solo brasileiro em 1910, firmando sua missão instituindo o grupo pentecostal, denominado Assembleia de Deus em 1911 no estado Belém do Pará. Denominação conservadora, baseada em práticas éticas e morais severas ou autoritárias, onde os fiéis são submetidos.

RCL — Revista de Comunicação e Linguagens *Journal of Communication and Languages* N.54 (2021) ISSN 2183-7198

concentrando-se apenas no ensino bíblico. A Convenção Geral das Assembleias de Deus no Brasil[6], estabeleceu Diretrizes e Bases Normativas comungadas com as normas estabelecidas pela Leis de Diretrizes e Bases da Educação Nacional (LDB). O documento em questão tratou de fundamentar e organizar as diretrizes pedagógicas para a educação no interior das igrejas assembleianas.

Como observado, a educação cristã é um veículo de transformação e formação dos sujeitos (fiéis) que contribui para o desenvolvimento de um proceder cristão no âmbito social. Essas transformações perpassam pela ética e estética do fiel onde o corpo "determina o lugar e o tempo do limite, da separação" (Breton 2020, 10). E nesse contexto, "as representações da mulher atravessaram os campos e estabeleceram o pensamento simbólico da diferença entre os sexos (Colling 2014, 24) e a Escola Bíblica Dominical se encarrega de propagar a fé cristã e adequar o comportamento social de seus fiéis seguindo as perspectivas ocidentais.

As fronteiras entre o pecado e o prazer feminino

A mulher, considerada sexo frágil, foi condicionada a viver à sombra do marido que, por sua vez, exigi-lhe postura reta, de mulher decente e pura. Transgredir essa relação, assumir maior liberdade ética e estética, poderia marcar para sempre a vida da mulher "livre".

No ambiente familiar cristão, o comportamento feminino segue essas normas e padrões desde a infância, isso implica que, simbolicamente a educação está voltada à futura "mãe, a esposa dedicada, "a rainha do lar", digna de ser louvada e santificada, uma mulher sublimada" (Colling 2014, 24). Em uma das falas, uma interlocutora aponta que:

> Eu cheguei para minha mãe com 12 anos e disse que estava apaixonada. Mulher! Isso é demônio! Isso é demônio. Minha mãe disse que eu estava endemoniada, mandou eu jejuar! Como pode uma menina de 12 anos apaixonada?! A vida é dura! Então a gente tem o peso da educação dos nossos pais, e o que a igreja impõe! [...] Uma menina que perdeu a virgindade não é vista com bons olhos para casar, entende?! A gente tem que guardar a virgindade como guarda a alma, porque no momento em que ela escapa pelos dedos, tu és uma menina marcada (Sara, 2020).

A fala de Sara revela uma distinção entre a mulher cristã e a mulher do mundo. A mulher do mundo, simbolicamente tem "seu contraponto, a Eva, debochada, sensual constituindo a vergonha da sociedade. Corruptora, foi a responsável pela queda

6 A convenção geral das Assembleias de Deus no Brasil — CGADB foi idealizada em 1929 por vários pastores e fundada em 1930 com o objetivo de organizar e coordenar as congregações assembleianas de forma a direcionar suas escolas possuem legislação com base no Conselho de Educação e Cultura proposto pela denominação, assim como, mantém Faculdades — MEC credenciadas por ela. e a CPAD (Casa Publicadora das Assembleias de Deus) como editora oficial da denominação.

RCL — Revista de Comunicação e Linguagens *Journal of Communication and Languages* N.54 (2021) ISSN 2183-7198

da humanidade do paraíso" (Colling 2014, 24). Para essas mulheres os anseios da carne (desejo sexual) se tornam um fardo da juventude, devido a imposição da educação na família e na igreja. Por conta disso, os casamentos ocorrem muito cedo, casam jovens e não têm tempo nem oportunidade de se conhecerem, afinal guardar a virgindade como a alma é abdicar também de um prazer não possível, uma vez que o corpo feminino está à mercê da procriação e não do desejo. "O prazer sexual das mulheres cristãs deve ser sublimado, à mulher cristã cabe o sexo para a procriação. O verdadeiro prazer é o da alma e não o do corpo" (Daéb´s 2017, 77). A ela é negada a relação sexual como momento de afetividade e diálogo entre os corpos. O corpo feminino pode ser considerado alvo de pecado e desavença entre o casal.

De acordo Gomes (2008, 230) "O corpo localiza-se em um terreno social e subjetivamente conflitivo. Ao longo da História, ele se tornou emblema étnico, e sua manipulação tornou-se característica cultural marcante para diferentes povos." É nessa perspectiva que os fiéis assumem a representação simbólica da Palavra na ação e no comportamento estabelecido através do corpo. Ainda segundo a autora, "ele é um símbolo explorado nas relações de poder e de dominação para classificar e hierarquizar os grupos diferentes" no caso aqui discutido, a afirmação do patriarcado.

Assim, a mulher pura deve ser obediente e gerar bons filhos, além disso, educá-los para evitar a tentação e o pecado da carne, pois à mãe cabe a educação dos mesmos e nesse sentido, o sucesso da família está associado a atuação da mãe. Sobre essa questão, uma interlocutora afirma:

> Eu evito muito usar determinadas roupas porque eu entendo que... é o seguinte, a mulher se veste muito, algumas, com a intenção de provocar o homem, né? De provocar o homem, e se eu me visto com a intenção de provocar eu já estou pecando. E o pecado é algo que me afasta de Deus. Então, se eu não quero perder a minha comunhão com Deus eu devo tá evitando o pecado (Jéssica, fiel Batista, discente do curso de história, entrevista 2015 apud Santos 2018, 143).

A possibilidade de ser apontada como culpada nas relações sociais cotidianas, faz com que a mulher, a todo momento, se coloque em vigília. O corpo feminino deve ser contido de forma a manter os bons costumes sociais, pois "qualquer expressão sexual antes do casamento era considerada transgressão, sujeira, pecado contra o corpo que é o templo" (Daéb´s 2017, 70). Essa visão pecaminosa ainda é muito comum nas igrejas e vem interferindo nas relações conjugais, uma vez que:

> Somos descendentes de uma cultura, onde o sexo só é permitido após o casamento e que antes disso é tido como pecado. Porém a igreja nunca permitiu que se falasse sobre o assunto de forma clara e objetiva dentro dela. No entanto, isso nos preocupa muito, porque as pessoas terminam recebendo informações distorcidas fora dela (Rute, 2020).

RCL — Revista de Comunicação e Linguagens *Journal of Communication and Languages* N.54 (2021) ISSN 2183-7198

Nesse sentido, o tabu estabelecido na igreja contribui para a falta de conhecimento da mulher sobre o seu corpo, o que pode incorrer implicações negativas na relação conjugal. Para a/o fiel, é preciso refletir sobre essa questão, sobretudo porque a sua existência não se resume à igreja. Ela/e transita em outros espaços e se apropria de outros olhares sobre o sexo.

Para Sara, a ausência dessa prática social é reflexo de paradigmas historicamente implantados, tornando-se assunto censurado no âmbito religioso. Emocionada, ela afirma: [...] "Porque eu sou crente a mil anos e nunca vi, nunca vi, falar de sexo dentro da igreja e se envolver criança, misericórdia!". Prosseguindo com a lógica categórica Maria complementa [...] "Não tive orientação, TABU DA IGREJA" [...] "E o papel da igreja nesse momento? Entra, entra como? Em orientar! Tipo assim, reuniões" (2020).

Observamos que há um descontentamento entre as fiéis e a necessidade de discutir tais questões que afetam diretamente suas vidas. Assim, a tratativa da educação sexual na comunidade religiosa cristã ainda é desprezada, vista como assunto secreto, inalcançável, imprimindo sequelas irreparáveis às mulheres expostas a coação psicológica, em permanecer infeliz para manter a ordenança doutrinária. Sobre essa questão Maria desabafa: "Eu me casei dentro de um ano porque a igreja disse para mim que o meu namoro era até um ano, eu não poderia passar, e corri contra o tempo, sem casa, sem dinheiro, sem nada" (Maria, 2020).

É valido ressaltar que a exigência de um matrimônio pressuroso (às pressas), não se aplica com a mesma imposição de antes, no entanto a indução permanece ativa. Seguindo com o diálogo Maria: [...] "veio o divórcio! E agora? Como eu vou divorciar? O que a igreja vai dizer? O que o pastor vai dizer"? [...] "Eu ouvi de um pastor: quem se casou com seu carvão molhado que abane! Durante a fala de Maria, Sara interrompe: [...] "Sexo lá em casa era um negócio..., era tão pesado que minha mãe dizia se a gente caísse antes do casamento, o menino nascia aleijado" (2020).

Observemos quão fortes são as falas de nossas interlocutoras e como a educação no âmbito familiar/igreja impõem aos corpos a pureza do modelo cristão. Toda e qualquer repercussão negativa que provenha da relação, estará diretamente associada a responsabilidade da mulher, pois é dela o dever de cuidar do seu corpo, de guardar-se em santidade para uma vida plena em família. E quando a felicidade não vem? Quando a relação não tem cumplicidade? É dela também a responsabilidade de manter o casamento, pois uma vez separada ela poderá ser apontada pela igreja como uma mulher de pouca fé e ter a sua santidade questionada.

No discorrer da conversa com o grupo focal Noemi (2020) exclama: "Nós vamos viver o que a Bíblia disser! Estaremos assinando embaixo, porque é a vontade de Deus". Por falta de conhecimento, de não se permitir outras possibilidades de interpretação, muitas mulheres afirmam que a Bíblia não trata essa questão. Assim, a relação entre fé e corpo é aceita como discutida no púlpito durante os cultos. Mas de onde parte a

RCL — Revista de Comunicação e Linguagens *Journal of Communication and Languages* N.54 (2021) ISSN 2183-7198

discussão? Sendo o corpo dirigente, invariavelmente masculino, qual a compreensão deste perante as necessidades e angústias das mulheres?

Não debater sobre o sexo na relação conjugal nos espaços religiosos, não quer dizer que ele não aconteça. Principalmente entre as/os mais jovens, em que os hormônios não dialogam com o caminho da conversão, portanto infere-se é muito difícil manter "a pureza" até o casamento. Por isso, "vigiai e orai, para que não entreis em tentação; na verdade o espírito está pronto, mas a carne é fraca" (Mateus 26:41).

> Mainha aterrorizava a gente dizia se eu engravidasse ela iria me colocar pra fora e nunca mais eu ia entrar naquela casa, teve uma vez que a camisinha estourou e eu entrei um desespero que eu comecei a chorar o medo de ser expulsa de casa (Rute 2020).

A fala de Rute demonstra como o medo e a angústia das jovens mulheres determinam a fronteira entre o prazer e o pecado. Nesse sentido, a educação e como ela acontece é fundamental para a privação da liberdade sexual. No contexto cristão, o amor livre:

> [...] arruína a vida física, desvaloriza a personalidade, destrói o lar e a família [...] isso seria a degradação da mulher. [...] A mulher onde predomina o amor livre, nada vale e o seu estado social involui para o matriarcado, visto que passa a ser a única responsável pelos filhos, cujos pais são numerosos. O amor livre é a prostituição da mulher, a animalização do homem, a destruição do lar (Jornal Batista, 1954 apud Daéb´s 2017, 70).

Dessa forma, a relação educação/sexo/religião faz entrecruzar discussões inerente, no intuito de ampliarmos o olhar ao universo feminino e suas intersecções presentes nesse contexto. Como a questão sexual e os direcionamentos doutrinários pode interferir na relação conjugal? O que daí pode inferir-se que, mesmo na condição de casada, a mulher não tem liberdade para expor o seu desejo sexual. Tocar seu corpo, senti-lo e responder as suas necessidades mais íntimas, pode provocar questionamento e conflito entre o casal. Casada há muitos anos com filhos e netos Rute relata:

> Estávamos na hora do culto, aí deu aquele negócio em mim, aí ele se arrumando todo, eu peguei uma calcinha botei, e falei: Zé, não vamos para a igreja não, vamos ficar aqui, ele deu um pulo e falou: está repreendido! Sabe quando naquela hora você sente aquela vontade? Ele falou assim, está repreendido, olha irmã, você vigie viu na hora de ir para o culto você quer ficar em casa? Você está dando lugar a pomba gira? Mas eu fiquei com uma raiva, toda abatida, aí eu disse: eu também não vou mais para a igreja hoje, não aí ele disse: fica aí dando lugar ao inimigo! (Rute, 2020).

No caso em questão, a igreja cristã reproduz em seu contexto o patriarcado e a submissão do feminino, negando às mulheres a relação com seu próprio corpo e desejos

RCL — Revista de Comunicação e Linguagens *Journal of Communication and Languages* N.54 (2021) ISSN 2183-7198

quando impõe a elas uma postura modelada, seguindo os padrões estabelecidos em suas doutrinas. Esse é um significativo exemplo de construção de um imaginário social machista, que fundamenta as relações cotidianas dessas mulheres, as quais refletem o querer e o poder do homem. Entretanto, é preciso considerar que o universo feminino se traduz em uma diversidade de leituras e possibilidades. Porquanto, como afirma Colling (2014), ao falarmos de mulheres é preciso considerar as sombras que compõem suas histórias.

> É descobrir que um corpo se produz tanto do imaginário que existe em torno dele, como das variadas práticas que se articulam em espaços definidos, em ritmos, em modos de vestir e de utilizar a língua, em leituras, em gestos, em olhares permitidos e proibidos. Este trabalho sobre o corpo e, sobretudo, "sobre a alma que transparece no corpo que a contém", como afirma Duby, é fruto de um contexto social, onde se cria, esquadrinha ou excluí. Como o corpo é o primeiro lugar da inscrição, a sociedade sempre leu, encarou a mulher a partir de seu corpo e de suas produções. [...] o corpo feminino é um texto histórico, escrito diversamente ao longo do tempo." (Colling 2014, 27)

Deste modo, podemos considerar que a relação de julgamento e punição ao corpo feminino demarca o processo de colonização das ações das mulheres, especialmente, da referida religião, bem como as fronteiras psicológicas acionadas no momento da "transgressão" que envolvem seu comportamento. É somente dela a responsabilidade de acomodar seu desejo e orar em busca de paz interior, para que não caia em pecado. Pois, mesmo casada, ela precisa manter a pureza de uma mulher em santidade e ser sábia para preservar o casamento, dar mostras ao seu parceiro que ele fez a escolha certa, que ela pode ser o padrão esperado pela igreja e pela sociedade, mesmo entre quatro paredes.

Considerações finais

Compreender a diversidade presente no universo feminino é para além de difícil, de grande complexidade pois as relações, opções e escolhas feitas por elas, além dos espaços educativos em que transitam desde a família às instituições religiosas, o tempo e território que as compõem nos obriga a estender nossos olhares para elas.

Ao propomos o diálogo com a categoria de mulheres cristãs diante da colonização de seus corpos, seguindo os padrões ocidentais, cristãos, heteronormativo e machistas, compreendemos que se trata, como bem afirma Lélia González (2018), de uma categoria com várias frentes de luta, pois são mulheres, religiosas, na sua maioria negras, considerando a Assembleia de Deus, donde se infere, necessitam de acolhimento em suas demandas nas questões de gênero, bem como na perspectiva étnico racial e social em que estão inseridas.

Nesse sentido, o campo responde muitas inquietações das pesquisadoras quando as falas traduzem como a "colonização dos corpos" dessas fiéis se modelam em suas

RCL — Revista de Comunicação e Linguagens *Journal of Communication and Languages* N.54 (2021) ISSN 2183-7198

trajetórias de vida, tendo a educação cristã como reprodutora do machismo refletindo em seus cotidianos sobretudo, nas relações delas com o seu corpo, sua sexualidade e na dinâmica conjugal. Uma colonização que perpassa além das questões biológicas ligadas a intimidade dos sujeitos, às questões físicas que demarcam a identidade racial, bem como as ações e comportamentos baseados numa moral delimitada pela doutrina presente em seu espaço de fé.

Destarte, o estudo revelou que os corpos femininos não só são condicionados às diretrizes denominacionais como são colonizados ética e esteticamente, a partir de padrões ocidentais. A igreja cristã, no caso aqui apresentado, protestante pentecostal, por ser um espaço congregacional de poder masculino, continua a reproduzir o machismo e a reafirmar a condição subalterna do corpo feminino, diante do inegável privilégio imputado aos homens.

RCL — Revista de Comunicação e Linguagens *Journal of Communication and Languages* N.54 (2021) ISSN 2183-7198

—

Bibliografia

Adichie, Chimamanda Ngozi. 2015. *Sejamos todos feministas*. São Paulo: Companhia das Letras.

Almeida, Bianca Daéb's Seixas. 2017. *Uma história das mulheres batistas soteropolitanas*. Salvador: Sagga.

Bíblia. 2014. *Bíblia Sagrada: Antigo e Novo Testamento.* 2. ed. São Paulo: Sociedade Bíblica do Brasil.

Brandão, Carlos Rodrigues et al. 1981. *O que é educação*. São Paulo: Brasiliense.

Colling, Ana Maria. 2014. *Tempos diferentes, discursos iguais*: a construção do corpo feminino da história. Dourados, MS: Ed.UFGD.

Cruz, Maria Aparecida Souza. 2016. "Sexualidade e educação sexual." Trabalho de Conclusão de Curso, Centro de Educação da Universidade Federal da Paraíba. https://repositorio.ufpb.br/jspui/handle/123456789/1252.

Del Priori, Mary. 1993. *Ao sul do copo*: Condição feminina, maternidades e mentalidades no Brasil Colônia. Rio de Janeiro: EdUnB.

Elias, Norbert.1994. *O processo civilizador. Uma História dos Costumes*. vol. I. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor.

Figueiró, Mary Neide Damico. 2013. "A produção teórica no Brasil sobre educação sexual." *Cadernos de Pesquisa* 98: 50-63. http://publicacoes.fcc.org.br//index.php/cp/article/view/795.

Figueiró, Mary Neide Damico. 2009. *Educação sexual:* múltiplos temas, compromissos comuns. Londrina: EdUEL.

Foucault, Michel.1994. *História da Sexualidade II*- o uso dos prazeres. 7. ed. Rio de Janeiro: Graal.

Foucault, Michel. 1999. *Problematização do sujeito: psicologia, psiquiatria e psicanálise*. Vol. I. Rio de Janeiro. Forense Universitária.

Gilberto, Antônio. 2014. *Manual da Escola Dominical.* CPAD-Casa Publicadora das Assembleias de Deus.

Gohn, Maria da Glória. 2006. "Educação não-formal, participação da sociedade civil e estruturas colegiadas nas escolas." *Ensaio:* avaliação e políticas públicas em educação 14(50):27-38.https://doi.org/10.1590/S0104-40362006000100003.

Gohn, Maria da Gloria. 2012. *Movimentos Sociais e Educação*. 8. ed. São Paulo: Editora Cortez.

Gomes, Nilma Lino. 2008. *Sem perder a raiz*: *corpo e cabelo como símbolos da identidade negra*. 2º ed. Belo Horizonte: Autêntica.

Lemos, Carolina Teles. 2012. Religião e Gênero: a intimidade entre o peso da tradição e a autonomia do indivíduo. In *Religião e (re)significação da intimidade*, organized by Carolina Teles Lemos, 13-38. Editora PUC Goiás.

Lima Júnior, Luiz Pereira de. 2009. *Olhares inusitados*: sexualidade, *meio ambiente e educação*. João Pessoa: Editora Universitária da UFPB.

Louro, Guaraci Lopes. 2014. *Gênero, sexualidade e educação: Uma perspectiva pós-estruturalista*. 16.ed. Petrópolis, RJ: Vozes.

Louro, Guacira Lopes. 2018. *O corpo educado*: pedagogias da sexualidade. Belo Horizonte: Editora Autêntica.

Maia, Ana Cláudia Bortolozzi, Paulo Rennes Marcal Ribeiro. 2014. "Educação sexual: princípios para ação." *Doxa: Revista Brasileira de Psicologia e Educação*, Araraquara 15(1): 75-84.

Minayo, Maria Cecília de Souza, Suely Ferreira Deslandes e Romeu Gomes. 2011. *Pesquisa social: teoria, método e criatividade*. Petrópolis: Vozes Limitada.

Muller, Laura. 2009. *Altos papos sobre sexo dos 12 aos 80 anos*. São Paulo: Editora Globo Estilo.

Navarro, Juan Bosch. 2002. *Dicionário de Ecumenismo*. São Paulo: Editora Santuário.

Oliveira, Marco Davi de. 2004. *A religião mais negra do Brasil — Porque mais de oito milhões de negros são pentecostais*. São Paulo: Editora Mundo Cristão.

Santos, Deyse Luciano de Jesus. 2012. "A Palavra e a Escola: Negociação e Conflito no Trabalho com a Lei 10.639/03." Dissertação de Mestrado, Universidade do Estado da Bahia. http://www.cdi.uneb.br/site/wp-content/uploads/2016/01/deyse_luciano_de_jesus_santos.pdf

Santos, Deyse Luciano. 2020. "Educações, religiões e identidades: Interseccionalidades em sala de aula?" In *Conhecereis a verdade e a verdade vos libertará*: ancestralidades, religiosidades, educação e identidades na educação contemporânea, organized by Deyse Luciano de Jesus Santos, Araújo Jurandir de Almeida e Sobrinho Raquel Alves, 25-46. Curitiba: CRV.

Santos, Deyse Luciano de Jesus. 2017. "Identidades Religiosas: Subjetividades em Conflito na Formação de Professores". Tese de Doutoramento, Universidade do Estado da Bahia. http://hdl.handle.net/20.500.11896/1089.

Tiburi, Marcia. 2019. *Feminismo em comum*: *para todas, todes e todos*. 9º ed. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos.

Trindade, Jamile dos Santos Ferreira. 2020. "Religião e Educação Sexual: Um diálogo possível?! E conhecereis a verdade, e a verdade vos libertará- o rompimento do silêncio na igreja." Trabalho de Conclusão de Curso, Centro Universitário Mauricio de Nassau. http://repositorio.sereducacional.com/PortalDoAutor.aspx

DEYSE LUCIANO DE JESUS SANTOS

—

Nota biográfica

Doutora em Educação e Contemporaneidade — PPGEDUC/UNEB; Mestre em Educação e Contemporaneidade — PPGEDUC/UNEB; Psicopedagoga Institucional Universidade Federal da Bahia — UFBA; Especialista em História e Cultura Afro-indígena Brasileira FSTA. Docente da UNINASSAU-Lauro de Freitas/Bahia.

—

ORCID iD

0000-0003-2037-2066

—

Lattes iD

9534165939509903

—

Morada institucional

UNINASSAU
Estrada do Coco, S/N, Km 4,5 Centro
Lauro de Freitas — Bahia — Brasil, 42700-000.

JAMILE DOS SANTOS FERREIRA TRINDADE

—

Nota biográfica

Professora da Educação Básica da Rede Pública Estadual da Bahia; Membro do Grupo de Pesquisa Educação e Desigualdades PPGEDUC-UNEB; Membro do LTI Digital — UFBA, Coordenação do grupo de Estudos Educação e Religião — UNINASSAU/Lauro de Freitas-Bahia. Licenciada em Pedagogia — UNINASSAU — Lauro de Freitas; Assistente de Coordenação do SARTRE Escola SEB — Villas do Atlântico — Bahia; Membro do grupo de estudos Educação e Religião UNINASSAU/ Lauro de Freitas -Bahia.

—

ORCID iD

0000-0001-7725-4699

—

Lattes iD

4243339598217455

—

Morada institucional

UNINASSAU
Estrada do Coco, S/N, Km 4,5 Centro
Lauro de Freitas — Bahia — Brasil, 42700-000.

—

Recebido Received: 2021-01-31

Aceite Accepted: 2021-03-20

—

DOI https://doi.org/10.34619/dnrm-d39i

RCL — Revista de Comunicação e Linguagens *Journal of Communication and Languages* N.54 (2021) ISSN 2183-7198

Dissemina Lab — novos enfoques de gênero e raça na mídia contemporânea

Dissemina Lab — new approaches to race and gender in contemporary media

GEISA RODRIGUES

Universidade Federal Fluminense
geisarodrigues@id.uff.br

PEDRO HENRIQUE CONCEIÇÃO DOS SANTOS

Universidade Federal Fluminense
pedrohenriqueconceicaodossantos@id.uff.br

MONIQUE PAULLA

Universidade Federal Fluminense
moniquepaula@id.uff.br

RCL — Revista de Comunicação e Linguagens *Journal of Communication and Languages* N.54 (2021) ISSN 2183-7198

Resumo

Este artigo investiga o papel da Mídia na configuração das relações raciais brasileiras no contexto contemporâneo. Partindo do trabalho desenvolvido no grupo de estudos Dissemina Lab, composto por alunes negres da Universidade Federal Fluminense, reforça a importância da formação de profissionais na área da Comunicação Social nas universidades, com um olhar crítico sobre a participação da Mídia na estruturação das relações raciais brasileiras. A partir da categoria de "neurose cultural brasileira" (Gonzalez [1983] 2020a), entende-se que o racismo midiático é recalcado e instaura, em seu discurso, relações de poder que submetem pessoas negras à exclusão, em um regime racializado de representação (Hall 2016).

Através da análise de alguns exemplos contemporâneos, foram observadas diferentes estratégias de ocultamento do racismo na mídia.

Palavras-chave
Dissemina Lab | racismo midiático | racismo recalcado | discurso e poder | mulheres negras

Abstract

This paper investigates the role of the Media in the configuration of Brazilian racial relations in the contemporary context. Based on the work developed in the Dissemina Lab study group, composed of Black students from Universidade Federal Fluminense, it reinforces the importance of training professionals in Social Communication in universities, with a critical eye on the participation of the Media in the structuring of Brazilian racial relations. Departing from the category of "Brazilian cultural neurosis" (Gonzalez [1983] 2020a), we acknowledge media racism as repressed and establishing, in its discourse, power relations that subject Black people to exclusion, in a racialized regime of representation (Hall 2016). Through the analysis of a few contemporary examples in the media, different strategies of concealing racism were observed.

Keywords
Dissemina Lab | mediatic racism | repressed racism | discourse and power | Black women

RCL — Revista de Comunicação e Linguagens *Journal of Communication and Languages* N.54 (2021) ISSN 2183-7198

Introdução

Em 2019, na Universidade Federal Fluminense, formou-se um grupo de estudos a partir da demanda de alunes negres[1] de graduação e pós-graduação, autointitulado Dissemina Lab. Sob a coordenação da Professora Geisa Rodrigues, este grupo se vinculou ao Laboratório de pesquisas sobre Gênero e Raça na mídia e nas artes, conjugando trabalhos no campo da extensão também. Já há alguns anos, durante as aulas do curso de Comunicação Social, frequentemente vinham à tona questionamentos sobre como encontrar formatos ideais de representação de pessoas negras na mídia. Ao mesmo

1 Neste momento, preferimos utilizar a neutralização de gênero que não existe na norma institucionalizada da língua portuguesa para representar o máximo de pessoas possível. Além disso, nota-se a utilização das palavras "negre", "negra", "negro" ao longo do texto por se tratar de um termo mais abrangente.

tempo, as trocas e depoimentos, principalmente as orquestradas por alunes negres, evidenciavam os efeitos corporais e psicológicos nocivos das representações de gênero e raça nos produtos midiáticos sobre estes jovens. Quando pensamos no curso de Comunicação Social, tais efeitos se tornam ainda mais evidentes e o corpo discente — convém ressaltar, ainda majoritariamente branco — se encontra diante de uma série de dilemas e dificuldades com relação ao processo de criação, gestão e produção de material midiático, considerando as narrativas e práticas tradicionalmente estabelecidas num campo da comunicação que se constituiu a partir de uma estrutura racista como a brasileira. As dificuldades são incontáveis e vão desde a ausência de imagens de pessoas negras em bancos de imagem, até a utilização institucionalizada de técnicas audiovisuais que tendem a clarear ou ocultar personagens negras.

Desta forma, torna-se fundamental pensar em esforços para romper com as práticas arraigadas na mídia tradicional, que Muniz Sodré (1998) aponta como sendo os efeitos da concentração do poder nas mãos de uma elite branca detentora do saber:

> As elites logotécnicas — editorialistas, articulistas, editores, colunistas, âncoras de tevê, criadores publicitários, artistas, jornalistas especiais — funcionam como filtro e síntese de variadas formas de ação e cognição presentes nas elites econômicas, políticas e culturais coexistentes num contexto social. O racismo ostentado pelas elites tradicionais desde séculos atrás pode ser reproduzido logotecnicamente, de modo mais sutil e eficaz, pelo discurso midiático-popularesco, sem distância crítica do tecido da civilização tecnoeconômica, onde se acha incrustada a discriminação em todos os seus níveis" (Sodré 1998, 1).

Ao usar o termo "incrustada" para se referir à discriminação, Sodré (1998) deixa evidente o tipo de desafio que envolve a eliminação das desigualdades sociais dentro da própria estrutura que rege a produção midiática. Encontrar novos formatos para a produção midiática, além de novas referências e aportes, partindo da própria percepção e análise de alunes negres seria um primeiro passo para uma mudança mais efetiva. No presente artigo, nos baseamos em impressões e análises retiradas dos debates e encontros do grupo de estudos Dissemina Lab, particularmente considerando o modelo de segregação racial instituído no Brasil e as intersecções de gênero e raça que o configuram.

Para elucidar alguns aspectos do processo de autorreconhecimento e de subjetividades negras em devir que se evidenciam nas análises desenvolvidas a seguir, alguns conceitos podem nos ajudar a entender como a mídia perpetuou padrões racistas, heterossexistas e eurocêntricos — como aponta Werneck (2010) —, como a análise de Jones (2002)

RCL — Revista de Comunicação e Linguagens *Journal of Communication and Languages* N.54 (2021) ISSN 2183-7198

— ilustrada por Werneck (2016), na qual elenca três dimensões de expressão do racismo na sociedade: racismo institucional, racismo interpessoal e o racismo internalizado[2].



Imagem 1
Werneck 2016

Convém antecipar que Jones (2002) entende o racismo como um sistema. A autora destaca que o racismo não é uma falha de caráter individual, nem uma falha moral ou pessoal, nem uma doença psiquiátrica, mas sim um sistema constituído em estruturas: econômicas, políticas, práticas e normas. Esse conjunto se torna basilar para estruturar oportunidades e atribuir valores baseados no fenótipo ou na aparência das pessoas. Jones (2002) questiona, portanto, quais são os impactos deste sistema. Ela identifica as desvantagens para alguns indivíduos e comunidades e, na proporção inversa, como injustamente são gerados benefícios a outros indivíduos e comunidades.

Tanto o racismo institucional como o interpessoal, de acordo com Jones (2002), se instituem a partir do estabelecimento de padrões que transitam na invisibilização e hipervisibilização (Noble 2013) de pessoas negras. A invisibilização (Noble 2013) é marcada pela ausência completa de pessoas negras nas produções como entretenimento, comercial e noticiário e/ou por meio das representações da vida cotidiana. Ou seja, não vemos na mídia pessoas negras em situação de lazer (restaurantes, cinemas, teatros, shows, viagens), cuidado prévio da saúde, vítimas de crimes cometidos por pessoas

2 A tradução para o português foi feita pelos autores do texto originalmente em inglês: "institutionalized racism", "personally-mediated racism" e "internalized racism".

RCL — Revista de Comunicação e Linguagens *Journal of Communication and Languages* N.54 (2021) ISSN 2183-7198

brancas, com acesso a bens materiais diferenciados como "educação de qualidade, moradia adequada, emprego remunerado, instalações médicas apropriadas e ambiente limpo" (Jones 2002).

Na contramão da invisibilização, Noble (2013) aponta a hipervisibilização de imagens que essencializam e estigmatizam as pessoas negras em determinados espaços midiáticos, vinculando-as à memória do período colonial escravocrata. Aos homens associando-os à força corporal, à virilidade e ao crime — especialmente do comércio varejista de drogas e assaltos a bens materiais; às mulheres, as violências do racismo e do sexismo, a repetida associação à servidão e hiperpersexualização figurados, por exemplo, na representação da doméstica e da mulata em um engendramento "a partir da figura da mucama" (Gonzalez [1983] 2020a, 230), marcando, no imaginário cultural, os "efeitos do racismo" institucional e interpessoal sem que haja qualquer discussão sobre como as desigualdades sociais e raciais são produzidas.

Para refletirmos mais especificamente sobre o modelo de segregação brasileiro, utilizamos o pensamento de Lélia Gonzalez ([1983] 2020a), ao considerar o racismo uma das principais características do que chama de "neurose cultural brasileira", bem como ao classificar o racismo brasileiro como um modelo que funciona sob a lógica do recalque e da denegação, categoria freudiana utilizada pela autora, para interpretar a peculiaridade do processo de formação cultural brasileiro:

> Para um bom entendimento do racismo acima caracterizado, vale a pena recordar a categoria freudiana de denegação (*Verneinung*): "processo pelo qual o indivíduo, embora formulando um de seus desejos, pensamentos ou sentimentos, até aí recalcado, continua a defender-se dele, negando que lhe pertença" (Gonzalez 2020b, 127).

Neste sentido, o processo de denegação se refere a uma formação inconsciente e a um desejo que formulamos, mas negamos. Em uma perspectiva comunicacional que dialoga com a reflexão de Gonzalez ([1983] 2020a), Sodré (2018) aponta especificidades no racismo incrustado no contexto brasileiro:

> O racismo brasileiro ou a "racial-democracia" nacional tem a sua especificidade: Aboliu-se política e juridicamente o sistema de subordinação direta do corpo sequestrado, mas permanece a forma social correspondente (Sodré 2018, 12).

Ou seja, há todo um sistema de afetos e sensações em que o racismo persiste como base. Ao mesmo tempo, trata-se de um processo complexo, principalmente se considerarmos as instituições formadoras das imbricações simbólicas que configuraram e legitimaram a identidade nacional e os modelos de Estado-Nação latino-americanos, em que se inclui a mídia. Partindo da abordagem comunicacional de Bateson et al. (1963), sobre o duplo vínculo, Sodré (2018) teoriza que "o racismo brasileiro é ao mesmo tempo

RCL — Revista de Comunicação e Linguagens *Journal of Communication and Languages* N.54 (2021) ISSN 2183-7198

aceitação e rejeição, daí a pertinência do conceito comunicacional de duplo vínculo (*double bind*)" (Sodré 2018, 13). É comum vermos este processo operando de diferentes formas, a partir do contexto em que se insere. Entretanto, seja em ambientes mais progressistas ou mais conservadores, o racismo continuará sendo a base das relações, visto que configura um *ethos* social. O teórico apresenta, ainda, a mestiçagem como prática social ideológica que aponta para o paradoxo do duplo vínculo, visto que através dos relacionamentos com pessoas brancas há a aceitação de pessoas negras, com a o pretenso fim da dicotomia branco/negro, mas há a rejeição, um gostar que depende de um distanciamento, em que mantém-se uma política discriminatória (Sodré 2018, 15).

No caso brasileiro, a principal estratégia política e intelectual utilizada para a instituição de uma identidade nacional nas primeiras décadas do século XX (lembrando que a abolição da escravatura se deu tardiamente, em 1888), por exemplo, se implantou via um projeto político e cultural que se baseava na ideia de uma democracia racial, a que perspicazmente Gonzalez ([1983] 2020a, 2020c) intitula de "mito da democracia racial". Ao trazer o racismo para a categoria de neurose, Gonzalez ([1983] 2020a) aponta para a necessidade de ocultamento, visto que esta traz benefícios ao neurótico. Se o mito do Brasil como uma democracia racial passou a ser questionado a partir do trabalho dos movimentos e grupos de ação política negra no Brasil em meados dos anos 1970, outras formas de segregação racial, mais sofisticadas e adaptadas ao contexto contemporâneo, passaram a compor esta neurose cultural. Como observa Sodré (2018), na atual lógica do *self* mercadológico contemporâneo, o argumento racista perde o sentido (fica restrito aos odiadores). Entretanto, o racismo "persiste difratado na atenuação linguística da palavra 'preconceito' e nos novos modos de subjetivação, característicos dos jogos de concorrência da sociedade neoliberal" (Sodré 2018, 11).

Levando em consideração tais aspectos, no presente artigo optamos por nos debruçar sobre formas sutis de racismo na mídia contemporânea, principalmente por entendermos que estes sinais são os mais difíceis de identificar e, portanto, talvez, os mais nocivos. Escolhemos pontuar e explorar algumas das recorrências observadas nos debates e análises de produções midiáticas discutidas no grupo de estudos, com destaque para o período após 2010 e em materiais audiovisuais. A escolha se deve ao fato de o período apresentar mudanças mais perceptíveis com relação às representações de raça e gênero, reflexos da popularização da *World Wide Web* e das redes sociais, e da herança de conquistas políticas anteriores, como a política de cotas raciais. Trata-se de um momento em que se desenvolvem mobilizações políticas dinâmicas de questionamento do que é exibido nas telas. Trata-se, também, de um período vivenciado e objeto de interesse e problematização, por grande parte dos elementos do grupo de estudos. Os questionamentos e investigações aliam uma revisão bibliográfica sobre o racismo brasileiro, em conjunto com a análise de casos específicos, que giram em torno da permanência das desigualdades raciais, mesmo após a proliferação da contestação de representações negativas. Neste sentido, elegemos como objeto de análise: 1) o comercial da empresa

RCL — Revista de Comunicação e Linguagens *Journal of Communication and Languages* N.54 (2021) ISSN 2183-7198

de cosméticos O Boticário intitulado "Nesse dia dos pais, dê O Boticário" (2018), para pontuar sutilezas do racismo mesmo em ações que envolvem peças publicitárias que carregam características de ações antirracistas; 2) duas reportagens televisivas sobre o caso de Leonardo Nascimento, jovem negro preso injustamente por um crime de latrocínio, cuja análise mais detalhada de certos trechos expõe algumas das práticas discursivas midiáticas observadas em nossas pesquisas; 3) Uma reportagem televisiva sobre a morte da vereadora Marielle Franco, em que se evidenciam estratégias recorrentes na mídia tradicional, em casos envolvendo intersecções de raça, gênero e classe.

Partimos da hipótese de que novas estratégias são estabelecidas, com novas roupagens, para a manutenção do racismo. Para efeito de reflexão, destacamos aqui dois aspectos recorrentes em produtos midiáticos que gostaríamos de analisar e expor a partir dos exemplos selecionados : 1) a adoção, por parte da mídia brasileira, de práticas antirracistas pouco efetivas, inseridas num processo imediatista e da ordem do espetáculo, que servem mais para acobertar o resultado de anos de racismo midiático; 2) o movimento contínuo de controle, proporcionado pela individualização da luta negra e despotencialização da sua força política.

Convém observar que a investigação a seguir contempla exemplos e casos que percorrem desde a publicidade, até o telejornalismo, configurando diferentes gêneros audiovisuais. Percebemos que as práticas acima observadas são recorrentes em diversos perfis de produtos comunicacionais. A diversidade do grupo de estudos, composto por alunos de Jornalismo, Publicidade, Letras e de alunos do programa de pós-graduação em Mídia e Cotidiano, permitiu um olhar mais abrangente sobre tais produtos. Ao mesmo tempo, sugere pontos de encontro para pensarmos a Comunicação como campo de investigação e atuação política.

1. Mudar é impreciso, chocar é preciso

Em 1997, Stuart Hall (2016) publicou o texto "The spetacle of the other" ("O espetáculo do outro"), originário de um curso ministrado dentro do conjunto *D318 — Culture, media and identities*, na Universidade Aberta de Londres. Neste curso, Hall se dedicou à análise de corpos negros representados na mídia, considerando aspectos relacionados à configuração da identidade e da diferença, e no qual procuramos nos inspirar em nossas análises, fazendo as devidas adaptações ao contexto brasileiro.

O primeiro ponto que podemos destacar da análise de Hall (2016), é o fato de observar que os efeitos da diferença historicamente constituída pela colonização sobre o imaginário cultural dificilmente serão apagados. Ao analisar a imagem de um atleta negro segurando a bandeira britânica, observa, sobre a diferença: "A forma como é interpretada é uma preocupação constante e recorrente na representação de pessoas racial e etnicamente diferentes da maioria da população. A diferença possui significado. Ela 'fala' (Hall 2016, 446). Ou seja, essa própria preocupação já traz uma demarcação historicamente constituída e uma imagem de um medalhista britânico negro,

RCL — Revista de Comunicação e Linguagens *Journal of Communication and Languages* N.54 (2021) ISSN 2183-7198

independentemente da interpretação que receba, positiva ou negativa, sempre trará a carga da diferenciação. É neste sentido que observamos que alguns dos produtos midiáticos contemporâneos têm lidado com as questões raciais do contexto brasileiro de hoje por meio de estratégias que ignoram a carga de diferenciação que envolve tanto o processo de naturalização do racismo, bem como a própria participação histórica da mídia e de quem assina as ações antirracistas.

Podemos tomar como exemplo o comercial do Dia dos Pais da marca de cosméticos O Boticário "Nesse Dia dos Pais, dê O Boticário", lançado em 2018. O comercial trazia uma família negra e um pai negro protagonizando-o, o que acabou gerando algumas polêmicas, como veremos a seguir. Em artigo dedicado à análise do referido comercial, Viana e Belmiro (2019) expõem alguns dos ataques racistas que a marca sofreu, bem como utilizam falas de comentários que não expõem explicitamente o racismo, mas que se revestem de um recalcamento de que fala Gonzalez ([1988] 2020b). As acusações iam desde a marca estar praticando "racismo reverso", até não configurar todas as diversidades brasileiras. Entretanto, os autores apontam também um aspecto positivo com relação a este comercial, que não podemos ignorar. Na esfera da circulação, ocorreu um fenômeno marcante: diante da onda de comentários negativos, as pessoas se mobilizaram para rebater os comentários e avaliações negativas nas redes sociais.

> Isso fez com que a imprensa (APÓS..., 2018; LAGÔA, 2019; PRADO, 2018) promovesse visibilidade ao tema, e levou os sujeitos nas redes sociais a iniciarem uma nova campanha, pedindo que as pessoas respondessem à iniciativa da marca de dar protagonismo às pessoas negras. Com isso, as sinalizações "gostei" chegaram a 129 mil, ultrapassando as avaliações negativas, que chegaram a 18 mil. (Viana e Belmiro 2019, 80)

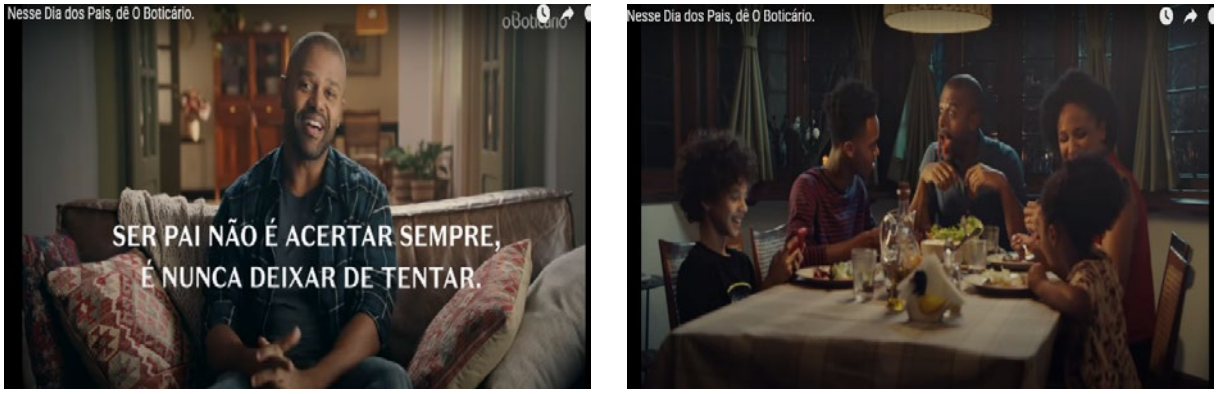
Na perspectiva deste artigo, ainda que a iniciativa não tenha partido da marca, e sim de formadores de opinião, o contato e a disseminação da causa tiveram uma função positiva com relação ao cenário midiático e publicitário. Desta forma, a ação traz a discussão sobre o racismo à tona.

Entretanto, é fundamental estabelecermos uma observação crítica da capacidade de mudança mais efetiva do comercial, considerando aspectos da diferenciação e hierarquização racial no Brasil, que não são tão facilmente apagados, a exemplo do que propõe Hall (2016). Essas imagens sempre vão trazer a carga da diferenciação historicamente constituída, uma diferença que continua significando. Convém lembrar se tratar de uma marca brasileira de cosméticos, que teve ao longo de mais de 40 anos de existência, inúmeros comerciais, tanto de Dia dos Pais como de outras datas comemorativas, protagonizados em sua grande maioria por personagens e famílias brancas. Ou seja, o trabalho de Viana e Belmiro (2019), na esfera da recepção, consegue ilustrar nossa argumentação de como certos aspectos mantém uma carga de significação. Além disso, não podemos desconsiderar o fato de se tratar de uma marca pertencente à

RCL — Revista de Comunicação e Linguagens *Journal of Communication and Languages* N.54 (2021) ISSN 2183-7198

Indústria da beleza, cujos efeitos, tanto em termos dos produtos direcionados para sujeitos brancos, como no estabelecimento de padrões eurocêntricos de beleza ao longo da história, são facilmente identificáveis.

Observamos também que há uma diferenciação entre a campanha de 2018 e as anteriores, não apenas por serem protagonizadas apenas por famílias brancas, mas pelo tom mais sentimental e melodramático que as envolve, como na campanha de 2015, em que o dia da adoção de um menino é retratada com imagens e trilha evocando o encontro com o pai de forma melodramática: "Meu pai também chorou", ou "No dia dos pais, dê um presente especial pra quem é especial pra você " (2016), com imagens de filha e padrasto exibindo a história e as dificuldades da relação, ou " Você e o seu pai têm ainda muita coisa em comum pra descobrir" (2017), com imagens de filho adolescente e pai se reconectando.



—
Imagem 2
Nesse Dia dos Pais, dê O Boticário.
Capturas de tela feitas pelos autores.
https://youtu.be/-9tTjYmnVLE

A campanha de 2018, ao contrário de suas predecessoras, trabalha com humor e situações envolvendo um pai em situações engraçadas, nem sempre bem recebidas pelos filhos, como observamos na imagem acima. O slogan final fecha a peça com "Ser pai às vezes parece ser uma das coisas mais difíceis do mundo. Mas vale cada tentativa.". Ao não associar o homem negro pai ao "sujeito de sensações nobres" — mas sim, à personagem cujos filhos não acham as piadas engraçadas — enquanto nas outras peças o pai é o homem imerso a sentimentos nobres e realizado, não estaria a marca reforçando o processo de diferenciação de que fala Hall (2016)? Ou mesmo uma subjetividade negra que não se define na realização da paternidade, um outro diferente do "nós"?

RCL — Revista de Comunicação e Linguagens *Journal of Communication and Languages* N.54 (2021) ISSN 2183-7198

Levantamos por fim, a hipótese de que as reações ao comercial não apenas refletem o racismo estrutural, mas também especificamente um estranhamento referente às próprias campanhas anteriores da marca, sempre protagonizadas por pessoas brancas. Neste caso, vale a reflexão: não seria uma forma da marca e, em um contexto mais global, os veículos midiáticos apagarem da memória do público o seu papel na construção desse olhar racializado, que estranha as imagens de negres protagonizando imagens na mídia? Até onde essa prática isolada — convém observar que as campanhas subsequentes voltam aos pais brancos "realizados"- não se aproxima da ideologia do Brasil como uma pretensa "democracia racial", em que seríamos todos iguais perante a lei e bastaria aplica-la para acabar com as desigualdades?

Gonzalez ([1983] 2020a) nos relembra, a partir do seu conceito de neurose cultural brasileira, que "o neurótico constrói modos de ocultamento do sintoma porque isso lhe traz certos benefícios. Essa construção o liberta da angústia de se defrontar com o recalcamento" (Gonzalez [1983] 2020a, 84). Gonzalez ([1983] 2020a) traduziu o lugar da consciência e memória da seguinte maneira: a) a consciência é "o lugar do desconhecimento, do encobrimento, da alienação, do esquecimento e até do saber. É por aí que o discurso ideológico se faz presente" (Gonzalez [1983] 2020a, 78) — lembramos aqui que um dos elementos de poder do racismo institucional é promover o "acesso diferenciado à informação (incluindo o próprio histórico)" (Jones 2002, 10) — e; b) a memória como "o não-saber que conhece esse lugar de inscrições que restituem uma história que não foi escrita, o lugar da emergência da verdade, dessa verdade que se estrutura como ficção" (Gonzalez [1983] 2020a, 78). Nesse viés, observamos nos sistemas midiáticos um esforço em tirar proveito da domesticação e do recalcamento da consciência por meio do ocultamento da memória. No caso da campanha de O Boticário, há ainda o fato de a marca se beneficiar de uma polêmica esperada, efeito do próprio processo de naturalização do racismo provocado por suas próprias práticas. Neste sentido, também a publicidade, como campo de atuação e produção de sentidos, se isenta da "culpa" e da participação na constituição do racismo. Como vimos em Viana e Belmiro (2019), todo o esforço do público e das celebridades que se voltaram contra as críticas ao comercial se concentra no elogio à ação da marca e, de certa forma, ao potencial de mudança da publicidade, numa relação dicotômica e opositora à audiência "racista". Assim, o racismo é tratado como uma falha de caráter individual ou moral, e não inerente a um sistema, como propõe Jones (2002), do qual tanto a marca como a mídia são agentes fundamentais dentro das Relações de poder.

2. A produção de sentidos que redime e apazigua

Para dar continuidade e expor rastros do recalcamento do racismo midiático, selecionamos duas reportagens que foram objeto de pesquisa do trabalho de conclusão de curso de David Barbosa (2020) — membro do grupo de estudos Dissemina Lab, para uma análise mais detalhada a fim de expor o tipo de investigação que pode se desenvolver dentro do grupo. Em "A criminalização do sujeito negro na mídia brasileira: análise da

cobertura do Fantástico sobre o caso Leonardo Nascimento", Barbosa (2020) observou e comparou duas edições do programa Fantástico, da Rede Globo de Comunicações, dos dias 20 e 27 de janeiro de 2019, em que foram exibidas matérias sobre o assassinato de Matheus e a prisão de Leonardo Nascimento. Matheus Lessa foi assassinado no dia 15 de janeiro durante um assalto ao mercadinho de sua família, em Guaratiba (RJ). Na ocasião, Leonardo Nascimento foi identificado e preso como suspeito.

A matéria do dia 20 de janeiro dedica grande parte de seu conteúdo ao crime e, em particular, ao drama familiar de Matheus Lessa. Já no momento da reportagem, a família de Leonardo estava tentando libertá-lo e provar sua inocência. Fato que é abordado pela reportagem nos minutos finais, mas com uma ênfase perceptivelmente menor. A segunda reportagem, exibida na semana seguinte (27 de janeiro de 2019), entretanto, se dedica basicamente à prisão "injusta" de Leonardo Nascimento.

O que chama a atenção nas duas coberturas — e em particular na segunda — é a omissão do fato de se tratar de um caso de racismo. Segundo testemunhas, um dos assaltantes era branco e o outro negro. No dia da identificação, na delegacia, Leonardo Nascimento — homem negro de pele retinta — aparece para as testemunhas entre dois sujeitos brancos e um negro de pele clara. Para além dos erros no processo de acareação, apontados por um especialista consultado, apenas o pai de Leonardo menciona, em um rápido depoimento, que a questão racial foi o fator principal de sua prisão. A emissora escolhe classificar o episódio como uma "injustiça" sofrida por Leonardo Nascimento:

> Nessa perspectiva, a ausência de um especialista que analise a prisão injusta de Leonardo Nascimento não como um fato isolado, provocado por um erro procedimental localizado e singular, mas como mais uma repetição material de um sistema que criminaliza sujeitos negros minimiza o potencial da cobertura do Fantástico de promover uma reflexão sobre o racismo estrutural. Ao enquadrar o fato como um caso isolado e silenciar esta possível interpretação, o programa acaba por limitar a possibilidade do telespectador de compreendê-lo como parte de uma dinâmica maior e, portanto, de adotar determinadas práticas e posturas e não outras em relação ao tema (Barbosa 2020, 21).

Outra estratégia utilizada pela reportagem para silenciar e "amenizar" os efeitos do racismo no caso é glorificar a imagem de Leonardo como herói, a partir de sua não manifestação de indignação por ser vítima de racismo, uma vez que "Leonardo é herói porque mantém silêncio: por reconhecer o intenso sofrimento dos familiares de Matheus Lessa, 'só podia suportar aquilo tudo calado', diz o jovem" (Barbosa 2020, 20).

Observemos algumas imagens da reportagem, disponível no aplicativo Globo Play com a legenda "Não tenho mágoa de ninguém, diz jovem que foi preso injustamente":

RCL — Revista de Comunicação e Linguagens *Journal of Communication and Languages* N.54 (2021) ISSN 2183-7198



Imagem 3
Capturas de tela feitas pelos autores.
https://globoplay.globo.com/v/7333434/

As capturas de tela (Imagem 2), exibindo a prisão de Leonardo e a imagem enlutada da mãe de Matheus, surgem intercaladas durante uma entrevista com Leonardo, enquanto se ouve sua voz em *off*: "Me pegaram na quarta-feira e o acontecido tinha sido na terça. Então, aquela mulher estava muito abalada. Poxa, perder um filho não é fácil pra ninguém". Ambas as estratégias recorrentes na mídia apontadas nos estudos que temos desenvolvido no Dissemina Lab foram observadas neste caso: tanto o apagamento do episódio como reflexo dos efeitos políticos e sociais do racismo, como a individualização do ocorrido, categorizando o episódio como uma "injustiça" ou quase um fato isolado: a mãe, abalada, cometeu um erro ao reconhecer Leonardo Nascimento como autor do crime. Este, por sua vez, benevolente, a perdoa. Esta desqualificação frequente da gravidade dos efeitos do racismo reitera o papel da mídia como propagadora, de forma dissimulada, das desigualdades sociais e raciais.

Na imagem a seguir, temos o encontro entre as famílias. Essa sequência fecha a reportagem analisada e soa emblemática.

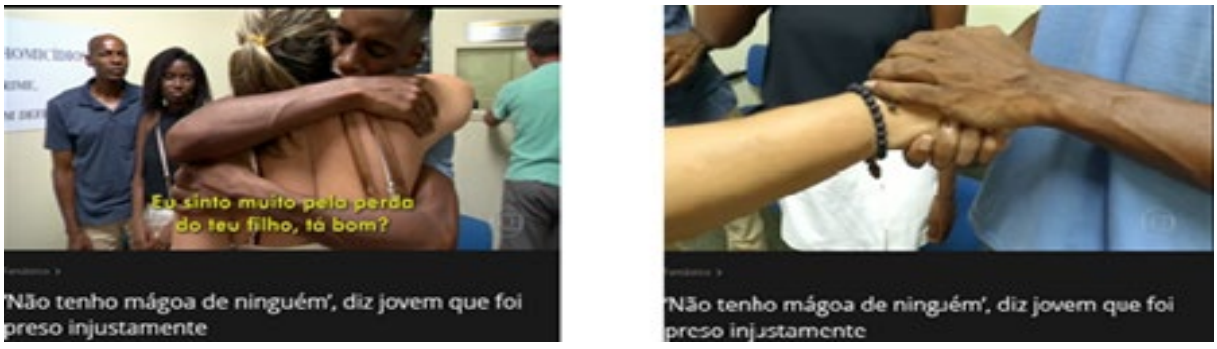


Imagem 4
Capturas de tela feitas pelos autores.
https://globoplay.globo.com/v/7333434/

RCL — Revista de Comunicação e Linguagens *Journal of Communication and Languages* N.54 (2021) ISSN 2183-7198

Consideramos, para esta análise, a perspectiva discursiva, observando de que forma a reportagem estabelece um direcionamento para a produção de sentidos, em termos do apagamento da questão racial envolvida no caso. A composição acima remete a memória do espectador a discursos e imagens anteriores, a saber, imagens símbolo do modelo de identidade nacional forjado a partir da ideia do Brasil como uma democracia racial, reforçando-as. A união pacífica entre as raças que se dão as mãos nos momentos mais difíceis e se igualam no sofrimento e na dor. Mas é a dor da mãe que perde o filho num assalto, que se insere numa categoria universal e coletiva; ao passo que a causa da dor de Leonardo Nascimento, ao ser caracterizada como uma "injustiça", ou um simples erro, numa situação específica, perde a dimensão coletiva que teria quando deixa de ser classificada como efeito do racismo. Não seria esta uma estratégia muitas vezes adotada pela mídia, de forma que os rastros de sua participação nas desigualdades de raça, classe e gênero sejam disfarçados, recalcados?

A transformação de Leonardo em um herói, por meio da negação do reconhecimento da violência que sofreu, como efeito do racismo, nega também o seu autorreconhecimento. Estratégias de controle como esta são assuntos amplamente investigados pela pesquisadora estadunidense Patrícia Hill Collins ([2000] 2019), no âmbito das mídias e produtos culturais, em relação às mulheres negras. Ao discutir sobre certas imagens vinculadas às mulheres negras, Collins ([2000] 2019) as denomina de "imagens de controle", "traçadas para fazer com que o racismo, o sexismo, a pobreza e outras formas de injustiça social pareçam naturais, normais e inevitáveis na vida cotidiana" (Collins [2000] 2019, 136). Apesar do contexto do trabalho da teórica estar relacionado ao pensamento negro feminista estadunidense, acreditamos que o conceito de "imagens de controle" pode ser ampliado para compreender como o racismo está incrustrado na sociedade de forma mais ampliada. bell hooks (2019) dedica um capítulo de *Olhares negros: raça e representação* ao tema da masculinidade negra, observando representações "estreitas" de masculinidade negra, configurando estereótipos e mitos. A imagem do homem negro violento é um exemplo de uma "identidade" compartilhada e ao mesmo tempo efeito do capitalismo avançado, que serviu também à dominação branca sobre a identidade masculina negra, definida a partir do outro. Dessa maneira, podemos encarar, por exemplo, a imagem estereotipada do homem negro violento, em oposição à do herói que, para se aproximar dos protagonistas brancos da reportagem, precisa perder sua identidade negra, seu poder de autorreconhecimento.

Hall (2016) observa o papel da diferenciação na constituição de um regime de representação racializado, em que ser negro significa ter a cor da pele e suas características naturalizadas. Neste processo, há uma marcação de outridade, ou seja, estar além da fronteira, daquilo que é excluído da norma dominante, no caso, ser branco. Neste sentido, Stuart Hall (2014) destaca, em um outro trabalho, o seguinte: "o que está em questão, aqui, é a capacidade de autorreconhecimento" (Hall 2014, 117). Autorreconhecimento que é negado, uma vez que a produção midiática mais reproduzida impede a

RCL — Revista de Comunicação e Linguagens *Journal of Communication and Languages* N.54 (2021) ISSN 2183-7198

criação de outras subjetividades negras. Collins (2000 [2019]) também destaca a importância da autoidentificação como potência na construção de subjetividades negras.

3. Quando as intersecções de raça, gênero e classe entram em campo

Os sistemas midiáticos, portanto, bem como o campo financeiro e político, dentro da dinâmica do racismo, atuam de forma a "domesticar" (Gonzalez [1983] 2020a, 78) o olhar sobre as pessoas negras. Ao mesmo tempo que cria um regime de representação de pessoas negras racializadas, subalternizadas, sexualizadas e objetificadas, este olhar também é compartilhado por pessoas negras, que o consomem, consciente ou inconscientemente. É possível percebermos, até hoje, os efeitos desses engendramentos, apontados por Gonzalez, para as mulheres negras nas produções midiáticas e culturais, já na década de 80, à época de seu trabalho. Além disso, também observamos estratégias de apagamento dos rastros desta atuação, como ocorre no caso da propaganda de O Boticário e da reportagem sobre a prisão de Leonardo Nascimento, analisadas anteriormente. Nesse entrecruzamento de estratégias, a comunicação segue servindo as relações de poder caras às forças hegemônicas, ou seja, associadas ao capitalismo em sua base racista, heterossexista e eurocêntrica, mas com nova roupagem. Uma das principais estratégias de controle, neste sentido, é o esvaziamento da potência política das lutas raciais no Brasil, o que se torna ainda mais evidente quando pensamos especificamente no entrecruzamento de raça e gênero presente nos corpos femininos negros representados nas telas, visto que a sensualização e a objetificação da mulher, aliados à domesticação de sua figura (muitas vezes associada à mãe preta, ao cuidado, etc.) despotencializam a luta política da mulher negra.

Na cobertura jornalística, por exemplo, quando consideramos a abordagem dos dados sobre as violências físicas contra as mulheres negras observamos, novamente, estratégias de silenciamento e omissão por parte da mídia. De acordo com o Instituto de Pesquisa Econômica Aplicada (Ipea), "em, 2018, 68% das mulheres assassinadas no Brasil eram negras" (Ipea 2020, 37) e que no período de dez anos, entre 2008 e 2018, "enquanto a taxa de homicídios de mulheres não negras caiu 11,7%, a taxa entre as mulheres negras aumentou 12,4%" (Ipea 2020, 37). No entanto, esses dados, ainda que alarmantes, são menosprezados pela mídia, invisibilizando e/ou não especificando os dados sobre a violência contra as mulheres negras. E quando ocorre tal cobertura, como aconteceu no caso da execução brutal da vereadora Marielle Franco, o editorial segue dentro de um circuito de captação midiática de um momento de expressiva comoção social, porém sem evidenciar a expressão do racismo e do sexismo sobre a execução da vereadora.

Como exemplo, destacamos a cobertura do assassinato de Marielle Franco, veiculada no Jornal Nacional do dia 17 de março de 2018[3], dois dias depois da execução

3 A matéria está disponível em https://globoplay.globo.com/v/6588357/

RCL — Revista de Comunicação e Linguagens *Journal of Communication and Languages* N.54 (2021) ISSN 2183-7198

brutal da vereadora. A reportagem se inicia com a fala "Representantes da Sociedade Civil e a família de Marielle são unânimes em dizer que a morte dela não vai calar a voz de milhares de pessoas que lutam por um Brasil mais justo". Nos 5 minutos da edição do dia 17 de março de 2018, a reportagem excluiu as referências ao trabalho e à militância envolvendo negritude, mulheres, LGBTQIA+ e favela da atuação da vereadora. Não menciona, por exemplo, que Marielle acabara de sair de um evento com mulheres negras, quando foi assassinada. Para referir-se a ela, a reportagem usa termos como "líder política promissora" e "uma representante do povo" e a posiciona como uma personagem que se destacava (estudou em cursinho comunitário, fez mestrado etc.), individualizando-a e descolando sua trajetória das agendas da política institucional. Frases como "o crime não vai silenciar a luta por um Brasil mais igual" e "A morte de Marielle tem muitos significados" soam como *slogans* que esvaziam a potência política de Franco.

Ao mesmo tempo, há uma ênfase na dor familiar, categoria universalizante que tem o propósito de gerar comoção. A frase acima destacada, por exemplo, se completa da seguinte forma: "A morte da vereadora pode ter muitos significados, por tudo que ela defendia. A família vive todos, sob uma dor profunda". Segue ressaltando a dor da família e após exibir uma mensagem publicada pela filha de Marielle nas redes, exibe as imagens da escadaria da Assembleia legislativa do Rio com faixas e flores, sob a narração: "E as ruas já mostraram que Marielle não será esquecida". Assim, a partir desse recorte, a reportagem individualiza a história de Franco, transformando-a em um fenômeno quando, por exemplo, apaga o registro da luta coletiva e popular travada por ela e escamoteia, de forma sutil, o racismo e as violências de gênero e classe que estruturam a sociedade brasileira.

Convém observar que a primeira coisa que os coletivos, os movimentos sociais e os canais de comunicação populares e alternativos fizeram foi associar a morte de Marielle ao fato de ser mulher, negra, favelada e homossexual. Trata-se de definições identitárias fundamentais a serem demarcadas no contexto contemporâneo, em particular no contexto do Rio de Janeiro, em que Marielle Franco atuava. Não só porque estes vínculos sempre ancoraram a luta política da vereadora, mas porque a associação do crime ao perfil identitário de luta de Marielle se configura numa importante forma de autenticar o seu lugar dentro de uma luta coletiva que envolve intersecções de gênero e raça, conferindo a essas questões uma relevância política.

Portanto, através dos exemplos citados ao longo deste trabalho, é possível perceber como o racismo está estruturado dentro do corpo da produção midiática. As estratégias de ampliação da participação de pessoas negras, ora interpretando personagens nas narrativas publicitárias, ora ocupando as bancadas de alguns programas jornalísticos só serão eficazes caso haja um esforço efetivo em termos de reparação e recuperação do histórico e da participação das elites "logotécnicas" nesse processo. A memória do racismo é uma chave importante para evitarmos a manutenção das estruturas sociais racistas. Seu apagamento, quando acompanhado de outras estratégias, como o

RCL — Revista de Comunicação e Linguagens *Journal of Communication and Languages* N.54 (2021) ISSN 2183-7198

processo de diferenciação da paternidade negra, no caso de O Boticário e a amenização de seus efeitos, visto no caso de Leonardo Nascimento e a reportagem realizada pelo Fantástico, perpetua uma estrutura racista que atravessa a mídia de forma sutil e mais difícil de ser identificada e combatida, uma vez que a prisão motivada por questões raciais vira um conto de redenção de Leonardo e pacificação dos problemas decorrentes da discriminação racial. Um processo parecido ocorre nas reportagens que se dedicaram ao controle de imagens de políticas como Marielle Franco. A vereadora vira uma heroína com uma trajetória que tem diversos aspectos importantes omitidos, em particular os que evidenciam o caráter coletivo de sua luta, ao ser reverenciada como uma exceção. Ainda que as desigualdades vivenciadas por pessoas negras brasileiras sejam gritantes em seu cotidiano, estratégias e práticas como as aqui expostas não só reduzem sua gravidade, como perpetuam a estigmatização dos corpos e existências negros ao longo dos anos.

Conclusão

Através dos exemplos apresentados e discutidos, procuramos destacar como o racismo à brasileira impacta a vida de pessoas negras e ainda se faz presente na mídia contemporânea. Por se tratar de uma estrutura enraizada dentro dos sistemas sociais, existe uma ampla gama de formas de apresentação do racismo, certas vezes tão sofisticadas que suas expressões tem sido um grande desafio ao antirracismo no país. Nesse sentido, no campo da Comunicação Social, o Dissemina Lab tem sido um espaço, dentro da Universidade Federal Fluminense, no qual podemos nos nutrir de trocas, interpretações e olhares antirracistas. Considerando a diversidade do grupo, a dinâmica do laboratório de estudos tem proporcionado uma base de conhecimentos e troca de experiências que resulta em um processo de construção de um olhar crítico sobre as complexas sutilezas de operacionalização e expressão do racismo, especialmente na sociedade brasileira. Esse movimento, dentro da universidade, é essencialmente importante por dois aspectos: 1) por trabalharmos na formação de futuros profissionais de Comunicação e; 2) por constituir-se um núcleo dentro da Universidade que repensa os referenciais de conhecimento na formação dos estudantes.

Se o racismo é um sistema organizado institucionalmente e os meios de comunicação social fazem parte desse sistema, é possível que efetivamente reconheçam que na sua estrutura fundadora está o sistema que escravizou pessoas negras por, pelo menos, 300 anos no Brasil? E que, por essa razão, tenham que promover ações de reparação histórica efetivas de combate ao racismo? Ou o que estamos assistindo, com a crescente efervescência dos movimentos populares antirracistas, são medidas de concessões — para pessoas negras apresentando telejornais, programas de entretenimento, campanhas comerciais — e espetacularização e personificação de lideranças negras para neutralizar e promover o apagamento histórico de movimentos antirracistas, mantendo a operacionalização do sistema racista sobre negres?

RCL — Revista de Comunicação e Linguagens *Journal of Communication and Languages* N.54 (2021) ISSN 2183-7198

Para que se realize a manutenção do racismo institucional no Brasil é necessário que ocorra sua validação pelas instituições que medeiam as relações sociais. Sob esse espectro, os sistemas midiáticos possuem papel primordial, haja vista que os conglomerados midiáticos foram fundados a partir dessa memória escravagista, como nos elucida Muniz Sodré (Cultne Doc 2018):

> Uma das formas vigorosas dessa seletividade, está na mídia. [...] São nove famílias que detém, por exemplo, os principais órgãos de comunicação no Brasil. Essas nove famílias são descendentes de famílias fundadoras. Essas nove famílias fazem parte da elite brasileira e essa elite tem incrustada em sua memória, em seu comportamento esse racismo estrutural. Portanto, é a mídia que efetivamente pauta e agenda comportamentos sociais. [...] A mídia é racista. [...] Ela pode falar contra o racismo, mas ela é estruturalmente racista. Ela prepara uma pauta social, onde a figura do negro não se assimila aos modelos ocidentalizados, seja o modelo da família ocidentalizada, seja o modelo do empreendedor de sucesso, daquele que teve sucesso. Esse a mídia filtra seletivamente e põe na frente. Mas a realidade concreta do homem negro, que é até hoje um cidadão de segunda classe no Brasil, essa situação é excluída. Essa situação é recalcada" (Cultne Doc 2018).

Entendemos que a desconstrução do olhar construído a partir de referenciais eurocêntricos e coloniais é um esforço necessário para gerar mudanças de paradigmas em toda a cadeia de relações sociais e culturais, em especial nas produções midiáticas. Se, a partir das lutas e conquistas dos movimentos negros, algumas formas de representação, hoje, são mais facilmente refutadas e criticadas, por outro lado esse racismo molecular, que se entranha na sociedade, encontra novas formas de se manifestar: muitas vezes ocultadas e reforçadas pelas próprias ações da branquitude consideradas antirracistas. Lembremo-nos que o racismo no Brasil possui uma faceta dupla e paradoxal (Sodré 2018), uma "neurose cultural brasileira" (Gonzalez [1983] 2020a), que ao mesmo tempo nega/aceita e denega/recalca a negritude.

Para além dos formatos e exemplos observados neste artigo, é possível identificarmos inúmeros outros, principalmente quando consideramos a participação feminina negra, que hoje assume um papel preponderante e traz em si a herança da tripla discriminação (gênero, raça e classe). Entendemos que esse processo crítico e atento se configura em um primeiro passo para pensarmos em formas mais propositivas de participação negra no cenário midiático.

A principal mudança, na verdade, somente poderia se configurar, minimamente, via o estabelecimento de espaços de criação próprios, linguagens e aportes que partam de organizações majoritariamente negras (incluindo nesta lista não apenas empresas e a mídia, mas a própria academia). Entendemos que mesmo se a proporção de 54% da população negra brasileira, segundo o Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE) (2017), fosse a média adotada por empresas e canais midiáticos, ainda assim

RCL — Revista de Comunicação e Linguagens *Journal of Communication and Languages* N.54 (2021) ISSN 2183-7198

estaríamos sujeitos aos "efeitos do racismo", visto que tais efeitos se encontram incrustados nas narrativas, nos olhares, na consciência e na memória.

A tentativa de estabelecer um olhar antirracista, ainda que sujeita a falhas, envolve, inicialmente, o reconhecimento das estratégias de recalcamento presentes no discurso e nas imagens, como procuramos observar neste trabalho. Diante da herança da colonização que jamais foi apagada e do fato de que nunca houve reparação histórica, econômica e cultural, na proporção da herança colonial, para a comunidade, compreendemos nossas limitações diante da estrutura que opera o racismo no Brasil. Porém, entendemos que o caminho que percorremos pode contribuir para a formação de polos de resistência crítica e ao mesmo tempo prospecção e ampliação de outros canais midiáticos e culturais, com produções e criações a partir de um ponto de vista efetivamente antirracista.

Financiamento

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior — Brasil (CAPES) — Código de Financiamento 001.

RCL — Revista de Comunicação e Linguagens *Journal of Communication and Languages* N.54 (2021) ISSN 2183-7198

Bibliografia

Bairros, Luiza. 2000. Lembrando Lélia Gonzalez, 1935-1994. *Afroasia* 1(23). http://dx.doi.org/10.9771/aa.v0i23.20990.

Barbosa. David Luiz. 2020. "A criminalização do sujeito negro na mídia brasileira: análise da cobertura do Fantástico sobre o caso Leonardo Nascimento". Trabalho de conclusão de Graduação em Comunicação Social (Habilitação em Jornalismo), Instituto de Arte e Comunicação Social, Universidade Federal Fluminense.

Bateson, Gregory, Don D. Jackson M.D., Jay Haley and John H. Weakland .1963. "A note on the double bind. Family process." *Palo Alto* 2(1): 154-61. https://doi.org/10.1111/j.1545-5300.1963.00154.x.

Carneiro, Sueli. 2003. "Mulheres em movimento." *Estudos Avançados* 49(17):117-33. https://doi.org/10.1590/S0103-40142003000300008.

Collins, Patricia Hill. (2000) 2019. *Black feminist thought: knowledge, consciousness, and the politics of empowerment*. New York, NY: Routledge.

Cultne Doc. 2019 "Comunicação e Racismo — Prof. Dr. Muniz Sodré". Youtube, 20:50. https://www.youtube.com/watch?v=ld0QI_A0Vxs.

Gonzalez, Lélia. 2020. *Por um feminino afro-latino-americano. Ensaios, intervenções e diálogos.* 1ª ed. Zahar.

Gonzalez, Lélia. (1983) 2020a. "Racismo e sexismo na cultura brasileira." Em *Por um feminismo afro-latino-americano,* editado por Flavia Rios e Márcia Lima, 75- 93. 1ª ed. Rio de Janeiro: Zahar.

Gonzalez, Lélia. (1988) 2020b. "A categoria político-cultural" de amefricanidade". Em *Por um feminismo afro-latino-americano*, editado por Flavia Rios e Márcia Lima, 127 — 138. 1ª ed. Rio de Janeiro: Zahar.

Gonzalez, Lélia. 2020c. "A mulher negra na sociedade brasileira: Uma abordagem político-econômica". Em *Por um feminismo afro-latino-americano*, editado por Flavia Rios e Márcia Lima, 49- 64. 1ª ed. Rio de Janeiro: Zahar.

Hall, Stuart. 2014. "Quem precisa de identidade?". Em *Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais*, organizado por Tomaz Tadeu Silva, 103-133. Petrópolis, RJ: Vozes.

Hall, Stuart. 2016. *Cultura e representação*. Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio: Apicuri.

Hooks, Bell. 2019. *Olhares negros*: raça e representação. São Paulo: Elefante.

Ipea. 2020. *Atlas da violência 2020*. Brasília: Ipea.

Jones, Camara Phyllis. 2002. "Confronting institutionalized racism." *Phylon* 50(1/2): 7-22. https://doi.org/10.2307/4149999.

Noble, Safiya Umoja. 2013. "Google Search: Hyper-visibility as a Means of Rendering Black Women and Girls Invisible." *Invisible Culture: An Electronic Journal for Visual Studies* 19: 1-35. https://ivc.lib.rochester.edu/google-search-hyper-visibility-as-a-means-of-rendering-black-women-and-girls-invisible/.

Saraiva. Adriana. 2017. "População chega a 205,5 milhões, com menos brancos e mais pardos e pretos." *Agência IBGE Notícias*, Novembro 24, 2017. https://agenciadenoticias.ibge.gov.br/agencia-noticias/2012-agencia-de-noticias/noticias/18282-populacao-chega-a-205-5-milhoes-com-menos-brancos-e-mais-pardos-e-pretos\.

Sodré, Muniz. 1998. Sobre a Imprensa Negra. *Lumina* 1(1): 23-32. https://leccufrj.files.wordpress.com/2008/10/sodre-muniz_sobre-a-imprensa-negra.pdf.

Sodré, Muniz. 2018. "Uma lógica perversa de lugar." *Revista Eco-Pós* 21(3): 9-16.https://doi.org/10.29146/eco-pos.v21i3.22524.

Viana, Pablo Moreno Fernandes e Dalila Maria Musa Belmiro. "O racismo brasileiro ou... quando o protagonista não é branco a narrativa publicitária em 'Nesse dia dos pais, dê O Boticário'". *Signos do consumo* 11(1): 73-83. https://doi.org/10.11606/issn.1984-5057.v11i1p73-83.

Werneck, Jurema. 2010. "Nossos passos vêm de longe! Movimentos de mulheres negras e estratégias políticas contra o sexismo e racismo." *Revista da ABPN* 1(1): 8-17. https://www.abpnrevista.org.br/index.php/site/article/view/303.

Werneck, Jurema. 2016. "Racismo institucional e saúde da população negra." *Saúde e sociedade* 25(3): 535-49. https://doi.org/10.1590/s0104-129020162610.

GEISA RODRIGUES

—

Nota biográfica
Professora do curso de Comunicação Social da Universidade Federal Fluminense desde 2003. Doutora em Letras pela PUC-Rio (2011) e Mestra em Comunicação pela Universidade Federal Fluminense (2002). Coordenadora do Laboratório de Pesquisa Sobre Gênero e Raça na Mídia e nas Artes — Dissemina-Lab — fundado em 2019.

—

ORCID iD
0000-0002-4024-9578

—

Lattes iD
5724299349818331

—

Morada institucional
Universidade Federal Fluminense, Centro de Estudos Gerais. Rua Lara Vilela, 126 — São Domingos — Niterói — Rio de Janeiro — CEP 24.210-590.

MONIQUE PAULLA

—

Nota biográfica
Mestranda no Programa de Pós-Graduação em Mídia e Cotidiano da Universidade Federal Fluminense. Pesquisa sobre Redes Sociais e Política Institucional

—

ORCID iD
0000-0002-0170-6617

—

Lattes iD
5450080262102557

—

Morada institucional
Universidade Federal Fluminense — Programa de Pós-Graduação em Mídia e Cotidiano. Rua Alexandre Moura, nº 8 — São Domingos — Niterói — Rio de Janeiro — CEP 24.210-200.

PEDRO HENRIQUE CONCEIÇÃO DOS SANTOS

—

Nota biográfica
Doutorando no Programa de Pós-Graduação em Mídia e Cotidiano da Universidade Federal Fluminense. Mestre em Comunicação pela UFF. Bolsista da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior. Pesquisa sobre identidade, consumo e raça.

—

ORCID iD
0000-0002-2921-9861

—

Lattes iD
0528643662217396

—

Morada institucional
Universidade Federal Fluminense — Programa de Pós-Graduação em Mídia e Cotidiano. Rua Alexandre Moura, nº 8 — São Domingos — Niterói — Rio de Janeiro — CEP 24.210-200.

—

Recebido Received: 2021-01-30

Aceite Accepted: 2021-03-05

—

DOI https://doi.org/10.34619/qstc-t4f9

RCL — Revista de Comunicação e Linguagens *Journal of Communication and Languages* N.54 (2021) ISSN 2183-7198

Images beyond borders. The production of knowledge about women's activism against the colonial wars

Imagens para além das fronteiras. A produção de conhecimento sobre o ativismo de mulheres contra as guerras coloniais

GIULIA STRIPPOLI

Universidade NOVA de Lisboa
Faculdade de Ciências Sociais e Humanas
Instituto de História Contemporânea
giuliastrippoli@fcsh.unl.pt

RCL — Revista de Comunicação e Linguagens *Journal of Communication and Languages* N.54 (2021) ISSN 2183-7198

Abstract

By focusing on the study of images and other archival sources, this article points out that women's engagement against the colonial wars of the Portuguese Estado Novo occurred on a scale that largely overcame national state borders. In these movements across the globe, a plural scenario of roles and representations of women emerge. In discussing the connection between methodology and epistemology, the article aims to contribute to the debate on the relationship between the production of knowledge about women and the transnational, feminist and decolonial perspectives.

Keywords

Women's activism | colonial wars | images| decolonisation

Resumo

Com base no estúdio de imagens e de outras fontes de arquivo, este artigo argumenta que o envolvimento político das mulheres contra as guerras coloniais do Estado Novo aconteceu numa escala que vai para além das fronteiras

do estado nação. Ao traçar os movimentos das mulheres pelo mundo emerge um panorama plural de muitos papéis e representações de mulheres em luta. A partir da conexão entre metodologia e epistemologia, este artigo pretende contribuir para o debate sobre a relação entre produção de conhecimento sobre as mulheres e uma perspetiva transnacional, feminista e decolonial.

Palavras-chave
mulheres militantes | guerra coloniais | imagens | descolonização

The use of images for studying women's activism

This article uses multiple archive sources to illustrate women's commitment against the Estado Novo and the colonial wars of Portugal (1961-1974). It demonstrates that women's engagement occurred on a transnational dimension and is characterised by the plurality of experiences, representations, and alliances among women.

Images have, for many years, been an important part of historical research, especially for methodologies focused on social and cultural processes and for those that clearly value the importance of oral history, literary archives, memory, visual documents and so forth.[1] By using images as historical sources to address issues concerning the struggle against the regime and the colonial wars, the article aims to contribute to works in which images are analysed and interpreted in order to provide critical knowledge about the topic. Images have been a powerful tool in the construction of imperialist ideologies, and the act of representing the Other has contributed to the perpetuation of racial and hierarchical prejudices that today still influence the reception of images and people's representations (Sealy 2019).

On the other hand, through images scholars have analysed and deconstructed the imperialist ideology, by furnishing critical perspectives on the colonial mission, on the colonised territories, and on the sense of empire. In the historical context of the Portuguese Estado Novo, propaganda was used to represent the wholeness of the regime and that of the empire, propagating ideas about assimilation, the ecumenical mission and "peaceful" effects of colonialism. Thus building an ideological view about Portugal and its "Overseas provinces" as being "multiracial" and "multicontinental" territories. In-depth research into photographs and films in the Portuguese colonial context have

1 Consider for instance the value of visual documents and other sources developed by the feminist postcolonial research method. See: Kolawole, 1999; Srigley, 2018.

RCL — Revista de Comunicação e Linguagens *Journal of Communication and Languages* N.54 (2021) ISSN 2183-7198

deconstructed these ideas, by showing and re-interpreting the images produced by the Estado Novo dictatorship.[2]

In the following paragraphs, sources are interpreted to value the transnational dimension of the struggle of women against war, thus challenging the narratives where women are absent, or silent, or victims, or do not move and do not struggle.

The focus on transnational relationships among women, on internationalist contents of women's struggles and on the plurality of experiences of their political commitment provides a new interpretation to works that have "feminized Africa" by focusing on Portuguese women who accompanied their husbands on military missions (Calafate Ribeiro 2004). It also takes into account works that have mostly pointed out the relationships and contrapositions between women's experiences — analysed within national borders — and male parties such as the Portuguese Communist Party (Partido Comunista Português, PCP), the Mozambique Liberation Front (Frente de Libertação de Moçambique, FRELIMO), the People's Movement for the Liberation of Angola (Movimento Popular de Libertação de Angola, MPLA), the African Party for the Liberation of Guinea and Cape Verde (Partido Africano para a Independência da Guiné e Cabo Verde, PAIGC) (Ly 2014; 2015; Melo 2016; Stucki 2018; Galvão-Laranjeiro 2019).

Approaching women's commitment by placing focus on other aspects, like women's movements, roles in political organisations, establishment of political alliances among groups, women's contributions to politics, art, culture, seems to be more adequate in achieving a history of women not overly dependent and shaped by the confrontation with male-dominated organisations. Images convey a plurality of representations of women: guerrilla fighters, mothers portrayed with children, women doing everyday tasks, women at work, activists in demonstrations, politicians travelling abroad, and so forth — images representing the variety of women's experiences during the wars.

From the sources it is evident that women's struggles during this period occurred on a scale that overcame the national state borders and that can be defined as international, internationalist, global or transnational. The use of these terms is in line with the historical processes and historical interpretations and scholars who have focused on the scale of women's interventions and their political implications. Juliet Mitchell's pioneering study on relationships between women, feminist theory and socialism has interpreted the international character — if not in the organisation, then in the identification and sharing of goals — as the distinguishing character of women's liberation movements born in the second half of the twentieth century (Mitchell 1971, 11).[3] The workers' associations that characterised the history of socialism until World War II have been popular with the name "First International" (1864-1876), "Second International"

2 I am especially referring to works by Filipa Lowndes Vicente, 2014, and Maria do Carmo Piçarra, 2015.

3 Mitchell proposed a schematic conceptualisation of the debate between radical feminists and abstract socialism, to demonstrate the limits of both the development of a feminist consciousness and of the scientific socialist analysis, therefore pointing to the necessary conjunction of the two processes (pp. 94-96).

RCL — Revista de Comunicação e Linguagens *Journal of Communication and Languages* N.54 (2021) ISSN 2183-7198

(1889-1916), "Third International" (1919-1943) — and the most important women's association born at the end of the war called Women International Democratic Federation (WIDF). Moreover, since the mid-nineteenth century, the left-wing movement has been influenced by internationalist aims with the establishment of relationships beyond the national state limits, and by the alliances among left-wing groups — like anarchist, socialist, Marxist. Although historiography has mostly linked internationalism to workers' organisations, such as political parties and trade-unions, this does not mean that women's engagement has been less internationalist. In sum, the terms "international" and "internationalist" refer to the relationships between national states as well as to shared goals and political aims. These terms take into account the history of socialism and socialist organisations, and also refer to women's circulation at conferences and institutional meetings, since, at least, the establishment of the United Nations Women's International Year, in 1975[4].

The terms "global" and "transnational" have implied, in recent decades, an epistemological challenge to Eurocentric and methodologically ethnocentric narratives that are based on national state borders. The two terms do not refer to the history of the entire world, nor to comparative analysis, but are rather focused on circulation, networks, exchanges, the relational aspect of historical phenomena, entanglements, flows and encounters. Studies centred on the global dimension of feminisms — explicitly written in the plural — have stressed the various dimensions of an extensive circulation that not only involves people and their actions, but also ideas, objects, fashion, dreams, feelings and songs. These contributions have shed light on movement, the crossing of spaces and borders — physical and cultural—, the encounters, the celebration and memory as tools for travelling across time and space, all elements that deserve to be given further value.[5] Transnational refers to movements across borders, but also to the conceptualisation of the other scales of activism (local, regional, national, global) in a transnational discourse, revealing that using transnational implies not only a description, but also the construction and shaping of the movement.[6] Moreover, the term transnational, more than global, at least in feminist studies, is linked to intersectional analysis, to feminist political alliances in an anti-imperialistic and anti-capitalist sense and to cross-cultural practices for decolonial purposes.[7] By underlining the transnational dimension of historical phenomena, the article refers mostly to practices and theories that have overcome material and

4 On the International Women's Year and the interpretation of the encounters between First World and Third World women and feminists see Olcott, 2017. For a transnational perspective on Women's International Year see the ongoing project coordinated by Natalia Jarska at Complutense University, "International Women´s Year in 1975 and the UN Decade of Women. Reception, impact and legacies".

5 Among the most recent publications consider Delap, 2020.

6 See: Desai, 2005. The author also explains that for some authors transnational has been one more term, after international and global, while for others it implies different political meanings. Desai is aware that in some activism contexts — she mentions the case of Latin American Feminists at the *Feminist Dialogues* in Brazil, in 2005 — the use of the term is contested.

7 See: C. Talpade Mohanty, 2003.

RCL — Revista de Comunicação e Linguagens *Journal of Communication and Languages* N.54 (2021) ISSN 2183-7198

immaterial borders, to circulation and encounters among women, beyond national state borders, and to a theoretical conceptualisation of history interested in left-wing social changes, and in the transformative ideas of feminist and decolonial projects.

The theoretical reflection on historical ideas and narratives has been particularly important in projects that in the last decade have focused on issues concerning women. These studies have not only strongly contributed to historical knowledge about women's activism, but have also furnished alternative proposals to the conceptualisation of historical frameworks; by rethinking the time and space boundaries of the research, new periodisation and new focuses have emerged.[8]

The relationships between methodology and the production of knowledge

Feminist studies, women's history, gender studies and transnational perspectives are some of the areas that in recent decades have most contributed to innovations in historical knowledge. By enhancing the understanding of the past, these perspectives have also stimulated a discourse on the present, addressing the issue of the relationship between the researcher, the object of research, and the political implications of producing knowledge. In challenging the conceptualisation of the national state borders, the androcentric visions of the world and the established White narratives, scholars and activists have not only created alternative conceptions of history, but they have also created new epistemologies.

"Gaze", "eyes", "vision", "perspective", "look" have long been recurrent terms used in the elaboration of feminist epistemologies of knowledge. Laura Mulvey, in her pioneering contribution titled "Visual Pleasure in Narrative Cinema" (Mulvey 1975), deconstructed the pleasure of looking at women by way of a psychoanalytical analysis. Donna Haraway (1988) elaborated a proposal focused on ethical and political implications of knowledge, on feminist objectivity as being local and partial, and always in connection with other forms of knowledge. In one of the chapters of her essay "The Persistence of Vision" (Haraway 1988, 581), she questions the "gaze from nowhere" to argue about situated knowledge. Some years before, Chandra Talpade Mohanty, in her essay "Under the Western Eyes", posited her critique of Western feminist production on the Other, in particular on *Third World Woman* (Talpade Mohanty 1984). In the collection called "Black Looks" (2015), hooks demonstrates how the gaze is political and how the act of looking can be a manifestation of resistance and subversion.

8 In terms of global and transnational women's activism, in different contexts, consider in particular De Hann 2013, Bonfiglioli 2016, Donert 2017, Ghodsee 2019. I am also referring to topics concerning women's networks in: Brazzoduro 2020. For the discussion on periodisation and focus on space-time boundaries I am grateful to all the researchers of the group involved in the project "Women's Rights and Global Socialism: Feminism, Communism, and Nationalism in Eastern Europe and the Postcolonial World", coordinated by Celia Donert. I am particularly grateful to Allison Drew, Celia Donert, Mallarika Sinha Roy, for their contributions.

RCL — Revista de Comunicação e Linguagens *Journal of Communication and Languages* N.54 (2021) ISSN 2183-7198

As these — and other — feminist contributions point out the gaze is neither universal, nor neutral; it is always located somewhere. Feminist theory is not accomplished, nor univocal and for instance the questioning of the production of knowledge on non-White women is born of feminist studies. Mostly referring to the evolution of second-wave feminism in the US, Obioma Nnaemeka (2005) furnished an in-depth demonstration of the necessary scrutiny of the conceptualisation, by feminist scholarship, of marginalised women, particularly African women. The author has established a direct link between the construction, the teaching, and the dissemination of knowledge of the Other and the promotion — or the undermining — of the alliances among women.

The relationships between Western culture, racialised and marginalised people and knowledge all problematise the gaze. The acknowledgement of the existence of a hegemonic white culture implies a necessary recognition of this very culture's components, such as — among others — eurocentrism, hierarchisation of peoples, racism, violence, ignorance. This culture, across time, has perfected its tools and justifications to muting other people, whose histories of enslavement, oppression, and marginalisation still find no place within its narrative. Scholars, artists, writers, performers, activists, poets, and so forth have, in different forms, explained the mechanisms through which people are muted and their histories cancelled. All in all, these works add up to the evidence of continuous resistance and struggle against these processes.[9]

Giving visibility to other narratives as opposed to the continuous whitening of history is, presently, the focus of numerous Black feminist movements, mostly in contexts where the feminist wave has been particularly active and strong during the last few years. In a recent work, Djamila Ribeiro (2019) builds on ideas developed by Patricia Collin Hills at the end of the nineties,[10] arguing that thinking about the "locus of enunciation" ('*lugar de fala*') breaks the silence of people who, over time, were relegated to a subaltern position. Ribeiro connects this ethical attitude to the idea of a decolonised knowledge, basing her arguments mostly on contributions by Linda Alcoff (2016). Proposals concerning the decolonisation of knowledge have unpacked the "coloniality of power", a concept first forged by Aníbal Quijano (1991; 2000) and have stimulated new epistemologies of knowledge, as demonstrated in the works of Boaventura de Sousa Santos and Maria Paula Meneses (2008). Feminist perspectives largely contributed to the debate on the possibilities of a decolonised knowledge by discussing, for instance, the relationships between coloniality and gender, as can be seen in María Lugones's contributions (Lugones 2008). The link between gender perspective, feminisms and reflection on coloniality has been strengthened in the last few years, thereby broadening the debate on the pertinence of using the category of "gender" and on the intersection

9 Consider, for instance: hooks (1984), Lorde (1984), Gonzalez (1988), Carneiro (1985; 2001), Anzaldúa (1987), Evaristo (1990; 2011), Kilomba (2019 [2008]), Condé (1986).

10 On feminist standpoint see: Collins 1997.

between feminism and decolonisation (Miñoso, Correal, Muñoz, 2014). Proposals and processes on the decolonisation of knowledge have also implied a reflection on the relationship between the decolonisation of bodies and minds and the construction of a new hegemony (in a Gramscian sense), a decolonial political project[11] for instance as in Catherine Walsh's important analysis (2009; 2020).

The awareness of the relevance of feminist epistemologies and decolonial purposes is considered crucial in an article that focuses on women's engagement during the colonial wars, but not because of the simplistic equation "if we talk about colonial wars, we must quote the decolonial" or "if women are implied, gender and feminism are implied." Why, beyond the formal writing of an article, are these references (and others missing here) fundamental for a history of women's activism during the colonial wars? Because Feminist epistemologies and decolonial perspectives have long questioned globally accepted narratives constructed around gender-blindness, Eurocentric, androcentric perspectives and White visions of the world, and by doing this they have stimulated new interests of research and new perspectives on history.

If the focus of this article are the transnational encounters among women, their political actions, the plurality of their experiences, this is a result of two essentials reasons: the activism of transnational left-wing movements oriented to anti-racist, anti-imperialist, anti-capitalist, feminist goals and the development of feminist and decolonial epistemologies. Without the political actions of movements and without the development of these epistemologies — no matter the level of accordance with political struggles or with feminist and decolonial narratives — a focus on a transnational and plural level of women's commitment during Portugal's colonial wars would be unlikely to emerge. The political actions of movements and the theoretical proposals on the production of knowledge are part of the same reality, oriented to political projects for social changes and transformation. It is difficult to imagine the interest in women's transnationalism — the object of this article — arising without existing practices, movements and theories that have challenged the narratives that have excluded women, and mostly non-White women, from the frame, or that have positioned them where their political intervention was hardly visible and their transformative impact on society decidedly ignored.

11 In some languages, like Spanish, Portuguese, Italian, two terms are involved: one is spelled with an "s", like the Spanish *descolonización* (decolonization); and one without the "s", like the Spanish *decolonialidad* (decoloniality). Though the two processes are not different, the second term moves beyond the transformation of something that exists already and towards the re-foundation or reconstruction of totally different conditions of existence. See Walsh (2009, 55).

RCL — Revista de Comunicação e Linguagens *Journal of Communication and Languages* N.54 (2021) ISSN 2183-7198

Women's movements across boundaries

Women producing images

Women have produced images about the colonial wars and the liberation movements. Photographs, documentaries, fictions, images were born from women's movements across the geographical spaces and from their encounters with people who were struggling. The process has involved women from different nationalities, with different paths as activists, photographers, or directors, and, of course, each with a different gaze on the representation of the war and the fight against it.

Augusta Conchiglia is Italian and her work as film director and photographer supported and promoted the struggle of the Angolan people.[12] During her first trip to Angola, in 1968, with director Stefano De Stefani, Conchiglia, besides photographing extensively, she directed two documentaries, one of which was presented in Algiers, in 1969, at the Pan-African Festival (Piçarra 2018, 177). In 1970, the two film directors went back to Angola with a larger crew to shoot yet another film, inspired by *The Battle of Algiers* (*La Battaglia di Algeri*). Maria do Carmo Piçarra has accurately reconstructed the different steps of their work, the splitting of the team into two groups, which enabled the production of two other films, *A Proposito dell'Angola* (Concerning Angola) by Augusta Conchiglia and Stefano de Stefani, and *La Vittoria è Certa* (Victory is Certain) by Lionello Massobrio, with Randi Krokaa (Piçarra 2018, 178-180). This docufiction features many women, MPLA and OMA[13] activists. In addition, two women worked in the shooting of the film. Randi, of Norwegian origin, is the main character: she was the narrator, but she also photographed, spoke with guerrilla fighters, visited the Ngangula camp, while Massobrio was filming. Bella, of Angolan origin, is an MPLA militant and recorded the sound — she had taken a course in the Soviet Union, where she learnt to receive and send coded messages. There is a moment, in the film, when Bella and Randi are filmed while they are talking and relaxing with a small group of fighters; Bella is recording the audio and tells Randi that it is a good moment to take photos, thus, right before sunset, Randi starts to photograph. Bella and Randi are activists from different countries and with different experiences and they both shared the same goal: producing a documentary about the liberation struggle. The film sequences in which they appear together, though not explicitly framed within a formal political alliance between women's groups, constitute one of the countless pieces of plural collaboration among women, in the frame of the struggle against the colonial wars — in this specific case, thanks to their skills: one as reporter and the other as audio technician.

Other examples can be found in the almost unknown films of Sarah Maldoror,

12 ARMAL, *Guerra di popolo in Angola*. Preface by Joyce Lussu, photographs by Augusta Conchiglia, Lerici, 1969.

13 OMA was born in 1962 inside MPLA. Throughout the colonial wars it published periodical news on the struggles of Angolan women. See: *O papel da mulher da Revolução angolana*, n/d. AHD, UI 7512: Organização da Mulher em Angola; see also Paredes (2015).

RCL — Revista de Comunicação e Linguagens *Journal of Communication and Languages* N.54 (2021) ISSN 2183-7198

which, as recently proposed by Leroy and Schefer, should be "restored and resignified in the perspective of a feminine and feminist counter-narrative on revolutionary cinema" (Leroy and Schefer 2021, 168). Maldoror's cinema is transnational on multiple dimensions: her own biography, the topics addressed in her films, the political messages, the materiality of the shooting and production of the films, and their circulation. *Sambizanga*, her film on the fictional character Maria and her involvement in the Angolan liberation movement, distributed in Europe and in the Unites States, was remarkable for three reasons: its pioneer role as an African film production, its inspiration on the national liberation movements, and the adoption of a feminine point of view (Piçarra 2017, 25). The above-mentioned scholars, when working on Sarah Maldoror's cinema, have included various images in their writings: portraits of her, photographs from the shooting sets, film frames. These images place Sarah Maldoror and her films in different countries and places, represent the multiple forms of militant activism and engaged cinema, and refer to different representations of women's involvement in the resistance and struggle against the Portuguese colonial wars.

The distribution and circulation of Maldoror's films testify to some of the numerous ways that ideas and objects have circulated worldwide. Sarah Maldoror's presence at the International Festival Women and Film (Toronto, 1973), as attested by a postcard[14] addressed to her husband and MPLA leader Mário de Andrade, is a testimony of the importance of relating women's history within a transnational dimension — encounters and the migration of people, films, images, and women's political ideas.

Other women photographers travelled to Angola, Guinea, and Mozambique. With their cameras, they represented moments of struggle and everyday life. Bruna Polimeni mostly worked on Amílcar Cabral's political activity in Guinea and Cape Verde. Sent as a reporter to the Khartoum Conference (Sudan, 1969) by left wing newspaper *Mondo Operaio*, she formed her initial contacts with the leaders of the African liberation movements. The following year, during the conference organised in Rome in solidarity with the people of the Portuguese colonies, Polimeni organised, with Cabral, her first travel to the liberated zones of Guinea.

The work of yet another photographer and journalist, Stephanie Urdang (1979; 1989), is of specific interest for this article since she dedicated her research to women in Guinea and Mozambique. Her images represent the multidimensional militancy of women, who are photographed during their political activity, in ceremonies, in moments of rest, and so forth. Urdang, born in South Africa and an immigrant in the United States, had been engaged in anti-apartheid movements since the end of the sixties, working in the Southern African Committee in New York, as she recalls in her book on Guinean women (Urdang 1979). In her case, the transnational aspect is manifested not

14 (1973), Fundação Mário Soares — Arquivo Mário Pinto de Andrade, http://hdl.handle.net/11002/fms_dc_82927 (2021-1-25).

RCL — Revista de Comunicação e Linguagens *Journal of Communication and Languages* N.54 (2021) ISSN 2183-7198

so much in a political-institutional alliance, rather emerging on her return to Africa and the encounters she had with Guinean and Mozambican women[15].

Margarida Paredes, Portuguese by birth, abandoned her studies at the University in Belgium, in 1974, to join the MPLA as a guerrilla fighter. Years later, as a researcher, she published a book on Angolan women during the armed struggle and the images portrayed in her book mainly focus on these years. In addition to printing their portraits, Paredes has included interviews with and accounts of ethnographic work among women guerrilla fighters who shared their past and present struggles with the researcher (Paredes 2015).

Women in the images

Transnational relationships and contacts occurred on multiple occasions, on different scales, with different aims and in the context of different levels of organisation, for instance through seminars and congresses organised by the Women International Democratic Federation (WIDF) or by the Pan-African Women's Conference, which received delegates from all countries. Other images open up to a transnational space wherein women from the liberation movements of Angola, Guinea, and Mozambique meet at large conferences and take advantage of the opportunity to interact with women from all over the world. This is the case with the photograph portraying the participation of Francisca Pereira, leader of UDEMU and PAIGC, at a conference given by Angela Davis, in which women from the entire globe participated.[16] This is also highlighted in the article about the seminar of Arab-African Women, which was published together with pictures of the delegates,[17] and in propaganda brochures authored by women's groups, namely the images included in the information bulletin published by OMA (Quarterly Issue of 1971), wherein Angolan delegates are pictured in Dar-Er-Salaam next to women from all over the world, on the occasion of the X Conference of All African Women.[18] In these photographs, women are attending institutional events such as conferences and seminars: they share the same space and, the observer supposes, they are debating common issues. The photographs prove not only that women have travelled to join other women, but also that they moved within different scales of political engagement, by participating in organisations born out of national contexts, as well as in international organisations that have gathered women from different countries.

WIDF's publications reproduced images taken during the meetings of women from all over the world, including delegates' portraits. This large production of images,

15 Michèle Manceaux, French, travelled to Mozambique to collect the stories of Mozambican women, on which she published a book, in French and Portuguese. See: Manceaux 1975; 1976.

16 (1970), "Francisca Pereira durante uma conferência com Angela Davis", FMS, http://hdl.handle.net/11002/fms_dc_43603 (2021-1-20).

17 Argel, March 4th-6th 1974. AHD, UI 7769, I Seminário internacional das mulheres árabes e africanas (recortes jornais).

18 Organização das Mulheres de Angola PIDE/DGS Ac Sc SR 1446/62 UI 3195.

RCL — Revista de Comunicação e Linguagens *Journal of Communication and Languages* N.54 (2021) ISSN 2183-7198

besides being a testimony of the presence of women to the events, provides a representation of what was a truly global organisation, with its discussions and debates, efforts and troubles, and the joy that accompanied congresses and seminars. These aspects are part and parcel of transnational political alliances between women and women's groups in the period of the colonial wars against the Portuguese Estado Novo, a time when the conditions imposed by the dictatorship — including the fact that many women had to remain underground and taking into account the ongoing wars — did not ease communication and travel.

The archive collected by the Portuguese political police PIDE and other control organisms of the regime contains documents about women's political activities. This archive, organised in trial folders, includes pictures collected with other personal belongings at the moment of incarceration, as well as photos taken at PIDE headquarters for identification purposes. Susana de Sousa Dias' documentary cinema (*Natureza Morta*, 2005; *48,* 2010) has used the photographs taken by the political police and combined them with oral history and memory into a narrative focused on the political prisoners. In doing so, it offers a different perspective to that created by the Estado Novo discourse, challenging the tendency to forget or of "silencing the past".

Passport-size images of prisoners were also used in international awareness campaigns, for instance by WIDF, which used them on various occasions calling on women all around the world to stand in solidarity with imprisoned Portuguese women or those who were part of the underground resistance.[19] Through these campaigns, the faces of political prisoners crossed Portugal's borders. This is the case of Maria Luísa da Costa Dias, one of the founders of the Women's Democratic Movement (Movimento Democrático de Mulheres — MDM), an organisation of Portuguese women founded at the end of the sixties. When, after two stints in prison, Dias could travel for militant actions to denounce the regime's crimes, various newspapers and magazines published her photographs. During her travels within Latin America, in 1965/1966, various newspapers published articles about her conferences and meetings using passport-size images of her face, thus creating a strong contrast between those decontextualised images devoid of space-time references, and the militant action that she was developing, namely through encounters, relationships and transnational movements. In other cases, the newspapers accompanied the information about the conference given by the "ambassador of political prisoners" with an image taken at the previous conference, on the same tour. It was the case, for instance, of the Brazilian *Portugal Democrático* that opened the December 1965 issue with a large title dedicated to Maria Luísa da Costa Dias, "the voice from fascist prisons" who was moving Latin America. The article consists of a lengthy text and a photo of the Portuguese activist taken in São Paulo a few

19 PIDE/DGS SC SR 51/54 Pt 3

RCL — Revista de Comunicação e Linguagens *Journal of Communication and Languages* N.54 (2021) ISSN 2183-7198

days before, during a conference. Maria Luísa da Costa Dias is represented while she is talking; she is sitting, her head is slightly bent to the left, her right hand is making a forward gesture, the left one is on the table. Unfortunately, the photographs do not represent the audience, but all the articles, in different newspapers, underline the international solidarity developed around the visit of Maria Luísa da Costa Dias to Argentina, Chile, Brazil and Uruguay. In Uruguay, the visit was organised by the group Unión de las Mujeres Portuguesas (Union of Portuguese women) based in Montevideo, that during her imprisonment had mobilised people for her liberation.[20]

Some biographies provide exceptional examples that demonstrate how the women's movements and their political engagement occurred in line with the historical processes and political aims rather than in accordance with their nationality. The biography of Joyce Lussu reflects the revolutionary circulation of people and ideals after World War II. Lussu was an antifascist militant, *partigiana* in the Italian Resistance, poet, writer, translator, and an activist in the Peace World Movement. She explained her engagement in anticolonial struggles as the awareness that other *partigiani*, in other parts of the world, were conducting right and necessary wars, started because the Nazi-fascist roots were not completely extinct, as proven by racism, colonialism and exploitation supported by the armies.[21] Fascism and colonialism, conceived as expressions of the same phenomena, influenced her political involvement, initially in the Italian Resistance and then in African national liberation movements, where she embraced the anti-imperialist and anti-capitalist struggle's dimensions.[22] Lussu visited the three countries that were at war against the Portuguese colonial army. There she established relationships with militants from the liberation movements, and she travelled; in 1966, she was in Guinea-Bissau, as attested in a letter to Cabral written by Lucette de Andrade.[23] Joyce Lussu's images reveal a relentless border crossing. Numerous images place her "far away", "abroad", "travelling", or in the company of politicians of the liberation movements.[24] In other images, neither the place portrayed, nor the presence of other people — face close-ups, for instance — directly create a scenario conceivable as transnational. Yet these images do refer to a transnational level of interpretation, since this was the horizon of her life and the oeuvre, both characterised by the importance given to encounters and solidarity among people. In 1966, Lussu founded the Association

20 PIDE, SC, SR 1699/51, NT 2696

21 A recent analysis of Italian anticolonialism emphasises how Joyce Lussu's accounts exemplify the idea — in *partigiane* memoirs — of continuity, similarity and convergence between the Italian Resistance and liberation struggles in Africa (Russo 2020, IV).

22 According to some interpretations, Lussu was among the first European who have understood the anti-imperialist level of the anti-colonial struggle. See Marco Albano, in Plaisant, 2003. For anti-fascism and anti-colonialism as part of the same thing, as the will of transforming the world from within, see Srivastava 2018.

23 FMS, http://hdl.handle.net/11002/fms_dc_35059 (2021-1-19). Lucette de Andrade was a PAIGC militant and Amílcar Cabral's sister in law. For more information on her and other Cape-Verdian women activists see Benoliel Coutinho (2020).

24 See the front cover of one of her biographies, when Lussu is portrayed in 1969 with Oscar Monteiro, one of the representatives of FRELIMO.

RCL — Revista de Comunicação e Linguagens *Journal of Communication and Languages* N.54 (2021) ISSN 2183-7198

for the Relationships with African Liberation Movements (Associazione per i Rapporti con i Movimenti Africani di Liberazione — ARMAL), with the double aim of supporting their struggles and making them visible in Italy. A 1969 publication, edited by ARMAL and prefaced by Lussu, consists of dialogues with Augusta Conchiglia's images.

Among the women who have travelled the globe and whose faces have been used in campaigns to support the political struggles, but also as a way to demonstrate the force and history of the various groups, some represent women who had since died. Indeed, OMA brochures often published those images, namely the faces of Deolinda Rodrigues, Engrácia dos Santos, Irene Cohen, Lucrécia Paim and Teresa Afonso, and a group of women captured by the Angolan Peoples' Union (União da Populações de Angola — UPA), tortured in a concentration camp and murdered.[25] Their faces are accompanied by a text with their biographies and the history of their capture and death, but also of the celebration of March 2nd as the day of Angolan women, in their honour. In the same brochure, beyond celebrating its revolutionary heroines, OMA dedicated an entire page to Angela Davis, publishing a photograph of her along with her history, in the context of the global campaign for her liberation. These representations reveal a crossroad, produced by transnational militancy, between life and death, celebration and action, Africa and North America, Angolan women's struggles and the struggle of Davis and her comrades. The five heroines also appear in a photograph with Limbânia Jiménez Rodriguez (Nancy) and other Cuban women, who were part of the Cuban team sent to contribute to the military training of Angolan women. Years afterwards, Rodriguez dedicated the book *Heroínas de Angola* (1985) to the Angolan fighters (Paredes 2015, 122).

The Mozambican Women Organization — OMM[26] established the Day of the Mozambican Woman as April 7th — the anniversary of Josina Machel's passing, leader of OMM and FRELIMO, in 1971. Her smiling face, her body language marching while engaged in the war are often reproduced in brochures printed by FRELIMO in Dar-es-Salaam, Tanzania, from where they travelled throughout the globe. The pictures of Josina Machel and other Mozambican women circulated in militant committees that supported the liberation movements globally.[27] These images are not war photographs in the classical sense: there are no dead bodies (all the images celebrating dead women represent them alive), there is no atrocity. The war is present, but is not represented through attacks, injuries, mutilation, violation, or death. On the contrary, militants used them to show the vital presence of women and their connections, with the goal of underlining women's political ideas and connected struggles. However, this does not cancel the

25 OMA, n. 1, 1971, PT_AHS_ICS_AHS_MNA_59.

26 Founded at the beginning of the seventies within the FRELIMO, the organisation replaced the Feminine Detachment. The first OMM conference took place in March 1973.

27 See, for instance, the brochure, in English, 'Anniversary of the death of Josina Machel', printed and distributed by Toronto Committee for the Liberation of Portugal's African Colonies (TCLPAC): http://www.mozambiquehistory.net/people/josina/anniversary_pamphlet.pdf

RCL — Revista de Comunicação e Linguagens *Journal of Communication and Languages* N.54 (2021) ISSN 2183-7198

pain, and one should keep in mind what remains out of focus and out of the frame: in this case the violence of the dictatorship and the colonial wars.

Conclusions

Together with more traditional sources, images of women within the context of the Portuguese colonial wars provide evidence of two main historical processes: first, women's struggles have been transnational and, second, they have created and nurtured long term political alliances among women. These alliances and their legacies, in turn, have often been more important for women than other issues, including women's emancipation in the framework of confrontation with men or male parties. More than traditional sources, images question the gaze of observers and have, for many years, stimulated feminist contributions to the existing links between perspective, knowledge, political intervention. The attention to the ways and implications of looking has shed light not only on the "abuses of gaze", but also on the agency and power of spectatorship, and on the spectators' questioning, problematization, evaluation of images. The development of an "oppositional gaze" (hooks 2015) enabled spectators — black female spectators — to resist white supremacist narratives, to deconstruct and struggle against the dominant ways of looking and, by doing so, to create new practices. The awareness of the non-neutrality of gazes and knowledge has implied a reflection on the definitions and variations of knowledge itself. This happened in strict relation to epistemological turns directed at decolonial projects, with their political engagement, which in turn links to the topic of this article, women's intervention against the colonial wars.

The relevance of political alliances of women in the past is related to the proportions of solidarity and alliances in the present. Mostly initiated in the new millennium, feminist practices have taken on a transnational scale. More than ever before, alliances among women worldwide are extensive and visible. The circulation of "Un violador en tu camino" (A rapist in your way), a flash mob created by Chilean feminists, and now performed at a global level, exemplifies the dimensions of a practice that immediately overcame national state borders. The existence, in several contexts, of collectives carrying out the coverage of feminist struggles, is one among other possible examples of the significant level of attention that women and feminist group have paid to the production and circulation of information and images in the context of political engagement. In Argentina, the network called "Mujeres Audiovisuales" (Audiovisual women)[28] carried out the collaborative coverage of struggles for decriminalisation of abortion. In Spain, Teresa Font and other directors engaged in the production of the collective film *Yo decido, el tren de la libertad* (2014), filmed during the struggle against the reform of abortion

28 https://www.plataformamua.com.ar/. I am grateful to Paz Bustamante for letting me know about this platform.

RCL — Revista de Comunicação e Linguagens *Journal of Communication and Languages* N.54 (2021) ISSN 2183-7198

rights.[29] Women's struggles and feminist practices — including the relevant production of images — are nowadays circulating on a transnational scale and they are strongly connected with theoretical reflections on the production of knowledge, as well as proposals for transforming the world through an antiracist and decolonial way. In this scenario, to not mention the transnational, feminist, decolonial contributions, whose history I have sketched here, rather than an epistemological choice among others, is to forget part of the history that was unleashed by feminist groups.

Other questions have accompanied the process of writing. To what extent is it reasonable to expect the academic space of debate — seminars, journals, editions, conferences, with all their variations and differences — as potentially transformative (and transformed)? And, academically, what practices — such as organising events, writing, publishing, applying to funding, teaching, and so forth — need to be scrutinised? In different contexts, activists and scholars have focused on the strength and the risks of institutionalisation and academisation of feminist studies. Starting with a reflection of her own experience, bell hooks has shown how the legitimation of feminist studies has allowed, for instance, the transmission of feminist theory and the development of feminist consciousness, but also how some obstacles to the advancement of feminist thought have emerged, regarding, for instance, the creation of elitist practices of dialogue, or the weakening of the links between academia and the outside realm, or feminist thinkers and feminist movements.[30] Moreover, in the twenty-first century the impressive production — in terms of quantity, quality, and circulation — of feminist studies, women's history, gender studies, have stimulated research and debate on the implications of the visibility of these contributions, inside the academy, through internet and in society[31].

This article ends with the hope of having stimulated the reflection on the strong links, past and present, between women's alliances, feminist consciousness, social intervention and the production of knowledge.

Financing

This work is funded by national funds through the FCT – Fundação para a Ciência e a Tecnologia, I.P., under the Norma Transitória – DL 57/2016/CP1453/CT0056.

29 Jesús Ramé has presented the work by Teresa Font in the framework of the encounters of History and Images Lab, IHC, March 2021.

30 Consider, for instance, the chapter "Feminist education for critical consciousness" in bell hooks. 2014.

31 See, for instance, the chapter "Na Academia" in Buarque de Hollanda, 2018. In the field of historical studies, a project led by Karen Offen and Cheng Yan in recent years has been dedicated to comparative analysis, in different countries, of the institutionalisation of women's history, feminist and gender studies. See Offen, Yan, 2018.

RCL — Revista de Comunicação e Linguagens *Journal of Communication and Languages* N.54 (2021) ISSN 2183-7198

Bibliografia

A.R.M.A.L. 1969. *Guerra di popolo in Angola*. Roma: Lerici.

Alcoff, Linda. 2016. "Uma epistemologia para a próxima revolução." *Revista Sociedade e Estado* 31(1): 129-143. https://doi.org/10.1590/S0102-69922016000100007.

Alcoff, Linda. 2011. "An epistemology for the next revolution." *Transmodernity: Journal of Peripheral Cultural Production of the Luso-Hispanic World* 1(2): 67-78. https://doi.org/10.5070/T412011808.

Anzaldúa, Gloria. 1987. *Borderlands/La frontera. The new Mestiza*. San Francisco: Aunt Lute.

Bonfiglioli, Chiara. 2016. "Nomadic Theory as an Epistemology for Transnational Feminist History." In *The subject of Rosi Braidotti*, edited by Bolette Blagaard and Iris van der Tuin, 198-207. London: Bloomsbury.

Brazzoduro, Andrea. 2020. "Algeria, Antifascism, and Third Worldism: An Anticolonial Genealogy of the Western European New Left (Algeria, France, Italy, 1957–1975)." *The Journal of Imperial and Commonwealth History* 48(5): 958 978. https://doi.org/10.1080/03086534.2020.1817232.

Carneiro, Sueli, Thereza Santos e Albertina Gordo de Oliveira Costa. 1985. *Mulher Negra: Política governamental e a Mulher*. São Paulo: Conselho Estadual da Condição Feminina.

Carneiro, Sueli. 2011. "Enegrecer o Feminismo: A Situação da Mulher Negra na América Latina a partir de uma perspectiva de gênero". *Portal Géledes,* 3 março, 2011. https://www.geledes.org.br/enegrecer-o-feminismo-situacao-da-mulher-negra-na-america-latina-partir-de-uma-perspectiva-de-genero/

Collins, Patricia Hill. 1990. *Black Feminist Thought: Knowledge, Consciousness, and the Politics of Empowerment*. New York: Routledge.

Condé, Maryse. 1988. *Moi, Tituba sorcière*. Paris: Gallimard.

Coutinho, Ângela Sofia Benoiliel. 2020. "Militantes invisíveis: as cabo-verdianas e o movimento independentista (1956-1974)." *Revista Estudos Feministas* 28(1): 1-13. https://doi.org/10.1590/1806-9584-2020v28n168316.

Delap, Lucy. 2020. *Feminisms. A Global History*. London: Penguin Books.

Desai, Manisha. 2005. "Transnationalism: the face of feminist politics post-Beijing." *International Social Science Journal* 57: 318-330. https://doi.org/10.1111/j.1468-2451.2005.553.x.

Donert, Celia. 2017. "Feminism, Communism and Global Socialism: Encounters and Entanglements." In *The Cambridge History of Communism*, edited by Silvio Pons, 399-422. New York: Cambridge University Press.

Espinosa Miñoso, Yuderkys, Diana Gómez Correal y Karina Ochoa Muñoz. 2014. *Tejiendo de otro modo: Feminismo, epistemología y apuestas descoloniales en Abya Yala*. Popayán: Editorial Universidad del Cauca.

Evaristo, Conceição. 1990. *Cadernos Negros*. São Paulo: Quilombhoje.

Evaristo, Conceição. 2016. *Insubmissas lágrimas de mulheres*. Rio de Janeiro: Editora da Malê.

Galvão, Inês and Laranjeiro, Catarina. 2019. "Gender Struggle in Guinea-Bissau: Women's Participation On and Off the Liberation Record." In *Resistance and Colonialism Insurgent Peoples in World History*, edited by Nuno Domingos, Jerónimo Miguel Bandeira and Ricardo Roque, 85-122. New York-London: Palgrave Macmillan.

Ghodsee, Kristen. 2019. *Second World, Second Sex. Socialist Women's Activism and Global Solidarity during the Cold War*. Durham and London: Duke University Press.

Gonzalez, Lélia. 1988. "Por um feminismo afrolatinoamericano." *Revista Isis Internacional* 9: 133-141.

Haan, Francisca de, Margaret Allen, June Purvis, Krassimira Daskalova. 2013. *Women's Activism: Global Perspectives from the 1890s to the Present*. New York and London: Routledge.

Haraway, Donna. 1988. "Situated Knowledges: The Science Question in Feminism and the Privilege of Partial Perspective." *Feminist Studies* 14(3): 575-599. https://doi.org/10.2307/3178066.

Hollanda, Heloisa Buarque de. 2018. *Explosão feminista. Arte, cultura, política e universidade*. São Paulo: Companhia das Letras.

Hooks, Bell. 1984. *Feminist Theory: From Margin to Center*. New York: Routledge.

Hooks, Bell. 2014. *Feminism is for everybody*. New York: Routledge.

Hooks, Bell. 2015. *Black looks. Race and representation*. New York: Routledge.
Kilomba, Grada. 2008. *Plantation memories: Episodes of everyday racism*. Unrast Verlag.
Kolawole, Mary Modupe. 1999. "Self-representation and the dynamics of culture and power in African women's writing." *Journal of Cultural Studies* 1(1): 1-10. https://doi.org/10.4314/jcs.v1i1.47384.
Langiu, Antonietta and Gilda Traini. 2008. *Joyce Lussu. Biografia e bibliografia ragionate*. Ancona: Consiglio Regionale delle Marche.
Leroy, Alice and Raquel Schefer. 2021 "Les armes miraculeuses. En mémoire de Sarah Maldoror." *Revue d'Histoire Contemporaine de l'Afrique* 1:167-177. https://doi.org/10.51185/journals/rhca.2021.e296.
Lorde, Audre. 1984. *Sister outsider. Essays and speeches*. New York: CrossingPress.
Lugones, María. 2008. "*Colonidad y género: hacia un feminismo descolonial".* In *Género y descolonialidad, edited by Walter Miñolo,* 13-54. Buenos Aires: Ediciones del Signo.
Ly, Aliou. 2014. "Promise and Betrayal: Women fighters and national Liberation in Guinea Bissau." *Feminist Africa* 20: 24-42.
Ly, Aliou. 2015. "Revisiting the Guinea Bissau Liberation War: PAIGC, UDEMU and the Women's Rights and Emancipation Question, 1963-1974." *Portuguese Journal of Social Science* 14(3): 361-377.
Manceaux, Michèle. 1975. *Les femmes de Mozambique*, Paris: Mercure de France. Portuguese Editions 1976. *As mulheres de Mozambique*. Lisboa: Arcádia.
Melo, Daniela. 2016. "Women's Mobilization in the Portuguese Revolution: Context and Framing Strategies." *Social Movement Studies* 15(4): 403-416. https://doi.org/10.1080/14742837.2016.1149460.
Melo, Rose Nery Nobre de. 1975. *Mulheres Portuguesas na Resistência*. Lisboa: Seara Nova.
Mitchell, Juliet. 1971. *Woman's Estate*. Manchester: The Philip Park Press.
Mohanty, Chandra Talpade. 2003. *Feminism without borders. Decolonising theory. Practicing solidarity*. London: Duke University Press.
Mohanty, Chandra. 1988. "Under Western Eyes: Feminist Scholarship and Colonial Discourses." *Feminist Review* 30(1): 61-88. https://doi.org/10.1057/fr.1988.42.
Mulvey, Laura. 1975. "Visual Pleasure and Narrative Cinema." *Screen* 16(3): 6-18. https://doi.org/10.1093/screen/16.3.6.
Nnaemeka, Obioma. 2005. "Bringing African Women into the Classroom: Rethinking Pedagogy and Epistemology." In *African Gender Studies. A Reader*, edited by Oyèrónké Oyěwùmí, 51-65. New York: Palgrave Macmillan.
Offen Karen and Chen Yan. 2018. *Women's history at the cutting edge*. New York: Routledge.
Olcott, Jocelyn. 2017. *International Women's Year: The Greatest Consciousness-Raising Event in History*. New York: Oxford University Press.
Paredes, Margarida. 2015. *Combater duas vezes. Mulheres na luta armada em Angola*. Vila do Conde: Verso da história.
Piçarra, Maria do Carmo. 2015. *Azuis Ultramarinos. Propaganda Colonial e Censura no Cinema do Estado Novo*. Lisboa: Edições 70.
Piçarra, Maria do Carmo. 2017. "Os cantos de Maldoror": cinema de libertação da "realizadora-romancista." *Mulemba* 9(17): 14-29. https://doi.org/10.35520/mulemba.2017.v9n17a14579.
Piçarra, Maria do Carmo. 2018. "Angola. "(Re)imaginar o nascimento de uma nação no cinema militante." *Journal of Lusophone Studies* 3(1): 168-194. https://doi.org/10.21471/jls.v3i1.177.
Plaisant, Luisa Maria. 2003. *Joyce Lussu. Una donna nella storia*. Cagliari: CUEC.
Quijano, Aníbal. 2014. "Colonialidad del Poder, Eurocentrismo y América Latina." In *Colonialidad Del Saber Y Eurocentrismo*, edited by Edgardo Lander, 201-242. Buenos Aires: ed. Unesco-Clacso.
Quijano, Aníbal.1991. "Colonialidad y Modernidad/Racionalidad." *Peru Indigena* 13(29): 11-20.
https://www.lavaca.org/wp-content/uploads/2016/04/quijano.pdf.
Ribeiro, António Sousa e Margarida Calafate Ribeiro. 2004. "As mulheres e a Guerra Colonial." *Revista Crítica de Ciências Sociais* 68: 3-6. https://doi.org/10.4000/rccs.1075.
Ribeiro, Djamila. 2019. *Lugar de fala*. São Paulo: Pólen.
Russo, Vincenzo. 2020. *La resistenza continua. Il colonialismo portoghese, le lotte di liberazione e gli intellettuali italiani*. Milano: Meltemil.

RCL — Revista de Comunicação e Linguagens *Journal of Communication and Languages* N.54 (2021) ISSN 2183-7198

Santos, Boaventura de Sousa e Maria Paula Meneses orgs. 2010. *Epistemologias do Sul*. São Paulo: Editora Cortez.
Schefer, Raquel. 2015. "Sarah Maldoror: O Cinema da Noite grávida *de punhais*." In *Angola, O Nascimento de uma nação*, edited by Maria do Carmo Piçarra and Jorge António, 139-52. Lisboa: Guerra & Paz.
Sealy, Mark. 2019. *Decolonising the camera: Photography in Racial Time*. London: Lawrence & Wishart.
Srigley, Katrina. ed. 2018. *Beyond Women's Words. Feminisms and the Practises of Oral History in the Twenty-First Century*. London: Routledge.
Srivastava, Neelam. 2018. *Italian Colonialism and Resistances to Empire, 1930-1970*. London: Palgrave Macmillan UK.
Stucki, Andreas. 2019. *Violence and Gender in African's Iberian Colonies: Feminizing the Portuguese and Spanish Empire, 1950s-1970s*. London: Palgrave Macmillan.
Tavares, Manuela. 2010. *Feminismos, Percursos e Desafios (1947-2007)*. Alfragide: Texto.
Urdang, Stephanie. 1979. *Fighting two colonialisms. Women in Guinea Bissau*. New York: Monthly Review Press.
Urdang, Stephanie. 1989. *And Still They Dance*: *Women, War, and the Struggle for Change in Mozambique*. New York: Monthly Review Press.
Vicente, Filipa Lowndes. ed. 2014. *O Império da Visão. Fotografia no Contexto Colonial Português*. Lisboa: Edições 70.
Walsh, Catherine. 2009. *Interculturalidad, Estado, Sociedad. Luchas (de)coloniales de nuestra época*. Quito: Universidad Andina Simón Bolívar.
Walsh, Catherine. 2020. "¿Interculturalidad y (De)colonialidad? Gritos, grietas y siembras desde el Abya Yala." In *Pensar distinto, pensar de(s)colonial*, edited by José Romero Losacco, 139-78. Caracas: El perro y la rana.

—
Nota biográfica
(Ph.D. in Historical Studies) Researcher at Institute of Contemporary History, Nova University, Lisbon. Her research includes studies on the Western Communist Parties, the long sixties, the women's global networks after WWII, the anticolonial and antifascist movements.

—
ORCID iD
0000-0002-2583-7195
—
CV
101B-E83A-5227
—
Institutional address
Faculdade de Ciências Sociais e Humanas. Avenida Berna 26 C. 1069-061 Lisboa.

—
Received Recebido: 2021-01-31 **Accepted** Aceite: 2021-03-25
—
DOI https://doi.org/10.34619/92zt-qhbn

RCL — Revista de Comunicação e Linguagens *Journal of Communication and Languages* N.54 (2021) ISSN 2183-7198

Female gaze and subjectivity in *The murmuring coast*

O olhar e a subjetividade femininos em A costa dos murmúrios

INÊS CORDEIRO DIAS

University of Leeds
School of Languages, Cultures and Societies
i.cordeirodias@leeds.ac.uk

Abstract

The Murmuring Coast, a film by the Portuguese director Margarida Cardoso, is set in Mozambique, during the colonial war. Adapted from the homonymous novel by Lídia Jorge, the film depicts the life of Evita, who goes to the city of Beira to marry her fiancée, Luís Alex, a soldier fighting in the Portuguese army. However, she will find a different man, changed not only by war, but also by his captain's misogynistic views. I analyze the (im)possible negotiation and acknowledgement of female subjectivity in a universe ruled by men. Evita detaches herself from that society, obtaining a distanced, and therefore critical view of the war, of politics, and of the community around her. Her gaze is one of the main driving forces of the film, and the camera identifies with it, offering a female point of view to the spectator. Directed by a woman, the film shows us, through Evita's gaze, a female perspective on desire, subjectivity, history, and violence (not only against women, but against another race, another country and a different worldview).

Keywords

Female gaze | *The Murmuring Coast* | Margarida Cardoso | war and women

RCL — Revista de Comunicação e Linguagens *Journal of Communication and Languages* N.54 (2021) ISSN 2183-7198

Resumo

A Costa dos Murmúrios, um filme português realizado por Margarida Cardoso, tem lugar em Moçambique, durante a guerra colonial. Adaptado do romance homónimo de Lídia Jorge, o filme retrata a vida de Evita, que chega à cidade da Beira para se casar com o seu noivo, Luís Alex, um soldado do exército português. No entanto, ela encontra um homem diferente, mudado não só pela guerra, mas também pelas opiniões misóginas do seu capitão. Irei analisar a (im)possibilidade de negociação e reconhecimento da subjetividade feminina num universo governado por homens. Evita afasta-se dessa sociedade, desenvolvendo um olhar distanciado e crítico da guerra, da política, e da sociedade que a cerca. O seu olhar é um dos principais motores do filme, com o qual a câmara se identifica, oferecendo ao espetador um ponto de vista feminino. Realizado por uma mulher, o filme mostra-nos, através do olhar de Evita, uma perspetiva feminina do desejo, da subjetividade, da história e da violência (não só contra as mulheres, mas também contra outra raça, outro país e outra mundivisão).

Palavras-chave

Olhar feminino | *A Costa dos Murmúrios* | Margarida Cardoso | guerra e mulheres

RCL — Revista de Comunicação e Linguagens *Journal of Communication and Languages* N.54 (2021) ISSN 2183-7198

In her seminal essay "Visual Pleasure and Narrative Cinema," first published in 1975, Laura Mulvey explores the ways in which classic Hollywood narrative cinema constructs the gaze as male: the man is the active bearer of the look and woman an image to be looked at (2009, 19). The author identifies "three different looks associated with cinema: that of the camera as it records the pro-filmic event, that of the audience as it watches the final product, and that of the characters at each other within the screen illusion." And Mulvey adds: "The conventions of narrative film deny the first two and subordinate them to the third, the conscious aim being always to eliminate intrusive camera presence and present a distancing awareness in the audience" (2009, 26). The use of invisible editing is one of the strategies used to hide the first two looks identified by the author (2009, 21).

In the wake of this groundbreaking essay, many feminist theorists and filmmakers began to interrogate the possibilities of a female gaze, and what that could entail.

In 1987 Teresa de Lauretis published *Technologies of Gender*, where she problematizes, among other things, female spectatorship and feminist filmmaking. She advances that

> I hasten to specify that the phrase "feminist cinema" is a notation for a process rather than an aesthetic or typological category: the notation for a process of reinterpretation and retextualization of cultural images and narratives whose strategies of coherence engage the spectator's identification through narrative and visual pleasure and yet succeed in drawing "the Real" into the film's texture" (1987, 115).

She notices that one of the consequences of Mulvey's essay was the suspicion of narrativity, and how there was the perception that "the common project of radical, independent, or avant-garde cinema in the sixties and seventies" was "the destruction of narrative and visual pleasure" (1987, 108). De Lauretis proposes instead that

> feminist work in film should be not anti-narrative or anti-oedipal but quite the opposite. It should be narrative and oedipal with a vengeance, working, as it were, with and against narrative in order to represent [...] the duplicity of the oedipal scenario itself and the specific contradiction of the female subject in it (1987, 108).

In a master class delivered at the 2016 Toronto International Film Fest, entitled "The Female Gaze", filmmaker Joey Soloway[1] advances that, as film critic Roger Ebert noted, film is an "empathy machine". One of the elements that makes film an empathy machine is precisely narrative and visual pleasure — that is, the power of storytelling:

> So the female gaze is not a camera trick, it is a privilege generator, it's storytelling to get you on somebody's side, it says you will be on my side, my camera, my script, my words. [...] The female gaze as a conscious effort to create empathy as a political tool (Soloway 2016).

Margarida Cardoso's debut feature film *The Murmuring Coast* (2004) achieves precisely that: the spectator empathizes with Evita, the main character, and accompanies the development of the narrative through her gaze. Soloway points out that another characteristic of films that privilege a female gaze is that they "use a kind of heroine's journey structure in looping around inside of the body, so it's not just about a feeling, but it's also a story, shape, where we reveal an ever more intense awareness of the protagonist's growing power" (2016). Evita, a young woman who arrives to the colonial city of Beira, in Mozambique, to wed the young Luís Alex, a young second-lieutenant

1 At the time of this address, Soloway still signed their first name as Jill, which they changed to Joey in 2020. The YouTube video, from 2016, still identifies them as Jill Soloway. (https://www.youtube.com/watch?v=pnBvppooD9I&t=7s, consulted on 2/04/2021).

RCL — Revista de Comunicação e Linguagens *Journal of Communication and Languages* N.54 (2021) ISSN 2183-7198

fighting for the Portuguese troops, is the heroine of the film, and it is her gaze that advances the narrative. In line with what Soloway describes as the female gaze, more than her actions, it is Evita's feelings that are prioritized on camera.

Even though the female gaze is not a camera trick, there are technical strategies that contribute to conveying that look. In her essay "Gender in Cinematography: Female Gaze (Eye) Behind the Camera", cinematographer Zoe Dirse points out that the film industry is controlled by men, which may be one of the main reasons why the gaze tends to be male. She advances that if women control the pro-filmic event, then the look of the camera is female — and by extension, the look of the audience can also be imagined as female (2013, 19). She emphasizes the importance of the cinematographer in creating a unique imagery to each film, and notes that the cinematographer's influence "can be great or small, depending on the relationship with the director and scope of the film" (2013, 16). The cinematographer of *The Murmuring Coast* is Lisa Haggard, who had already worked with Margarida Cardoso in her documentary *Kuxa Kanema: O Nascimento do Cinema*. It is also important to note that the film is an adaptation of the homonymous novel by Lídia Jorge (1988), where the narrative is told by Evita in first person. *The Murmuring Coast* is therefore invested in representing the journey of a female heroin through major contributions of other women (the writer, the director, the cinematographer). It is a film that asks the audience to empathize with Evita, to see her world through her eyes, to listen to her story told in her own words, and to feel what she feels. The use of subjective camera in the film is another important device to accomplish this.

When the Portuguese film *The Murmuring Coast* came out, it was the first to give an account of the Portuguese colonial war from a female perspective[2]. The film is set in Mozambique in the late 1960s, when the Portuguese were starting to lose terrain in the war. Mark Sabine points out the trans-ideological silence surrounding this moment of Portuguese history during the 1970s and 1980s, which was first challenged in literature, and notes that we can only define a literary boom on the subject in the late 1980s (2010, no page). Lídia Jorge's novel, in which the film is inspired, is part of this boom, and adopts a "palimpsestic testimonial format" (Sabine 2010, no page): the novel begins with a tale entitled "Os Gafanhotos" ("The Locusts"), supposedly written by a reporter, in third person, who will later interview Eva, the main character. The rest of the novel is Eva's comment, in the first person, on this tale that cloaks the events with a halo of harmony and happiness. Throughout the novel, Eva often questions her own point of view vis a vis the "truths" of the other characters, and their own versions of the story — and, to a further extent, the role of testimony in the construction of history:

2 In 1972, Sarah Maldoror directed *Sambizanga*, which depicted the Angolan liberation war from the point of view of Angolans. *The Murmuring Coast* is the first female account of the war from the point of view of a white Portuguese woman.

RCL — Revista de Comunicação e Linguagens *Journal of Communication and Languages* N.54 (2021) ISSN 2183-7198

> A fluid memory is all that lasts of any time, no matter how intense the feeling was, and it only lasts while it does not vanish into thin air. Even though, despite what one may think, it does not ignore History. I even find interesting the pretension of History, which is a game much more useful and complex than playing cards. But in this case, why do you insist on History and in memory, and ideas like these that unsettle so much? Oh, if you tell, tell just for the sake of telling, and it is all that is worthy and enduring from this effort (Jorge 2004, 42).

Here Eva does not dismiss the importance of history as an official narrative, but rather points out that there is never just one version or one memory, how everyone remembers an event from their own point of view, and how remembering is necessarily fictionalizing an event, to a certain extent. History as an official narrative has also been dominated by men, in particular during the Portuguese colonial empire. By pointing out the fluidity of memory, Eva is using "narrative and oedipal with a vengeance," just as De Lauretis argued, and throughout the film Eva deconstructs the traditional family and exposes the specific contradiction of the female subject in it.

In Margarida Cardoso's film, perspective and point of view then become central to the narrative and to the cinematic choices in the movie. It is Evita's gaze that guides most of the film, with an abundance of subjective shots so that the spectator can see the whole story through her own eyes. Evita "is like an intense eye, observing, nothing more than an eye" (Jorge 2004, 43). She travels to Beira to marry Luís and, once there, she encounters a society ruled by men whose power is present even when they are away in the battlefield. She tries to find her place in a new country, a new reality. She also gradually realizes that Portugal's colonial power is slowly crumbling, and with it the patriarchal society is shaken.

Traditionally, films about war epitomize a masculine point of view; women, while not forgotten, are nevertheless relegated to secondary roles. *The Murmuring Coast*, however, is a film about the war where a woman is the protagonist. Evita's gaze is the main mechanism through which the camera constructs subjectivity and which allows the spectator to perceive it. As Laura Mulvey observed, "It is the place of the look that defines cinema, the possibility of varying it and exposing it" (2009, 26). Evita's gaze is aware of its own positionally, as a white woman arriving in an African country. Her access to the realities of the colonized population, as well as to the actual battlefield, are limited and mostly second hand. There is an abyss that separates her from those realities, and she is aware of it — however, they are still a central part of her experience in Mozambique. The film reveals a self-reflexive consciousness of the limitations of Evita's gaze. It is not history played on the screen, but a (fictional) testimony, which is always subjective, that frames the narrative, right from the opening credits.

The film opens with homemade Super 8 images of Mozambique (according to the credits, they belonged to Lieutenant Colonel Morais Pequeno) of flamboyants, palm

RCL — Revista de Comunicação e Linguagens *Journal of Communication and Languages* N.54 (2021) ISSN 2183-7198

trees, aerial views of the coast, a plane arriving with soldiers and their families, people enjoying the beach, and other daily life scenes of the period. These images evoke a nostalgia for an ideal past, but the soundtrack, with Simone de Oliveira's 1965 song "Sol de Inverno", indicates that that reality is gone:

> Dreams I dreamt, where are they?
> Hours I lived, who has them?
> What is the use of having a heart and not having anybody's love?
> I live of missing you, love, life has lost its glow
> Like the winter sun, I feel no heat.

However, as Sabine notes,

> Cardoso's film addresses this scenario by first mimicking the iconography of colonial nostalgia (in particular, the vintage photo anthology, and cinematic depictions of the heroic white man in Africa), and then using (self-consciously incomplete) testimonial to interrogate these images and reveal the often unwitting and indirect colonialist violence that such nostalgic images expunge (2010, no page).

Therefore, the film interrogates, rather than cultivates, nostalgia. Simone de Oliveira's song is already signaling that interrogation. The previous sequence ends with an image of Evita in a bus, with young soldiers entering it — the image is treated to look like it was also filmed in Super 8 in the late 60s and ends with an image of a red Mozambican sunset. Just like the song points to the end of a love affair, the sunset points to the end of the day — reinforcing the idea that the film is depicting the last days of an era. The treatment of Evita's image to look like Super 8 footage highlights the fact that the film is a fictional construction, which therefore manipulates images to create its own narrative, and makes editing visible to the spectator.

Once the opening scene ends, Evita's gaze initiates the narrative. We see a bride in a hotel room, unpacking her suitcases, followed by a black screen subtitled: "Then, the bride, who had only arrived the night before, but whom everyone was already calling Evita, opened her eyes." The spectator follows her gaze in a match cut to the open sea, thus launching the narrative. The cinematographic process demonstrates self-reflexive consciousness: filming is a way of seeing and a way of making things visible. Before Evita opens her eyes and sees the ocean, the camera closes its "eye" as conveyed in the black screen. The spectator is reminded that this is not a typical Hollywood film in which invisible editing is used to offer a univocal story, presented as (fictional) reality. Mulvey notes that the use of invisible editing in classic narrative cinema is employed to give the male spectator the feeling of control (2009, 25). *The Murmuring Coast*'s editing, on the other hand, instead of blurring the limits of screen space, constantly points to

RCL — Revista de Comunicação e Linguagens *Journal of Communication and Languages* N.54 (2021) ISSN 2183-7198

them. Therefore, instead of denying the first two looks that Mulvey associated with cinema (that of the camera and that the audience), the film makes them visible.

The camera then travels from the ocean to Evita's face, which is covered by a bridal veil. Her eyes are closed. She opens her eyes and smiles at the groom who removes the veil and kisses her. The unveiling is not innocent. It is the moment when she starts to see a new Luís whom the war has changed. From this point onward she starts to gain awareness of a new reality, which spans the entire film. The use of veils, transparent curtains, semi-open blinds in the film is frequent — pointing to hidden realities, half-truths. Many of these "veil" scenes also use the subjective camera, and we see through Evita's eyes, spying, observing from afar. Other scenes are framed by open doors, windows, cement grid walls, framing what Evita and the spectator see, reminding us that the images in the screen are mediated by the camera, by the filmmaker, etc. These elements emphasize that cinema always has a point of view, and that the camera, just like the windows, doors, grid walls, frame reality and select a perspective. These shots also put the spectator in a position of spying, trying to make sense of what we see — in short, they put the spectator in a similar position to Evita's. Just like her, we slowly open our eyes to a reality that is still taboo in Portuguese society.

Immediately after the groom unveils the bride and both kiss, those attending the wedding — soldiers and their wives — applaud. All the men are wearing light khaki suits and the women wear yellow or pearl dresses. Yellow, as we will see, is a common color throughout the film. One of the soldiers has a bandage over one of his eyes (the same one who will later say that the screams of the people who found dead bodies in the bay were in fact the screams of the bride). The camera then cuts to a close up of a medium format camera, photographing the wedding. As the photographer takes pictures of the couple, we listen for the first time to Evita in voice-over: "I enjoyed reading your story and I came to the conclusion that many things are exact. What you intend to clarify you clarify, and what you try to hide remained submerged. You were right not to worry about the truth." Therefore, truth and exactitude are not necessarily the same. The medium format camera highlights a self-reflexive consciousness concerning the filming process, which always implies a point of view. We also have multiple stories: the one Evita tells on voice-over, the one we see on screen, the one the reporter tells, to which the voice-over is answering.

What Lídia Jorge advances in the book, and Margarida Cardoso in the film adaptation, is a depiction of female subjectivity outside the logic of patriarchal representation — more precisely, how a woman advances her individuality in an oppressive, sexist society. As I already noted, there was an abyss between the experiences of men and of women during the Portuguese colonial period: Portuguese women usually did not go to

RCL — Revista de Comunicação e Linguagens *Journal of Communication and Languages* N.54 (2021) ISSN 2183-7198

the battlefield[3]. When Evita arrives to Mozambique, she encounters a man changed by the experience of war, a man she no longer recognizes. Evita's gaze is a gaze of reckoning with a new reality— this is why the character is in almost every shot of the film but is also in silence for most of the time, only watching. Her silence is however relative, as her gaze is the main device that narrates and advances the narrative. We observe everything through her eyes, and more than her voice-over, it is her gaze that guides us.

The Portuguese fascist dictatorship was also a regime of silences, or of "murmuring," as the title evokes. When Evita demands a local journalist, Álvaro (who will later be her lover), to expose the story of the poisoned bottles that are killing so many Black Mozambicans, he answers: "I take my chances as far as I can. [...] Here you don't read, you interpret." Evita's interpretation of the reality is not the same as that of Luís or his Captain, who he so admires, Jaime Forza Leal. Nor is it the same as Helena, the Captain's beautiful wife.

Helena's character, to whom Evita cannot stop looking when they meet in the wedding, functions to a certain extent as a mirror image of her. Evita has a certain fascination by Helena, which may be understood as a way of negotiating female subjectivity in a phallocentric society. For example, after telling Evita that Jaime killed her lover in Russian roulette, Helena proposes an erotic relationship and asks: "Let's take revenge on them?" A relationship with Evita would be a way to escape her own matrimonial oppression. Evita declines, as such a relationship would not offer her any escape. On the contrary, revenge on their husbands, as the driver in any sexual encounter, would position the two men in the center of that relationship. Instead, she has an affair with the journalist precisely because he offers her the escape from Luís' sexist oppression. As Eva notes in voice-over, "I don't know what you were told, but the truth is that the journalist and I never went dancing nor ever dined by candlelight. We were together several times, that's true, but in other places." What brings Evita and Álvaro together is not the traditional romantic affair, but the fact that they see the world in a similar manner. It is Álvaro that shows a new side of the city to Evita, bringing her to places where the typical wife of a soldier would not go: the Moulin Rouge cabaret, or the slums where most Africans lived at the time.

Griselda Pollock noted the gendered division of spaces in modernity (2003, 78) and how public spaces, like the street, belonged to men:

> For bourgeois women, going into town mingling with crowds of mixed social composition was not only frightening because it became increasingly unfamiliar, but because it was morally dangerous. It has been argued that to maintain one's respectability, closely identified with femininity, meant *not* exposing oneself in public. The public space was officially the realm of and for men [...] (2003, 96-97).

3 A notable exception was the work of paratroop nurses.

RCL — Revista de Comunicação e Linguagens *Journal of Communication and Languages* N.54 (2021) ISSN 2183-7198

In Portuguese colonial society space was both gendered and racialized. The wives of the Stella Maris hotel are never seen outside its walls, and they occupy the traditional spaces of femininity, where they sow and embroider, chatter with each other, take care of their hair, nurse their babies. Helena too, at Jaime's request, agrees to never leave the house while her husband is away in a military mission. Before departing for the war front in Mueda, Luís asked Evita to do the same, never leave her room while he's way. Not only she refused, but she ventured through the city to spaces where she was not supposed to be. In the colonial city, the racialized spaces were particularly conspicuous, as the houses in the African neighborhoods were made of zinc and the roads were dirt roads, contrasting with the large asphalt avenues of the white city. While Luís is away, Evita discovers the city, often alone, sometimes accompanied by Álvaro.

The construction of female subjectivity and its agency melds with the camera. Through Evita, the director is negotiating a female position in a masculine world of oppression and violence. António de Oliveira Salazar's regime was traditional and the role assigned to women was that of mother and/or wife. Rights were so limited that even travel abroad would require the permission of men. Such submission is seen in the wives of the other soldiers who live in the hotel Stella Maris. While their spouses are away in combat, they engage in idle conversation or listen to stories about the jungle told by a Mozambican servant. Evita remains detached and doesn't conform to this female stereotype. Her failure to adhere to the norm in such a patriarchal cosmos has consequences. During her time in Mozambique, she strives to find her own space outside the controlling male power.

Evita, the women of the Stella Maris, and Helena shatter the idea of "woman as sign". Teresa de Lauretis notes that

> the female subject of feminism is one constructed across a multiplicity of discourses, positions, and meanings, which are often in conflict with one another and inherently (historically) contradictory. A feminist theory of gender, in other words, points to a conception of the subject as multiple, rather than divided or unified, and as excessive or heteronomous vis-à-vis the state ideological apparati and the sociocultural technologies of gender (1987, x).

While the wives of the military seem to conform to what a woman was supposed to be, we learn that they argue with their husbands in the intimacy of their bedrooms, or that they have affairs. Helena is a more complex character, who seems to accept every demand from her husband, but whose decision not to leave the house while he is away in battle functions as a kind of promise to have him die in combat, so that she can finally be free. It is only when she confides with Evita about her lover that we learn of her misery. In the end, she is the one who denounces Evita's affair with the journalist, as a revenge for Evita's refusal to have an affair with her. In such a sexist, oppressive society, one may wonder why Helena wouldn't stay on Evita's side. De Lauretis asks:

RCL — Revista de Comunicação e Linguagens *Journal of Communication and Languages* N.54 (2021) ISSN 2183-7198

> what will persuade women to invest in other positions, in other sources of power capable of changing gender relations, when they have assumed the current position (of female in the couple), in the first place, because that position afforded them, as women, a certain relative power?" (1987, 17)

Being married to Captain Forza Leal affords Helena a certain power, especially in a colonial society, where she seems to enjoy all the privileges that whiteness and affluence afford her. She has a big house in front of the beach and is surrounded by servants who attend to every whim of hers. Furthermore, denouncing Evita to her husband is another away to ascertain power over Evita's body. She is complicit with the patriarchal order because she enjoys the relative power it affords her, and she seems willing to pay the price.

Captain Forza Leal and Helena can be understood as doubles for Evita and Luís. The fiancé looks up to his superior and wants to be like him. Forza Leal, literally "loyal force" in Portuguese, epitomizes masculine power and dominance. His wife carries the name of Helen of Troy whose significance does not escape Evita:

> — Do you know what your name means?
> — No.
> — Haec Helena: "There's the reason for conflict." It has to do with beauty.

Helena's beauty is dangerous to those who become fascinated by it. When Forza Leal discovered his wife's affair, he forced the man to play Russian roulette with him. Helena was forced to watch, and the lover lost. When Luís tells the story to Evita, he lets her know that he is of the same mind of the Captain and sees it as the best solution. For the Captain, it was destiny that chose him over her lover — she had no say in the matter. A relationship that seems perfect at first glance is after all one of power and submission, where Forza Leal is in command and enjoys being the aggressor.

One of the most iconic scenes of the film portrays this kind of psychological violence against Evita and Helena. A few days after the marriage the couples decide to take a walk together. The restaurant where they would like to dine is closed and Luís suggests that they go "exercise [their] fingers." The Captain agrees but is reluctant to include the women. Helena says she does not want to go home, and the men decide to take them along. "Exercise the fingers" is a metaphor for shooting flamingoes in a nearby lake. When they arrive at the lake, Forza Leal takes something out of the trunk of the car wrapped in a blanket. In a game with Helena, he makes her guess what is in there. Although she knows the wrapped items are guns, she feigns ignorance. So he makes her guess which gun is missing. As she refuses to answer this last question, he screams at her so that she will tell. When she finally says, "a revolver" (the one that killed her lover) he makes her repeat it louder to assert his command over his wife.

During the scene, we see Evita who is detached from the group and closer to the camera. Such separation is maintained throughout the film. She never feels as a part of the group or an equal and the camera captures the distance. There is also a sudden gust of wind, foreshadowing the detachment between Luís and Evita and the mounting violence between the couples. In fact, the wind is present throughout the entire film, both as an omen of the end of Evita and Luís' relationship, and of the demise of Portuguese colonial rule in Mozambique.

They head toward the lake and Luís cocks the gun. Helena and the Captain are next to him, but Evita is slightly apart. The camera closes in on her face as she shudders, and we hear the shot. Her dress bears a print of yellow birds[4], which make her the symbolic target for these men: they are shooting the birds, but the violent act is aimed at her and Helena. Evita frequently uses two dresses with painted birds, which may recall a still life. Interestingly, the name in Portuguese for still life is "natureza morta" — "dead nature." In Helena's living room, there is a dried tree with embalmed birds. Her house is also decorated with hunt trophies (namely gazelles), however, these were left by the previous owners. The only animals Jaime and Luís hunt are harmless flamingoes. Mark Sabine notes that all these still lives and hunt trophies function as "parodies of the 'white hunter' and 'white ape-man' ideals", and that these are "graphic evidence of the frailties and failures of the Estado Novo's colonial project" (2014, 99).

When Luís prepares to shoot the flamingoes, the Captain's wife suddenly runs to the firing line as if to protect the birds while having the gun pointed at her. This moment captures the oppression felt by the women due to the machismo of their spouses. They have no escape. Much like the flamingoes, they are merely another hunt trophy for their husbands, as the painted birds in Evita's dress suggest. Seeing Helena's and Evita's discomfort invites spectator identification with them and disapproval of the shooting. The aestheticized violence is typical of action films in which we can witness the same kind of spectacle, where cars and buildings explode, villains die, all to produce a visual spectacle to entertain the viewer. Yet the audience is rarely asked to think ethically about violence. This is one of the most engaging scenes of *The Murmuring Coast*, where the beauty of the sequence offers visual pleasure to the viewer. Nonetheless, it is not the kind of aestheticized violence noted by Walter Benjamin in his essay "Work of Art in the Age of Reproducibility" (2006, 251-83), as practiced by the futurists and later on by fascist regimes. In these cases, there was an apology of violence and of war as a spectacle for itself that emptied all the ethical implications of such acts. In *The Murmuring Coast* something else is being done that precisely intends to criticize violence and war.

4 There are two dresses with birds in the film, one white with birds in yellow and brown tones, and the other in light khaki tones with the birds in brown tones. Both dresses were painted for the film by Portuguese fashion designer Lidija Kolovrat. Evita uses the khaki dress in her last visit to Helena's house, when the men have just returned from war and are burning compromising documents. In the Russian roulette scene with the journalist, she wears again the yellow dress from the flamingoes' scene.

RCL — Revista de Comunicação e Linguagens *Journal of Communication and Languages* N.54 (2021) ISSN 2183-7198

Though it is a beautiful scene in aesthetic terms, the audience is invited to think about it in a critical way.

The suggestion of horror is powerful. We never see a bird dying or being shot — we just listen to the shootings and see Evita's disgust. Once again it is her gaze that guides the spectator towards what is happening. Despite this being a film about war, we never see fighting scenes or any kind of overt violence. The viewers become aware of violence precisely because they are always expecting to see it (through the threatening way Jaime speaks to Helena and Evita, the shooting of the flamingoes, the couples' arguments heard through the walls of the hotel, etc.), and that spectacle is always denied to them.

The only images of the battlefield we actually see are photos kept by Helena. In one of Evita's visits to her while the men are away, the Captain's wife shows several photos of war operations to Evita and the camera does not dwell on the images, affording the spectator only a quick glance. One of the photos reveals Luís carrying a stick with the head of a Black guerrilla soldier. Suddenly, Evita comes closer to knowing her husband. We know more about the photos from Helena's descriptions of them than from actually seeing them. The director chooses once again to conceal visual violence, expressing it in words.

The same strategy is used regarding the cadavers of Black people who drank methyl alcohol believing it to be white wine. The bodies first appear in the dawn of the day after the wedding and all the inhabitants of Stella Maris come to the terrace and witness the tragedy. From the terrace, the camera films the corpses and so we can only see them from afar, almost indistinguishable in the distance. Like in classic Greek tragedy, obscene death is withdrawn from the spectator's gaze. Indeed, the etymology of "obscene" is "off-scene". The audience is only aware of what happened behind the curtain because one of the characters is narrating. Likewise, we know that the objects in the water are corpses because we are told so. We are also told that they drank methanol by mistake because someone bottled it in bottles of white wine, possibly with the aim of killing Mozambicans. Black pain has become a white commodity, but *The Murmuring Coast* avoids exploiting black suffering precisely because violence is never explicitly represented on screen.

All these episodes deal with the gaze, how it is presented or denied to the spectator. Hence, the pleasure of voyeurism in the film is often denied to the viewers, distancing itself once again from Mulvey's male spectator. Yet visual pleasure is not absent from *The Murmuring Coast*. Although the spectator does not see imagery of violence, he or she is nevertheless acutely aware of the brutality. And it is Evita's gaze, by way of the subjective camera, that unveils the realities of colonial Mozambique. In an interview (extras of the DVD), the director considers Evita (as well as Luís) a passive character, while Helena and Forza Leal are seen as active. In certain aspects, this is correct: Luís imitates his Captain and tries to be like him and Evita is, more than anything, an observer, a witness. Nonetheless, the gaze is usually associated with power and with an active

RCL — Revista de Comunicação e Linguagens *Journal of Communication and Languages* N.54 (2021) ISSN 2183-7198

role, as Mulvey pointed out. Evita may be looked at, but she observes, and it is her gaze that constructs the narrative. If speech has a performative value, being able to create new realities and not just describe facts, images are the language of cinema.

In a chapter entitled "The Oppositional Gaze: Black Female Spectators," part of the book *Reel to Real*, bell hooks states that "There is power in looking," and that the look can change reality (2009, 253). She continues: "Spaces of agency exist for black people, wherein we can both interrogate the gaze of the Other but also look back, and at one another, naming what we see. The 'gaze' has been and is a site of resistance for colonized black people globally" (2009, 255). In this chapter, hooks advances the concept of "oppositional gaze": "critical black female spectators construct a theory of looking relations where cinematic visual delight is the pleasure of interrogation" (2009, 268). hook's ideas can also apply both to Evita and to the female camera in *The Murmuring Coast*. Both interrogate the official stories of Portuguese colonialism by offering an oppositional gaze. In fact, when Evita sees Helena for the first time, at her wedding, Luís admonishes her for her insistent stare at Helena: "Don't stare so much!", which posits on the act of looking an element of transgression. Evita's gaze is therefore political because it interrogates her reality and unveils to the viewer a different perspective of the war and of Portuguese colonialism.

In this film, Black characters are mostly silent and only act as extras in the film. In a personal interview (September 4, 2013), Margarida Cardoso explained to me that she could only tell her side of the story and that she didn't feel comfortable to portray a reality that she was not familiar with, that of Black Mozambicans during the colonial war. The filmmaker lived in Beira as a young girl in her early teens, during the same period depicted in the film. Racial segregation did not allow such a young girl to fully know the reality of Black Mozambicans. However, in two scenes Cardoso puts Black people looking back at the white colonizer. In one where Evita wanders alone around the city, she sees a man staring at her, defiantly, behind the trees of a house. Then there is a jump cut to Odília, Helena's Black maid, staring through a door threshold, and we hear Helena's voice telling Evita to come in. Odília follows Helena around the house, and exasperated, Helena tells her to go away: "Go away! You're like a shadow! This black woman's shape always behind me, reminds me of death or something of the kind." These two examples of Black people staring back point to the resistance of Black Mozambicans against colonialism — and to the threat their gaze is to the colonizer, as we see in Helena's reaction.

Another way Evita finds to escape the hotel and to learn more about Mozambique is through her relationship with the journalist, which is quite distinct from the one she has with Luís. They meet when she takes two poisoned bottles to the newspaper and asks him to denounce the killing. His name, Álvaro, is a synonym for purity. He is someone who is not tainted by war or by the desire to subjugate Mozambicans. He is also someone with whom she can find her subjectivity. Her relationship with the journalist reinforces the leitmotif of the doppelganger. Luís, before going to Mozambique to join

RCL — Revista de Comunicação e Linguagens *Journal of Communication and Languages* N.54 (2021) ISSN 2183-7198

the Portuguese troops, was a brilliant mathematician in quest of the harmony of numbers. But when Evita arrives to Beira, she will encounter him substantially changed, supporting the war and looking up to his Captain as an example to follow. He will try to make Evita be the same kind of wife he supposes Helena is. As Freud points out in his essay "The Uncanny", the doppelganger, that once represented an assurance against death, now represents a death threat:

> [T]hese ideas arose on the soil of boundless self-love, the primordial narcissism that dominates the mental life of both the child and primitive man, and when this phase is surmounted, the meaning of the 'double' changes: having once been an assurance of immortality, it becomes the uncanny harbinger of death (Freud 2003, 142).

The story of Helena's affair announces a similar end to Evita's relationship with the journalist. However, the ending is inverted: this time it will be the lover who survives. One surmises that the war deeply altered Luís' personality. Becoming a double of his Captain is for Luís a way to fight death by creating a new identity that conforms more to the ruling ideologies. Therefore, as Maria Alzira Seixo noticed, the colonial war works as an ideological tool:

> Then, in fact, war is not only a result of the clash of ideologies but is itself an ideological tool. Even in the individuals in whom it may work the lucidity and the resistance to created interests, it results in visible psychological transformations and may place these individuals at the same level as the others: war, or at least this kind of war (Seixo 2002, 54).

Luís has been ideologically converted to the fascist ideals, and to the idolization of violence. He will try to do the same with his wife but fails to do so.

Before their husbands come back from the battlefield, Helena tells Evita: "Now they are coming back. And they only bring death with them". Forza Leal is the active bearer of death, while Luís is the passive, as the Captain survives the Russian roulette whereas his soldier ends up committing suicide. Being a double then, though it might have seemed to Luís an assurance of immortality, becomes his death sentence. However, as the song "Sol de Inverno" announces in the beginning of the film, Luís was dead to his fiancée since she arrived. One of the verses of the song says, "your desire is dead, my desire lives on." Once again, the woman is given the active role; she is the one who desires — and therefore, the one with agency.

When Luís comes back from the battlefield, he looks traumatized, and tells Evita that the Portuguese are losing the war, but they are trying to show the opposite to the media. Highly significant is a press conference given by a blind General who praises the deeds of the Portuguese troops. His blindness is opposed to Evita's gaze. The film shows

RCL — Revista de Comunicação e Linguagens *Journal of Communication and Languages* N.54 (2021) ISSN 2183-7198

Evita's constant negotiation of identity in a world that is tearing apart. As Margarida Cardoso argues, the film is about loss of identity:

> This is, more than anything, a film about the violence of a loss. Evita's loss is in fact an identity loss, not knowing who she is in there. The film ended up being about this woman's journey into trying to understand and she goes further and further. She does not approach from inside, she is mostly influenced by external things. And this journey ends in a way that is not conclusive [...] (Cardoso 2004, online).

Later on, she will find in the newspaper a poem written by Álvaro that compares Africa to a woman being raped by the male Europe. Through this sexual metaphor, colonial relationships are thus genderized and oppression is thereby masculine, patriarchal. This parallels domination of women, and Evita is a good example.

She who bears the gaze has power. An older Eva narrates the events, looking back on her past and telling the spectator what happened. As pointed out earlier, the film starts as well with a female voice, right after we see the groom kissing the bride, with Eva's voice-over:

> [...] Do I remember Evita? Yes, I do. I still can see her today crossing the terrace of the Stella Maris hotel, and I quite esteem her, and, in a way, I even miss her, the time when she had an elegant waist. In those days, that was what I was called... In those days, Evita was me...

Someone else told the story and it is not the whole truth. Evita may have been passive while she was in Beira, but telling her version of the events makes her an active subject writing history. The journey to find her lost identity, which started in Mozambique, continues in the present moment of the narration, where she is still negotiating who Evita is after all. That is why the voice-over refers to her in the third person — precisely because what separates them is a process of acquiring knowledge, which in turn allows her to write history.

In the scene where Evita is forced to watch the Russian roulette between Luís and Álvaro, she notes that she was both a witness and an accomplice. She was also both in the context of the colonial war in Mozambique: she knows that despite her strong disagreement with colonialism, she played the role of accomplice. Nonetheless, the film, through Evita's gaze, denounces that system by demystifying whiteness, "since the lives [it depicts seem] less rooted in fantasies of escape" (hooks 2009, 269).

As so many feminists like hooks, De Lauretis and Soloway have stated, the personal is political. Evita's journey, Evita's gaze, are political. As Soloway advanced,

RCL — Revista de Comunicação e Linguagens *Journal of Communication and Languages* N.54 (2021) ISSN 2183-7198

> The female gaze is political protagonism and is not afraid to ask 'what is toxic masculinity? And when are we going to be done with it?' The female gaze is more than a camera or a shooting style, it is an empathy generator that says I was there, in that room (2016, online).

In *The Murmuring Coast*, Evita, her gaze, the camera, all construct gender as a form of resistance, of political agency, even if they do so in the margins of Portuguese colonial society. It is through their "micropolitical practices" that their construction of gender takes place:

> the terms of a different construction of gender also exist, in the margins of hegemonic discourses. Posed from outside the heterosexual social contract, and inscribed in micropolitical practices, these terms can also have a part in the construction of gender, and their effects are rather at the "local" level of resistances, in subjectivity and self-representation (De Lauretis 1987, 18).

The last image of the film is a flamingo soaring in the sky. Just like this magnificent bird, Evita managed to escape and start a new life elsewhere. It also shows that it is possible to negotiate female agency in an oppressive masculine order. Through Evita's gaze, we become both witnesses and accomplices of her journey, and we empathize with her story, with the way she looks at things.

RCL — Revista de Comunicação e Linguagens *Journal of Communication and Languages* N.54 (2021) ISSN 2183-7198

Bibliography

Benjamin, Walter. 2006. "Work of Art in the Age of Reproducibility." In *Selected Writings*, edited by Michael W. Jennings, 251-283. Cambridge, Massachusetts and London: The Belknap Press of Harvard University Press. 251-283.

Bernheimer, Charles. 1997. *Figures of Ill Repute. Representing Prostitution in Nineteenth-Century France*. Durham and London: Duke University Press.

Cardoso, Margarida. 2013. Interview by author. September 4, 2013.

———————. 2004. "Entrevista." *A Costa dos Murmúrios — Dossier de Imprensa*. Atalanta Filmes. https://web.archive.org/web/20091125193440/http://www.atalantafilmes.pt/2004/acostadosmurmurios/.

De Lauretis, Teresa. 1987. *Technologies of Gender. Essays on Theory, Film, and Fiction*. Bloomington and Indiannapolis: Indiana University Press.

Dirse, Zoe. 2013. "Gender in Cinematography: Female Gaze (Eye) Behind the Camera." *Journal of Research in Gender Studies* 3(1): 15-29. https://addletonacademicpublishers.com/search-in-jrgs/207-volume-3-1-2013/1808-gender-in-cinematography-female-gaze-eye-behind-the-camera.

Freud, Sigmund. 2003. *The Uncanny*. Trans. David McLintock. London: Penguin Books.

Hooks, Bell. 2009. "The Oppositional Gaze: Black Female Spectators." In *Reel to Real*. New York and London: Routledge.

Jorge, Lídia. 2004. *A Costa dos Murmúrios*. Lisboa: Dom Quixote.

Mulvey, Laura. 2000. "Visual Pleasure and Narrative Cinema." In *Feminism and Film*, edited by E. Ann Kaplan, 34-47. New York: Oxford University Press. 34-47.

Pollock, Griselda. 2003. *Vision and Difference. Feminism, Femininity and the Histories of Art*. London and New York: Routledge.

Rosas, Fernando et al. 1996. *Dicionário de História do Estado Novo*. Venda Nova: Bertrand.

Sabine, Mark. 2010. "Killing (and) Nostalgia: Testimony and the Image of Empire in Margarida Cardoso's A Costa dos Murmúrios." In *The Genres of Post-Conflict Testimonies*, edited by Cristina Demaria and Macdonald Daly, 248-76. Nottingham: Critical, Cultural and Communications Press.

Sabine, Mark. 2014. "Colonial Masculinities under a Woman's Gaze in Margarida Cardoso's *A Costa dos Murmúrios*." In *Gender, Empire, and Postcolony. Luso-Afro-Brazilian Instersections*, edited by Hilary Owen and Anna M. Klobucka, 87-110. New York: Palgrave MacMillan.

Seixo, Maria Alzira. 2002. *Os romances de António Lobo Antunes: análise, interpretação, resumos e guiões de leitura*. Lisboa: Dom Quixote.

Soloway, Joey (previously Jill). 2016. "The Female Gaze". September 11, 2016. Master Class, 57:48. https://www.youtube.com/watch?v=pnBvppooD9I&t=7s.

Filmography

A Costa dos Murmúrios. Dir. Margarida Cardoso, Portugal, Atalanta Filmes, 2004. 120 minutes.

Sambizanga. Dir. Sarah Maldoror, Angola, France, People's Republic of Congo, Isabelle Films. 1972. 102 minutes.

—

Biographical note

Lecturer of Lusophone Studies at the University of Leeds. She is currently finishing her book on the relationships between film and politics in Angola, Mozambique, Brazil, and Portugal in the 1960s and 1970s. Her next research project will focus on the representation of urban spaces in the contemporary Lusophone context, with a focus on how marginalized communities represent themselves and claim their space in the city through art. Before coming to Leeds, Inês was an Assistant Professor of Portuguese at Spelman College (USA). She has a Ph.D. in Hispanic Languages and Literature from the University of California, Los Angeles. Between 2006 and 2011 she served as a Camões Institute Lecturer at the University of Puerto Rico, Río Piedras.

—

ORCID iD

0000-0002-1808-4199

—

Institutional address

University of Leeds, School of Languages, Cultures and Societies, Leeds LS2 9JT, England.

—

Received Recebido: 2021-01-31

Accepted Aceite: 2021-03-10

—

DOI https://doi.org/10.34619/xzsw-mnoh

RCL — Revista de Comunicação e Linguagens *Journal of Communication and Languages* N.54 (2021) ISSN 2183-7198

Descolonizando o cinema e a memória da ditadura brasileira: documentários realizados por mulheres após 1985

Decolonizing cinema and memory of the Brazilian dictatorship: documentaries made by women after 1985

LAÍS GONÇALVES NATALINO

Universidade do Minho
Centro de Estudos Humanísticos
laisnatalino@hotmail.com

RCL — Revista de Comunicação e Linguagens *Journal of Communication and Languages* N.54 (2021) ISSN 2183-7198

Resumo

Este artigo trata da reconstrução da memória da ditadura civil-militar brasileira através da perspetiva de mulheres realizadoras. Baseia-se, para isso, no cinema documental realizado por mulheres após o fim da ditadura no Brasil, em 1985, e pretende, portanto, evidenciar questões de memória, identidade e trauma e sua intersecção com questões de género. Trata-se de demonstrar como o cinema documental realizado por mulheres constitui um acervo de narrativas memorialísticas originais, diferenciadas, específicas e pessoais sobre a ditadura, memórias estas que são, também, perpassadas pela vivência de género. Este trabalho insere-se num movimento de pesquisas que tem vindo a descolonizar a história do cinema, em específico do cinema brasileiro, e especialmente através do reconhecimento do papel de mulheres realizadoras nos resgates históricos e memorialísticos.

Palavras-chave

Documentários | memória | autoritarismos | género

Abstract

This article aims to discuss the reconstruction of Brazilian dictatorship's memory from the perspective of women filmmakers. For this purpose, it is based on documentary films authored by women after the dictatorship (post-1985). It highlights disputes on memory, identity and trauma and their intersection with gender issues. It also demonstrates how documentary films made by women constitute original, differentiated, specific and personal memorial narratives about the Brazilian military dictatorship; memories that are also permeated by the experience of gender. This work is part of the research movement that has been decolonizing the history of cinema, namely of Brazilian cinema, and specifically through the recognition of the role of female directors in the reconstruction of memory.

Keywords

Documentaries | memory | authoritarianisms | gender

RCL — Revista de Comunicação e Linguagens *Journal of Communication and Languages* N.54 (2021) ISSN 2183-7198

Mulheres no cinema brasileiro: protagonismo, militância e resistência

Em 1964, ocorreu, no Brasil, um golpe militar que redesenhou o panorama político, social, econômico e cultural do País pelas duas décadas seguintes, uma vez que instalou uma ditadura civil-militar que durou até 1985. Este foi um período marcado por desrespeito aos direitos humanos, repressão, tortura e lutas pela liberdade. Nesse cenário, a resistência ocupou diversas frentes e a participação das mulheres se fez presente através da organização de clubes de mães, associações, comunidades eclesiais, movimentos estudantis, partidos políticos, sindicatos, na luta armada e na clandestinidade.

No entanto, essas "mulheres foram relegadas à periferia do discurso histórico" (Kaplan 2001, 2) o que confirma a necessidade e a urgência de descolonizar a história, a memória e inclusive discutir como determinados contextos "marcaram indelevelmente as práticas artísticas femininas e as formas de resiliência e resistência engendradas pelas mulheres nas suas práticas criativas" (Macedo 2020, 7).

Corroboro com Karla Holanda (2017, 7) quando a autora trata da existência de uma expressão feminina, que é "antes de tudo, uma expressão libertária de resistência, de reformulação política, de expressão transformadora e de construção de novas perceções críticas e projetos políticos". Nesse sentido, interesso me, particularmente, pela linguagem cinematográfica, uma vez que esta emprega referências reais e elementos ficcionais como forma de construir narrativas que documentam o passado, narrativas

que transitam pelas fronteiras entre o relato ficcional/subjetivo e o factual/objetivo.

O chamado "cinema dominante" sempre definiu posições e significados para as mulheres. Teresa De Lauretis (1993, 121) defende que esses modelos devem ser constantemente transgredidos e provocados, num trabalho de resistência à identificação. Para a autora, a crítica e a prática feminista do cinema necessitam "reescrever narrativas culturais e definir os termos de outra perspetiva — uma visão de 'outro lugar'" (1994, 236).

Assim, o objetivo deste artigo é discutir como as memórias da ditadura foram reconstruídas e ainda se reconstroem através do cinema, especialmente no cinema documental realizado por mulheres. Proponho-me, portanto, a refletir como a narrativa produzida por mulheres "procura dar significado a experiências até então silenciadas" (Bezerra 2014, 36), isto é, "analisar o modo como esse rememorar se estrutura através da inter-relação entre a memória histórica e a memória pessoal" (*Ibidem*). Para tanto, dedico meu olhar ao cinema, especialmente ao cinema documental realizado após 1985. As discussões incidem, principalmente, sobre mulheres que vivenciaram regimes ditatoriais diretamente e exibem ou exploram essa experiência no cinema; e mulheres de gerações mais jovens que refletem criticamente sobre esses regimes através do cinema documental.

Em *Feminino e plural: mulheres no cinema brasileiro*, Holanda e Tedesco (2017) fazem um resgate histórico do cinema realizado por mulheres no Brasil e ampliam o pensamento crítico feminista no campo do cinema e do audiovisual. O volume apresenta as diversas fases do cinema brasileiro e demonstra a pluralidade e o protagonismo das mulheres num campo maioritariamente dominado por homens. Nesse contexto, destacam-se os nomes de Cléo de Verberena, a primeira mulher a realizar um filme no Brasil (em 1930) Carmen Santos, Eva Nil e Gilda Bojunga.

O documentário *A entrevista*, de Helena Solberg (1966), é considerado um marco no cinema brasileiro moderno de autoria de mulheres[1] e é também uma crítica aos valores das mulheres da classe média alta do Rio de Janeiro da época. O filme tem 19 minutos e constitui-se como um conjunto de vozes em *over*[2] de várias mulheres que falam sobre casamento, filhos, educação, sexo, trabalho e independência. Para Holanda (2017, 51), "as vozes elaboram uma fala contraditória (...) que foge do tom doutrinário (...) valoriza a pluralidade de pensamentos e realça a ambiguidade". *A entrevista* termina com cenas da deposição do presidente João Goulart e a instauração do regime militar no Brasil, legitimado pela Marcha da Família com Deus pela Liberdade, movimento liderado por mulheres conservadoras da camada média brasileira a favor da ditadura.

1 No contexto do cinema de mulheres aumentou expressivamente a realização de documentários com temáticas que se voltavam para questões caras ao feminismo. De acordo com o *Catálogo do documentário brasileiro,* as mulheres realizaram e corealizaram 11 documentários nos anos de 1960. Já em 1970 esse número passa para 183 (Holanda 2017, 50).

2 A narração foi resultado de uma seleção de setenta entrevistas realizadas com mulheres entre 18 e 27 anos.

RCL — Revista de Comunicação e Linguagens *Journal of Communication and Languages* N.54 (2021) ISSN 2183-7198



Imagem 1
Encarte e cena final do filme *A entrevista*.
© Helena Solberg (1966).

A partir de 1970, com a agenda feminista em pauta, surgiram os primeiros festivais de cinema feito por mulheres na Europa e nos Estados Unidos[3], o que impulsionou um importante aumento da participação, como realizadoras[4], das mulheres no cinema brasileiro. Em 1975, foi decretado, pela Organização das Nações Unidas (ONU), o Ano Internacional da Mulher, momento que favoreceu a promoção de uma das primeiras ações organizadas por um grupo de mulheres do cinema brasileiro, o evento *A mulher no cinema brasileiro: da personagem à cineasta,* realizado no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. Posteriormente, foi criado o Coletivo de Mulheres de Cinema e Vídeo do Rio de Janeiro, que teve por objetivo reivindicar medidas de combate à desigualdade de género no meio audiovisual, a criação de novos espaços de debate e o treinamento da mão de obra de mulheres.

É a partir dessas iniciativas que surge, no Brasil, o "cinema de mulheres"[5] (Veiga 2013), termo que caracteriza filmes que alinham questões relacionadas com a condição das mulheres ao que se chama contracinema[6], e que seria uma resposta feminista ao cinema tradicional. Do ponto de vista crítico e teórico, a ascensão do cinema de mulheres representou uma rutura temática e estética, mas sobretudo foi "mais um chamado de reação às mulheres, que deveriam, por meio do cinema, elaborar sua própria

3 International Women's Film Festival de Nova York (1972), Women's Film Festival (1972), em Edimburgo, London Women's Film Group (1971).
4 As mulheres até então estavam relegadas a funções técnicas (como montagem) ou à atuação.
5 "Essa classificação de cinema, que gerou polêmica e ganhou relevância nos debates em torno do tema, pode ser analisada como um acontecimento histórico, que acompanhou a emergência dos movimentos feministas em diversas partes do mundo e com eles dialogou." (Veiga 2013, 22).
6 O termo foi inicialmente proposto por Peter Wollen no texto "Godard and Counter Cinema: Vent d'Est", publicado em *Afterimage*, em 1972.

RCL — Revista de Comunicação e Linguagens *Journal of Communication and Languages* N.54 (2021) ISSN 2183-7198

representação, denunciando e rompendo com as expectativas e o prazer do olhar masculino[7] do espectador" (Veiga 2013, 134-135).

Alguns nomes de grande importância no contexto do "cinema de mulheres" no Brasil são: Vera Figueiredo, Adélia Sampaio, Ana Carolina, Ana Maria Magalhães, Tereza Trautman e Helena Solberg. Os primeiros longas-metragens de Helena Solberg foram os documentários *The emerging woman* (1974), *The double day*[8] (1975) e *Simplesmente Jenny* (1977)[9]. Esses filmes constituíram a chamada "trilogia da mulher", uma vez que tratavam de revindicações relacionadas com o sufrágio feminino, a equiparação de salários e condições de trabalho, ao aborto, divórcio e à violência contra mulheres.[10]

Em 1974, Ana Carolina realizou o documentário *Getúlio Vargas*, idealizado para homenagear os 20 anos da morte do antigo presidente do Brasil. O filme, que permite compreender uma longa tradição de pensamento autoritário, no Brasil, inclui imagens de arquivo do Departamento de Imprensa e Propaganda, da Agência Nacional e da Fundação Cinemateca Brasileira, tem início com a narração da carta de suicídio deixada por Getúlio Vargas e cobre os principais eventos vivenciados pelo presidente: a tomada do poder (1930-1945), o período eleitoral (1950-1954) e o fim de seu governo, que terminou abruptamente com sua morte.

Apesar de usar várias referências culturais da época, a realizadora não sustenta efetivamente os fatos históricos, políticos e até mesmo da vida pessoal de Vargas. Em entrevista[11], Ana Carolina menciona que teve liberdade na criação, mas confirma que não tinha rigor de análise e conhecimento da política brasileira para falar sobre ela. A realizadora menciona que o filme foi produzido em 42 dias e que ela montou a dramatização totalmente à revelia do que estava acontecendo no cenário político e social brasileiro da época.

Neste filme, chama a atenção o processo de construção da ditadura brasileira através da propaganda, focada em mostrar como a figura política de Vargas "entra para a história" como mártir, herói, salvador, defensor do Brasil. Os hinos que dizem "Getúlio nosso salvador" (cantado por crianças) ou "Getúlio Vargas para um Brasil melhor... Getúlio Vargas porque é o maior" (cantado por mulheres) elucida muito bem esse ponto. O apoio

7 Este processo de "colonização" e "descolonização" do olhar — amplamente difundido nos Estudos de Género — parece interessante para pensarmos o domínio do gênero nos mais diversos aspetos da vida cotidiana e evidentemente isso também ocorre no cinema (Veiga 2013).

8 Este filme traz a ideia que, especialmente nos países subdesenvolvidos, deve-se relacionar a opressão da mulher a aspetos económicos da sociedade. A realizadora defende que as mulheres latino-americanas são exploradas duplamente, por compartilharem com os homens a opressão de classe e, ao mesmo tempo, por serem mulheres (Tavares 2017, 93).

9 A partir da década de 1980, Solberg passa a dedicar-se sobretudo a filmes relacionados às ditaduras latino-americanas, mas ainda com a presença de mulheres — militantes operárias, agricultoras, estudantes, donas de casa e cientistas políticas — que contribuem com seus depoimentos (*Ibidem*).

10 Em 2017 Helena Solberg retoma alguns desses temas no documentário *Meu corpo, minha vida*, que trata, especialmente, da questão do aborto no Brasil.

11 Museu da Imagem e do Som de São Paulo — MIS. Memória do Cinema l Ana Carolina. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=KFRNypf6Hp4. Consultado em: 20 jan. 2021.

RCL — Revista de Comunicação e Linguagens *Journal of Communication and Languages* N.54 (2021) ISSN 2183-7198

da Igreja Católica também é destacado em imagens e hinos que se referem ao Presidente quase como uma entidade religiosa — "o nosso bom presidente, eterno pai tão clemente" — até mesmo após sua morte. Veja-se o exemplo a seguir, retirado do filme:

> Jesus Cristo, pelo povo, padeceu morte e paixão. Getúlio foi outro Cristo, pagou com seu coração, com uma bala sublime para salvar toda nação. Morreu, mas ressuscitou e subiu ao céu com glória, assim a de ser Getúlio que vai ficar na memória, viverá eternamente, alongando a nossa história. Todo povo brasileiro tem o coração trancado, por saber que estranhamente o nosso presidente morreu suicidado (*Getúlio Vargas,* Ana Carolina, 1974).

Após a realização deste filme, Ana Carolina dedicou-se a discutir a situação hierarquicamente inferior das mulheres, criticar a família tradicional, refletir sobre a sexualidade e o corpo feminino e desconstruir a ideia do amor romântico com as ficções *Mar de rosas* (1977), *Das tripas coração* (1982) e *Sonho de valsa* (1987). Esses filmes compõem uma trilogia que, segundo a própria realizadora, representa "o processo progressivo da mulher em busca de sua identidade" (Ana Carolina 2010, s.p.). Ana Carolina é a cineasta mais conhecida de sua época, uma vez que conseguiu contornar os obstáculos da censura, por meio de alegorias, metáforas e ironias, que eram a base de sua estética e linguagem cinematográfica. Seus filmes quase sempre usavam um tom de ironia e humor e os diálogos incluíam provérbios e frases feitas que faziam referência ao autoritarismo ditatorial e ao modelo de mulher e família tradicional.

A memória da ditadura brasileira no cinema documental realizado por mulheres após 1985

> *Ao compartilharmos memórias, construímos um bem comum que nos une.*
> (Arantes 2019, 95)[12]

Após ter destacado brevemente o trabalho de algumas mulheres que foram protagonistas e militantes na realização de cinema brasileiro durante a ditadura militar, articulo o cinema de mulheres e a memória da ditadura, dando enfoque ao trabalho de realizadoras que se propuseram a reconstruir essa memória através de seus filmes, especialmente no cinema documental. Esses filmes acrescentam uma dimensão à memória popular e à história social e sobretudo "mostram aspetos ou representações auditivas e visuais de uma parte do mundo histórico" (Nichols 2005, 27). Para além disto, "eles significam ou representam os pontos de vista de indivíduos, grupos e instituições" (*Ibidem*).

12 Arantes, Prinscila. 2019. "Memória, arquivo e curadoria na cultura digital". *Aurora: revista de arte, mídia e política*. v.12, n.34, p. 94-108.

RCL — Revista de Comunicação e Linguagens *Journal of Communication and Languages* N.54 (2021) ISSN 2183-7198

No contexto do cinema de mulheres, Veiga (2013, 319) considera que "O documentário não só 'documenta', mas também contesta e opina sobre o que coloca em cena, produzindo um discurso necessário para alertar sobre os perigos (...) na constituição da subjetividade das mulheres." O cinema documental é, portanto, uma interessante fonte para a (re)construção da memória cultural, na medida em que se apresenta como uma memória pessoal de um momento histórico e o faz por meio de filmes que podem ser vistos como parte de um contexto cultural (Pereira 2020, 64).

Os documentários que se propõem abordar a ditadura militar brasileira demandam um olhar cuidadoso para dois tipos de silêncio: 1) o das vítimas e dos sobreviventes da repressão — "que se calam pela própria incapacidade de dizer o indizível do horror vivido nas salas de tortura, pela ausência de uma dimensão pública para a narrativa" (Teles 2009, 57). E 2) o silêncio da sociedade como um todo (indivíduos e instituições, do Estado e não-governamentais) — "que se nega a falar ou ouvir o assunto, eximindo-se de qualquer responsabilidade coletiva que todo povo, governo e instituições têm com o coletivo e com sua história" (*Ibidem*).

Que bom te ver viva (1989), de Lúcia Murat, é um dos primeiros filmes a problematizar essa questão, a partir de depoimentos de oito ex-presas políticas, que contam experiências, memórias e traumas deixados pela prisão e pela tortura. Atente-se neste excerto de um depoimento no filme:

> Quando a gente fala dessas coisas, parece que estamos falando de uma coisa velha, do passado, parece que a gente é rancorosa (...). Eu já ouvi muitas vezes as pessoas falarem isso, eu me senti como que as pessoas me olhando assim: mas como é? Não dá para passar uma borracha? Lá vem de novo falar em tortura! Que coisa mais antiga! Esquece! (Rosalinda Santa Cruz, militante da esquerda armada).

O filme alterna depoimentos, materiais de arquivo e monólogos de uma personagem ficcional, interpretada pela atriz Irene Ravache[13], que interpela o público com ironia e revolta.

Que bom te ver viva centra-se na perspetiva das mulheres sobre a tortura — e essencialmente nos modos de sobrevivência a ela. A citação do psicanalista Bruno Bettelheim que aparece no início do filme — "A psicanálise explica por que se enlouquece, não por que se sobrevive" — parece indicar que o filme vai abordar justamente a questão da sobrevivência, que até então era totalmente negligenciada e silenciada.

Os depoimentos evidenciam que a condição de ser mulher era utilizada para provocar ainda maior degradação às torturadas, seja fisicamente — com as mais diversas

13 A escolha dessa atriz pode se justificar numa tentativa de aproximar a realidade retratada no documentário à audiência, isto é, para ativar a perceção do público. No Brasil, Ravache é reconhecida como uma das melhores atrizes de sua geração. Desde a década de 1970, venceu diversos prêmios de melhor atriz — no teatro, no cinema, mas principalmente na televisão.



Imagem 2
Cena do filme *Que bom te ver viva*. © Lucia Murat (1989)

formas de violação do corpo — seja psicologicamente (com agressões verbais de cunho machista, por exemplo).

O sentimento paradoxal de culpa pela sobrevivência também aparece em vários depoimentos, seja por não ter tido coragem de cometer suicídio quando foram presas, por não ter resistido à tortura e ter passado informações que entregaram companheiros ou por ter sobrevivido enquanto entes queridos foram mortos ou desapareceram.

Os desaparecidos e a importância do lugar do corpo são temas que também surgem em um dos depoimentos e que são posteriormente retomados em outros documentários:

> (...) quando a gente perde uma pessoa muito amada, muito querida, (...) a única forma de a gente aceitar a morte é ter o corpo, é poder enterrar e dizer tenho essa dor que precisa ser superada e vencida, porque ela é concreta, ela existe. E como não existia o corpo, existia sempre a esperança de vida (Rosalinda Santa Cruz, *Que bom te ver viva*, 1989).

Outro ponto muito interessante trazido no filme é a correlação entre a violência da tortura e as outras formas de violência que fazem parte do dia a dia dos moradores da Baixada Fluminense, no Rio de Janeiro, uma região marcada por sérios problemas sociais e de violência urbana há décadas. Ao relacionar a memória da ditadura e outras formas de violência intrínsecas à estrutura social brasileira, Murat parece convocar a audiência a pensar criticamente não só sobre o processo de construção da memória coletiva, mas também sobre os efeitos que a ditadura tem no momento presente (Bezerra 2014, 44).

Lucia Murat foi uma mulher importante no movimento contra a ditadura, participou do movimento estudantil, entrou para a luta armada, sofreu tortura e ficou presa por três anos. Suas experiências durante a ditadura militar influenciaram fortemente sua obra, especialmente no documentário *Que bom te ver viva*, mas também na ficção *Quase dois irmãos* (2005), no documentário *Uma longa viagem* (2011) e no mais recente filme que mistura ficção com sequências documentais, *Ana. Sem título* (2020). A realizadora também participa do documentário *Torre das donzelas* (2018) de Susanna Lira.

RCL — Revista de Comunicação e Linguagens *Journal of Communication and Languages* N.54 (2021) ISSN 2183-7198

Adélia Sampaio representa outro nome de grande importância para o cinema brasileiro realizado por mulheres. Essa realizadora também foi presa durante a ditadura militar e, em 1987, levou o tema da opressão para o cinema e para a televisão com seu segundo longa-metragem *Fugindo do passado: um drink para Tetéia e história banal*. Segundo a autora, "aborda a solidão de uma mulher, os pesadelos de um campo de concentração e o desencontro com o marido que a faz ter como companhia dois bonecos (Abelardo e Heloisa) e perambular pela noite em busca de não sabe o quê" (Sampaio 2007, s.p.).

Adélia Sampaio foi a primeira realizadora negra do Brasil. No filme *Amor maldito* (1984) levou para as telas temas até então secundarizados pela agenda feminista brasileira da época — como o lesbianismo, as políticas do corpo e o questionamento da heteronormatividade — e desafiou o projeto moral civil-militar que considerava a homossexualidade como desvio moral.

Em 2001, Adélia Sampaio, em parceria com Paulo Markun, realizou o documentário *AI-5 — O dia que não existiu*. Montado a partir de documentos, sons, imagens de arquivos, depoimentos e reconstituições dramatizadas, o filme traz uma retrospetiva do que estava acontecendo no mundo em 1968 e reproduz a história pouco conhecida da sessão da Câmara dos Deputados, que negou a licença para processar Márcio Moreira Alves[14]. O então deputado foi considerado o "causador" do "O Ato Institucional Número Cinco" (A-I5)[15], que desencadeou o período mais difícil do regime ditatorial militar brasileiro.

O documentário destaca também a atuação de mulheres na política da época com a participação da deputada Julia Steinbruch, que fala sobre o manifesto assinado pelas mães do Brasil questionando a violência, prisão e repressão dos estudantes; e da deputada Nysia Carone, que faz o emblemático pronunciamento: "Prefiro ser dona de casa, soberana no lar, a ser deputada chamada de Excelência, mas ter que votar contra a Constituição. Já é hora de dizer: basta de tanto sofrimento!".

Memórias clandestinas (2004), de Maria Thereza Azevedo, também aborda o activismo, especialmente o movimento social agrário que lutou contra a exploração do trabalhador rural e pela posse da terra entre 1950 e 1964: as Ligas Camponesas. Essa mulher foi Alexina Crespo, esposa de Francisco Julião, advogado e deputado pernambucano, que foi transformado em herói ao assumir a causa camponesa e liderar um movimento de repercussão internacional. Para a realizadora,

14 Em um discurso, o deputado propôs um boicote ao militarismo e pediu ao povo brasileiro que ninguém participasse das comemorações do Dia da Independência do Brasil. A ata dessa sessão legislativa não foi publicada pelo Diário Oficial e até a virada do século XX ninguém tinha conhecimento de sua existência.

15 O AI-5 foi emitido pelo presidente Artur da Costa e Silva em 13 de dezembro de 1968 e resultou na perda de mandatos de parlamentares contrários aos militares, intervenções ordenadas pelo presidente nos municípios e estados e também na suspensão de quaisquer garantias constitucionais que eventualmente resultaram na institucionalização da tortura, comumente usada como instrumento pelo Estado.

RCL — Revista de Comunicação e Linguagens *Journal of Communication and Languages* N.54 (2021) ISSN 2183-7198

> Na condição de mulher, condição construída socialmente, Alexina era considerada uma "ajudante", dona de casa, mãe de quatro filhos e suas ações nas Ligas eram clandestinas, ou seja, teve uma vida pautada pela invisibilidade. (...). Assim, construir uma história para Alexina Crespo significava tirá-la da zona de sombra deslocando a história de grandes feitos dos heróis para o relato dos chamados *pequenos nadas*[16], dos excluídos da historiografia oficial, principalmente no que se refere à participação feminina na política brasileira (Azevedo 2013, 230-231, grifo da autora).

No artigo *Memórias clandestinas: o documentário e a construção de uma história*, Maria Thereza Azevedo (2013) comenta o processo de idealização, roteiro, montagem e edição do filme, que constrói sua narrativa principalmente através de depoimentos, imagens e memórias da Casa de Caxangá, antiga morada da família de Alexina e Julião. O filme estrutura-se a partir de seis pontos: a infância dos filhos na casa em Caxangá; a chegada dos camponeses; a organização das ligas; a luta armada; o Golpe Militar; e por fim o exílio (*Ibidem*). Sem dúvida, este é um documentário incontornável para o resgate da memória e da participação das mulheres na resistência à ditadura brasileira e para a organização da história de mulheres, uma vez que dá visibilidade a figura de coragem e resistência que foi Alexina Crespo.

Outro documentário que também aborda a Revolução Camponesa e oferece uma interessante possibilidade de pensar o passado e o presente é o filme *Memória para Uso Diário* (2007), de Beth Formaggini. Montado a partir de imagens de arquivo (pessoais e públicos), depoimentos de mulheres, ex-militantes, filhas e esposas de militantes comunistas, ex-participantes da luta armada ou ex-exiladas e reportagens dos anos de 1985 a 1996, o documentário aborda temas como: a abertura dos arquivos da ditadura, a partir de 1992 — evidenciando que grande parte desses documentos foi queimada e/ou destruída -, as buscas pelos desaparecidos — que incluía a busca em e por cemitérios clandestinos[17] -, os traumas deixados pela tortura — que muitas vezes projeta-se além do torturado e permanece com as famílias — e a construção, por autoridades policiais e militares, de um aparato do medo que começa na ditadura, mas parece persistir, de algum modo, nas periferias brasileiras atualmente.

Uma questão que me parece central no filme é a relação feita entre as mães do Grupo Tortura Nunca Mais — que surgiu em 1985 como instrumento de luta dos familiares

16 "Alexina, como cidadã dos pequenos nadas, está à beira do fogão, cuidando dos filhos, da casa, mas ao mesmo tempo curando camponeses feridos no embate com os capangas dos senhores de engenho, datilografando petições para o advogado Julião, e quando a luta se acirra, ela deixa o fogão e a casa com a mãe e vai para as missões internacionais em busca de apoio para a luta armada." (Azevedo 2013, 232).

17 Sobre a busca pelos corpos dos desaparecidos, Calegari (2013, 7) considera que "não se trata de se atribuir a esse corpo uma dimensão abstrata, mas sim concreta". "Os familiares das vítimas são dotados de uma necessidade e de uma convicção de querer. O seu interesse repousa sobre a exigência de — um túmulo identificável -, uma possibilidade de reconhecimento do ente querido. Enfim, o corpo ganha existência e reconhecimento no momento em que se tira do desaparecido a sua volatilidade, a sua distância abstrata e a sua ausência remota (*Ibidem*).

RCL — Revista de Comunicação e Linguagens *Journal of Communication and Languages* N.54 (2021) ISSN 2183-7198

dos mortos, desaparecidos e torturados políticos durante o período do regime militar — e mães que, nos dias de hoje, tiveram seus filhos mortos por policiais, especialmente nos chamados "autos de resistência", situações em que policiais matam um suposto suspeito e alegam que houve resistência à prisão. Esse tipo de ocorrência é cadastrada como "auto de resistência" e as testemunhas são os próprios policiais que participavam da ação[18]. O filme demonstra que a essas mães só resta a possibilidade de transformar a dor em luta e defender a necessidade de reparação.

Nos documentários autobiográficos *Diário de uma busca* (2010), de Flávia Castro, e *Os dias com ele* (2012)[19], de Maria Clara Escobar, as realizadoras, ambas filhas de ex-militantes da esquerda, utilizam a relação com o pai e com a memória como forma de revelar o período da ditadura militar no Brasil. A partir de linguagens distintas, as duas realizadoras reconstroem e reencontram a memória pessoal e a memória coletiva através da figura paterna, que se interlaça — e metaforicamente também representa — à memória do país. Narração em primeira pessoa, utilização de documentos de arquivo, leitura de cartas deixadas pelo pai, entrevistas e depoimentos são alguns dos recursos que aproximam os filmes, para além de suas temáticas.

Flávia Castro[20], em *Diário de uma busca* (2010), além de contar a história de seu pai, o ativista brasileiro, Celso Afonso Gay de Castro, entrelaça sua própria autobiografia com a crônica da diáspora dos exilados do período da ditadura. As circunstâncias da morte de seu pai tornam-se o fio condutor para a construção da narrativa, que apesar de não ser uma "investigação policial" (como a própria realizadora menciona no filme), acaba por demonstrar a inconsistência da versão oficial para as mortes de Celso Castro e Nestor Herédia, que, segundo a polícia, teriam se suicidado ao serem encurralados.

Os dias com ele (2012), de Maria Clara Escobar, propõe reflexões em torno dos "silêncios histórico e pessoais", isto é, dos silêncios impostos pela ditadura, mas particularmente sobre o silêncio com o qual a realizadora cresceu e conviveu sobre a própria história e sobre a história do pai, Carlos Henrique Escobar. O filme, que não evita os dissentimentos do reencontro entre pai e filha, parece ser, de alguma forma um "acerto de contas familiar" (Feldman 2017, 214). Em entrevista, a realizadora comenta que o filme foi uma forma de propor uma relação com o pai, para ela, "o filme é quase uma averbação do que é a relação (...)" (Escobar 2013, s.p.).

18 Apesar de não haver uma lei específica que o defina, o auto de resistência tem amparo no artigo 292 do Código de Processo Penal, que diz: "Se houver, ainda que por parte de terceiros, resistência à prisão em flagrante ou à determinada por autoridade competente, o executor e as pessoas que o auxiliarem poderão usar dos meios necessários para defender-se ou para vencer a resistência, do que tudo se lavrará auto subscrito também por duas testemunhas".

19 O filme é editado por Julia Murat, filha da realizadora Lucia Murat. Seus primeiros trabalhos no audiovisual brasileiro incluíram curtas, vídeos experimentais e comerciais para televisão. Seus primeiros longa-metragens são o documentário *Dia dos pais* (2008) — realizado em parceria com Léo Bittencourt — e a ficção *Histórias que só existem quando lembradas* (2011), seguidos pelo mais recente trabalho, também ficcional, *Pendular* (2017), que mistura fotografia, dança e escultura a sua linguagem cinematográfica.

20 Ver entrevista com a realizadora Flávia Castro em: http://ceh.ilch.uminho.pt/womanart/?cat=194.

RCL — Revista de Comunicação e Linguagens *Journal of Communication and Languages* N.54 (2021) ISSN 2183-7198

Outro documentário que traz a componente familiar é *Marighellla* (2012), de Isa Grinspum, sobrinha de Carlos Marighella, figura central do filme, retratado desde sua juventude, na Bahia, seus anos de militância, suas prisões, sua atuação como deputado constituinte, até aos violentos anos de repressão militar, quando ele se torna o inimigo público número um da ditadura brasileira (chamado de "a caça mais cobiçada"). Somando 40 anos na clandestinidade, transformou-se em um mito das esquerdas do Brasil e do exterior. Montado a partir de fotografias pessoais e de família, documentos de imprensa, depoimentos e gravações de rádio feitas por Marighella em Cuba, nos anos 60, o filme também aborda a participação das mulheres na resistência, dando visibilidade aos nomes de importantes militantes e ativistas políticas como Rosa Nogueira e Clara Charf.

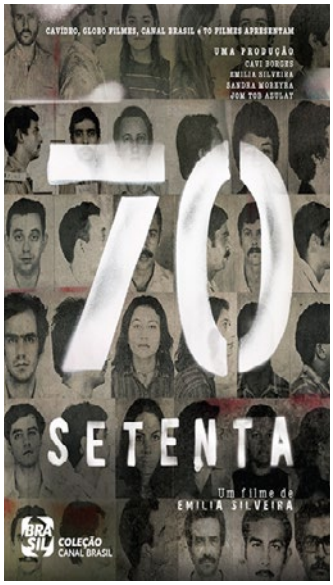
As fotografias de família ganham importância nesta e em outras narrativas fílmicas aqui abordadas. Essas imagens são utilizadas como forma de reconstruir a história e a memória familiar e pessoal, mas ao mesmo tempo a história e a memória pública e coletiva. Bucci (2008) entende os álbuns de família como um conjunto de fotografias que compõem o imaginário documentado de um grupo atado por laços de intimidade e que encerram uma temporalidade própria.



Imagem 3
Fotografia de família.
© Isa Grinspum (2012)

Também partindo de um acervo de material histórico, fotografias e entrevistas, o documentário *Setenta* (2013), de Emília Silveira costura momentos vividos pelas vítimas da ditadura com suas respetivas versões dos acontecimentos. O filme apresenta depoimentos de 18 de 70 ex-presos políticos, membros das mais diversas organizações, que foram enviados ao Chile em troca da libertação do embaixador suíço, Giovanni Enrico Bucher, vítima do mais longo sequestro político já acontecido no Brasil.

RCL — Revista de Comunicação e Linguagens *Journal of Communication and Languages* N.54 (2021) ISSN 2183-7198



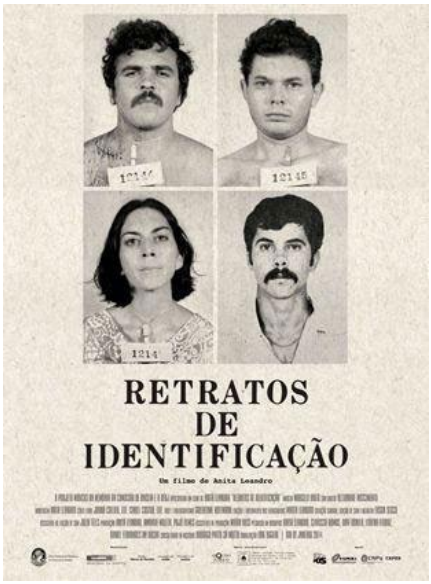


Imagem 4
Encartes filmes *Setenta e Retratos de identificação*.
© Emília Silveira (2013) e Anita Leandro (2014)

Os depoimentos conduzem para temas como o envolvimento da Igreja na aliança contra o regime, a participação de mulheres na luta armada, a forma como a luta armada foi conduzida, as vivências e impressões sobre o exílio, as relações familiares, a tortura, os traumas e até mesmo o suicídio — com o caso Maria Auxiliadora Barcelos (Dora), que se suicida no exílio.

O filme começa com imagens de arquivos das agências de repressão que traziam retratos tirados pela polícia para as fichas de cadastro dos ex-presos políticos. Essa estratégia estética e narrativa também é utilizada no documentário *Retratos de identificação* (2014)[21] de Anita Leandro, que centra-se na história da prisão de Antônio Roberto Espinosa, Maria Auxiliadora Lara Barcellos[22] e Chael Charles Schreier.

Os retratos de identificação tirados pela polícia e utilizados nos filmes, por um lado materializam os personagens das histórias de horror contadas sobre a ditaduta — documentando sua existência e anulando qualquer negacionismo possível — e por outro lado parecem interpelar a audiência, sugerindo que há sempre uma versão pessoal dessas histórias. Ao dar nome e rosto às vítimas de prisão e tortura, as realizadoras preservam a memória dessas pessoas, mas sobretudo recontam a história da ditadura e reconstroem a memória deste período no país.

A narrativa de *Retratos de identificação* expõe também que o retrato e impressão digital funcionavam como uma marca de existência e de vida, pois naquela época muitos eram presos e torturados sem nenhum registro formal de suas prisões, podendo ser mortos sem que ninguém nunca soubesse, como ocorreu com muitos dos desaparecidos políticos.

21 Obra fomentada com verbas do Projeto Marcas da Memória da Comissão da Anistia (UFRJ/Memorial da Anisitia/CNPQ)

22 Assim como o Setenta (2013), este documentário também trata da morte da militante Maria Auxiliadora Barcelos (Dora), que desenvolveu sérios problemas psicológicos no exílio, levando-a ao suicídio.

RCL — Revista de Comunicação e Linguagens *Journal of Communication and Languages* N.54 (2021) ISSN 2183-7198

O historiador e teórico da fotografia André Rouillé (2009) indica que a fotografia é um dispositivo que possibilita ressuscitar simbolicamente os mortos, o que é, de algum modo, o que acontece nesses filmes. Nesse mesmo sentido, Hirsch (2012) considera a fotografia como uma prática memorial inscritiva, ou seja, que pode dar lugar à incorporação de certos aspetos do passado e estabelecer uma comunicação com a memória corporal do espectador.

Foucault (2008) alude que é principalmente a partir da revisão da função dos documentos e dos arquivos que a mutação nos paradigmas da história se torna possível. Na construção da narrativa dos documentários, os documentos de arquivo normalmente são associados a depoimentos pessoais, o que indica, por vezes, que a existência desses documentos "implica uma referência corpórea e a existência de um agente físico que, através das suas rememorações possibilitou a (...) posterior consulta de tais relatos" (Silva 2013, 53).

As imagens de arquivo também são essenciais na construção da narrativa de *Atrás de portas fechadas* (2014), um documentário de Danielle Gaspar e Krishna Tavares[23] que é particularmente importante quando falamos da participação de mulheres na ditadura brasileira, uma vez que o filme traz em depoimentos as convicções político-ideológicas de mulheres da esquerda, que lutavam contra a repressão; e mulheres da elite brasileira, que se organizavam para defender o País da "ameaça comunista".

O último filme que cito, nessa revisão historiográfica sobre cinema documental realizado por mulheres no Brasil e que abordam o período de ditadura no País, é o documentário *Torre das donzelas* (2018), de Susanna Lira, que reconstrói a história de mulheres que foram presas e levadas para a ala feminina do Presídio Tiradentes (São Paulo), então chamado Torre das donzelas. A narrativa do filme é produzida no reencontro dessas presas numa instalação semelhante ao espaço do cárcere onde estiveram, local construído a partir de desenhos e lembranças de cada uma delas.

O filme começa com o relato de Dilma Rousseff, ex-presidente do Brasil que foi presa e torturada durante a ditadura militar. Dilma menciona a ausência de torturadoras mulheres naquela época, sendo a condição de género usada para determinar o tipo de tortura a ser aplicada contra mulheres (especialmente a terminologia machista e os abusos do corpo e da sexualidade). Para ela a tortura funcionava como uma espécie de "adaptação" aos preconceitos contra a mulher. A condição de género também aparece nos depoimentos de outras ex-presas que relatam, por exemplo, que as mulheres da guerrilha não iam para treinamento porque menstruavam ou que ouviam coisas do tipo "revolucionário não chora". Dilma, comenta, ainda, que a Torre foi uma experiência política, um grito pela liberdade: "eu seria mais presa se estivesse em casa".

23 Ver entrevista com as realizadoras em: http://ceh.ilch.uminho.pt/womanart/?cat=138

A narrativa do documentário, apoiada num jogo de reconstrução cênica, cria um campo de subjetividade em torno do que foi a Torre para cada uma delas e faz com que cada uma daquelas mulheres desenhem, descrevam e revisitem a Torre, reconstruindo a história através de exercício coletivo de memória. Para elas, a prisão exercia controle do espaço e do tempo. Assim, enquanto estiveram ali, essas mulheres, que acreditavam que resistir ainda era o único modo de se manter livre, tentaram "humanizar o desumano" e criar "momentos de pequena existência". Para isso, elas dividiram funções, criaram — com os recursos escassos que tinham — um ambiente minimamente "acolhedor" e uma rotina que integrava ginástica, trabalhos manuais, cozinha e estudos. Arquitetas criaram espaço de mais organização e integração, artistas faziam e ensinavam bordados e artesanato, professoras, cientistas políticas e biólogas dedicavam-se à formação política e intelectual das presas (estudos políticos, autoconhecimento, educação sexual) e, assim, através de atividades lúdicas praticavam e ensinavam umas a outras que o direito à resistência é de todos/as.

Para além dos filmes contemplados no recorte de discussão apresentado neste artigo, cabe mencionar outros documentários realizados por mulheres e que exploram à ditadura militar brasileira, a saber: *15 filhos* (1996) de Maria Oliveira e Marta Nehring, *A mesa vermelha* (2012) e *Vou contar para meus filhos* (2012) de Tuca Siqueira, *Duas histórias* (2012) de Ângela Zoé, *Galeria F* (2016) e *Callado* (2017) de Emília Silveira e *Pastor Cláudio* (2017) de Beth Formaggini.

Considerações finais

Outros guerrilheiros virão, que não venham com armas, com bombas, mas virão.
Memórias clandestinas, Maria Thereza Azevedo (2004)

Espera-se, com este artigo, evidenciar o trabalho de resgate e memória da ditadura brasileira no cinema documental realizado por mulheres após 1985. O trabalho insere-se em um movimento de pesquisas que vão na direção de descolonizar a história do cinema, em específico do cinema brasileiro e especialmente através do reconhecimento do papel de realizadoras nos resgates históricos e memorialísticos.

A partir de propostas e estéticas distintas, os filmes aqui abordados apresentam algumas características em comum: 1) assentam em estruturas construídas a partir de depoimentos, documentos e imagens de arquivo (público e pessoal); 2) a partir de distintas perspetivas, os seus testemunhos destacam a participação de mulheres em diferentes frentes de resistência (ou apoio) ao regime; 3) a componente familiar ganha destaque na construção de grande parte das narrativas. Cabe mencionar que algumas das realizadoras

RCL — Revista de Comunicação e Linguagens *Journal of Communication and Languages* N.54 (2021) ISSN 2183-7198

aqui referidas pertencem à geração "pós-memorial"[24], isto é, a "geração seguinte", que mantém o trauma cultural, coletivo e pessoal vivido por aqueles que a precederam. Diz respeito, portanto, a experiências das quais essa geração só pode "lembrar" através das histórias, imagens e comportamentos em meio aos quais ela cresceu (Hirsch 2014, 205).

Especialmente no cinema, as representações pós-memoriais combinam ancoragem histórica com memória pessoal. Essas narrativas traduzem os caminhos percorridos pelas memórias das personagens e das realizadoras e são construídas através de fotografias, depoimentos, objetos de família, locais, músicas, brincadeiras e outras referências pessoais e subjetivas.

Através de seus filmes, todas essas realizadoras comprovam a importância dos múltiplos olhares para a construção da memória coletiva e manutenção das assimetrias e apagamentos das mulheres na história da ditadura brasileira. Acresce a isso que analisar diferentes produções artísticas que tratam do período ditatorial brasileiro fomenta que este seja constantemente revisitado a partir de leituras transversais. Por fim, compreender o modo como as mulheres foram resistentes nos mais diferentes cenários convida-nos a refletir e resistir em tempos que os autoritarismos parecem emergir em diversas partes do mundo, e também no Brasil.

Financiamento

Artigo produzido no âmbito do projecto Mulheres, artes e ditadura — os casos de Portugal, Brasil e países africanos de língua portuguesa / Women, arts and dictatorship — Portugal, Brasil and Portuguese speaking African countries (PTDC/ART-OUT/28051/2017).

24 Hirsch (2014) propõe o termo "geração pós-memorial" para se referir à produção artística de filhos ou netos de vítimas de traumas e sobreviventes de catástrofes humanitárias. A autora sustenta que o trabalho pós-memorial possibilita reativar e reorganizar uma memória cujos arquivos perderam os elos com o passado.

RCL — Revista de Comunicação e Linguagens *Journal of Communication and Languages* N.54 (2021) ISSN 2183-7198

Bibliografia

Azevedo, Maria Thereza. 2013. "Memórias clandestinas: o documentário e a construção de uma história." *Revista Digital de Cinema Documentário* 15: 229-247. https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5366135.

Bezerra, Costa. 2013. "Vozes femininas reivindicando uma outra história." *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea* 43: 35-48. http://dx.doi.org/10.1590/S2316-40182014000100003.

Bucci, Eugênio. 2008. "Meu pai, meus irmãos e o tempo." In: Mammi, Lorenzo and Lilia Schwarcz. *8 X Fotografia*. São Paulo: Companhia das Letras.

Calegari, Lizandro Carlos. 2013. "Testemunho, trauma e identidade em Que bom de ter viva, de Lúcia Murat." *Amerika. Mémoires, identités, territoires* 8. https://doi.org/10.4000/amerika.4054.

Dyer, Richard and Paul McDonald. 1998. *Stars*. 2nd ed. London: British Film Institute.

Feldman, Ilana. 2017. "Do pai ao país: do documentário autobiográfico em face do fracasso da esquerda no Brasil." In *Feminino e plural: mulheres no cinema brasileiro,* organized by Karla Holanda, e Marina Tedesco. Campinas: Papirus.

Holanda, Karla. 2017. "Cinema brasileiro (moderno) de autoria feminina." In *Feminino e plural: mulheres no cinema brasileiro,* organized by Karla Holanda, e Marina Tedesco. Campinas: Papirus.

Holanda, Karla. 2015. "Documentaristas brasileira e as vozes feminina e masculina." *Significação — Revista de Cultura Audiovisual* 42(44): 339-358. https://doi.org/10.11606/issn.2316-7114.sig.2015.103434.

Holanda, Karla and Marina Tedesco, orgs. 2017. *Feminino e plural: mulheres no cinema brasileiro*. Campinas: Papirus.

Kaplan, E. Ann. 2001. *Women and Film: Both Sides of the Camera.* London/NewYork: Routledge.

Lauretis, Teresa de. 1993. "Através do espelho: mulher, cinema e linguagem." *Estudos Feministas* 1(1): 96-122. https://doi.org/10.1590/%25x.

_____. Tecnologia do gênero. 1994. In *Tendências e impasses: o feminismo como crítica da cultura*, organized by Heloísa Buarque de Hollanda, 206-242. Rio de Janeiro: Rocco.

Macedo, Ana Gabriela. 2020. "Introdução." *Diacrítica* 34(2): 1–3. https://doi.org/10.21814/diacritica.606.

Nichols, Bill. 2005. *Introdução ao documentário.* Campinas, SP: Papirus.

Pereira, Margarida Esteves. 2020. "Mulheres cineastas portuguesas e o Estado Novo: da Invisibilidade à memória cultural." *Diacrítica* 34(2): 62–76. https://doi.org/10.21814/diacritica.583.

Rouillé, André. 2009. *A fotografia: entre documento e a arte contemporânea*. São Paulo: Editora Senac.

Silva, Alberto da. 2012. "Quando as mulheres filmam: história e gênero no cinema dos anos da ditadura." *Esboços: histórias em contextos globais* 19(27):14–31. http://dx.doi.org/10.5007/2175-7976.2012v19n27p14.

Tavares, Mariana. 2017. "Helena Solberg: militância feminista e política nas Américas." In *Feminino e plural: mulheres no cinema braisleiro*, organized by Karla Holanda, e Marina Tedesco. Campinas: Papirus.

Teles, Edson. 2009. "Políticas do silêncio: a memória no Brasil pós-ditadura." In *Desarquivando a ditadura: memória e justiça no Brasil,* organized by Edson Teles, Cecília Macdowell, e Janaína de Almeida Teles, 578-592. São Paulo: Hucitec.

Veiga, Ana Maria. 2013. "Cineastas brasileiras em tempos de ditadura: cruzamentos, fugas, especificidades." Tese de Doutoramento, Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Santa Catarina. http://repositorio.ufsc.br/handle/123456789/103521.

RCL — Revista de Comunicação e Linguagens *Journal of Communication and Languages* N.54 (2021) ISSN 2183-7198

—

Filmografia

Teixeira, Ana Carolina Soares, dir. 1974. *Getúlio Vargas*. Brasil: Embrafilme.2017. https://www.youtube.com/watch?v=YOrCGHwToFY&t=3339s
Murat, Lúcia, dir. 1989. *Que bom te ver viva*. Brasil: Casablanca Filmes. 2017. https://vimeo.com/193866371
Sampaio, Adélia. Markun, Paulo. dir. 2004. *AI-5 – O Dia que Não Existiu*. Florianópolis: Trinta por segundo. 2014. https://www.youtube.com/watch?v=QM2eZTaRoNg&t=979s
Azevedo, Maria Thereza, dir. 2004. *Memórias clandestinas*. Brasil: Sépia cinema e vídeo. 2016. https://www.youtube.com/watch?v=R2bi5c9W2r8
Formaggini, Elizabeth Versiani, dir. 2007. *Memória para uso diário*. Brasil: 4 Ventos. 2014. https://www.youtube.com/watch?v=Ys4781EYPBU&t=2257s
Castro, Flávia, dir. 2010. *Diário de uma busca*. França, Brasil: Video Filmes. 2010. DVD.
Escobar, Maria Clara, dir. 2012. *Os dias com ele*. Brasil: Vitrine Filmes. 2015. https://www.youtube.com/watch?v=LUj7moQhRrM
Grinspum, Isa, dir. 2012. *Marighellla*. Brasil: TC Filmes. 2013. https://www.youtube.com/watch?v=1cbe8G4G-_g&t=1789s
Silveira, Emília, dir. 2013. *Setenta*. Brasil: Livres Filmes. 2015. https://www.youtube.com/watch?v=8lJ-_IaI2z4
Leandro, Anita, dir. 2014. *Retratos de identificação*. Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro. 2020. https://www.youtube.com/watch?v=7tmN6VMaP8o
Tavares, Krishna. Gaspar, Danielle, dir. 2014. *Atrás de portas fechadas*. Brasil: DocumentArt Filmes.2014. DVD.
Lira, Susana, dir. 2018. *Torre das donzelas*. Brasil: Modo Operante Produções. 2018. DVD.

—

Nota biográfica

Doutora em Ciências da Comunicação pela Universidade do Minho e em Estudos da Tradução pela Universidade Federal de Santa Catarina. Investigadora no Centro de Estudos Humanísticos (CEHUM-Uminho) no grupo de investigação em Género Artes e Estudos Pós-Coloniais (GAPS) e bolseira de investigação no projeto "Mulheres, artes e ditadura: os casos de Portugal, Brasil e países africanos de Língua Portuguesa" (PTDC/ART-OUT/28051/2017).

—

ORCID iD

0000-0003-2456-708X

—

CV

Ci9A1A-1AAB-2E73

—

Morada institucional

Centro de Estudos Humanísticos da Universidade do Minho, Instituto de Letras e Ciências Humanas, Universidade do Minho — Campus de Gualtar, 4710-057, Braga, Portugal.

—

Recebido Received: 2021-01-02 **Aceite** Accepted: 2021-04-24

—

DOI https://doi.org/10.34619/4apc-znyq

Towards a caring gaze: aesthetics of decolonization in Sarah Maldoror's *Sambizanga*

Em direção a um olhar atento: estética de descolonização em Sambizanga de Sarah Maldoror

MAJA FIGGE

Heinrich Heine Universität Düsseldorf
Philosophische Fakultät
Institut für Medien — und Kulturwissenschaften
maja.figge@hhu.de

RCL — Revista de Comunicação e Linguagens *Journal of Communication and Languages* N.54 (2021) ISSN 2183-7198

—

Abstract

The current artistic and academic interest in the archive of militant cinemas within the contemporary discourse on the urgency of decolonization is the starting point for this analysis of Sarah Maldoror's first feature *Sambizanga* (1972). Set right on the brink of the beginning of the armed struggle for independence in Angola in 1961, the film focuses on a woman's search for her imprisoned husband and "the time it takes to march" (Evan 1973). This essay aims at showing how Maldoror develops a unique way of seeing in *Sambizanga* that seems to have the potential to open up what Achille Mbembe (2017) calls "the dungeon of appearances," by telling a story of the process of leaving the "dark night" of colonialism (Fanon 1963, Andrade and Ollivier 1971, Mbembe 2021). By reading the film's decolonial aesthetics in dialogue with Fanon's theory of decolonization, and with reference to Mbembe and Kara Keeling, I trace the aesthetic approach to decolonizing temporality and visibility, bringing to the fore the argument that Maldoror achieves nothing less than what I

would like to call a *caring gaze*, which seems to extend the logic of representation and recognition (by international audiences), and instead can be seen as a work of repair.

Keywords
Sarah Maldoror | Frantz Fanon | decolonial aesthetics | care | militant cinema

Resumo

O atual interesse artístico e académico pelo arquivo dos cinemas militantes como parte do discurso contemporâneo sobre a urgência da descolonização é o ponto de partida para esta análise da primeira longa-metragem de Sarah Maldoror, *Sambizanga* (1972). Rodado imediatamente antes do início da luta armada pela independência de Angola, em 1961, o filme centra-se na procura de uma mulher pelo seu marido, que foi preso, e "o tempo que leva para marchar/caminhar" (Evan 1973). Neste artigo desvelo como Maldoror, em *Sambizanga*, desenvolve um "modo de ver" único, que parece ter o potencial de abrir o que Achille Mbembe na *Crítica da Razão Negra* (2017) denomina de "masmorra de aparências", ao desvelar a história do processo de saída da "noite escura" do colonialismo (Fanon 1963, Andrade 1971, Mbembe 2021). Ao abordar a estética decolonial do filme em diálogo com a teoria da descolonização de Fanon, bem como Mbembe e Kara Keeling, traço a abordagem estética de Maldoror de descolonização da temporalidade e da visualidade, sustentando o argumento de que o filme cria o que designo de um olhar atencioso, que vai além da lógica da representação e do reconhecimento (por uma audiência internacional), podendo ser considerado como uma obra de reparação.

Palavras-chave
Sarah Maldoror | Frantz Fanon | estética decolonial | cuidado | cinema-militante

RCL — Revista de Comunicação e Linguagens *Journal of Communication and Languages* N.54 (2021) ISSN 2183-7198

Introduction

With her fiction film *Sambizanga*[1] (1972), Sarah Maldoror (1929–2020) was aiming to bring the "forgotten wars" (Evan 1973) in Lusophone Africa to international attention, especially to European and North-American audiences. While committed to militant cinema's practice of turning the camera into a weapon, in *Sambizanga* she refrained from showing the war, neither the guerrilla warfare nor the extreme atrocities committed by the Portuguese, but instead went back to the time right before the beginning of the armed struggle for independence in Angola in 1961. However, Maldoror understood the camera as the most adequate tool to raise political awareness (Pfaff 1988). By foregrounding the conditions of everyday life under colonial rule in *Sambizanga*, she expands the notion of war.[2] But even more, she manages to link the image movements of cinema with the actions of political movements and thereby to overcome oppressive images/imaginations (Metschl 2018). In this essay I want to look at *Sambizanga's* aesthetics precisely to understand how the film not only puts forth the ideas of decolonization but at the same time realizes them aesthetically — despite the ambivalences of making a militant film for an international (Western) audience.

I therefore discuss the film against the backdrop of the current theoretical, political, artistic discourse on decolonization, with its turn to the archive of cinematic liberation struggles.[3] Within this archive of tricontinental militant cinemas *Sambizanga* stands out for several reasons: it is not only the first African feature film finished and released by a female director, but it also takes a women's perspective. Maldoror herself had close ties with the Lusophone freedom struggles, not only with her companion Mário Pinto de Andrade, Angolan poet and co-founder of the Movimento Popular de Libertação de Angola (MPLA), who was also crucial for the realization of *Sambizanga*,[4] and whom she met together with Amilcar Cabral and other poets / political leaders at Présence Africaine in Paris around the time when Maspéro Press had published Fanon's *Wretched of the Earth* (1961) by Maspéro press at *Présence Africaine* in Paris (*Interview with Sarah Maldoror*, 2017, 10:30–11.30).

1 *Sambizanga* is Maldodor's third film as a director and also the third dedicated to the Lusophone freedom struggles. In 1969 she made the short film *Monangambée* in Algeria, based on a short story by Luandino Vieira, and in 1971 she shot the part documentary, part fiction film *Fusils pour Banta* in Guinea-Bissau on the role of women in the armed struggle. This film was produced by PAIGC, MPLA and FRELIMO, funded by the Algerian FLN and shot on 35 mm with a French Crew. However, the film was never finished due to a disagreement between the Algerian Army and Maldoror, and the material is lost (Pfaff 1988). The artistic research by Mathieu Kleyebe Abonnenc (in cooperation with Maldoror) on the film resulted in the semi-fictional documentary *Préface* à *des fusils pour Banta* (2011), in which he reconstructs the production of the film. For information on the production of *Sambizanga* and her other films see also Piçarra (2021).

2 See also Justine Malle's *Interview with Sarah Maldoror* (2017).

3 I refer here especially to the special issue of *Third Text* "The militant image," edited by Kodwo Eshun and Ros Gray (2011, 3), in which the editors explicitly understand the militant image as "a form of newness that is distinct from that of contemporaneity," rather militant filmmaking practices "actualized the potentialities of the visible and the audible against the odds."

4 In a letter from August 1971, Sarah Maldoror writes to Andrade during the preparation of the film's production that she cannot begin without him and that she needs his help. Foundation Mário Soares. Fund Mário Pinto de Andrade, Folder: 04333.001.011. I am grateful to the editors of this issue for bringing this letter to my attention.

RCL — Revista de Comunicação e Linguagens *Journal of Communication and Languages* N.54 (2021) ISSN 2183-7198

Unlike many militant films of the African independence struggles,[5] there are no direct references to Fanon or his thinking in Maldoror's film. Nevertheless, there seems to be a thread running through the film that allows Maldoror's artistic / aesthetic approach to decolonization to be brought together with Fanon's theory of decolonization. As I want to show, both share the notion of decolonization as community building and a politics of care (Mbembe 2021, Goldberg 2018), issues that regain attention in current social justice debates that address questions of care, repair and the need for decolonization. But even more, decolonization can be understood as a historical process of not only entering time but also overcoming racialization. In her film, Maldoror achieves both, by showing us "the time it takes to march" (Evan 1973) — focusing on the march of a woman, Maria, in search of her detained and then incarcerated husband, Domingos, and thereby stressing the importance of women's participation in the liberation movement.[6]

But the film moves us further, driven by the urgency to leave the "heavy darkness" (Fanon 1963, 311) it ends with the announcement of the first militant strike by the MPLA on February 4, 1961, about which de Andrade (1971, 153) writes: "The militants of the M.P.L.A., who at dawn on 4 February 1961 stormed the prisons of Luanda, triumphed, in the end, over the colonial night that once enveloped the Angolan people." It is this opening up of a future, by opposing "the play of repetition without difference and the forces that since the time of servitude had sought to deplete or put an end to the duration of time" and creating "their own time" (Mbembe 2021, 224), which allows for this analysis of *Sambizanga* by bringing it in dialogue with Fanon (with the help of Achille Mbembe and Kara Keeling). By focusing on the film's treatment of temporality and visibility I aim to show that *Sambizanga*'s decolonial aesthetics establishes what I call a *caring gaze*, which reworks the visual and temporal regime of racialization.

Sambizanga

Sambizanga is the adaptation of a novella by the white Angolan author Luandino Vieira: *The true life of Domingos Xavier* (1961). The story is based on Vieira's experiences working at the construction of a dam in 1959, when he was arrested by the Polícia

5 References to Fanon can be found in Glauber Rocha's (2014/1965) manifesto "Aesthetics of Hunger" as well as in Octavio Getino and Ernesto Solanas's film *La Hora de los Hornos* (1968), as well as in their subsequent manifesto "Towards a Third Cinema" (1969). Even more, *Battaglia di Algeri* (1966) by Gillo Pontecorvo, to which Maldoror contributed as assistant director, seems to translate crucial parts of Fanon's anticolonial thinking in *The Wretched of the Earth* to the screen (Stam 2003, 27). A recent example would be Hugo Göran Olsson's *Concerning Violence: 9 Scenes from Anti-Imperialist Self-defense* (2014), which compiles film material the director found in the archives of Swedish public television that was recorded and broadcasted in solidarity with Sub-Saharan independence movements, with excerpts from Fanon's book. This film, using material from *En Nations Födelse* (1973) by Lennart Malmer and Ingela Romare (among others), also puts a strong focus on the Lusophone struggles of independence.

6 Fanon famously wrote about women in the Algerian revolution in his essay "Algeria unveiled." This essay been criticized by many feminists throughout the years; we should not forget that he focused almost exclusively on the relationship between the male colonizer and the male colonized. For a critique of the essay within his writings, see Isaac Julian's film *Frantz Fanon: Black Skin, White Masks* (1995), in which Stuart Hall, Françoise Vergès, as well as former comrades, comment on the text.

RCL — Revista de Comunicação e Linguagens *Journal of Communication and Languages* N.54 (2021) ISSN 2183-7198

Internacional de Defesa do Estado (PIDE), the Portuguese secret political police, and held for four months (Gugler 1999, 81). Sarah Maldoror wrote the script together with de Andrade and the French author Maurice Pons. It was shot in the outskirts of Brazzaville in the People's Republic of Congo, with a predominantly French crew and a cast that was recruited mainly from freedom fighters of the MPLA and the Guinean independence movement, Partido Africano para a Independência da Guiné e Cabo Verde (PAIGC) (Pfaff 1988, 207). Unlike the novella, the film's narrative is structured around Maria as the leading character.

After Domingos is taken by the secret police, her neighbors tell Maria to go to the police station and to cry and shout until Domingos is released. Maria then sets off with her small child on her search for her husband. While at first the sequence of her search is cross-cut with Domingos's arrest, later, after a small boy observes his arrival at the prison and informs his grandfather, who is part of the clandestine liberation movement, the militants also begin to look for the unknown prisoner. From then on the film tells the story in parallel strands. The search, Maria's as well as the movement's, is interrupted by scenes showing Domingos being tortured in prison until he finally dies from his injuries. After Maria learns about Domingos's death and breaks down crying and screaming in front of the prison, the members of the movement find her and take care of her. The last sequence shows a party with a live band (Ngola Ritmos) playing, at which the militants gather.[7] When the news of Domingos's death arrive, the camera slowly moves across the faces of the militants capturing their grief. It takes some time for the message to process, but then one fighter steps up on the stage interrupting the band and proclaiming: "Do not cry over his death! Today Domingos begins his real life in the hearts of the Angolan People"[8] (*Sambizanga*, 1972, 1:37:40–1:38:25). Then, the dance continues. The film ends with the short scene in which the date marking the beginning of the armed struggle is announced: February 4, 1961.[9]

Undoing colonial temporality and visibility: Maria's search

Starting from Maldoror's concern for duration, pace, or rhythm by stressing "the time it takes to march" my reading of *Sambizanga* will focus on how she links the temporality of the film not only with entering History, but, with reference to the readings of Fanon by Mbembe and Keeling, with the quest to undo racialized visibility.

7 On the importance of sound in *Sambizanga* see Moorman 2021.

8 I quote the English subtitles of the film (from the copy of the New York Public Library), in which all actors speak in their respective languages (Pfaff 1988, 207), which implicitly also points to the fact that the film addressed the Western / European market / audience while at the same time realizing a "redistribution of languages"; Mbembe (2021, 224) describes how speaking different languages was part of decolonization struggles.

9 On February 4, 1961 militants of the MPLA attacked civilian and military prisons in Luanda to free political prisoners. The importance of this event can be traced in Andrade's writings who described it on many occasions together with the uprising of March 15, 1961, which marks the beginning of the armed struggle (Andrade 1962). For a socio-economical study of Angola's war of liberation (until 1970) see Andrade and Ollivier (1971).

RCL — Revista de Comunicação e Linguagens *Journal of Communication and Languages* N.54 (2021) ISSN 2183-7198

Maldoror mediates the duration of Maria's search in long sequences. Long shots, in which we see Maria on the road, are alternated with many short close-ups of her face, music is added, the song addresses the long way. Watching these scenes, we can observe how Maria's consciousness is starting to be raised — and with it the rise of the movement. In her reading of *Sambizanga*, Sheila Petty discusses the staging of Maria against the backdrop of the criticism that the film was stylistically too close to Hollywood. Convincingly, she points out that Maldoror, in her use of close-ups of Maria during the first part of her journey to Luanda, avoids objectifying Maria by framing her close-ups in three-quarters profile, which allows for a certain psychological intimacy, while still respecting Maria's personal social space (Petty 1996, 79–80). Throughout the film, Maldoror uses close-ups to show emotions and thought processes unfolding on the faces of Maria, Domingos, and the movement, but also, as I will show in the next section, the affective bond that links them together and creates a sense of mutual care.

Maria's departure begins with a short scene in which her neighbors accompany her out of the village, until she continues alone with her son on her back. The next scene then opens with a long shot of the road; only after a few seconds, Maria slowly enters the image, staying at the margin of the road as well as the frame. In addition to the inner-diegetic sound — the chirping of crickets as well as Maria's steps on the ground — extra-diegetic music is slowly faded in. The slow rhythm of the song correlates with Maria's pace and is also taken up by the rhythm of montage. Consequently, I would argue, Maldoror, with her aesthetic decision to focus on the time of Maria's journey, rejects colonial temporality as well as colonial visibility: although she tells the story in a rather linear manner, the montage is far from economical; instead *Sambizanga* exposes the audience to the duration of the search, which takes up about half of the film's length. Only in the end, when the sequence of the party begins, does the rhythm of the images and the music gather speed, and is transformed into dance.

The colonial condition was marked by the production of temporal difference, in which Africa and its peoples are figured as "outside of time" (McClintock 1997). This negation of time positioned the colonized as without and outside of history but also not capable of a future. This colonial notion also entails that the colonized have no capacity for change or creation. Instead, the temporality of the colonial condition can be described as "native time," that is "repetition without difference" (Mbembe 2015).

In *The Wretched of the Earth* as well as in *Black Skin, White Masks*, Fanon has defined the colonized existence in temporal terms. The Black experience is structured by racialization — that is, the being of the Black is hindered by the visibility of Blackness. This racist classification captures the racialized in a silhouette, in ascribed appearances, which structure the perception (Mbembe 2017). In a different passage, Mbembe (2017, 2) describes the "imprisonment in the dungeon of appearances" in further detail; it contains imaginary as well as material aspects, such as the deprivation of rights and objectification, which turned peoples of African descent for the purpose of the "Atlantic

RCL — Revista de Comunicação e Linguagens *Journal of Communication and Languages* N.54 (2021) ISSN 2183-7198

slave trade (from the fifteenth through the nineteenth century), through which men and women from Africa were transformed into human-objects, human-commodities, human-money" (ibid.).

As Keeling (2007) has argued in her reading of Fanon, past colonial images and narratives constantly dilute the perception of the present and turn the Black person into a cliché. In this situation a vicious circle emerges, in which the present is a constant repetition of the past, and which seems closed for the time being:

> There is no possibility of a conception of a future that could be different from the colonial past. Although this circuit is always only artificially and tenuously closed, for the living being who is recognized a priori as black according to a collective conception of blackness, the present is simply affect, a sensory perception that is the arrested action of the past on the present (Keeling 2007, 33).

Therefore, by reading Mbembe through Keeling's lense his description of the "dungeon of appearances" can also be understood as a temporal one: "The past traumas of colonization and slavery continue to affect and shape the present at the expense of the Black's future liberation" (Keeling 2007, 35). By looking at the notion of waiting in *Black Skin, White Masks* we can more fully understand this linkage between colonial visibility and temporality: "And in one sense, if I were asked for a definition of myself, I would say that I am one who waits" (Fanon 2008, 91). In this self-description, the waiting becomes, as Keeling argues, the condition of the existence in an interval: "For the one who waits (the black), colonialism in general, like now, is an interval punctuated by a hellish cycle of appearances in which one must survive" (Keeling 2007, 38). Under these conditions the only option left for the Black is to explode (Keeling 2007; Fanon 2008).

Keeling distinguishes between two kinds of explosions: the explosion of the Black, which is the last resort from the "racial epidermal schema" (Fanon 2008, 84), but does not lead to a break from the vicious circle; and the explosion that is an impossible possibility present in the interval and describes the liberation or rather the violence of decolonization, which possibly interrupts or destroys the interval *and* the temporality of colonial visibility (Keeling 2007). The explosion that is decolonization aims at introducing the future and thereby at creating the New Man. For Fanon "decolonization is always a violent event," which enables "the substitution of one 'species' of mankind by another" (Fanon 2004, 1). As Mbembe (2015) has pointed out:

> (...) the Latin term 'species' derives from a root [*specere*] signifying "to look," "to see." It means "appearance," or "vision." It can also mean "aspect." The same root is found in the term *speculum*, which means 'mirror'; or 'spectrum,' which means 'image'; in 'specimen' which means 'sign,' and 'spectaculum,' which refers to 'spectacle.'

RCL — Revista de Comunicação e Linguagens *Journal of Communication and Languages* N.54 (2021) ISSN 2183-7198

Therefore, the new species "is a new category of 'men' [...] no longer limited or predetermined by their appearance, and whose essence coincides with their image — their image not as something separate from them" (ibid.). This also means that the racist image which has defined the silhouette or the image of the colonized no longer determines her being "insofar as there is no gap between this image and the recognition of oneself, the property of oneself" (ibid.). Or, as Fanon writes: "'Negroes' are in the process of disappearing, since those who created them are witnessing the demise of their economic and cultural supremacy" (2004, 169). Thus, decolonization aims first and foremost at appropriating the self as person:

> Decolonization never goes unnoticed, for it focuses on and fundamentally alters being, and transforms the spectator crushed to a nonessential state into a privileged actor, captured in a virtually grandiose fashion by the spotlight of History. It infuses a new rhythm, specific to a new generation of men, with a new language and a new humanity. Decolonization is truly the creation of new men. But such a creation cannot be attributed to a supernatural power: The 'thing' colonized becomes a man through the very process of liberation (Fanon 2004, 2).

This process needs time, in two counts: as entry into time — and thus into History (understood as capacity of a past and a future) — and as duration (Mbembe 2015). In the quote, Fanon describes the new rhythm, which is introduced by this new species. This rhythm replaces the colonial situation — the interval as described by Keeling. The permanent repetition of the past is replaced by the rhythm, which enables the entering into time as departure and duration.

In *Sambizanga*, this duration is addressed aesthetically and is united with the rhythm (of Maria's search as well as of the images), which on the narrative plane is linked with entering into History. However, the violence — neither the one the colonized direct towards themselves in the colonial situation (Goldberg 2018), nor the decolonial — is shown. Instead Maldoror focuses on showing the relationships — between Domingos, Maria, and their child (in the beautiful scene before Domingos's arrest), between Maria and her neighbors, between the different members of the liberation movement — as driven by mutual care and love. Nevertheless, *Sambizanga* shows the creation of consciousness as a spatio-temporal process of formation. With reference to Fanon, this could be described as the threshold to the first phase of the struggle that at the end of the film, with the party, finally begins. This phase, Fanon (2004, 83) writes, is characterized by a "state of genuine collective ecstasy":

> On their continuing road to self-discovery the people legislate and claim their sovereignty. [...] The villages witness a permanent display of spectacular generosity and disarming kindness, and an unquestioned determination to die for the 'cause.' All of this is reminiscent of

RCL — Revista de Comunicação e Linguagens *Journal of Communication and Languages* N.54 (2021) ISSN 2183-7198

> a religious brotherhood, a church, or a mystical doctrine. No part of the indigenous population can remain indifferent to this new rhythm, which drives the nation (2004, 84).

Maria's first tentative, later increasingly determined departure from the village, her persistent journey through the land to the capital, and her crying and screaming at the different police stations and prisons with which she raises her voice against the colonial power, shows this new rhythm in its emergence. The audience witnesses the coming into being of her agency, her subjectivation as well as her growing bond with the movement, by which Domingos is also held. Maldoror's emphasis of the "making of community" (Mbembe 2021, 229) not only on a narrative level, but also aesthetically, comes into view more fully when turning to the scenes in the prison, when the camera shows Domingos's Black body in its vulnerability and relationality.

Visibility and Vulnerability: Resisting torture

In a short scene at the beginning of the film, Domingos talks to a white engineer at work at a construction site. Ultimately, he dies due to the injuries brought on him by the torture because he didn't reveal the name of this white man. While Domingos is beaten during his arrest and the trip to the prison, the torture only begins in the last third of the film, after Maria's arrival in Luanda. Her search thus becomes a race against time, which she loses eventually. When she arrives at the right prison, Domingos is already dead. I focus here on the colonial technology of torture and how it is staged in *Sambizanga* to show that not only does Domingos resist the power imposed on him, but the camera also seems to resist the racialized violence.

Torture aims to prevent an anticipated future by extorting information. The one who is tortured is excluded from the protection of rights. Torture is not so much about the clearing-up of a crime but the preventative construction or destruction of action options. Therefore, torture is both a "machine to produce the future" as well as "a machine to prevent the future" (Görling 2011, 32).[10] It accepts that the tortured subject is exposed to arbitrariness and transforms the "potentiality of vulnerability" into a "reality of violation/injury" (ibid.). Reinhold Görling (2013, 101) further states:

> By inflicting pain and harm through violent force on the body, the senses, and the affects of the other, there is an attempt to rob the other of any space for counter-staging. The victim is supposed to be a mere object, the perpetrator the only subject with agency.

The two torture scenes in *Sambizanga*, however, by focusing on Domingos's agency, reveal his resistance to this attempt.

10 This and all translations from German into English by the author.

Unlike Fanon's (2004, 3) famous description of the colonial world as "a world divided in two", the film does not allocate Blacks and whites, colonized and colonizers into strictly separate spaces.[11] Rather it shows the integration of the Angolan people into the security apparatus of the Portuguese colonial administration.[12] Black officers can be found on all levels of the hierarchy, even though the camera captures their inner conflict. The first scene starts as an interrogation. Domingos is brought into the questioning room by the guard, the door to the hallway stays open, the guard waits outside of the small room and observes the scene. A Black uniformed officer starts the interrogation by lying to Domingos: he tells him his wife is waiting outside, and if he would admit and sign everything, he could be reunited with her. With the beginning of the interrogation the camera angle changes first into a medium shot, then into close-up, and pans and cuts between Domingos's face and the officer's face. Only when the Black officer says that he is starting to get angry, the white officer enters the action (until then he was sitting behind his desk also observing). The white officer's job is to articulate the rage, first in racist, dehumanizing taunts. During this verbal abuse the camera moves closer towards Domingos's face and body. At one point it gets so close that the frame only shows his eyes and therefore his gaze. When he refuses to give evidence, the camera zooms out and his whole face comes into view. A witness is brought in, but when Domingos still refuses to talk, the beating begins. The blows are also filmed from a very close distance: first we see the beating arms of the white officer, then Domingos's body receiving them laying on the ground. While the body of the white policeman appears fragmented in these shots, the unity of Domingos's body is stressed. In the end Domingos is lying injured on the ground, while the officers leave the room, instructing the guard not to provide food or water as long he remains silent.

Before the second torture scene begins, a short scene shows Domingos in solitary confinement. He receives a smuggled note, which encourages him to persevere. Then Domingos is once again brought into the interrogation room, standing upright in front of the Black policeman. But this time the tone is rougher; the white officer hits him in order to make him talk. The camera focuses on the faces, we see the result of the beating. Domingos, now on the ground, repeatedly tries to get back up, but each time the white officer kicks him. Blood comes out of his mouth when the Black policeman hands a beating weapon to his colleague. The scene ends with a close-up of the guard's face, giving away his affliction by the torture.

11 In one scene the tailor Mussunda, (*Sambizanga* 1972, 1:01:40-1:03:30), a leading member of the independence movement, explains that the division is not between black and white but between the exploiters and exploited (see also Maldoror 1997, 212). This remark refers directly to the ideology of the MPLA, as Alice Breitmeyer (2014) has argued.

12 Maldoror states that she was "faithful to the novel." She explains, "When he [Vieira] had a white engineer who helped the blacks, or a mulatto who was a torturer, I respected the story. Naturally in making a film you have a political option. I make a film according to my political ideas. I made the choice when I picked the novel to film" (Maldoror in Pfaff 1988, 207).

RCL — Revista de Comunicação e Linguagens *Journal of Communication and Languages* N.54 (2021) ISSN 2183-7198

Despite the stark brutality of the scene, the violence enacted remains useless. Domingos resists the torture in silence, which affirms his agency. Fanon (2004, 221) writes about the possibility of resistance under torture:

> As soon as you and your fellow men are cut down like dogs there is no other solution but to use every means available to reestablish your weight as a human being. [...] Then there is this deathly silence–the body of course cries out–the silence that suffocates the torturer.

In the scene, Domingos's silence is tied with the shots, which show his determined passivity, his gaze, his refusal to say anything, as well as his contorted body, which he cannot protect against the strokes and kicks. The camera focuses on Domingos's vulnerability, his precariousness and thus on his humanity (Butler 2004), thereby defying the de-humanizing violence of torture aesthetically.

The smuggled message as well as the crosscut search of Maria and the militants, and finally the close-up of the Black guard's face, unites Domingos with the collective, instead of destroying the tie. The torture scenes convey the notion that resistance against colonial violence cannot be stopped, "while the nation is set in motion, while man both demands and claims his infinite humanity" (Fanon 2004, 221).

The focus lies on Domingos's body, which despite its increasingly wounded surface, tries to defy the violence. The views of his body in front of an audience in the interrogation room, as well as in the theater, links Domingos's injured and vulnerable body with the bodies of the viewers, who not only realize their own vulnerability, but also relate themselves empathically (or even identify themselves) with Domingos (Bee 2011, 208). This affective binding is supported by the close-up showing the guard's face. Throughout the film the use of close-ups works to establish this bond — not necessarily in a way that seeks identification and through suture, but rather as a means for igniting solidarity. However, what the scenes mediate is that the process of becoming conscious is a collective one. This can be seen even more clearly in the scene of Domingos's death in the communal cell.

This scene, even more than in the torture scenes, provides the stage on which Domingos's wounded body becomes an image of vulnerability, mortality, and thus humanity, which is especially due to the way his imprisoned comrades hold him and comfort him until he finally dies. It is only then that their bodies rise, while singing a song in honor of his life. This uprising motion of the inmates at the end of the scene evokes Fanon's description of a "brotherhood" or "church." Moving between the fellow prisoners and Domingos's dead, wounded body, the camera again connects the audience affectively to the scene.

Immediately when the song comes to an end, extra-diegetic sound, the song accentuating Maria's search, starts up. In the montage we first see the prison courtyard, then Maria comes into view. Slowly she leaves the prison; only when she reaches the

RCL — Revista de Comunicação e Linguagens *Journal of Communication and Languages* N.54 (2021) ISSN 2183-7198

street does she break down, cry, and wail. Militants present at the scene quickly come to catch and hold her, to take care of her, and grieve with her. The prisoner's song and Maria's screaming are linked on the auditory plane; it is the collective care of the movement — towards Domingos as well as towards Maria – which holds both scenes together.

Modes of recognition: Towards a *visual politics of care*

According to Judith Butler (2004), vulnerability as the precondition of humanization depends on existing norms of recognition. Keeling stresses that the recognition needed to gain visibility does not escape a racialized and (neo-)colonial order. Referring to Fanon's description of his experience of going to the cinema, Keeling argues that the cinema belongs to the same logic of visibility as the colonial situation. Or to be more precise, Fanon's (2008, 107) experience at the cinema parallels the temporality of the colonial situation:

> I cannot go to a film without seeing myself. I wait for me. In the interval, just before the film starts, I wait for me. The people in the theater are watching me, examining me, waiting for me. A Negro groom is going to appear. My heart makes my head swim.

In the description of waiting for the beginning of the film, in expectation of the encounter with himself as N**** on the screen — where each Black figure has to stand in for all Blacks — Fanon, or the Black spectator, is kept in the interval prior to the beginning of the film, and again there is no futurity (Keeling 2007). Referring to Fanon, Keeling claims it is thus necessary to recognize the colonial violence and its temporal order, instead of searching or longing for less problematic or more truthful images. She thus calls for a project that takes this situation, the authorization of the double bind of humanization and recognition through colonial violence, as the starting point (Keeling 2007, 35).

However, Keeling claims, the interval nevertheless possesses a potential, an impossible possibility. It allows us to think about the capacity of film, to perform a fundamental transformation of the visual-temporal regime of racialization, and under the precondition that a "transformed critical engagement with its images wrenches those images open to the force of what they currently hide within them" (Keeling 2007, 44). In analogy to the colonial temporality of the interval, the film images are ascribed a potentiality here from which stems the necessity to reformulate the questions, which are mostly raised with regard to representation (the desire or demand for better images).

Can this possibility be found in *Sambizanga*? And how can we understand its militancy by taking into account Maldoror's decision for beautiful and thus 'better images'? In order to think about this question, I discuss *Sambizanga*'s mode of address with reference to Rey Chow (2012, 160), who has argued that in the 1960s alongside the anticolonial struggles a new type of battle emerged — the battle for the "commodified media frame." Chow (2012, 161) writes,

RCL — Revista de Comunicação e Linguagens *Journal of Communication and Languages* N.54 (2021) ISSN 2183-7198

> the point of such struggles was to take apart the wrongful public images and representations of the groups-to-be-vindicated [...] and competing for the right to own and manage the visual field, to fabricate the appropriate images and distribute the appropriate stories [...].

As previously mentioned, Maldoror wanted to bring the "forgotten wars" in Lusophone Africa to the attention of mainly European and North American audiences. Therefore, she aimed to counter the Portuguese perspective and to ignite a sense of solidarity with the Lusophone liberation struggles. I want to suggest that this orientation towards audiences in Europe and North America should also be understood as a result of the conditions of film production and distribution, since, as Maldoror states, "the film doesn't belong to me. It belongs to the producer, who is selling it. If I would like to show the films to Africans, I couldn't. There are neither African producers nor distributors, French, American [...] monopolies control the market. Nevertheless, the main thing is to make films until there are African distributors"[13] (Créau and Wetzel 2000: 110–111). Not only the distribution, but also the production itself depended on France, or rather French financing; Maldoror (1997, 209) received a budget of 380,000 FF from the Centre National du Cinéma Français and the Agence de Cooperation Culturelle et Technique (ACCR).

Maldoror was not only for the film and the actors being "too beautiful" (Hennebelle and Maldoror 1997, 209) but also criticized for its alleged technical perfection and conventional form (Hennebelle 1973). Her response to this criticism points to the problematic at stake:

> There is absolutely no reason why black filmmakers should not make a cinema of the same technical quality as a cinema made by whites. Either one is talented or not. Skin color is completely irrelevant here. Everybody should have access to the technology. [...] Further, I was accused of not making a war movie with tanks, guns, etc. However, *Sambizanga* does not conform to the definition of the war movie, as it has evolved in American cinema for instance. It is a film that describes the beginnings of the resistance movement in Angola around 1960, based on a true story. I show how a militant political organization is trying to build itself. And it is true that the MPLA wasn't very powerful upon its foundation. And, indeed, the main actors, the man and the woman are beautiful. So what, there are beautiful negroes (*de beaux nègres*). What do you want to hear! If I get to choose between beautiful and less beautiful actors, I choose the beautiful ones. Period! (Hennebelle and Maldoror 1997, 209–210)

13 *Sambizanga* was not only released in Europe and the US, but also shown at the *Festival panafricain du cinéma et de la télévision de Ouagadougou* (FESPACO, Burkina Faso) and the Carthage Film Festival (Tunesia), where it won the *Tanit d'Or* (Pfaff 1988, 208).

Maldoror describes the material as well as political conditions that shaped the production and reception of the film. She also addresses the question of recognition with regard to the racialized logic of visibility. Although Maldoror comments on the question of more adequate images of Blacks at the center of the "battle for the commodified media frame," she refuses to accept this racialized logic by denying its relevance. Nevertheless, she counters the allegations of having made a Hollywood-like film by stating that she aimed to produce a film of an "unassailable technical quality" (Hennebelle and Maldoror 1997, 210). Here, what comes into focus are the limits of the media frame and with it the effort entailed in being recognized, and even more what is needed to rework the logic of race, which also underlies the medium of film.

In order to make sense of Maldoror's aesthetic decisions, I think it is important to take into account the commercial and commodifying conditions of cinema — especially with regard to the reception of an African (or non-Western) film in the West (Europe and North America). Chow has proposed looking at films of formerly ethnographized people under the premise of "to-be-looked-at-ness" and to understand non-Western films as cross-cultural translations. She refers to the self-exoticization of China in the Chinese films of the 1980s, which travels in the form of the exoticized woman between cultures to unknown audiences. Thereby, these unforgettable exoticized images not only point to the violence they are shaped by but also lastingly destabilize the Western medium film (Chow 2010, 170). Against this backdrop I would argue that even a turn to a seeming cinematic convention as in *Sambizanga* can cause destabilization, possibly opening up the racialized logic of visibility.

Throughout this essay I have put Maldoror's decolonial aesthetics in dialogue with Fanonian decolonial thought as read by Mbembe and Keeling. Coming back to the potential Keeling finds in the interval to transform the images, or rather the visual-temporal regime of racialization, I want to argue that it is precisely the film's "beautiful images" that provide an opening. To read them exclusively with regard to their legibility and therefore recognition would miss the point. The film not only captures the mutual care that characterizes the interactions between Maria, Domingos, and the militants, but even more this care also seems to inform the camera work, as I have shown in my reading of the torture sequence. Maldoror thereby complements the politics of recognition by a *visual politics of care* as a way to open the "dungeon of appearances." This can be seen in the way she shows the Black body in its vulnerability and relationality, and even more as being part of a community of militants. In an interview with David Theo Goldberg (2018) about his book *Critique of Black Reason*, Mbembe points out that the notion of care is bound to the violence of decolonization, since only this violence is "opening up an entirely new possibility of being, of being together, of being in common, of 'companionship.'" *Sambizanga* refrains from showing the violence of decolonization — the liberation struggles against the Portuguese — but focuses on this new possibility of being together that emerges when one begins to march.

RCL — Revista de Comunicação e Linguagens *Journal of Communication and Languages* N.54 (2021) ISSN 2183-7198

But care is also part of the work of repair/reparation as surviving, being, moving with others, and, as Mbembe (2018) states, "building a liberating memory." By *showing the care* that shapes the relations and at the same time *seeing with care* — which by giving time to watch is also offered to the audience — Maldoror seems to achieve two things. First, the film's *caring gaze* surpasses the logic of representation and recognition and instead can be seen as a work of repair, which tries to shift the visual and temporal logic of racialization and to achieve a "redistribution of the sensible" (Rancière 2004) — in the sense that *Sambizanga* shows the process in which the Angolan people steps out of the interval of colonial time and visibility and thereby reworks the commodified media frame on an aesthetic level. Second, by telling a story about the beginning of the liberation movement — its formation — as driven by relationality, mutual care, and community building, Maldoror uses the work of fiction, understood as "a way of changing existing modes of sensory presentations and forms of enunciation; of varying frames and scales and rhythms; and of building new relationships between reality and appearance, the individual and the collective" (Rancière 2010, 141), to build — if not a liberating memory, at least a vision[14] of liberation, stressing the past's relation to the future. Therein lies, I would say, Maldoror's militant approach to a film aesthetics of decolonization as well as the film's promise when seeing it today.

Acknowledgements

This work has been made possible by the support of DFG-Research Graduate School "The Knowledge in the Arts," University of the Arts Berlin.

14 Here I am invoking Édouard Glissant's (1989, 65) notion of the "prophetic vision of the past".

RCL — Revista de Comunicação e Linguagens *Journal of Communication and Languages* N.54 (2021) ISSN 2183-7198

Bibliography

Andrade, Mario de. 1962. *Liberté pour l'Angola*. Paris: François Maspéro.

Andrade, Mario de and Marc Ollivier. 1971. *La guerre en Angola: Ètude socio-économique*. Paris: François Maspéro.

Bee, Julia. 2011. "Folterbilder und Narration im Film." In *Die Verletzbarkeit des Menschen. Folter und die Politik der Affekte*, edited by Reinhold Görling, 193–212. Munich: Fink.

Breitmeyer, Alice. 2014. "To what extend was Sarah Maldoror's Sambizanga shaped be the ideology of MPLA?". http://www.buala.org/en/afroscreen/to-what-extent-was-sarah-maldoror-s-sambizanga-shaped-by-the-ideology-of-mpla.

Butler, Judith. 2004. *Precarious Life: The Powers of Mourning and Violence*. London/New York: Verso.

Chow, Rey. 2010. "Film as Ethnography (1995)." In *The Rey Chow Reader*, edited by Paul Bowman, 148-170. New York: Columbia University Press.

Chow, Rey. 2012. "Postcolonial Visibilities: Questions inspired by Deleuze's Method." In *Entanglements, or Transmedial Thinking about Capture*, edited by Rey Chow, 151-168. Durham and London: Duke University Press.

Créau, Françoise and Kraft Wetzel. 2000. "Gespräch mit Sarah Maldoror." *Kino*, *Frauen und Film* 62, (Sommer 2000): 110-111.

Piçarra, Maria do Carmo. 2021. "Resistance and political awareness through the poetic gaze of Sarah Maldoror." In *Contemporary Lusophone African Film: Transnational Communities and Alternative Modernities*, edited by Paulo de Medeiros and Livia Apa, 63-79. London/New York: Routledge.

Evan, Martin. 1973. "Le Temps que l'on met a marcher, Sarah Maldoror im Gespräch." Informationsblatt Internationales Forum des jungen Films. https://www.arsenal-berlin.de/nc/berlinale-forum/archiv/katalogblaetter/action/open-download/download/sambizanga.html

Fanon, Frantz. 1967. "Algeria unveiled." In *A Dying Colonialism,* edited by Frantz Fanon, 35-67. New York: Grove Press.

Fanon, Frantz. 2008. *Black Skin, White Masks*. London: Pluto Press.

Fanon, Frantz.1963. *The Wretched of the Earth*. New York: Grove Press.

Glissant, Edouard. 1989. *Caribbean Discourse: Selected Essays*. Charlottesville: University of Virginia Press.

Goldberg, David Theo. 2018. "'The Reason of Unreason.' Achille Mbembe and David Theo Goldberg in conversation about *Critique of Black Reason*." Theory Culture and Society (blog). July 3, 2018. https://www.theoryculturesociety.org/blog/interviews-achille-mbembe-david-theo-goldberg-critique-black-reason.

Görling, Reinhold. 2013. "Szenen der Gewalt — Einleitende Überlegungen zum Verhältnis von Phantasie, Handlung und Aufführung." In *Folterbilder und -narrationen. Verhältnisse zwischen Fiktion und Wirklichkeit*, edited by Julia Bee et al., 99–113. Göttingen: V & R Press.

Görling, Reinhold. 2011. "Affekt und Politik. Zum Verhältnis von Folter und Zukunft." In *Die Verletzbarkeit des Menschen. Folter und die Politik der Affekte*, edited by Reinhold Görling, 9–46. Munich: Fink.

Gugler, Josef. 1999. "African Writing Projected onto the Screen: Sambizanga, Xala, and Kongi's Harvest." *African Studies Review* 42(1): 79–104. https://doi.org/10.2307/525529.

Hennebelle, Guy. 1973. "Sambizanga." *Ecran* 15. https://www.arsenal-berlin.de/nc/berlinale-forum/archiv/katalogblaetter/action/open-download/download/sambizanga.html.

Hennebelle, Monique. 1997. "Sambizanga. Ein Interview mit Sarah Maldoror aus dem Jahr 1973." In Afrikanisches Kino, edited by Marie-Hélène Gutberlet and Hans-Peter Metzler, 205–212. Bad Honnef: Horlemann.

Keeling, Kara. 2007. *The Witch's Flight: The Cinematic, the Black Femme and the Image of Common Sense*. Durham & London.

RCL — Revista de Comunicação e Linguagens *Journal of Communication and Languages* N.54 (2021) ISSN 2183-7198

Mbembe, Achille. 2015. "Decolonizing Knowledge and the Question of the Archive." Africa is a Country.", contributed by Angela Okune, Platform for Experimental Collaborative Ethnography, Platform for Experimental Collaborative Ethnography, last modified 14 August 2018, https://worldpece.org/content/mbembe-achille-2015-%E2%80%9Cdecolonizing-knowledge-and-question-archive%E2%80%9D-africa-country.

Mbembe, Achille. 2017. *Critique of Black Reason*. Durham, London: Duke University Press.

Mbembe, Achille. 2021. *Out of the Dark Night: Essays on Decolonization*. New York: Columbia University Press.

McClintock, Anne. 1997. "'No longer a Future heaven': Gender, Race, and Nationalism." In *Dangerous Liaisons: Gender, Nation, and Postcolonial Perspectives*, edited by Anne McClintock, Amir Mufti and Ella Shohat, 89–112. Minneapolis: University of Minnesota Press.

Metschl, Viktoria. 2018. "Sarah Maldoror, 24. bis 30. Mai 2018." Österreichisches Filmmuseum. https://www.filmmuseum.at/kinoprogramm/schiene?schienen_id=1522590348726.

Moorman, Marissa J. 2021. "Sounds of Liberation: Sarah Maldoror's *Sambizanga* (1972) and Miguel Gomes' *Tabu* (2012)". In *Contemporary Lusophone African Film: Transnational Communities and Alternative Modernities*, edited by Paulo de Medeiros and Livia Apa, 53-62. London/New York: Routledge.

Petty, Sheila. 1996. "'How an African Woman Can Be': African Women Filmmakers Construct Women." *Discourse* 18(3): 72–88.https://www.jstor.org/stable/41389421.

Pfaff, Françoise. 1988. *25 Black African Filmmakers, A Critical Study with Filmography and Bio-bibliography*. New York: Greenwood Press.

Rancière, Jacques. 2009. *The Emancipated Spectator*. London/New York: Verso.

Rancière, Jacques. 2010. "The Paradoxes of Political Art." In *Dissensus: On Politics and Aesthetics*, edited by Steven Corcoran, 134-151. London/New York: Continuum.

Rocher, Glauber. 2014. "The Aesthetics of Hunger" (1965). In *Film Manifestos and Global Cinema Cultures*, edited by Scott MacKenzie, 218-220. Berkeley: University of California Press.

Solanas, Fernando and Octavio Getino. 1969. "Toward a Third Cinema." *Tricontinental* 14: 107–132. https://www.jstor.org/stable/41685716.

Stam, Robert. 2003. "Fanon, Algeria and the Cinema. Politics of Identification." In *Multiculturalism, Postcolonialism and the Media*, edited by Robert Stam and Ella Shohat, 18-43. New Brunswick: Rutgers University Press.

—

Filmography

Sambizanga [feature film] Dir. Sarah Maldoror. Isabelle films, Frans/Congo, 1972. 102 mins.

Monangambée [short feature film] Dir. Sarah Maldoror, C.O.N.C.P. (Conférence des Organisations Nationales des Colonies Portugaises). Algeria 1968. 16 mins.

La Battaglia di Algeri [feature film] Dir. Gillo Pontocervo, Italy/Algeria 1966, 121 mins.

La Hora de los Hornos [documentary] Dir. Octavio Getino, Fernando Solanas, Grupo Cine Liberación, Argentina 1968, 260 mins. (3 parts).

Concerning Violence [documentary] Dir. Hugo Göran Olsson, Story AB, Sweden/USA/Denmark/Finland 2014, 91 mins.

Préface à Des Fusils pour Banta [documentary] Dir. Mathieu Kleyebe Abbonenc, France 2011, 28 mins.

Interview with Sarah Maldoror [documentary], Dir. Justine Malle, France 2017, 53 mins.

Frantz Fanon: Black Skin, White Mask [documentary], Dir. Isaac Julian, Great Britain 1995, 52 mins.

—

Archive documents

Foundation Mário Soares. Fund Mário Pinto de Andrade. Folder: 04333.001.011.

RCL — Revista de Comunicação e Linguagens *Journal of Communication and Languages* N.54 (2021) ISSN 2183-7198

Nota biográfica
At present interim professor for Media Cultural Studies at Heinrich Heine University in Duesseldorf. She is the author of *Deutschsein (wieder-)herstellen. Weißsein und Männlichkeit im bundesdeutschen Kino der fünfziger Jahre* (2015). Her current work focuses on the aesthetics and politics of anti-, post- and decolonial (post-) cinemas, temporality and memory politics

CV
https://www.mekuwi.hhu.de/en/team-zustaendigkeiten/alle-mitarbeiterinnen-von-a-z/maja-figge

Morada institucional
Heinrich-Heine-Universität Düsseldorf
Universitätsstr. 1 D–40225 Düsseldorf.

Received Recebido: 2021-01-15

Accepted Aceite: 2021-03-09

DOI https://doi.org/10.34619/e6cf-fpkm

RCL — Revista de Comunicação e Linguagens *Journal of Communication and Languages* N.54 (2021) ISSN 2183-7198

A crítica à dicotomia de género como forma de descolonização epistémica

Criticism of the gender dichotomy as a form of epistemic decolonization

MARIA AUGUSTA BABO

Universidade NOVA de Lisboa,
Faculdade de Ciências Sociais e Humanas
Instituto de Comunicação da NOVA
mab@fcsh.unl.pt

RCL — Revista de Comunicação e Linguagens *Journal of Communication and Languages* N.54 (2021) ISSN 2183-7198

Resumo

A análise crítica à problemática de género permite desmontar as falácias do pensamento *eurologocêntrico* e apontar os estereótipos que a episteme, tacitamente colonial, edificou. Trata-se de questionar, no conceito de género e na dicotomia nele subjacente — masculino/feminino —, a lógica do pensamento ocidental, de matriz binária, e como essa lógica se afigura ser aquela que impera face ao olhar de e sobre o Outro, o colonizado. O que acontece, tanto com os estudos de género, quanto com os estudos pós-coloniais, é eles abrirem novas epistemes e mostrarem, portanto, que a episteme ocidental, nas suas bases disciplinadoras, é reprodutora de estereótipos e de lógicas eurologocêntricas, e, ainda, que as ontologias que constrói são, antes de mais, epistemologias ancoradas historicamente e nos juízos avaliativos da chamada cultura ocidental moderna. A convocação da análise à *Chora* platónica permitiu sair do pensamento dicotómico e repensar os processos de subjectivação como processos transubjectivos.

Palavras-chave

Género | *episteme* | decolonização | *Chora*

Abstract

The critical analysis of the gender perspective allows us to dismantle the fallacies of *Eurologocentric* thinking and point out the stereotypes that this episteme, tacitly colonial, has built. It is necessary to question, in the concept of gender and in the dichotomy underlying it — male / female —, the logic of western thought, of binary matrix, and how this logic appears to be the one that prevails in relation to the Other, the colonized. What happens, both with gender studies and post-colonial studies, is that they open new epistemes and show, therefore, that the western episteme, in its disciplinary bases, reproduces stereotypes and *eurologocentric* logics, and also that the ontologies it builds are, above all, epistemologies anchored historically in the evaluative judgments of the so-called modern Western culture. The analysis of the Platonic *Chora*, allowed leaving dichotomous thinking and rethink subjectivation processes as transubjective processes.

Keywords

Gender | *episteme* | decolonization | *Chora*

RCL — Revista de Comunicação e Linguagens *Journal of Communication and Languages* N.54 (2021) ISSN 2183-7198

Considerações de natureza arqueológica e epistemológica

A problemática de género, nos estudos feministas, herdeira da elaboração sobre a diferença sexual, inscreveu-se na distância existente entre natureza e cultura, já que o sexo viria atribuído à nascença, da ordem do natural portanto, enquanto o género seria adquirido pelos padrões de representação vigentes na sociedade, da ordem da cultura. De Beauvoir a Butler, os estudos de género desenvolveram este conceito sobre o qual alicerçaram a sua investigação e fizeram do género uma instância crítica da diferença sexual. Mas, há que questionar, no conceito de género e na dicotomia que ele encerra — masculino/feminino —, a lógica do pensamento ocidental, de matriz binária, e como essa lógica se afigura ser aquela que impera face ao olhar de e sobre o Outro, o colonizado. Quer isto dizer que a análise crítica à problemática de género nos permite desmontar as falácias do pensamento *eurologocêntrico* e apontar os estereótipos que a *Pisteme,* tacitamente colonial, edificou.

Deste modo, apontar a dicotomização do género permite evidenciar outras dicotomias que se encontram subjacentes, como natureza/cultura, ou que dela são decorrentes, como branco/negro, na dicotomia de raça, onde se projecta não só as representações de género mas, ainda, a clivagem prévia traduzida no binómio natureza/cultura.

O enfoque aqui desenvolvido baseia-se nos autores seminais do pensamento europeu cujas posições filosóficas vieram a ser adoptadas e potencializadas nos Estados Unidos, tanto no domínio dos estudos de género como, concomitantemente, nos estudos culturais e pós-coloniais[1].

Ora esta arqueologia é, parece-me, tão mais importante quanto ela questiona, muito para além da diferença sexual, os fundamentos epistemológicos da conceptualização no pensamento ocidental, isto é, as bases onde se alicerça o edifício conceptual ocidental.

Como refere Rosi Braidotti (2018), o pós-estruturalismo veio permitir uma viragem analítica que introduziu um atravessamento no pensamento dicotómico, de modo a constituir-se num *contínuum*, que desaloja aquilo que, anteriormente, eram clivagens opositivas como veremos de seguida. Na crítica ao pensamento binário, esta autora enceta também uma crítica ao universalismo conceptual que entende a conceptualização continental e/ou ocidental como estendendo-se, sem fissuras, a todo o humano.

O que acontece, tanto com os estudos de género, quanto com os estudos pós-coloniais, é abrirem novas *epistemes* e mostrarem, portanto, que a *episteme* ocidental, nas suas bases disciplinadoras, é reprodutora de estereótipos e de lógicas *eurologocêntricas*, e que as ontologias que constrói são, antes de mais, epistemologias ancoradas historicamente e nos juízos avaliativos da chamada cultura ocidental moderna. Assim, os estudos de género como os estudos pós-coloniais revelam a sua vertente epistemológica ao proporem, de forma crítica, processos de "descolonização do pensamento" — expressão atribuída a Viveiros de Castro — e permitirem a formação de múltiplas lógicas e de novas formas de racionalização. Justamente, é atribuída a este antropólogo a célebre palavra de ordem.

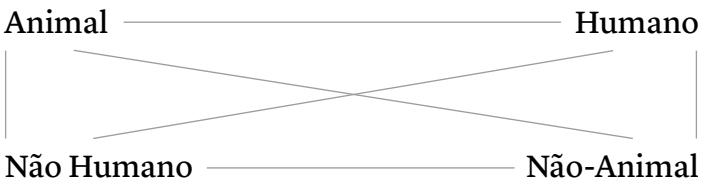
Na senda do pensamento deleuze-guattariano que constitui uma viragem nas perspectivas críticas pós-estruturalistas, por exemplo, Viveiros de Castro (2015), entre outros, coloca-se já de um outro lugar de enunciação, deslocando a racionalidade logocêntrica para formas outras de formulação e operando, assim, uma perspectiva nómada ao dar voz ao pensamento indígena e a lógicas singulares de cariz ético-político. A sua formulação questiona a própria metalinguagem filosófico-antropológica do *pensar-sobre* o outro, objectualizando-o, para abrir um deslocamento no sentido do *pensar-com* o indígena, como experienciação. Tal urgência praxeológica enceta uma mudança determinante na forma de fazer ciência, do ponto de vista epistémico mas sobretudo político. A "descolonização do pensamento", tal como é entendida pelo seu autor, permite demonstrar como o universalismo do pensamento eurocêntrico, de que falaremos em seguida, não é senão, uma tomada de posição hegemónica do colonizador sobre o colonizado.

1 Por ser um termo de grande complexidade e abrangência, ele usa-se neste contexto numa das acepções que lhe atribui Claudia de Lima Costa (2009, 73): "...o pós-colonial pode ser associado ao pós-moderno e ao pós-estrutural no sentido de que existe como uma forma de análise crítica, onde noções como diferença, agenciamento, subjetividade, hibridismo e resistência desestabilizam discursos eurocêntricos sobre a modernidade e enfatizam a inseparabilidade do colonialismo e do imperialismo na formação e difusão de valores iluministas."

RCL — Revista de Comunicação e Linguagens *Journal of Communication and Languages* N.54 (2021) ISSN 2183-7198

Há, portanto, neste questionamento, uma dimensão política e ideológica que ressalta daquilo que, até então, seria unicamente de ordem lógica e filosófica. O género emerge como conceito binário e marca-se na tradicional oposição: Masculino/Feminino. Esta oposição junta-se a todas as oposições que fundamentam a forma como organizamos o universo conceptual, a saber: Natureza/Cultura; Animal/Humano; Corpo/Alma; Branco/Negro; etc..

Tais dicotomias convocam, pela clivagem que vão operando entre os termos, uma outra dicotomia abrangente Humano/Animal, com o seu termo contraditório — Não-Humano. Na verdade, mantendo-nos no pensamento binário, podemos conceber o desdobramento de qualquer dicotomia baseada na relação de oposição, a partir de uma operação lógica de negação, obtendo assim uma nova dicotomia, no eixo dos sub-contrários que resulta da negação de cada termo opositivo.



E obtemos o dispositivo semiótico de base ao universo da significação, que é designado por quadrado semiótico, e que exibe dois tipos de relação binária — a oposição, que é uma simples relação, e a contrariedade, que resulta de uma operação de negação do termo primeiro (Greimas 1979).

Em todas as relações binárias, portanto, um termo é definido pela sua posição — de oposição — a outro termo e a diferença — quer dizer: o facto de um virtualizar o outro, ou de o sustentar na ausência — vem determinar a sua capacidade de produzir sentido. Portanto e desde logo, começamos a perceber que o sentido decorre, não propriamente do género, mas do género enquanto diferença tal como todas as outras categorias do pensamento às quais recorremos para produzir asserções. Olhando para a formação conceptual, ela organiza-se, pois, em volta dessa lógica opositiva que é também disjuntiva na sua determinação assertiva:

Eu	sou	homem
(disjunção exclusiva)		
Tu	és	mulher

RCL — Revista de Comunicação e Linguagens *Journal of Communication and Languages* N.54 (2021) ISSN 2183-7198

Cada termo presente no eixo sintagmático exclui o termo oposto, subjacente no eixo paradigmático. Quer isto dizer que o género, como diferença opositiva, mas, em geral, todas as outras diferenças opositivas se auto-excluem na positividade sintáctica da asserção. Assim, se é macho, não é fêmea, se é natural não é cultural, e, por aí fora. A auto-exclusão lógica a que chamamos disjunção cria uma gramaticidade sintáctico-assertiva que determina, para cada termo presente, a automática exclusão do termo desse par binário. Poderemos continuar a explorar esta determinação lógica — *Se é homem, então não é mulher; se é branco, então não é negro* — continuando a atribuir-lhe um puro valor lógico sem qualquer fundamento ideológico.

Mas vejamos: não podemos operar um corte entre Natureza/Cultura sem hipostasiarmos um ou ambos os termos; sem os essencializar. É aí que uma epistemologia aparentemente neutra começa a desmascarar-se, ao verificarmos que em todos os pares binários se detecta a prevalência de um termo sobre o outro. O famoso binarismo, considerado universal na formação do pensamento humano, devém uma forma de hierarquização dos termos sendo que toda a oposição passa então a ser ela própria constituída pela diferença mais uma espécie de suplemento hegemónico que torna um termo preponderante sobre o outro. Em cada uma das oposições acima referidas, e no conjunto de todas aquelas que estruturam o pensamento ocidental como forma de organização da racionalidade, um dos termos prevalece sempre sobre o outro. A intrusão de uma valência imperceptível, que faz descair um dos pratos da balança, vem mostrar-nos aquilo a que a filosofia crítica contemporânea chama a intrusão metafísica (daí que se possa entender essa prevalência como a emergência de um pensamento metafísico, não por ele negar a dicotomia mas por secundarizar sempre um dos termos da oposição). É disso que se trata na problemática a desenvolver. Nomeadamente na oposição binária Homem/Mulher.

Luce Iriguaray, *na sua* obra *Speculum — de l'autre femme* (1974), fez uma decisiva desconstrução da diferença sexual trabalhada por Freud, em "La féminité" (1971). Esse mistério, que é a mulher, e que Freud tenta decifrar, é o objecto do olhar masculino sobre a mulher. Isto é: o sujeito da ciência, Homem, elege como objecto de análise a Mulher. Na sua leitura literal do texto freudiano, L. Iriguaray mostrou como o sujeito da ciência observa o sexo outro, como o outro do mesmo, por *mimesis*, tendo como paradigma anatómico o sexo próprio, masculino. Ou, dito de outra forma e para encurtar a descrição pormenorizada da sua análise, a perspectiva freudiana, ao colocar a diferença sexual, parte de "uma especularização (especulação em espelho) do sujeito masculino" (1974, 20), através de procedimentos a que poderíamos chamar metodológicos, do tipo: analogia, comparação, simetria, dicotomização (1974, 28). Resultado: a Mulher define-se como o negativo do Homem, isto é, como um ser cujo paradigma de análise é um outro ser que serve no entanto de parâmetro, de medida, mas que ele mesmo entra como um dos termos na equivalência opositiva.

A desconstrução da metafísica das oposições foi levada a cabo, justamente, por um dos mais importantes pensadores contemporâneos, Jacques Derrida. Ao interrogar

os conceitos, ele interrogou a formação desses laços instituídos mas, imperceptíveis, porque se apagam na exibição das equivalências: Mulher/Homem; Branco/Negro; Corpo/Espírito. Supremacia que se revela na extracção, em cada binómio, do termo prevalecente: "Espírito [do] Homem Branco".

A partir da formulação de um seu discípulo, G. Bennington, ficou explicado de que forma se gera esta diferença hegemónica que desequilibra a dicotomia não mais que aparente:

> O «masculino» não será mais um termo numa oposição, mas a posição mesma da oposição: e o feminino mostrará aquilo em que esta oposição depende do que ela desvaloriza (como o logocentrismo depende de uma oposição subordinando o significante e, portanto, depende também daquilo a que chama o significante para o reduzir) para o que não é senão uma parada ou ficção de domínio. (1991, 201)

Salientamos: "o masculino deixa de ser um termo numa oposição mas é a própria posição dessa oposição". Quer dizer, a falácia, se assim podemos chamar, da oposição binária é que o próprio termo opositivo é o ponto de partida sobre o qual nasce a oposição, daí que, mesmo trocando as posições relativas, esse termo prevaleça sobre o outro pois ele torna-se a estrutura que possibilitou o sistema binário. O mesmo poderíamos dizer relativamente às posições hierarquizadas dos termos Alma ou Humano, ao longo do cristianismo, por exemplo, inferiorizando os seus pares respectivos: Corpo ou Animal, e que se acentua, também, na oposição racial fabricada a partir do paradigma Homem-Branco, que o elege a paradigma e a lugar de enfoque do Outro (Negro — Não-Humano).

Partimos de um questionamento epistémico às oposições fundadoras do pensamento ocidental, mostrando como o lugar do feminino, no binómio clássico, pode ser desmontado, concluindo assim que os edifícios conceptuais que utilizamos na construção da ciência foram interpelados à luz do lugar que os conceitos ocupam nesse mesmo edifício. Neste caso, desconstruir o lugar do masculino desmontando a epistemologia que o atravessa e o define. Mas podemos ir mais longe. Decorre ainda do que foi exposto, a essencialização dos termos na oposição, na medida em que eles têm um valor de categorias. Aliás, só assim se concebe a lógica da oposição, que é distinta de uma lógica de gradação, por exemplo. A mesma prevalência do modelo binário de pensamento se aplica a Quente/Frio. Ao binarizar e opor estes termos, estamos a reduzir a sua extensão gradativa com estádios intermédios como: a-ferver, morno, quase-frio, gelado, etc., e a transformar aquilo que é um processo, em duas essências irredutíveis e exclusivas. Usar o pensamento binário é categorizar e, deste modo, atribuir uma essência, i. é uma definição permanente que identifica, ao conferir um atributo a um termo, fixando o carácter do termo oposto.

Do que foi dito decorre uma posição que poderíamos esquematizar do seguinte modo:

RCL — Revista de Comunicação e Linguagens *Journal of Communication and Languages* N.54 (2021) ISSN 2183-7198

Masculino	VS	Feminino
Afirmação	VS	Negação

Sendo que, qualquer par de oposições binárias é subsumido por uma ordem metalinguística — a tal estrutura que sustenta a oposição — que é de natureza falogocêntrica (usando o termo crítico forjado por Derrida e que vem da aglutinação dos termos gregos *Phallos*+ *Logos* -centrismo). Dir-se-ia que há um sentido transcendente, como lugar que subsume a oposição, e que pode ser nomeado pelo nome mais económico para o dizer: Deus. Deus é assim um princípio cuja neutralidade esconde o seu falogocentrismo; um princípio legiferante: a Lei enquanto domínio do simbólico (da ordem lógica da linguagem; da linguagem enquanto ordem absolutamente convencional e lógica de constituição do sentido).

Eixo das oposições 1

Simbólico
Lei-do-Pai
Metalinguagem
(Deus)

Masculino	VS	Feminino
Sub-jectum	(desejo)	*Ob-jectum*

(a oposição encerra também a busca, da ordem do desejo, do Sujeito (masculino) pelo Objecto cujo actor é a mulher).

Como reivindicar um sentido feminino? E que é feito do feminino?

Esta questão é difícil de tratar e pode levar a cair numa ratoeira que é justamente a do par opositivo: a Mulher como Outro do Homem. Trabalhar na oposição é trabalhar no lugar do masculino, como decorre do que foi exposto. Ao opor-se a Homem, Mulher não faz senão proceder a uma inversão do modelo masculino. Esta afirmação, que decorre da análise anterior, tem, como se verá adiante, consequências políticas. Ser mulher é um acto político, portanto. Ou pode ser reivindicado como posição política.

Continuando nessa genealogia da desconstrução epistémica que vimos apresentando, convoca-se agora o pensamento de Julia Kristeva, que introduz uma clivagem

RCL — Revista de Comunicação e Linguagens *Journal of Communication and Languages* N.54 (2021) ISSN 2183-7198

no processo semiósico ou de produção de significação o qual vem alterar a perspectiva tradicional. Assim, para esta autora, há duas instâncias na constituição do sujeito, a do semiótico e a do simbólico, que organizam as formas e manifestações do sentido, a níveis distintos da sua generação. O simbólico, entendido como instância da linguagem, é convencional, lógico, da ordem da lei, do Nome-do-Pai, como lhe chamou Lacan; estrutura o sujeito; é mesmo a condição para que um indivíduo se torne sujeito. O semiótico é de natureza pulsional, energia ou força afeccional, expressiva mas não ainda comunicativa; é pré-subjectivo mas pode vir a irromper na ordem simbólica por momentos, desorganizando a estrutura sintáctica e a ordem assertiva do tético. Quer dizer que a entrada do sujeito na linguagem, na ordem do simbólico, deixa como resíduos as energias mais arcaicas, pré-simbólicas mas semiotizáveis, que emergem posteriormente à superfície da linguagem. A condição de acesso do sujeito ao sentido dá-se por força do simbólico, enquanto o semiótico, mais arcaico, pode irromper no simbólico perturbando o tético (a predicação) e instaurando um regime híbrido, ele próprio produtor de significância, a qual — resultado de irrupções de intensidades pulsionais semiotizadas na ordem da linguagem convencional e logificada — derruba o sentido, abre o texto, ou outro qualquer regime estético, a um processo não acabado, não fechado, não comunicacional mas *poiético*.

A questão da significância na linguagem é, segundo a própria Kristeva:

> um processo dinâmico de subjectivação/desubjectivação que se constitui por interacção de duas modalidades ou modos significantes. O semiótico é uma codificação primeira das pulsões sob a firmeza da língua materna, em ritmos, em rimas, melodias, intensidades, depois ecolalias de pseudo-consoantes e pseudo-vogais; anterior ao estádio do espelho, translinguístico de preferência a prélinguístico, o semiótico relaciona (...) a co-excitação mãe-infans. O semiótico é portador de sentido interactivo, afectivo e sensorial: sem significação. Esta última advém com a constituição da «tese predicativa» (no sentido de Husserl) e do domínio da sintaxe, que é já portadora de «envelopes narrativos» e prepara as referências do sujeito falante no édipo. Chamo a esta segunda modalidade significante, o simbólico. (Kristeva 2013, 162)

Dado que, como vimos, o sujeito se constitui no tético, estes processos de ruptura ou processos-limite podem tomar a forma de processos de dessubjectivação, de constituição de impessoalidades ou ecceidades (do tipo: *Isto em mim*). Na origem da chamada fase pré-simbólica, onde os processos semióticos ganham expressão, está um fundo que, para Kristeva, não pode senão ser maternal: a *chora* semiótica — que atravessa o sujeito, quer ele seja masculino ou feminino, como um fundo materno que toca, entre outras, as expressões/ estases de linguagem e não só. Kristeva reforça a sua posição ao detectar, em Melanie Klein, a formação de "uma semiosis precoce que se apresenta como pré-condição inata à aquisição ulterior do símbolo." (2000, 105); e desse fundo

RCL — Revista de Comunicação e Linguagens *Journal of Communication and Languages* N.54 (2021) ISSN 2183-7198

maternal arcaico partiriam dois tipos de feminilidade: a feminilidade da mulher e a feminilidade do homem (2000, 207).

Eixo das oposições 2

Simbólico	**Imaginário**
(Linguagem)	(Ficção)
Eu	Outro

Real
(Inconsciente)
Semiótico
Isto
(*CHORA*)

Nesta triangulação, que é simétrica à apresentada acima, não só está projectada a tríade lacaniana, como, simetricamente à estruturação binária anterior, encontramos esse fundo materno, receptáculo das pulsões anteriores à própria identidade Masculino/Feminino, fundo esse que as autoras tendem a identificar com o maternal, como relação primeira e arcaica do sujeito antes mesmo da sua clivagem subjectiva.

O que estas pensadoras colocaram, pois, foi um deslize de sentido identificando a *chora* semiótica com um princípio feminino sobre o qual se definiria a oposição de género. Esta é, já, uma determinação política na concepção de género.

Na verdade, toda a exploração que fez Kristeva da *chora* semiótica, vai no sentido de a remeter para uma negatividade a-subjectiva que nos levaria a apontar para um movimento de rejeição primordial. Nem sujeito, nem objecto: *rejeitado*. Essa negatividade primeira é supostamente anterior ao tético, ao juízo, à marca opositiva, mas pode emergir na linguagem como regressão ou ruptura do tético, numa intensidade nem/nem. Nem sujeito nem objecto, nem masculino nem feminino, etc., num descentramento que desaloja as oposições binárias. Descentramento e erupção de intensidades que estão patentes nos processos artísticos e literários chamados limite. Processos-limite onde a própria convencionalidade sintáctica e lexical é posta em causa. A des-subjectivação é também, neste sentido, uma des-sexuação que nada tem de sublimador, pelo contrário, onde os processos de erotização irrompem mas não segundo os códigos sexuados binários.

Ora, a fixação identitária está na génese da distinção de género, tornando-a uma categoria opositiva e portanto fixa, padronizada. A narrativa, como máquina identitária,

RCL — Revista de Comunicação e Linguagens *Journal of Communication and Languages* N.54 (2021) ISSN 2183-7198

fixa ou inscreve o sentido assim produzido como resultado da diferença sexual. E o feminino, nessa diferença, só pode aparecer como oposição ao masculino, como Outro do Mesmo; isto é, está subordinado ao paradigma falocêntrico, que o inventa a cada momento na ficção romanesca ocidental, criando estereótipos que investem e revestem a identidade de género feminino. A mulher adoptou a sua própria representação feminina a partir das imagens ficcionadas, resultantes do imaginário masculino que ficcionou o Outro.

Eis a política de género ou o género remetido à sua determinação política, que aponta para uma divisão de papéis, para a sua padronização. Se o género é fruto de uma determinação sócio histórica, então ele não pode ser o cerne da análise mas deve, na mesma linha, interrogar ainda um outro patamar, o da raça como categoria que constituiu o objecto dos estudos pós-coloniais ou decoloniais (Gomes 2018). Se convocarmos agora a articulação de pares opositivos deixados de lado no início, podemos verificar como eles se ajustam a um modelo de Humano Mulher Branca. Dito de outra forma, Mulher, termo opositivo a Homem Branco, é, ela também Branca, e gera o seu contraditório: Não-Mulher = Negra. Assim, e segundo a autora, "/…/ nessa articulação raça-sexo-género, mulheres e homens negros e indígenas são comumente identificados não só como corpos, mas como corpos hipersexualizados", o que evidencia o processo de "desumanização constitutiva da colonialidade do ser" (Gomes 2018). Ao sexualizar a mulher negra, está-se a retirar-lhe o lugar de sujeito, a des-subjectivá-la. Ora, com este exemplo, percebemos bem que o sexo, a raça e o género são fruto de uma série binária de oposições por onde perpassou uma ideologia falocêntrica e eurocêntrica.

Mas será que a feminização da dicotomia nos faz sair dela ou sequer pô-la em causa? No caso de Klein, como de Kristeva, a feminização da *Chora* repete uma gramática binária cujos pressupostos dificilmente desmonta.

Derrida e a *chora* platónica

Como se pode sair definitivamente da dicotomia Masculino/Feminino? O termo *chora*, constituindo também uma palavra-chave do glossário de Derrida, foi por este autor capturado no texto platónico: *Timeu*. Anunciando a formação do cosmos e nomeadamente dos quatro elementos que o compõem, Platão recorre ao termo *chora* ao qual começa por atribuir um terceiro género que, como suplemento ao dualismo de género, o filósofo classifica de "forma difícil e indistinta". Para além disso, atribui-lhe uma potência que define assim: "ser o receptáculo e como que a mãe de todas as gerações." (Platão 2004, 93). Este terceiro género é remetido por Platão para a coordenada espacial, sendo curiosamente por ele apelidado de "género bastardo". Eis a *chora*, tal como ele a formula:

> Ora, a mãe do devir, sendo líquida e ígnea, e recebendo as formas quer da terra quer do ar, e sofrendo todas as outras afecções que se seguem a estas, aparece à vista com grande diversidade; mas, devido ao facto de estar cheia de potências que não são nem semelhantes nem equilibradas, ela própria está totalmente desequilibrada, pendendo de forma

RCL — Revista de Comunicação e Linguagens *Journal of Communication and Languages* N.54 (2021) ISSN 2183-7198

> irregular para todos os lados e sendo ela própria agitada por elas e ao ser movida, agitando-as por sua vez. (Platão 2004, 100)

Derrida (1991, 193-195) irá realçar o seu carácter de *topos* — o receptáculo das formas, não sendo ele próprio uma forma, é informe e dinâmico, porque dotado de uma mobilidade constante. Como terceiro género, ele participa do fundo primordial de indistinção relativamente ao real (ao existente), mas também relativamente às ideias. E Platão atribui-lhe inúmeras metáforas de cunho maternal: ama, matriz, receptáculo, mãe. É nesta linha que Iriguaray e Kristeva se apropriaram do termo, levadas pelo poder metafórico do texto. Mas ao procederem através desta *genderização* (marca de género) da *chora*, remeteram-na, inadvertidamente, para a própria dimensão binária a que pensavam escapar.

A *chora* não pode ser pensada por oposição ao pai, nem como poder matriarcal por oposição ao patriarcal; e Derrida justifica esta impossível oposição: "aquilo que sempre se entendeu por pai (a saber — o poder) não se constitui senão a partir de uma anterioridade a que se pode chamar «mãe» unicamente na condição de não a confundir com o conceito habitual de mãe." (Bennington 1991, 196) Portanto, há um enfoque que afasta a perspectiva de Derrida daquela por onde enveredaram Kristeva e Iriguaray. O materno primordial não se identifica com a mãe, mas antes com o bastardo; e a metáfora do receptáculo é lida, antes, como vazio. Apreendemos aqui uma certa ressonância derrideana que nos diz que na origem está já sempre o desvio, a deriva, o não originário. Isto é: que a Lei-do-Pai tem uma origem bastarda, derivada, e, portanto, desde logo, perturbadora.

Mas, arriscamos afirmar, com Bennington: "Há portanto mãe no pai [há qualquer coisa de mãe no pai]"; para concluir com ele: "Como o mostrará muito mais tarde, o texto intitulado *Chora*: o «terceiro género» assim nomeado pode abanar todas as oposições constitutivas da metafísica /.../" (1991, 197). Nesta perspectiva, a mãe é antes uma estrutura, não uma mulher (uma estrutura, receptáculo, mas vazia; materna, mas bastarda). Portanto, esta precisão inviabiliza essa visão de uma feminilidade primordial (que encontrámos em Kristeva e Klein) e que elegeria o materno por oposição ao Pai. Daí que Bennington acentue a posição derrideana:

> Não basta dizer, por exemplo, que o pré-ontológico que tentamos pensar estaria na verdade numa neutralidade pré-sexual que atribuiríamos ao feminino — sabendo que não é verdade mas fingindo por necessidade — para reagir contra uma tradição que o teria sistematicamente fundamentado sob a autoridade masculina. (1991, 199)

seria meio caminho andado, mas de forma ainda dualista.

Aquilo de que se trata, em suma, é de uma topologia bizarra — uma heterogeneidade fundadora, essa suposta neutralidade, mas, no entanto, não exterior e, talvez por isso, Derrida lhe tenha chamado *invaginação* (1991, 205).

O filósofo foi buscar, portanto, a este suplemento — bastardo — que é definido pelo próprio Platão como heterogéneo, a razão da quebra da oposição masculino/feminino, da sua desconstrução. Daqui se infere que: o masculino quanto o feminino são atravessados, na sua estrutura arcaica, pela neutralidade heterogénea que, mesmo adormecida ou recalcada, pode irromper a qualquer momento. Ou ainda, que há um fundo de indeterminação que atravessa ambos os géneros. Derrida falará, então, de uma força de dispersão que atravessaria a diferença de género. E deste modo, qualquer um dos géneros guarda em si esse espaçamento que é a própria diferença (sexual), como um jogo infinito de diferenças.

Pensar a matriz heterogénea das oposições, não será tanto reenviá-las para a ordem do feminino por oposição a essa instância metalinguística já fálica ou falogocêntrica que é a Lei-do-Pai, mas deixar-lhe uma indeterminação de género que permite essa diferença plural ou dispersão. Essa indeterminação é também e, ao mesmo tempo, uma ambivalência, da ordem da disjunção inclusiva: ou isto, e também aquilo. Porque, o que importa pensar na desconstrução do paradigma binário é a mobilidade e a plasticidade dos géneros, a sua gradação mesmo, o atravessamento, a singularidade mas também as *ecceidades*, isto é, as diferenças momentâneas.

As consequências que Derrida retirou desta desconstrução do *logos* são várias: desde logo, a oposição de J.-P. Vernant sobre o *mythos* e o *logos*, que este concebeu numa espécie de excedente, algo que não se submete à oposição. A complexidade da desconstrução do binarismo que *Chora* exige vem do facto de não se reduzir sequer, como refere Derrida, a uma oscilação entre dois termos opostos mas, antes, a uma oscilação entre duas lógicas, uma disjuntiva de tipo nem/nem e uma do tipo e/e (Derrida 1995, 13). Derrida salientou a curiosidade da *chora* ser um discurso sobre os géneros, aqui géneros de *genos* ou *ethnos*, e sobre os vários géneros de géneros, o que nos dá desdobramentos em cadeia: não só, por exemplo, entre o sensível e o inteligível, atravessando a dicotomia, mas, e precisamente, entre o masculino e o feminino. O seu estatuto amorfo não permite atribuir-lhe a função retórica da metáfora dado que não é, no entender de Derrida, um *eidos*, mas nem por isso parece ser tão pouco a sua mimese, daí que também não possa levar o determinante «a» (Derrida 1995, 21). De *chora*, também não há referente, apesar de Platão a nomear como mãe e, nesse aspecto, não se lhe pode atribuir uma qualquer identidade (*ibid*, 25). Nesse sentido, também não possui uma dimensão ontológica. A questão que desponta neste raciocínio desconstrucionista é a de um fora da lógica, mesmo que de uma outra lógica se trate, que descentra o que Derrida formula como a "lógica da não contradição dos filósofos" (*ibid*, 27), um "*logos* bastardo", retomando o pensamento de J.-P. Vernant, isto é, o *mythos*. Pois, como relembra ainda Derrida, a filosofia só o devém legitimamente, tal como Hegel no-lo demonstra, quando ela se torna lógica; é condição da filosofia a determinante lógica, isto é, o pensamento a partir de Platão. Em suma, *chora* abriria uma mise-en-abyme entre todos os pares enumeráveis, inteligível/sensível; *mythos*/*logos*, e por aí fora, sendo outra coisa que não eles (*ibid*, 33).

RCL — Revista de Comunicação e Linguagens *Journal of Communication and Languages* N.54 (2021) ISSN 2183-7198

A questão colocada nestes termos remete para a dimensão topológica, para a perspectiva do lugar, de um dentro do dentro, para a dimensão política do lugar, ou do lugar do político, tal como Derrida o colocou. A questão dos lugares desemboca, no fluxo do texto derrideano, na questão política. (A) *chora* é política na medida em que sendo imprópria, ela desapropria, demonstração que Derrida levou a cabo a partir do *Timeu*, na segunda parte de *Khôra* (1995). Esta política do não-lugar é a de Sócrates, que se desloca do lugar do *logos* político, mas também do outro lugar que a este ele contrapõe, o dos sofistas e poetas que ocupariam o lugar da simulação. Sócrates, na óptica de Derrida, finge ocupar este lugar oposto ao político mas na verdade desvia-se para um terceiro — *chora* — não marcado, situando-se ou instituindo-se como *destinatário receptivo* (*ibid*, 43). A leitura derrideana de *chora* realça, como marca atravessando todo o texto, essa tensão indissolúvel entre filosofia e política (*ibid*, 67): tensão não decidível e não dita. Assim, do género, parece-nos, há que extrair essa tensão indecidível entre o regime do *bios* e a sua dimensão política. Esse será o discurso bastardo ou híbrido, sem origem (*ibid*, 70).

Embora Derrida não se tenha ocupado explicitamente de género enquanto diferença sexual, podemos concluir que tal como o fez para género — *genos* -, raça e etnia, existe uma recusa da assunção essencialista, de uma identidade substantiva e fixa pelo que os termos são colocados numa movência, num espaçamento onde a diferença se marca no próprio interior do termo. *Chora* é, então, essa *mise-en-abyme* do dentro que não permite lugares fixos.

Recorrendo agora às posições que determinaram o pensamento de Deleuze/Guattari, cabe talvez explorar ainda a coordenada tempo, neste regime de indeterminação a que nos levou a *chora* platónica e que poderíamos designar como o regime da individuação, na medida em que ela estará aquém do sujeito e de qualquer essencialidade da subjectividade. De *haec* — esta coisa — germinou, em Deleuze/Guattari (1980), uma trajectória no sentido do despojamento da coisa para a ordem do aparecer *ecce* — eis. Um outro regime se nos apresenta; é o regime das indicialidades: *ecceidades*. "Eis!": um vocativo que instaura o acontecimento, como o próprio instante do acontecer (Babo 2008). A singularidade está, nesta medida, ligada ao tempo do acontecimento; pode dizer-se da singularidade que ela é necessariamente pontual.

Na literatura há exemplos dessa transversalidade momentânea, que desaloja os sentidos constituídos. Quando a escrita deixa de funcionar no regime das representações sexuadas para passar a ser um processo de devires-outros: devir-mulher; devir-animal; que não é de todo a uniformização ou abolição da(s) diferença(s) mas, antes, a disseminação dos devires imperceptíveis e heterogéneos. Estes devires geram formas acidentais, contingentes. Singularidades múltiplas. Em "Politiques", Deleuze, partindo do princípio que as identidades são segmentadas, explicou em que consistem os fluxos desestabilizadores:

RCL — Revista de Comunicação e Linguagens *Journal of Communication and Languages* N.54 (2021) ISSN 2183-7198

> Não se trata de acrescentar sobre a linha um novo segmento aos segmentos precedentes (um terceiro sexo, uma terceira classe, uma terceira idade), mas de traçar uma outra linha no meio da linha segmentária, no meio dos segmentos, e que os arrastam segundo velocidades e lentidões variáveis num movimento de fuga ou de fluxo. (Deleuze 1996, 158)

A rejeição aqui do terceiro sexo terá mais a ver com uma recusa da série, da soma. Poder-se-ia dizer, então, que o abalo do sentido desalojando o falogocentrismo não foi tanto a emergência do feminino mas a emergência da diferença, da indecibilidade, por onde a matriz heterogénea mas também erógena passa. A desconstrução do binómio foi, assim, vista por esta perspectiva, iminentemente política, dado que historicamente, o falocentrismo está ligado ao poder, é o poder; enquanto o feminino, a sua subjugação. Não se trata de inverter as posições, porque essa inversão será sempre falocêntrica, como explicámos a partir da perspectiva de Derrida, mas de deixar atravessar a oposição de outras formas de significância. A dimensão política como mais-valia que a questão de género adquiriu estabelece-se na recusa do binarismo masculino/feminino, na recusa de que a afirmação da mulher passe por conquistar o lugar do homem, mas em cada sujeito, ela passará certamente pelo constante movimento de deslocação, de disseminação e de singularidade que atravessa o processo de subjectivação que é, ao mesmo tempo, uma des-subjectivação em processo[2].

Para salientar o cunho político de todo processo de subjectivação/ dessubjectivação, cabe convocar J. Rancière quando diz (e no que diz podemos também incluir a diferença de género), "um sujeito é um *in-between*, um entre-dois." (2014, 72) para prosseguir dizendo que o agir político será sempre o agir entre duas entidades, na falha, ou ainda, na identificação impossível. É neste exacto ponto que entendemos a colocação da questão de género como questão política. É política toda a posição que o sujeito toma para se constituir como sujeito: na sua singularidade de género, de raça, de língua (Butler, 2016).

Mbembe, entre outros, apela, também ele, a uma posição política de descentramento que permite um olhar a partir da multiplicidade de Áfricas, não para dividir mas para aproximar, partilhar. Daí a deslocação do conceito foucaultiano de biopolítica para o de necropolítica, de que é autor, a partir dos contextos coloniais e neo-coloniais.

De um fundo de heterogeneidade dispersa

Vimos como a viragem no pensamento hegemónico ocidental, que universalizou o dispositivo conceptual, se deu a partir das aberturas infligidas à estrutura paradigmática desse pensamento pelo pós-estruturalismo, mais precisamente, com o pensamento

---

2 Acrescentar que, para Claudia Lima Costa, a crítica feminista latino-americana concebe uma prática de indecibilidade no papel das tradutoras, como refere: "o feminismo brasileiro, em sua articulação pós-colonial, precisa trazer para o centro de suas traduções figuras como La Malinche — tradutoras e traidoras de qualquer noção de original, de tradição, de pureza, de unicidade, binarismos etc." (2009, 81).

RCL — Revista de Comunicação e Linguagens *Journal of Communication and Languages* N.54 (2021) ISSN 2183-7198

de Derrida, Foucault e Deleuze-Guattari. São esses os textos de fractura epistémica e política que vemos convocados por autores decoloniais, tanto em Viveiros de Castro, como em Achille Mbembe, aqui citados. A arqueologia proposta neste artigo parte dessas formações discursivas como marcos de abertura a novos posicionamentos enunciativos, a uma experiência outra, de olhar o outro, seja ele o negro, a mulher, o não-humano. Uma nova ecologia do pensamento prolifera a partir deste *turning point* que, do ponto de vista técnico, consiste num descentramento dos fundamentos lógicos do pensamento. E, nessa medida, há que entender ainda que experiência reflexiva e experiência artística vão a par, são ambas experiências de formas outras de configurar o tético e o estético.

Aqui chegados, onde está o feminino? Talvez nessa capacidade de pensar fora do falocentrismo, na abertura ao materno enquanto heterogéneo, indeterminado, e não propriamente no lugar complementar que é o da oposição binária. A matriz do materno, não no papel de mulher mas como bastard@, seria o ponto a partir do qual se torna possível pensar o atravessamento transubjectivo, pensar a abertura subjectivante e não a estagnação identitária que reside na oposição de género.

Talvez que as práticas artísticas e de subjectivação contemporâneas nos permitam trazer alguma concretude à problemática em análise mas, também, para a análise da qual necessitamos de esta outra *Episteme*.

RCL — Revista de Comunicação e Linguagens *Journal of Communication and Languages* N.54 (2021) ISSN 2183-7198

Bibliografia

Babo, Maria Augusta. 2008. "Prefácio". In *Estética da Ecceidade — o traçar de uma carta*, edited by Luis Lima. Coimbra: MinervaCoimbra.

Bennington, Geoffrey. & Jacques Derrida. 1991. *Jacques Derrida*. Paris: Seuil.

Braidotti, Rosi. 2018. "A Theoretical Framework for the Critical Posthumanities". *Theory, Culture & Society,* 36 (6): 31-61. https://journals.sagepub.com/doi/full/10.1177/0263276418771486.

Butler, Judith. 2016. *Rassemblement — pluralité, performativité et politique*. Paris: Fayard.

Costa, Claudia de Lima. 2009. "A urgência do pós-colonial e os desafios dos feminismos latino-americanos." *Terceira Margem* 13(20) (janeiro/julho): 70-85. https://revistas.ufrj.br/index.php/tm/article/view/11037/8053.

Deleuze, Gilles e Guattari, Félix. 1980. *Mille Plateaux*. Paris: Seuil.

Deleuze, Gilles et Claire Parnet. 1996. *Dialogues*. Paris: Champs — Flammarion.

Derrida, Jacques, 1995. *Khôra*. Campinas SP: Papirus Editora.

Freud, Sigmund.1971. *Nouvelles conférences sur la psychanalyse*. Paris: Gallimard-Idées.

Gomes, Camila de Magalhães. 2018. "Gênero como categoria de análise decolonial." *Civitas — Revista de Ciências Sociais* 18(1): 65-82. https://doi.org/10.15448/1984-7289.2018.1.28209.

Greimas, Algirdas Julien. 1979. *Sémiotique — dictionnaire raisonné de la théorie du langage*. Paris: Hachette Université.

Iriguaray, Luce. 1974. *Speculum — de l'autre femme*. Paris: Minuit.

Kristeva, Julia. 2000. *Le génie féminin — Mélanie Klein*. Tome II. Paris: Fayard.

Kristeva, Julia. 2013. *Pulsions du temps*. Paris: Fayard.

Mbembe, Achille. 2014. *Crítica da razão negra*. Lisboa: Antígona Editores.

Platão. 2004. *Timeu*. Lisboa: Instituto Piaget.

Rancière, Jacques. 2014. *Nas margens do político*. Lisboa: KKYM.

Vivieros de Castro, Eduardo. 2015. *Metafísicas Canibais — elementos para uma antropologia pós-estrutural*. São Paulo: Cosac & Naify.

RCL — Revista de Comunicação e Linguagens *Journal of Communication and Languages* N.54 (2021) ISSN 2183-7198

—

Nota biográfica

Doutorada em Semiótica e Agregada em Teoria da Cultura, é Professora Associada no Departamento Ciências da Comunicação da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa e investigadora no Instituto de Comunicação da Nova — ICNOVA. Presidente do Centro de Estudos de Comunicação e Linguagens — CECL — desde 2014. As suas áreas de investigação são: a semiótica, a teoria da escrita e os processos de subjectivação. Fundadora, com Jorge Lozano, da Associação Ibérica de Semiótica, de que é co-presidente, desde 2017. Livros publicados: *Culturas do Eu — configurações da subjectividade*, Lisboa, ICNOVA/ Instituto de Comunicação da Nova, 2019. *La traversée de la langue — le Livre de l'Intranquillité de Fernando Pessoa*, Covilhã, LabCom Books, 2011. http://www.livroslabcom.ubi.pt/pdfs/20110322-babo_la_traversee.pdf co-autora, com José Augusto Mourão de: *Semiótica: Genealogias e Cartografias*, Coimbra, MinervaCoimbra, 2007. *A Escrita do Livro*, Lisboa, Editora Vega, colecção Passagens, 1993.

—

ORCID iD

0000-0003-0929-7720

—

CV

F11A-EBC1-8B1B

—

Morada institucional

NOVA FCSH, Av. de Berna, 26-C — Lisboa 1069-061, Portugal.

—

Recebido Received: 2021-01-25

Aceite Accepted: 2021-04-01

—

DOI https://doi.org/10.34619/ddon-0dn9

RCL — Revista de Comunicação e Linguagens *Journal of Communication and Languages* N.54 (2021) ISSN 2183-7198

RCL — Revista de Comunicação e Linguagens *Journal of Communication and Languages* N.54 (2021) ISSN 2183-7198

A representatividade da mulher negra na mídia social: o coletivo brasileiro "Pop Afro"

The representativeness of black women on social media: the Brazilian collective "Pop Afro"

MICAELA SANTOS

Universidade da Beira Interior, Faculdades de Artes e Letras
micaela.cabral.santos@ubi.pt

SÓNIA DE SÁ

Universidade da Beira Interior, Faculdades de Artes e Letras, LabCom
sonia.sa@ubi.pt

Resumo

Este artigo é de caráter exploratório e busca, através de uma análise de conteúdo, entender se o coletivo Pop Afro, inserido no Movimento *Black Money* (MBM), aumenta a representatividade da mulher negra brasileira nas mídias digitais e se dissemina o empoderamento e valorização da estética e cultura negra através do afroempreendedorismo. Para tal, o texto traz um breve histórico do enegrecimento do movimento feminista no Brasil, as redes sociais como lugar de fala e resistência política e o surgimento do afroempreendedorismo como alternativa social e econômica. A partir de três hipóteses claramente definidas são estabelecidos critérios de análise que, como resultado, validam a valorização pelo coletivo da representatividade da mulher negra, do empreendedorismo negro, dentro do MBM, e promovem o enegrecimento do feminismo.

Palavras-chave

Feminismo negro | mulher negra | afroempreendedorismo | representatividade negra | *Pop Afro* | Movimento *Black Money*

Abstract

This article has an exploratory character and seeks, through a content analysis, to understand whether the collective Pop Afro, inserted within the Black Money Movement (BMM), increases the representation of Brazilian black women in digital media, as well as the empowerment and valorization of black aesthetics and culture through Afro-entrepreneurship. To this end, the text provides a brief history of the blackening of the feminist movement in Brazil, social networks as a place of speech and political resistance, and the emergence of Afro-entrepreneurship as a social and economic alternative. Based on three clearly defined hypotheses, analysis criteria are established that, as a result, validate the collective appreciation of the representation of black women, black entrepreneurship, within the MBM, and promote the blackening of feminism.

Keywords

Black feminism | black woman | Afro-entrepreneurship | black representation | Pop Afro | Black Money Movement

RCL — Revista de Comunicação e Linguagens *Journal of Communication and Languages* N.54 (2021) ISSN 2183-7198

Introdução

A popularização do uso das novas tecnologias da comunicação e a ascensão das redes sociais promoveram a reorganização do movimento feminista, fazendo com que fosse possível que as mulheres, antes silenciadas, ocupassem um novo local para manifestar suas reinvidicações. "A possibilidade de disseminação de ideias feministas propiciou maior acesso ao movimento e fez com que o protagonismo crescesse. Militantes e simpatizantes se construíram e consolidaram a partir de redes sociais e blogs" (Azevedo et al., 2016, p. 66).

Foi a partir do posicionamento e da luta da mulher negra que o movimento feminista brasileiro teve que tornar sua narrativa mais abrangente e desta maneira, começar a olhar as questões das mulheres por uma ótica interseccional entre gênero, classe e raça. Assim, as necessidades das mulheres negras começaram a sair da invisibilidade e viraram pauta de grandes debates. Notamos esse posicionamento através da valorização

da estética afro, onde a negritude passou a ser disseminada como um posicionamento político e de luta contra o racismo.

O Movimento *Black Money* é um *hub* de inovação que busca dar autonomia à comunidade negra, transformando o seu universo através da comunicação, educação e promoção de *networks* entre empresários e consumidores. O principal objetivo é incentivar e estimular o desenvolvimento digital de afroempreendedoras/es para que criem estratégias que as/os tornem competitivas/os no mercado (Movimento *Black Money*[1]).

Este artigo analisa a atuação do Coletivo *Pop Afro*, inserido no Movimento *Black Money*, por meio de sua página no Instagram. O objetivo é entender se o posicionamento digital, a parceria com outras/os afroempreendedoras/es e a utilização do espaço físico fazem do *Black Money* uma ferramenta para aumentar a representatividade da mulher negra. Para isso, o texto apresenta um breve histórico do enegrecimento do movimento feminista no Brasil com a intersecção entre classe, raça e gênero, analisa as redes sociais como nova ágora digital (Dutra, 2018), a valorização da estética negra e como as/os afroempreendedoras/es vêm contribuindo para o desenvolvimento social e econômico de mulheres negras.

O coletivo *Pop Afro* foi criado por três mulheres negras e reúne mais de 10 designers, impactando, indiretamente ou diretamente, mais de 25 famílias. O objetivo do coletivo é aumentar a representatividade de pessoas negras através da moda, acessórios, cosméticos e arte.

Esse artigo analisa o conteúdo publicado no Instagram do *Pop Afro* e busca validar as seguintes hipóteses: (1) As postagens do Pop Afro seguem uma identidade visual que valoriza a estética negra e incentiva a representatividade da negritude; (2) As postagens apresentam conteúdos que estimulam o engajamento e não apenas a comercialização de produtos; (3) O coletivo utiliza seu espaço digital para promover eventos que valorizam a estética e a cultura negra.

Marco teórico

Contextualização do enegrecimento do movimento feminista

Desde a colonização que as mulheres negras, indígenas — e, posteriormente, as miscigenadas — brasileiras sofrem violações contra seus corpos e sua identidade. Paradoxalmente, o processo de colonização está na base da criação do mito da democracia racial (Carneiro 2011) que perpetua e nega o papel e o lugar da mulher negra na sociedade e na cultura brasileira, até os dias atuais. Essas mulheres carregam em suas histórias marcas e necessidades próprias, que não podem ser resumidas às questões de gênero. Para compreender a complexidade e as especificidades do que é ser uma mulher negra,

1 Disponível em: https://movimentoblackmoney.com.br/

RCL — Revista de Comunicação e Linguagens *Journal of Communication and Languages* N.54 (2021) ISSN 2183-7198

por exemplo, deve-se criar maneiras de livrá-las da opressão do racismo, que as tornou invisíveis (Carneiro 2003).

Num olhar atento sobre a realidade norte-americana, hooks (2018) afirma que olhar as questões de sexo e género dissociadas das questões de raça e as de raça dissociadas das de sexo e género, gera uma imagem distorcida e preconceituosa das questões da mulher na sociedade. E, que separar a luta contra o sexismo da luta contra o racismo é "negar uma verdade básica da nossa existência: que raça e sexo são facetas imutáveis da identidade humana" (2018, 34).

Assim, na sociedade brasileira, que é multirracial, pluricultural e comprovadamente racista, o feminismo deveria ter "como principal eixo articulador o racismo e seu impacto sobre as relações de gênero, uma vez que ele determina a própria hierarquia de gênero em nossas sociedades" (Carneiro 2011, 2). Desta forma, torna-se necessário enegrecer o movimento feminista e lutar para combater o racismo:

> Em geral, a unidade na luta das mulheres em nossas sociedades não depende apenas da nossa capacidade de superar as desigualdades geradas pela histórica hegemonia masculina, mas exige, também, a superação de ideologias complementares desse sistema de opressão, como é o caso do racismo. O racismo estabelece a inferioridade social dos segmentos negros da população em geral e das mulheres negras em particular, operando ademais como fator de divisão na luta das mulheres pelos privilégios que se instituem para as mulheres brancas (*ibid*).

O movimento feminista brasileiro ganha força quando reconhece que as mulheres pertencem a grupos de pessoas distintos, com anseios e necessidades diferentes. Porque, no caso das mulheres, nem todas conseguem acessar "lugares de cidadania" (Ribeiro 2017, 35), o "que impossibilita que as vozes dos indivíduos desses grupos sejam catalogadas, ouvidas, inclusive, até de quem tem mais acesso à internet. O falar não se restringe ao ato de emitir palavras, mas de poder existir. (Ribeiro 2017, 36 e 37). Para isso, torna-se necessário olhar o feminismo por uma ótica interseccional, onde são considerados o gênero, a raça e a classe (Crenshaw 2002).

Luíza Bairros (2000) acredita que a discussão do feminismo negro é balizada por dois eixos de opressão: o primeiro, apaga as mulheres negras da luta pelos direitos das mulheres (brancas e elitizadas), mantendo-as invisibilizadas; e o segundo, nega a posição política das mulheres negras nas lutas feministas.

Grada Kilomba (2012, 2018) informa criticamente a visão de Simone de Beauvoir (1949), de que a mulher é vista e tratada como o *Outro*; considerando que a mulher negra, por não ser nem homem e nem branca, está em uma posição ainda mais desfavorável, vivendo em um vácuo existencial que faz com que ela seja tratada como o *Outro* do *Outro*: "Nós no meio. Este é, é claro, um dilema teórico sério, em que os conceitos de "raça" e gênero se fundem estreitamente em um só. Tais narrativas separativas

RCL — Revista de Comunicação e Linguagens *Journal of Communication and Languages* N.54 (2021) ISSN 2183-7198

mantém a invisibilidade das mulheres negras nos debates acadêmicos e políticos" (Kilomba 2012, 56)

Com a tomada de consciência de que a questão de gênero não deve ser o único balizador para representar as lutas das mulheres brasileiras, surgem diversas iniciativas nacionais para combater o racismo e empoderar as mulheres negras. São, assim, redes engajadas que transformam as mulheres negras em sujeitos políticos e o feminismo em uma ferramenta contra o racismo.

> A questão política que decorre dessa realidade será a exigência de que o combate ao racismo, à discriminação racial e aos privilégios que ele instituiu para as mulheres brancas seja tomado como elemento estrutural do ideário feminista; um imperativo ético e político que reflita os anseios coletivos da luta feminista de representar as necessidades e os interesses do conjunto de mulheres (Carneiro 2003, 121).

O surgimento destas redes de apoio e de um ativismo direcionado para as questões da mulher negra surge diante da necessidade inegável de lhe criar espaços de voz e de representatividade. Djamila Ribeiro (2017) reforça essa importância, onde destaca que pessoas brancas carregam em seu discurso uma visão limitada a respeito da realidade das mulheres negras. Sendo necessário reeducar toda uma sociedade construída sobre os pilares do racismo e do machismo. Os negros não podem continuar tendo suas lutas silenciadas e inferiorizadas, sendo negado o seu direito de ascender e ocupar novos espaços sociais (*ibid*).

Na busca por visibilidade e representatividade e como parte da luta contra o racismo estrutural, o feminismo negro encontrou nas mídias sociais digitais um ambiente democrático e acessível para expandir o seu discurso e a sua narrativa, tendo passado, crescentemente, a usar as redes sociais de maneira estratégica, nomeadamente, através de ambientes de empoderamento que legitimam os discursos e a voz de mulheres oprimidas. As redes sociais digitais permitem que essas mulheres compartilhem suas próprias vivências, medos e vontades com outras mulheres que partilham realidades parecidas, criando espaços horizontais de fala e escuta, sem que uma se sobreponha a outra (Martinez 2018).

Mídias sociais como espaço de fala

Dentro deste espaço de interação e de conexão online, surge também o ciberfeminismo, mesmo que ameaçado pela masculinização da tecnologia. Em "O manifesto ciborgue", de 1985, Donna Haraway, que aborda as reestruturações da sociedade através da tecnologia, alerta para a situação das mulheres e do seu afastamento da integração no sistema da "informática dominante", que consolida o sucesso do homem nas profissões de tecnologia. Porém, foi nos anos 2000, com a popularização das tecnologias digitais, que o ciberfeminismo passou a abordar pautas sociais (Boix 2013) articuladas

RCL — Revista de Comunicação e Linguagens *Journal of Communication and Languages* N.54 (2021) ISSN 2183-7198

com ações que buscavam alternativas eficazes para pulverizar as narrativas do movimento feminista. E, principalmente, elevando a luta das mulheres negras, questões de sexualidade estereotipada e de invisibilidade na esfera pública.

A rede tornou-se, assim, a nova ágora digital, possibilitando a reflexão acerca de temas polêmicos e diversos: "a internet é a ágora e o teatro digital, onde os temas, relevantes às sociedades, são debatidos e, ao mesmo tempo, dramatizados no intuito de criar posições nos cibercidadãos" (Dutra 2018, p 156). Esses novos espaços de conversação empoderaram mulheres marginalizadas, empoderando e transformando sua realidade através de iniciativas coletivas, "que sempre visam algum tipo de mudança concreta na vida das pessoas e/ou organizações envolvidas, seja na busca de soluções para problemas comuns, na atuação em defesa de outros em situações desfavoráveis, ou na colaboração em algum propósito coletivo" (Aguiar 2008, 15).

Assim, as redes sociais tornaram-se uma das principais ferramentas do feminismo negro e as mulheres que as integram se unem para a construção de um espaço democrático horizontal e "não hierárquico". Além de atuarem como agentes de transformação de suas próprias realidades, disseminando seu discurso, fortalecendo o apoio mútuo, reforçando a luta política, desconstruindo padrões de imagens e aumentando sua representatividade nestas mídias alternativas.

Valorização da estética negra

Todo movimento social deve ser reconhecido pela sua capacidade de realizar transformações culturais para além das redes sociais e da internet (Castells 2013). Assim, o feminismo negro se consolida através das redes sociais virtuais ao potencializar a sua capacidade de estabelecer um local de fala, mas principalmente potencializar a realização de manifestações políticas, organizar as pautas públicas, valorizar a cultura e a estética negras.

Segundo Lélia González (1984) a articulação entre racismo e sexismo "produz efeitos violentos sobre a mulher negra em particular" (p. 224). Ficando claro a importância de desconstruir todo um imaginário que tende a minimizar os abusos recorrentes e o silenciamento naturalizado. Além de livrar da opressão mulheres que sofreram a vida inteira para se encaixar em um padrão de beleza eurocêntrico, e que agora, se unem para ir às ruas levantar a bandeira da negritude (Martinez 2018).

Oracy Nogueira (2006) sublinha que as mulheres, ao se afirmarem negras diante de uma sociedade racista, onde quanto mais características da população negra se tem mais discriminado se é, essas manifestações buscam, não só representatividade, mas principalmente combater o racismo.

Valorizar a estética negra significa romper com o mito de beleza criado a partir de uma visão eurocêntrica e masculina, que busca manter o domínio dos homens sobre as mulheres, e dos brancos sobre os negros (Wolf 1992):

RCL — Revista de Comunicação e Linguagens *Journal of Communication and Languages* N.54 (2021) ISSN 2183-7198

> A "beleza" é um sistema monetário semelhante ao padrão ouro. Como qualquer, sistema, ele é determinado pela política e, na era moderna no mundo ocidental, consiste no último e melhor conjunto de crenças a manter intacto o domínio masculino. Ao atribuir valor às mulheres numa hierarquia vertical, de acordo com um padrão físico imposto culturalmente, ele expressa relações de poder segundo as quais as mulheres precisam competir de forma antinatural por recursos dos quais os homens se apropriaram (p.15).

Após anos de violência contra a própria ancestralidade, a capilarização do movimento feminista negro criou uma pequena revolução dentro de cada mulher, fazendo nascer a consciência de que seu cabelo natural é bonito, não necessitando de mudanças para se adequar a um padrão opressor e segregador (hooks 2018). Partindo desse empoderamento, os primeiros movimentos que surgiram na internet, em prol da estética negra foram relacionados com a aceitação do cabelo natural, considerado por Nilma Gomes (2006) um fator mais importante do que a cor de pele para a classificação de raça.

O cabelo crespo virou um símbolo de resistência e sinônimo de luta dentro da sociedade brasileira, se contrapondo à regra do alisamento químico que tinha como objetivo extinguir os traços de negritude existentes (Cunha 1991). Inspirados no movimento *Black is Beautiful*, que fez muito sucesso nos movimentos negros dos Estados Unidos da América nas décadas de 1960 e 1970, surgiram movimentos nas redes sociais que depois ganharam as ruas na "1ª Marcha Nacional de Mulheres Negras", realizada em Brasília e na "Marcha do Empoderamento Crespo", realizada em Salvador, ambas no ano de 2015.

A aceitação do cabelo natural foi o início de uma narrativa para a valorização da estética negra de forma mais ampla, abrangendo cultura, música, moda e acessórios, virando uma afirmação da identidade negra e um posicionamento político e cultural (Sansone 2000). Calvin Moore (2010) defende que o movimento de negritude é uma tomada de consciência daqueles que foram terrivelmente massacrados, escravizados e silenciados durante anos de opressão:

> A **Negritude** não é uma corrente estética passageira nem uma pretensiosa escola filosófica; muito menos ideologia ou religião. É, sim, uma forma de consciência oposta ao **racismo**; um posicionamento ético e moral global frente à racialização das relações humanas. Portanto, um jeito de ser, de pensar, de atuar e de se conceber frente à realidade concreta num mundo que, efetivamente, valora e hierarquiza as raças (Moore 2010, 37)[2].

O mercado brasileiro, junto com as mídias tradicionais, reforçou esse imaginário e ignorou, não só a existência, mas também o poder de consumo das/os negras/os. De

2 Negrito do texto original.

acordo com Ilana Strozenberg (2005), a mulher negra só ganhava o *status* de protagonista quando o produto ou serviço tinha o objetivo de "melhorar" uma condição de inferioridade. Segundo Martins a invisibilidade da mulher negra na publicidade brasileira perdurou durante anos: "[...] em 1995 apenas 7% dos anúncios veiculados tinham a presença de modelos negros, número que subiu para 10% no ano 2000 e 13% em 2005" (2015, 45).

Ainda de acordo com Strozwnberg (2005), a representação da mulher negra é muito discreta e, muitas vezes, é feita para se comunicar com pessoas brancas e suprir a necessidade de ser politicamente correta e engajada com movimentos sociais. Isso faz com que ela seja representada com a sua aparência modificada, através da maquiagem, roupa e produtos químicos (Francklin 2017) que branqueiam sua imagem e a dissociam da sua identidade. Com efeito, a mídia tradicional e o mercado continuam anulando a singularidade e as necessidades da mulher negra.

Gomes (2017) endossa que o imaginário estereotipado da imagem do negro nas mídias influenciou diretamente nas construções estéticas aceitáveis socialmente e que essas construções violentam a mulher negra. As redes sociais, por sua vez, possibilitam o rompimento desse imaginário e o resgate com a própria ancestralidade. Isso é feito através das narrativas estéticas e do empoderamento como posicionamento político da mulher negra.

Assim, cresce o número de movimentos e coletivos de empreendedoras/es negras/os que buscam atender as demandas específicas das/os afro-brasileiras/os. As/Os afroempreendedoras/es, como são chamadas/os, reconhecem a importância e a necessidade da cidadania plena de todo um povo e que ela deve ser feita através da aceitação e valorização da própria identidade (Santos 1996). No entanto, apesar desses coletivos ganharem espaço nas redes sociais e para além delas, ainda existe muita resistência e preconceito com os serviços oferecidos.

Afroconsumo e afroempreendedorismo

Diante da necessidade inegável de se construir alternativas para suprir as necessidades de representatividade efetiva de afro-brasileiras/os, e da necessidade de aumentar os rendimentos e criar postos de trabalho para a população negra, surge o afroempreendedorismo, que é também uma resposta à necessidade de atender um segmento de mercado negro, apostado no afroconsumo. Esse segmento de mercado resulta de um movimento de contracultura e tem como objetivo determinante promover a estética e influências étnico-raciais.

Segundo o painel de Pesquisa Nacional por Amostragem de Domicílios (PNAD), realizada pelo Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE), 56,8% da população se auto declarou negra ou parda, em 2019. Entre 2015 e 2016, esse número era de 53,6% e representava mais de 800 bilhões de reais, segundo dados da pesquisa "Afroconsumo — Pesquisa sobre comportamento e os hábitos de consumo dos afrodescendentes de São Paulo", realizada entre 2015 e 2016.

RCL — Revista de Comunicação e Linguagens *Journal of Communication and Languages* N.54 (2021) ISSN 2183-7198

Porém, mesmo representando mais da metade da população, a pesquisa também destaca que as necessidades dos afrodescendentes ainda são deixadas de lado pelas marcas, pela publicidade e pelas mídias tradicionais, e isso ocorre por dois motivos:

> 1) O mito coletivo de que pessoas negras não têm potencial de consumo/não consomem.
> 2) Os responsáveis pela comunicação/produção industrial são pessoas não negras, que têm, como repertório, um imaginário bem descolado da realidade do público com quem querem se comunicar e ainda se alimentam dos estereótipos ultrapassados acerca dos afrodescendentes (2016, 16)

É possível notar, porém, um expressivo esforço do segmento de cosméticos para atender as demandas das mulheres negras que desejam cuidar dos seus cabelos naturais. Mas esse interesse tem caráter puramente econômico; o objetivo é elitizar a estética negra para que a mesma seja mais lucrativa, fazendo com que ela perca sua essência política. Em entrevista para à BBC News, Lopes[3] (2019) reforça que, pela valorização da estética, artistas e movimentos negros só têm recebido mais atenção porque o mercado está descobrindo o verdadeiro potencial desse segmento e que isso, apesar de ser positivo, nada tem a ver com representatividade.

Sem conseguir uma resposta satisfatória do mercado e diante da necessidade de suprir as carências sociais e econômicas de uma população que está historicamente à margem, as/os afroempreendedoras/es vêm conquistando o mercado nacional ao comercializar produtos e serviços que valorizam a negritude. Segundo a pesquisa "Empreendedores Negros no Brasil", realizada em 2019, pela Pretahub em parceria com a P Morgan e Plano CDE, existem três principais motivações para essas/es empreendedoras/es começarem um negócio, são elas: necessidade, vocação e engajamento. Importante destacar que neste último grupo encontra-se mais fortemente o objetivo de disseminar a cultura e a estética negra como forma de luta política.

A pesquisa também mostra que 52% das/os afroempreendedoras/es são mulheres e que as mídias online possuem um papel fundamental na forma de comercialização dos produtos. Em entrevista à página Alma Preta, Adriana Barbosa, idealizadora de Feira Preta, o maior evento de cultura e empreendedorismo negro da América Latina, afirma que o afroempreendedorismo desempenha um papel primordial para autonomia financeira da população negra. A Feira Preta foi criada para suprir a necessidade de mulheres empreendedores que não encontravam espaço para divulgar e vender seus produtos. Além de ser um espaço de posicionamento e resistência política.

3 Disponível em: https://www.bbc.com/portuguese/geral-50482127.

Movimento *Black Money*

O afroempreendedorismo busca criar oportunidades e espaços para que o dinheiro circule entre pessoas negras envolvidas no processo de confeção, venda e divulgação e compra. Logo, apresenta como fator determinante o caráter social e a sustentabilidade para que todas/os as/os envolvidas/os no processo possam se desenvolver mutuamente e a partir disso transformar a realidade social e econômica na qual estão inseridas/os.

Nesse contexto, Nina Silva, especialista em tecnologia e ativista negra, idealizou e fundou o Movimento *Black Money* (MBM) em 2017. A autora trabalhou durante 17 anos em uma área dominada exclusivamente por homens brancos e mesmo tendo um currículo invejável, via sua capacidade questionada por ser uma mulher negra.

Em entrevista à Metrópoles, Nina Silva revela que sentiu a necessidade de deixar para a sociedade um legado mais importante do que a própria carreira e, junto com o sócio Alan Soares, criou o MBM, cuja "ideia é promover educação, empreendedorismo e inclusão financeira, fazendo o capital circular de maneira justa entre quem precisa" (*online*). Isso porque, segundo dados da PNAD do primeiro trimestre de 2020, brasileiros/as negros/as recebem em média 56,25% a menos que brasileiros/as brancas.

Metodologia

Para analisarmos o impacto da ação do *Pop Afro* na representatividade da mulher negra brasileira, faremos uma análise de conteúdo (Bardin 2006) às publicações do coletivo, um caso de sucesso do MBM. O coletivo Pop Afro reúne o trabalho de mais de 10 designers negras/os em um espaço de representatividade e impacta, direta ou indiretamente, mais de 25 famílias. Para Ignez Teixeira[4] (2020), uma das fundadoras, "O *Pop Afro* é mais que uma loja, é um movimento de criações pretas e reúne no mesmo espaço produtos, entretenimento, cultura e arte" (Instagram Pop Afro).

Esse artigo analisa o conteúdo publicado no Instagram do Pop Afro e busca verificar as seguintes hipóteses: (1) As postagens do Pop Afro seguem uma identidade visual que valoriza a estética negra e incentiva a representatividade da negritude; (2) As postagens apresentam conteúdos engajados e não apenas para comercialização de produtos; (3) O coletivo utiliza seu espaço digital para promover eventos que valorizam a estética e a cultura negra.

A análise de conteúdo é uma técnica aplicada nesta pesquisa desenvolvida para descrever e interpretar o conteúdo de todos os tipos de documentos e textos, tendo como referência os modelos propostos por Moraes (1999), Cunha (2012) e Bardin (2016).

Serão analisadas 99 publicações no Instagram do coletivo *Pop Afro* em dois períodos diferentes. Primeiro do dia 20 de novembro de 2019, mês de lançamento do coletivo, até o dia 02 de janeiro de 2020. Segundo, do dia 15 de janeiro de 2020 até 02 de fevereiro

4 Disponível em: https://www.instagram.com/tv/B9sN19_p2In/?hl=pt

de 2020. Foi necessário fazer um corte da primeira quinzena de janeiro de 2020, pois é um período em que todo o comércio está focado em liquidações. A não exclusão deste período poderia acarretar em um resultado enviesado e equivocado por interferência de uma prática comum e sazonal do mercado.

Os dados foram coletados de maneira manual e plotados no excel, onde, inicialmente, consideramos: data de publicação, conteúdo da imagem ou vídeo, texto da legenda, *hashtags*, quantidade de curtidas e quantidade de comentários.

Após a pré-análise, optamos por utilizar a informação da coluna de *hashtags* apenas na análise da hipótese 1, pois todas as publicações apresentavam as mesmas palavras, não estabelecendo, assim, uma relação direta com o conteúdo específico de cada postagem e sim com o objetivo do coletivo. Ou seja, as *hashtags* não acompanham a diversidade dos conteúdos.

A análise terá um enfoque semiótico e semântico, com inferências a partir dos signos empregados nas imagens e no vocabulário geral utilizado. Levando em consideração que "a linguagem reflete a história e as relações de poder, sendo possível, através de levantamentos automáticos de vocabulário, mapear os grandes campos de sentido (campos semióticos) de um texto" (Cunha 2001, 88), devemos considerar que memórias históricas e culturais estarão implícitas no discurso aqui analisado e isso nos auxiliará a avaliar a sua importância na enunciação do coletivo *Pop Afro*.

No que tange à categorização dos critérios de análise, também o faremos de maneira mista, embora tenhamos definido alguns parâmetros, não excluímos a possibilidade de identificarmos a necessidade de novas inserções ao longo da investigação. Segundo Vala (2007), "a construção de um sistema de categorias pode ser feita a priori ou a posteriori, ou ainda através da combinação destes dois processos" (p. 111), tendo sido esta a nossa opção, conforme se expõe na Tabela 1.

RCL — Revista de Comunicação e Linguagens *Journal of Communication and Languages* N.54 (2021) ISSN 2183-7198

Tabela 1. Hipóteses e correspondência aos critérios de análise

Hipótese 1.	Avaliaremos a utilização de modelos negros com cabelo natural, fator considerado mais importante do que o tom da pele, para definir a negritude (Gomes 2005). E, também, a utilização de cores vibrantes e estampas étnicas (Afronconsumo 2017).
Hipótese 2.	Buscamos analisar de maneira qualitativa as imagens publicadas e quantitativa os conteúdos textuais por três critérios diferentes: a) empoderamento da cultura afro-brasileira: cores vibrantes, estampas étnicas, artes, religiões afro (Santos 2006); b) comercialização de produtos sem que haja empoderamento ou informação sobre a história da origem do mesmo; c) eventos promovidos pelo coletivo, com temas relacionados com a negritude, empoderamento e cultura afro brasileira[5].
Hipótese 3.	Analisamos qualitativamente as inferências da hipótese 1. e quantitativamente as inferências da hipótese 2. Para avaliarmos a promoção de eventos que valorizem o empoderamento e estética negra.

Análise de dados e verificação das hipóteses

Hipótese 1

Conforme já estabelecido anteriormente, fizemos uma análise qualitativa onde utilizamos dois critérios: a utilização de cores vibrantes e estampas étnicas e a utilização de modelos negros com cabelo natural.

Todas as imagens postadas apresentam recursos que fazem referência a ancestralidade afro-brasileira, existindo um padrão na repetição das cores icônicas que são representadas no logótipo do coletivo, nas cores azul, rosa e amarelo. Em todas as imagens, identificamos uma estampa étnica, seja em um detalhe, seja no fundo utilizado:

5 Dentro da definição de cultura incluímos a culinária, música e religiões.



Imagem 1
Imagens com referência a ancestralidade afro-brasileira. Instagram do coletivo *Pop*.

Uma característica intrínseca presente no Instagram do *Pop Afro* é a utilização da moda, cultura e arte como forma de resistência política. Um coletivo criado por mulheres negras, em um bairro periférico do Rio de Janeiro que se comunica com milhares de pessoas através de publicações que enaltecem a estética negra e toda a sua pluralidade, é, notoriamente, um posicionamento político contra o racismo (Empreendedorismo negro no Brasil, 2019).



Imagem 2
Imagens com referência à moda como ferramenta política. Instagram do coletivo *Pop afro*.

O coletivo também utiliza sua página no Instagram para aumentar a representatividade de pessoas negras nas mídias digitais. Essa é, também, uma estratégia para gerar identificação com o seu público. Constatamos isso pela presença constante de pessoas negras com cabelos naturais, trançados ou *dreadlocks* nas publicações. Como já abordamos anteriormente, utilizar o cabelo natural é um símbolo de resistência e um ato político, diante de uma sociedade opressora que tenta apagar traços da negritude. Isso ocorre através da perpetuação de padrões estéticos anti-negros, especificamente,

RCL — Revista de Comunicação e Linguagens *Journal of Communication and Languages* N.54 (2021) ISSN 2183-7198

padrões que valorizam a estética eurocêntrica e omprime todos que não se possuem cabelo liso e controlado (Caldwell 2007). A textura do cabelo afro muitas vezes é visto como uma marca de inferioridade, porém ele representa um importante papel na construção de um identitário negro (Gomes 2005).



Imagem 3
Imagem com referência aos cabelos naturais de mulheres negras. Instagram do coletivo *Pop afro*.

De maneira geral, as imagens publicadas buscam estabelecer uma relação de proximidade com o público-alvo, onde as modelos quase sempre estão em posição frontal, olhando para o/a receptor/a da mensagem, enunciando, quase sempre, um ar de poder e força. Essas características subjetivas sugerem que elas buscam transmitir respeito e orgulho da sua negritude e capacidade de vencer num mundo que lhes é, habitualmente, adverso.



Imagem 4
Imagens de poder e força das mulheres negras. Instagram do coletivo *Pop afro*.

RCL — Revista de Comunicação e Linguagens *Journal of Communication and Languages* N.54 (2021) ISSN 2183-7198

As *hashtags* utilizadas reforçam que o coletivo *Pop Afro* possui orgulho em pertencer ao Movimento *Black Money* e que seu posicionamento é, antes de tudo, político: #PopafroMadu, #TonaPopAfro, #popafro, #criacoespretas, #economiacriativanegra, #afrocolaboracao, #afrofuturismo, #afroinovacao ou #criadoresnegros.

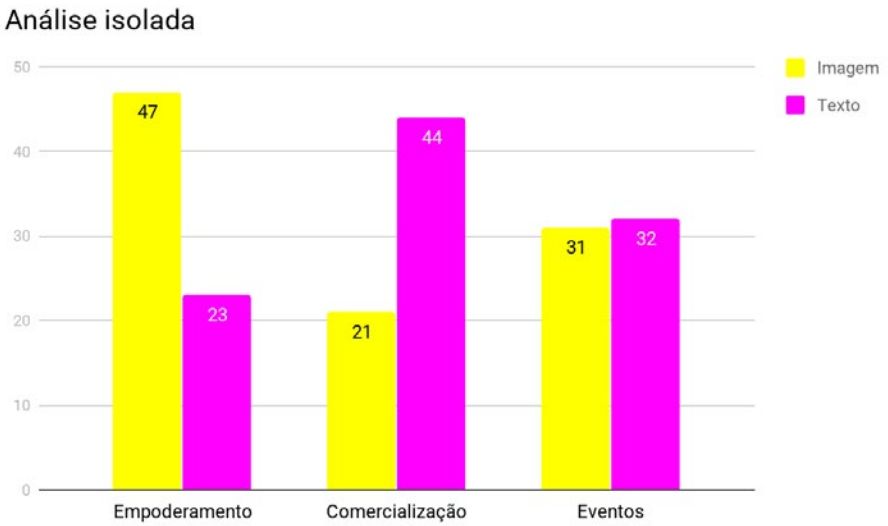
Hipótese 2

Para validar esta hipótese, fizemos uma análise mista, onde utilizaremos a metodologia qualitativa para analisar o conteúdo das imagens e legendas e, a partir daí, contabilizar quantas postagens foram realizadas em cada categoria: a) empoderamento: todas as postagens que visavam promover o empoderamento da negritude e que possuam a divulgação de marcas e produtos em segundo plano; b) comercialização: todas as postagens que visavam divulgar uma marca ou produto sem contar a sua história ou relacioná-la ao empoderamento; c) eventos: todas as postagens que visavam promover algum evento interno ou externo, sobre afroempreendedorismo, cultura ou para fins de interação social/*network*.

Após inserção dos dados em uma planilha de excel, percebemos que realizar uma análise das imagens dissociadas da respetiva legenda não nos permite validar a nossa hipótese, pois como ela foi retirada de um enquadramento específico, sua avaliação precisa ser realizada também dentro deste contexto (Krippendorff 1990).

Segundo Carriço, a análise de conteúdo é multidimensional "porque solicita ao investigador uma compreensão social, histórica e política do tema escrutinado" (2017, 220).

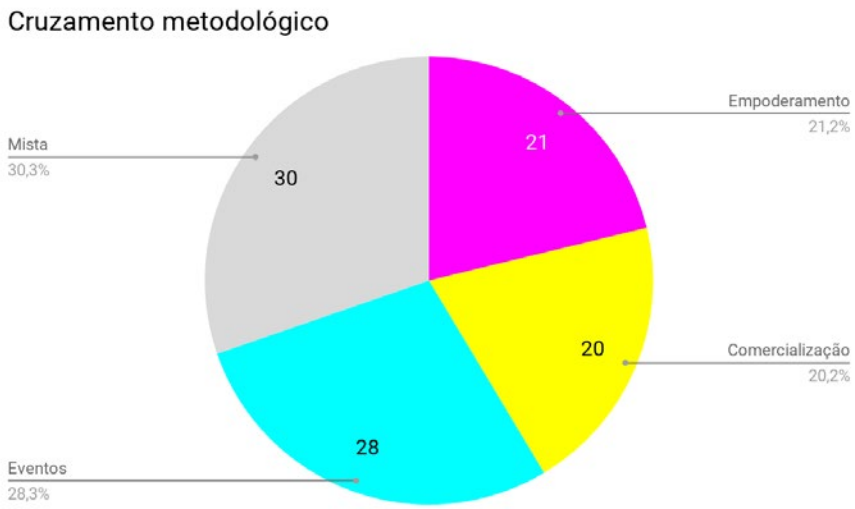
Gráfico 1: Análise de imagens e de legendas separadamente



RCL — Revista de Comunicação e Linguagens *Journal of Communication and Languages* N.54 (2021) ISSN 2183-7198

Desta forma, cruzamos as metodologias para identificar como essas relações são refletidas nas publicações do coletivo *Pop Afro*.

Gráfico 2: Análise cruzada de imagens e legendas



A partir da análise cruzada, identificamos a necessidade de incluir mais uma categoria de análise, intitulada de "mista", falaremos mais dela no próximo gráfico. Nesse momento, nossa análise se concentrou nas publicações em que imagem e texto incidem sobre o mesmo objetivo, tornando, do ponto de vista semiótico, a enunciação da publicação coerente.

Observamos que 28,3% das publicações, incidem sobre a divulgação de eventos internos ou externos, que buscam promover a cultura afro brasileira ou rodas de conversa sobre afroempreendedorismo como uma alternativa econômica, social e política para pessoas negras (*Black Money*). Essa categoria será aprofundada durante a validação da hipótese 3. Observamos que 21,2% das publicações incidem exclusivamente sobre o empoderamento do público-alvo. Ao utilizar imagens e textos com o objetivo de empoderar pessoas negras, o coletivo busca se aproximar do seu público através da representação da beleza negra e do empoderamento (Barros 2002). Também identificamos que 20,3% das postagens são voltadas para comercialização, onde identificamos, predominantemente, a apresentação de marcas ou produtos. Isso nos permite inferir que o discurso incide sobre o incentivo e a valorização do consumo de produtos feitos e comercializados por negras/os e para negras/os.

Por último, identificamos que 30% das postagens podem ser consideradas mistas, sendo necessário criar uma nova categoria de análise, para todas as postagens onde a imagem enuncia sobre um tema e a legenda sobre outro.

RCL — Revista de Comunicação e Linguagens *Journal of Communication and Languages* N.54 (2021) ISSN 2183-7198

Gráfico 3: Análise das publicações mistas



Ao fazermos uma análise do conteúdo misto, categoria predominante identificada nas publicações do coletivo *Pop Afro*, identificamos que 73,3% das postagens mistas incidem sobre a intersecção de "imagem empoderamento x texto comercialização". Apesar de serem publicações ambíguas, inferimos, mais uma vez, que o coletivo utiliza o recurso da imagem para criar uma relação de intimidade com o seu público, cultuando a beleza negra através de recursos visuais que geram representatividade.

As legendas, por sua vez, complementam a imagem com o objetivo de mostrar o caminho para se conquistar esse empoderamento e se conectar com a sua ancestralidade. Ou seja, utilizam o recurso textual para divulgar as marcas e produtos e assim incentivar o público a consumir criações pretas e da estética negra, gerando um engajamento essencial para a sobrevivência do coletivo (Barbosa 2019).

Observamos também que 10% das publicações mistas incidem sobre "imagem de empoderamento x texto eventos" e 6,7% sobre "imagem eventos x texto empoderamento" e "imagem eventos x texto comercialização".

Ora, ao analisarmos as intersecções, percebemos o empenho do coletivo *Pop Afro* em criar um espaço democrático, de manifestações culturais, lazer e resistência política da cultura negra.

Hipótese 3

Como determinado anteriormente, a verificação da hipótese 3 será realizada a partir do cruzamento das análises das respostas das hipóteses 1 e 2, já validadas anteriormente. Assim, ao analisar a hipótese 1, identificamos indícios de que o coletivo Pop Afro utiliza, de maneira implícita, sua página no Instagram para promover a capilarização e a resistência da cultura negra, através de eventos que promovem debates sobre

moda, arte e resgate identitário. Conseguimos identificar de maneira clara e objetiva, na verificação da hipótese 2., o direcionamento de 28% das publicações realizadas, exclusivamente, para a promoção de eventos. Ao analisarmos os eventos divulgados, identificamos pautas de empoderamento, música, carnaval e debates sobre afroempreendedorismo. Também identificamos que dentro da abordagem mista, 23,4% das publicações incidem, na imagem ou legenda, em promoção de eventos, ponto que reforça ainda mais o posicionamento político do coletivo.

—
Imagem 5
Imagem de evento na página Pop Afro relacionada com o MBM. Instagram do coletivo *Pop afro*.



Dentre os eventos realizados, destacamos um debate com a participação de Alan Soares e Nina Silva, fundadora do movimento MBM, indicada pela revista Forbes, em 2019, como uma das 20 mulheres mais influentes do mundo e reconhecida pelo *most influential people of african descent* (MIPAD) como um/a das/os 100 afrodescentes mais influentes do mundo abaixo dos 40 anos.

Possibilitar que pessoas periféricas entrem em contato com pessoas negras bem sucessidas é uma forma de gerar uma potencial representatividade, além de possíveis inspirações para que essas pessoas almeijem seguir caminhos semelhantes e se desenvolvam profissionalmente.

Notas conclusivas

O coletivo Pop Afro está inserido dentro do Movimento *Black Money* (MBM) e adota estratégias de comunicação que são determinadas, não só pelo ciberespaço, mas, principalmente, pelo posicionamento político do MBM, pois o objetivo é aumentar a representatividade das mulheres negras, fortalecer as manifestações culturais afro brasileiras e gerar oportunidades para pessoas negras. Tendo essa análise se limitado ao Instagram do coletivo, observamos, na maioria das postagens analisadas, o papel social e político do mesmo.

RCL — Revista de Comunicação e Linguagens *Journal of Communication and Languages* N.54 (2021) ISSN 2183-7198

Interpretar o conteúdo do coletivo sob a ótica do consumo dissociado dos movimentos pró estética negra ou não considerar o seu posicionamento político, nos impediria de identificar e analisar a complexidade do conteúdo publicitado e das estratégias adotadas. Importante reforçar que o *Pop Afro* busca atender as demandas de pessoas negras, que apresentam necessidades específicas em meio a uma sociedade racista. Não podendo ser desconsiderados os anos de exploração e negação de direitos básicos, além das desigualdades sociais e econômicas, onde a desvalorização da/o negra/o perdura até os dias de hoje, assim como a invisibilidade da mulher negra na sociedade e refletida pelas mídias.

Assim, através das análises aqui realizadas, constatamos que o coletivo expressa, em sua identidade visual, a valorização da cultura afro brasileira. Além de fechar parceria com lojas que produzem produtos ou realizam serviços voltados para a exaltação da estética negra, tal como promover eventos para *network*, educação e representatividade, criando um espaço de reflexão e enunciação. Desse modo, podemos considerar que o coletivo busca aumentar a visibilidade e a representatividade da mulher negra.

Identificamos, também, a utilização de modelos negras, onde notamos a diversidade de tons de pele e cabelos naturais ou estilizados. Além de enaltecer a pluralidade de diferentes tipos de corpos, rompendo com os padrões estereotipados da beleza feminina, que discrimina e invisibiliza quem não pertence a ele. Ao publicitar a diversidade do povo negro, enaltecendo sua própria identidade, o *Pop Afro* reforça seu posicionamento de resistência política.

Por último, concluímos que o Pop Afro é um coletivo que integra consumo e política. A união desses signos é transformada em sentimentos coletivos expressos através da valorização da estética negra. Porém, não podemos desconsiderar o contexto social em que o *Pop Afro* está inserido, onde ainda existe muito preconceito e empecilhos que dificultam o seu crescimento social e econômico. Assim, essa é uma análise que deve ser feita recorrentemente a fim de identificarmos sempre a evolução do coletivo, essencialmente, através da receção da sociedade e reação do mercado.

RCL — Revista de Comunicação e Linguagens *Journal of Communication and Languages* N.54 (2021) ISSN 2183-7198

Bibliografia

Ada, Dimítria. 2018. *Influente, acessível e humilde: conheça a história de Nina Silva*. 24 de agosto. Acedido em 14 de junho de 2020. https://www.geledes.org.br/influente-acessivel-e-humilde-conheca-historia-de-nina-silva/.

Azevedo, Debora, Beatriz Demboski Burigo, Joanna Burigo, Ana Claudia Delajustine, e Thainá Battesini Teixeira. 2016. "'A Joanna sou eu, mas a casa é nossa': a emergência de um locus midiático colaborativo feminista." *Revista Café com Sociologia* 5(2):64-77.

Bairros, Luiza. 2000. "Lembrando Lélia Gonzalez 1935-1994." *Afro-Ásia*, 23. http://dx.doi.org/10.9771/aa.v0i23.20990.

Bardin, Laurence. 2006. *Análise de Conteúdo.* São Paulo: Edições 70.

Barros, Diana de. 2002. *Teoria do discurso: Fundamentos semióticos.* São Paulo: Humanitas FFLCH/USP.

Borges, Pedro. 2016. "Mercado Negra, exemplo de afro-empreendedorismo". *Alma Preta,* 22 de abril, 2016. https://almapreta.com/sessao/cotidiano/mercado-negra-exemplo-de-afro-empreendedorismo.

Caldwell, Kia Lilly. 2007. "'Look ar her hair"' The body politics of black womanhood." Em *Negras in Brazil: Re-envisioning Black Women, Citizenship, and the Politics of Identity*, de Kia Lilly Caldwell, 81-106. New Brunswick: Rutgers University Press.

Carneiro, Sueli. 2011. "Enegrecer o Feminismo: A Situação da Mulher Negra na América Latina a partir de uma perspectiva de gênero." Portal Geledés. Março 6, 2011. https://www.geledes.org.br/enegrecer-o-feminismo-situacao-da-mulher-negra-na-america-latina-partir-de-uma-perspectiva-de-genero/.

Carneiro, Sueli. 2003. "Mulheres em Movimento." *Estudos Avançados* 17(49): 117-132. https://doi.org/10.1590/S0103-40142003000300008..

Carriço, Reis. 2017. "Os conteúdos em análise — teoria e práticas da análise de conteúdo." Em *Metodologias de investigação em Ciências Sociais*, de João Feijó, 205-236. Lisboa: Editora Escolar.

Castells, Manuel. 2013. *Redes de indignação e esperança: movimentos sociais na era da internet.* Rio de Janeiro: Zahar.

Césaire, Aimé. 2010. "Discurso sobre a Negritude." Em *Discurso sobre a Negritude (trilingue)*, de Calvin Moore, 105-114. Belo Horizonte: Nandyala Editora.

Chiavenato, Idalberto. 2003 *Empreendedorismo: dando asas ao espírito empreendedor.* São Paulo: Saraiva.

Crenshaw, Kimberle. 2002. *A Interseccionalidade na Discriminação de Raça e Gênero. Observatório da Saúde da População Negra.* Acedido em 12 de maio de 2020. https://nesp.unb.br/popnegra/index.php/biblioteca/2-genero-raca-e-saude/5-a-intersecionalidade-na-discriminacao-de-raca-e-genero.

Cunha, Isabel Ferin. 2012. *Análise dos Média.* Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra. http://dx.doi.org/10.14195/978-989-26-0309-4.

Denzin, Norman. 1978. *The research act: a theoretical introduction to sociological methods.* 2ª ed. New York: Mc Graw-Hill.

Dolabela, Fernando. 1999. *Oficina do empreendedor.* Rio de Janeiro: GMT Editores.

Dutra, Deo Campos, e Eduardo Oliveira 2018. "Ciberdemocracia: A Internet Como Ágora Digital." *Revista Direitos Humanos e Democracia* 6(11): 134-166. https://doi.org/10.21527/2317-5389.2018.11.134-166.

Etnus. 2017. *Afroconsumo: Pesquisa sobre como afrodescendentes consomem o mercado de trabalho.* julho. Acedido em 24 de maio de 2020. https://irp-cdn.multiscreensite.com/4e69c2ec/files/uploaded/ETNUS_PMT17.pdf.

Franco, Luiza. 2019. "Presença maior de negros na mídia tem 'mais a ver com consumo do que representatividade', diz Nei Lopes". BBC News Brasil, 20 de novembro, 2019. https://www.bbc.com/portuguese/geral-50482127.

Francklin, Eugene. 2017. "Aceitação Afro: as mídias sociais digitais na revalorização e afirmação da identidade negra." Dissertação de Mestrado, Faculdade e Universidade. https://repositorio.ufjf.br/jspui/handle/ufjf/4055.

RCL — Revista de Comunicação e Linguagens *Journal of Communication and Languages* N.54 (2021) ISSN 2183-7198

Gomes, Nilma Lino. 2005. "Alguns termos e conceitos presentes no debate sobre relações raciais no Brasil: uma breve discussão." Em *BRASIL. Educação Anti-racista: caminhos abertos pela Lei federal nº 10.639/03*, 39-62. Brasília: MEC, Secretaria de educação continuada e alfabetização e diversidade.
—. 2006. *Sem perder a raiz: Corpo e cabelo como símbolos da identidade negra.* Belo Horizonte: Autêntica.
Gonzales, Lélia. 1984. "Racismos e sexismo na cultura Brasileira." *Revista Ciências Sociais Hoje, Anpocs* 223-244. https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/4584956/mod_resource/content/1/06%20-%20GONZALES%2C%20Lélia%20-%20Racismo_e_Sexismo_na_Cultura_Brasileira%20%281%29.pdf.
Hooks, Bell. 2018. *Não Serei eu Mulher? As Mulheres Negras e o Feminismo.* Lisboa: Orfeu Negro.
Hu, Yuheng, Lydia Manikonda, e Subbarao Kambhampati. 2014. "What we instagram: A first analysis of instagram photo content and user types." *Proceedings of the 8th International Conference on Weblogs and Social Media, ICWSM* . Ann Arbor: The AAAI Press. 595-598. ISBN Elec. 9781577356578.
IBGE. s.d. "Pesquisa Nacional por Amostra de Domicílios Contínua trimestral.". https://sidra.ibge.gov.br/tabela/6403.
Kilomba, Grada. 2012. *Plantation Memories: Episodes of Everyday Racism*. Münster: Unrast Verlag.
____. 2018. *Memórias da Plantação. Episódios de Racismo Quotidiano.* Lisboa: Orfeu Negro.
Krippendorff, Klaus. 1990. *Metodología de análisis de contenido.* Barcelona: Paidós.
Lemos, André. 1997. "Anjos interativos e retribalização do mundo: sobre interatividade e interfaces digitais." Acedido em 20 de maio de 2020. https://facom.ufba.br/ciberpesquisa/lemos/interativo.pdf.
Martinez, Fabiana. 2018. "Feminismos em movimento no ciberespaço." *Cadernos Pagu* 56:1-34. https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/cadpagu/article/view/8657098.
McPherson, Dave. 2015. "Instagram adding DR ad formats." *Response* 23(10): 8.
Miguel, Ana, e Montserrat Boix. 2013. "Os Gêneros Da Rede: Os Ciberfeminismos." Em *Internet em código feminino: teorias e práticas*, de Graciela Nathanson, 39-76. Buenos Aires: La Crujía Ediciones.
Moraes, Roque. 1999. "Análise de conteúdo." *Revista Educação* 22(37): 7-32. https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/4125089/mod_resource/content/1/Roque-Moraes_Analise%20de%20conteudo-1999.pdf
Nogueira, Oracy. 2007. "Preconceito racial de marca e preconceito racial de origem: sugestão de um quadro de referência para a interpretação do material sobre relações raciais no Brasil." *Tempo Social* 19(1): 287-308. http://dx.doi.org/10.1590/S0103-20702007000100015.
Pereira, Andreia. 2015. "Redes sociais: Instagram ou Pinterest?." *Inboundware,* 18 de dezembro, 2015 http://www.inboundware.pt/redes-sociais-instagram-ou-pinterest/.
Pretahub. 2019. *Empreendedorismo negro no Brasil 2019.* Acedido em 2 de junho de 2020. https://drive.google.com/file/d/1GnwdImOWngqmriBukMRfgityOC37IP7c/view.
Rayelle, Andrade. 2020. "Entenda o que é o como funciona o movimento Black Money."*Metrópoles*, 12 de abril, 2020. https://www.metropoles.com/vida-e-estilo/comportamento/entenda-o-que-e-o-como-funciona-o-movimento-black-money.
Ribeiro, Djamila. 2017. *O que é o lugar de fala?* Belo Horizonte: Letramento.
Sansone, Livio. 1994. "O local e o global na afro-Bahia contemporânea." *Revista Brasileira de Ciências Sociais* 29: 65-84. http://anpocs.com/images/stories/RBCS/rbcs29_04.pdf.
Santos, Milton. 1996. *O Espaço do Cidadão.* 3. ed. São Paulo: Nobel.
Simões, Nataly. 2019. "Empreendedorismo social impulsiona o desenvolvimento de profissionais negros." *Alma Preta,* 9 de setembro, 2019. https://almapreta.com/sessao/cotidiano/empreendedorismo-social-impulsiona-o-desenvolvimento-de-profissionais-negros.
Strozenberg, Ilana. 2005. "O apelo da cor: percepções dos consumidores sobre as imagens da diferença racial na propaganda brasileira." *Comunicação, mídia e consumo* 2(4): 199-220. http://dx.doi.org/10.18568/cmc.v2i4.43.
Vala, Jorge. 2007. "A análise de conteúdo." Em *Metodologia das Ciências Sociais*, de Santos Silva e Madureira Pinto, 101-128. Porto: Afrontamento.
Wolf, Naomi. 1992. *O mito da beleza: Como as imagens de beleza são usadas contra as mulheres.* Rio de Janeiro: Rocco.

RCL — Revista de Comunicação e Linguagens *Journal of Communication and Languages* N.54 (2021) ISSN 2183-7198

MICAELA SANTOS

—

Nota biográfica

Mestranda do curso de Comunicação Estratégica: Publicidade e Relações Públicas pela Universidade da Beira Interior. Estuda as estratégias comunicacionais do Movimento *Black Money* e seu impacto social e econômico na vida de mulheres negras. Além disso, tem escrito sobre os sistemas políticos opressores que perpetuam o silenciamento da mulher brasileira.

—

CV

E418-398E-A69B

—

Morada institucional

Universidade da Beira Interior, R. Marquês de Ávila e Bolama, 6201-00 Covilhã.

SÓNIA DE SÁ

—

Nota biográfica

Professora auxiliar convidada na Faculdade de Artes e Letras, Universidade da Beira Interior (UBI) e investigadora integrada na Unidade de Investigação LabCom — Comunicação e Artes (UBI). Tem publicado nas áreas dos estudos de género, televisão e relações-públicas.
É ativista pelos direitos das mulheres e pela visibilidade das comunidades cigana, LGBTQ+ e afrodescendentes em Portugal. Publica mensalmente artigos de opinião sobre género e desigualdades no Jornal Económico.

—

CV

5E11-80EC-20CB

—

Morada institucional

Universidade da Beira Interior
R. Marquês de Ávila e Bolama, 6201-00 Covilhã.

—

Recebido Received: 2021-01-15

Aceite Accepted: 2021-03-10

—

DOI https://doi.org/10.34619/ohl0-5blj

RCL — Revista de Comunicação e Linguagens *Journal of Communication and Languages* N.54 (2021) ISSN 2183-7198

Bertina Lopes: a militant with a brush

Bertina Lopes: munida com uma trincha

NANCY ISABEL DANTAS

Contemporary and Modern Art Perspectives
— Africa Fellow
The Museum of Modern Art
nancy_dantas@moma.org

RCL — Revista de Comunicação e Linguagens *Journal of Communication and Languages* N.54 (2021) ISSN 2183-7198

Abstract

This paper seeks to reclaim visual artist Bertina Lopes (Maputo, 11 July 1924 — Rome, 10 February 2012) and her muted presence and indirect participation in the nationalist fraternity of Mozambique of the 1950s and 1960s. On examining certain alliances, particularly her co-authorship as illustrator of the first edition of Luís Bernando Honwana's *Nós Matámos o Cão-Tinhoso* (We Killed the Mangy Dog), 1964, I consider and seek to redress Lopes's tacit experience of colonial racism, which arguably drove her unflinching anti-colonial militancy with a brush. In this, I posit that Lopes be considered a founding figure in a women's genealogy of African modernist achievement.

Keywords

Bertina Lopes | Luís Bernardo Honwana | anti-colonial and independence modernisms | mozambican art

Resumo

Este ensaio procura recuperar a memória da artista Bertina Lopes (Maputo, 11 Julho 1924-Roma, 10 Fevereiro 2012) e a sua presença e participação, embora indirecta, na fraternidade nacionalista de Moçambique dos anos 50 e 60. Ao salientar certas alianças, nomeadamente a sua colaboração, na qualidade de ilustradora dialogante, na primeira edição do livro *Nós Matámos o Cão-Tinhoso*

(1964), de Luís Bernardo Honwana, procuro analisar a sua experiência tácita do colonialismo racial português, experiência essa que a levou a munir-se contra o império com uma trincha. Deste modo, proponho que a artista seja considerada como uma das figuras fundadoras de uma genealogia modernista africana.

Palavras-chave
Bertina Lopes | Luís Bernardo Honwana | modernismos anti-coloniais e independentistas | arte moçambicana

I begin not with the memory of Bertina Lopes, but her peer, the late Winnie Madikizela-Mandela, who had grown up walking tall in her home, whose parents had taught her she was Black and that she must be proud of her blackness (Msimang 2018, 16).[1]



Image 1
Winnie Mandela on June 12th, 1964, waiting to see her husband being taken to prison. On this day, Mandela was sentenced to life imprisonment.[2] Photograph published under fair use policy

1 Madikizela-Mandela's exact words, as extracted from her memoir *491 Days: Prisoner Number 1323/69* were "... I had grown up walking tall in my home. I had been taught by my mother and my father that I must walk tall. I am me; I am black; I must be proud of my blackness ... I am going to be who my father taught me to be. I am going to walk tall" (Msimang 2018, 16).

2 Sourced from https://africa.cgtn.com/2017/09/04/faces-of-africa-09032017-winnie-mandela-black-saint-or-sinner-part-1/

RCL — Revista de Comunicação e Linguagens *Journal of Communication and Languages* N.54 (2021) ISSN 2183-7198

On June 12, 1964, as Nelson Mandela and his co-accused were sentenced to life imprisonment, Madikizela-Mandela was to become the subject of scrutiny — to use the parlance of the time, a "subject of interest" — to South Africa's Security Branch and "enemy number one of the racist apartheid regime" (Msimang 2018, 5). Having spoken eloquently and magnetically in her husband's defence, the police were quick to begin their campaign of harassment and destabilization. At this moment of loss and departure, in the "midst of the singing and the tears and the noise" (Msimang 2018, 37) (Image 1), coupled with the overwhelming idea that she might never see her husband again, a Security Branch infiltrate grabbed her by the arm and coldly hissed "Remember your permit! You must be back in Johannesburg by 12 o'clock'" (Msimang 2018, 37). And thus began the history of torment, vigilance, banning, loss of employment and successive bouts of separation from those most dear to her: first her husband, then her children.[3]

This was South Africa, but in neighbouring Mozambique, a mere seven-hour drive from the bustling Highveld metropolis, similar things were happening as the anti-colonial insurgence started to take form, with covert acts of surveillance, arrests, intimidation and coercion, exacted on victims by the Portuguese security police. If in neighbouring South Africa, the threats were uttered in Afrikaans or English, in Mozambique, the idiom of oppression was Portuguese, hidden beneath the benevolent cloak of lusotropicalism.[4] For Bertina, 1964 would be the year she would go into exile, choosing Rome as her preferred place of shelter and assembly.[5]

Historical prelude

Whilst colonization was condemned in the international arena in the 1960s,[6] Cape Verde, Guinea-Bissau, Angola and Mozambique were still under Portuguese colonial rule, and were not even close to decolonisation. In fact, as Sayaka Funada-Classen

3 Lopes and Nelson Rolihlahla Mandela's paths would eventually cross in 1998 on the occasion of her one-woman show in Cape Verde.

4 The concept of Lusotropicalism originates from *The Masters and the Slaves*, a 1933 book by Brazilian Gilberto Freyre, which suggested that the Portuguese had a special way of living in the tropics, characterized by racial mixing; Brazil being the example of this lusotropical ideal. The term was employed later by the Portuguese dictatorial regime as a tool to feed and defend a myth of "sweet colonization" (Cabecinhas 2014, 495) and justify Portugal's permanence in African and Asian territories.

5 In a text republished after her death, Paola Rolletta (2012) recalls how Lopes's home, with its view over Rome's arches, domes and the Basilica became a "parallel embassy." I have been told time and again that it was the place to visit, a "passagem obrigatória" (compulsory passage). Many illustrious visitors left their signatures on her walls. On the occasion of the signing of the General Peace Agreement between RENAMO and FRELIMO, in 1992, delegates visited her home, sealing its place in history, and Lopes as an unofficial diplomat. It was also from here that Lopes would send boxes of medicine that would line the corridors of her home (information disclosed by Arlete Silva in a short interview in 2020).

6 Since the late 1950s, the proverbial winds of change had been blowing over Africa. On 14 December 1960, at the fifteenth UN General Assembly, "self-determination", which had been previously understood as a principle in the United Nations Charter, was proclaimed a right. Furthermore, it was decided that colonialism should be brought to an end. Jointly proposed by 43 Asian and African countries, the resolution was adopted with 89 nations voting in favour. At the same assembly, a harsh resolution was passed against the Portuguese government, declaring that what Portugal claimed were "overseas territories" were in fact colonies. As Funada Classen (2012, 209) notes, by this time, "decolonisation had become mainstream in world politics."

notes,[7] oppression was even harsher than ever. Cultural organisations had been banned in 1955. After the 1958 presidential election in Portugal, even the vaguest remark that could be construed as anti-establishment or anti-colonial warranted detention. Following the Mueda riot of June 1960,[8] where between 9 and 36 people died, early nationalists concluded that in order to be free from colonial rule, and its attendant exploitation, violence and oppression—brought about by practices such as slave trading, hut taxes, military expeditions, the provision of cheap labour to neighbouring South African mines and forced labour in the cotton fields—they would have to resort to armed resistance against the Portuguese.[9] To this effect, on 2 October 1960, the United Democratic Union of Mozambique (UDENAMO) formed in Bulawayo, and in Nyasaland, migrant workers from the Tete District formed the African National Union for Mozambican Independence (UNAMI). Together with MANU (formed by the Makonde from northern Mozambique in Tanzania and later Kenya), they comprised Mozambique's proto-nationalist movement and the basis of FRELIMO, created in then Tanganyika in June of 1962 as a "united movement" for the liberation of Mozambique. In its first congress, held on 23 September 1962, the aims of FRELIMO were defined: to promote the efficient organization of the struggle. FRELIMO or Frente de Libertação de Moçambique launched its first attack in 1964, waging a guerrilla "People's War" to destabilize the Portuguese colonial government and unite Mozambicans in the move towards independence. According to the World Peace Foundation (2015), to stamp out the rebellion, the Salazar-Caetano regime directed Portuguese Armed Forces (PAF) to pursue a "brutal counter guerrilla campaign" (World Peace Foundation 2015), which entailed mass atrocities against civilians, the routine detainment and torture of civilians to extract information about FRELIMO (acts included whippings and electric shocks), arbitrary killings by individual soldiers, the forced relocation of peoples into controlled villages known as *aldeamentos*. According to this same website, PAF commanded civilians to

7 At the time of publication of *The Origins of War in Mozambique*, which I draw on in this section, Funada-Claasen was Associate Professor at the Graduate School of Tokyo University of Foreign Studies. She was a representative of the Japanese NGO Mozambique Support Network, established in 2000 after the Mozambique Great Flood. Her book is the result of research that was conducted over a fifteen-year period, since 1996. In addition to primary sources and archival research in five countries, she interviewed more than 350 people to produce this study.

8 This public meeting or *banja* was held 16 June 1960 to negotiate the return to Mozambique of the Maconde workers that had emigrated to then Tanganyika. According to Funada-Classen, the colonial administrator divided the attendants into two groups: the Catholic priest, Asians and local chiefs were moved to the veranda of the administration office and others were left outside. When the district governor arrived, the administrator ordered the crowd to salute the Portuguese flag. The crowd refused and intervened when two people were tied up and driven away. In response, the administrator ordered the police or *sipaios* to shoot. According to Michael Cahen (1999, 31), there were between 9 and 36 deaths. This is a simplified account of a complex event. For context and a detailed narrative, I suggest the reader start with Cahen.

9 In her book, first published in 1991, and currently in its fourth edition, Ana Barradas includes several testimonies of the treatment that was meted out on workers in Mozambique. A farmhand from Nampula described the forced labour in Netia in 1953 as follows: "On the *picada* we worked from five in the morning until five in the evening, first in our cotton field and then in the food fields. We worked under the constant supervision of our headman and *régulos*, of the cotton agents and their foremen, of the *sipaios* and police from the administrative post in Netia. They didn't let us rest, watching us always to keep us from leaving the *picada*." I have drawn the translated account from Bridget O'Laughlin (2001, 23).

RCL — Revista de Comunicação e Linguagens *Journal of Communication and Languages* N.54 (2021) ISSN 2183-7198

abandon their homes and possessions within 5-15 days of notification. "Those that refused were commonly labelled terrorists and killed" (World Peace Foundation 2015). Between 750 000 to one million people were relocated over the course of the war to poorly planned camps without adequate sanitation and farming plots. The total number of civilian deaths during the War of Independence is placed somewhere between 30 000 and 40 000.

The making of a "militant"

Like Winnie Madikizela-Mandela,[10] Lopes too fell in love with and married a man of the resistance, Virgílio de Lemos, the initiator of a Mozambican poetic modernity (Secco 2015, 15). Lemos too was arrested, tried and jailed for the desecration of the Portuguese flag.[11] Together, husband and wife embraced multiplicity and diversity as integral to identity. In his oeuvre, Lemos somewhat romantically muses on his own identity as melange of eastern and north African traditions, recalling his own birth and delivery on the Island of Ibo, part of the Quirimbas archipelago, by local midwives, and his ancestors, Portuguese seafarers who toured the Lisbon-Rio-Goa triangle (Secco 2015, 15). In 1952, Lemos helped found *Msaho*,[12] the short-lived literary journal that sought to forge a Mozambican literature by figuratively plunging into the islands and simultaneously escaping their insularity; a double proposal that embraced Mozambique and its islands' diversity, affirming its plurality, whilst acknowledging their profound geographic isolation. Lemos did not see his roots lying in the ground, but as airborne rhizomes. These "raízes aéreas" neither sank or set, but spread out into the world, in search of cultures writ large (Moraes 2011, 58). In this, he arguably anticipates Glissant's archipelagic thinking.[13] Between 1954 and 1961, whilst Lemos and Lopes were married, he participated in the Mozambican resistance, collaborating with the journals *O Brado Africano, Tribuna*, *Notícias* and *A Voz de Moçambique*, a left-wing newspaper at the time.

10 The parallel stops short when one considers the disparate duration of the harassment endured by Madikizela-Mandela and Lopes. The latter abandoned Mozambique definitively in 1964, making Rome her home in exile. I establish the comparison to evoke and recall, with license, how women were submitted to constant surveillance and harassment, and eventually separated from their loved ones. To better understand this state, see Ndebele 2003.

11 I mention Lemos here to suggest how the couple communed in an ideal of hybridity and multiplicity. In no way do I wish to perpetuate or subject Bertina Lopes to the subordinating and exasperating trope of "the-wife-of" which I am sure she would have rejected.

12 Named after the orchestral competitions of the Tsopi (Alpers 1983, 168).

13 In his 1997 book, *Traité du Tout-Monde,* Martinican philosopher Édouard Glissant argues that the entire world is becoming an archipelago (Bongie 1999, 89) and insists that we distance ourselves from insular and continental ways of thinking to understand that it is through contact with others that we change, and that this does not necessarily imply a loss of the self.

RCL — Revista de Comunicação e Linguagens *Journal of Communication and Languages* N.54 (2021) ISSN 2183-7198

Image 2
Undated portrait of Bertina Lopes in a red beret, taken by her collector and close friend, Manuel de Brito. Image reproduced with the permission of Arlete Silva.



The daughter of Adelino Lopes, identified in the literature as a white Portuguese settler, and Cândida Mauwasi Vicente do Rosário, her indigenous Ronga mother,[14] Bertina Lopes (Image 2) was a cosmopolitan bi-racial modern woman. Under António Oliveira Salazar's patriarchy, she was arguably a cultural transgressor and anti-colonial legionnaire, defying a conservative, prescriptive and normative society with her anti-colonial allegiance and alliances. Hers is a border narrative at work, a story of transgression and self-imagining, but also of selfless work to see her people uplifted.

Born in 1924, Lopes formed part of a group of middle class multiracial Africans who worked in the 1950s and 1960s, writing, painting and teaching towards an imagined liberated future; a group of intellectuals that included Mozambican luminaries Noémia de Sousa, José Craveirinha and Luís Bernardo Honwana, with whom she collaborated on the book *Nós Matámos o Cão-Tinhoso* (We Killed the Mangy Dog, 1964) with a series of drawings in Indian ink. Lopes was an example of the self-styled, educated, modern

14 In his memoir *Pretos por Fora e por Dentro,* Eugénio Adelino de Lemos, her only living son, narrates an episode of blatant racism, recalling how his grandmother, Cândida or Indida, was refused entry to the Scala Cinema in then Lourenço Marques. He writes: "Só sei que à entrada, a mãe e a tia, que eram mulatas, se viram confrontadas com a nega do porteiro, que a senhora minha avó não podia entrar porque era negra" (1995, 16). Author's translation: "What I know is that at the entrance, my grandmother was denied entry because she was Black."

Mozambican woman Lilly Havstad (2019) writes about in her thesis.[15] Like the writers Vera da Costa and Noémia de Sousa, whom she is likely to have encountered at the "Associação Africana" (African Association, formerly known as the *Grémio Africano*)[16] Lopes, following Sousa's stead, came to embrace her own Blackness and what it meant to be Mozambican: a mélange of African, European, Indian and other Asian influences. Like Vera da Costa and Noémia de Sousa, she too challenged the colonialist assimilationist ideology[17] which had long denigrated her people, dreaming of an anticolonial future and an egalitarian Mozambique whilst portraying colonial discontent.

According to the racialized system of the time, 1950s Mozambican society was divided into categories of *indígena* (indigenous), *não-indígena* (non-indigenous) and

15 After World War II, the "modern girl" became an important yet controversial figure in Lourenço Marques, especially with the emergence of women's pages in local newspapers. Until then, Salazar had successfully promoted a nuclear family ideal that was rooted in Catholic ideology of women's subservience to men as wives and mothers, limiting women's activities in public life. But with the emergence of *O Brado Africano,* things began to change. Writers like Vera da Costa and Noémia de Sousa began to define the modern woman, much to the chagrin of men, as educated wives, mothers, workers and citizens; respectable and socially-minded contributors to society. For do Vale, "the modern girl lived 'integrated in her time' which meant that she 'understood the problems and needs of her time,' and sought to address them with an eye for the future" (Havstad 2019, 127). She maintained that mothers and wives remained central, but also heralded them as comrades and workers (128). "Do Vale believed that to become modern meant creating a *new* social order in which women would no longer 'behave at pleasure of man' and instead, serve alongside men in working towards the advancement, or 'progress' of modern society" (129). Noémia de Sousa, who took up the reigns of the *Página para a Mulher* (Women's Page) in 1949, continued do Vale's vision, encouraging her readers to "recognize and embrace their African heritage, and to stop suppressing it" (134). These figures together "challenged the strictures of women's lives in colonial Lourenço Marques in areas of education, citizenship, and work "outside and inside the home" (141).

16 The Grémio Africano of Lourenço Marques was established in 1908 by a multiracial elite that pivoted around the idea of education for all. In 1938, the Grémio became the Associação Africana. It was a pressure group where from a young group of intellectuals emerged, the "Acção Cultural," and possibly the draft plan for a Nativist Party. The newspapers *O Africano* and *O Brado Africano* served as mouthpieces and disseminators in the fight against discriminatory and racist laws of exception (the assimilation laws) in the1920s. For more, see Neves 2009.

17 "Assimilation enabled the *indígena* African subject to become a Portuguese citizen if she assimilated to a European way of life. It was seen, as Havstad notes, as a way of accessing a "better life" (Havstad 2019, 52). This meant being able to provide for their families, better education opportunities, being promoted to a better salaried job. Havstad notes how the status came with a certificate of 'exemption,' called the *alvará de isenção* which identified the assimilated Africans as exempt from hut tax and from the *indigenato* forced labour system, otherwise known as *chibalo*, which paid little to nothing in mostly agricultural work and state (and sometimes private) industries. The *alvará* also functioned as an identity card (the equivalent of a South African *dompas* or passbook) in urban spaces of Lourenço Marques. For more on how these passbooks affected the lives of South African labourers, I suggest Miriam Tlali's brilliant 1987 novel *Muriel at Metropolitan*.

RCL — Revista de Comunicação e Linguagens *Journal of Communication and Languages* N.54 (2021) ISSN 2183-7198

assimilado (assimilated).[18] In the eyes of colonial society, Lopes was born into a system that officially classified her as *não-indígena,* given that she was under the tutelage of a white parent. But this does not mean that she was not seen as an *assimilada* outside the protective and nurturing walls of her family home. One might argue that in the eyes of the colonial authorities, her racial status might have been tenuous, weak and susceptible to review should she find herself on the wrong side of the law.

As a *não-indígena*, Lopes was one of the few Mozambican children to benefit from a Portuguese education. Aged 12 (Sá Nogueira 1985, 32), she left Mozambique to study at boarding school in Lisbon (Lopes 1981), and later art at Lisbon's Applied Arts School (later named Escola Artística António Arroio in honour of its benefactor).[19] She is likely to have been one of, if not the only Black student on campus, which made her extremely visible on the one hand, and terribly lonely on the other. Lopes would have been aware of her fortune, acknowledging in an interview in 1981 (Lopes 1981) how she would have otherwise been precluded from tertiary education. At the time, the rare Mozambican student who matriculated had one of two choices: white Mozambicans, and bi-racial or multiracial Mozambicans, could study in Portugal (provided they had relatives there).

18 For clarity, the assimilated were at the top of the racial hierarchy, immediately below whites. This artificial pyramid was implemented by the Portuguese to promote "cultural whitening". "Theoretically, any [Black] African or *mestiço* could apply to become an *assimilado* or *civilizado*" writes Allen Isaacman, adding the recollections of Raul Honwana, Luís Bernardo's father, to this: "Africans who wanted to be considered "civilized" had to pass an examination by answering certain questions and by allowing the committee to go to their homes to see how they lived and if they knew how to eat at a table as Whites did, of they wore shoes, and if they only had one wife. When Africans passed these examinations, they were given a document called the "certificate of assimilation" for which they paid half a pound sterling or its equivalent" (1988, 70).

With a certificate of assimilation, holders could legally register their children's births and have access to courts. As previously mentioned, holders were also freed from obligatory hut tax and conscription into the forced labour system. *Assimilados* also had access to higher paying jobs and travel without permission.

To gain a certificate, the Black community had to undergo a "degrading scrutiny of their lifestyle" (Isaacman 1988, 70), in addition to patience and perseverance in the face of mounting Portuguese colonial bureaucracy. After acquiring assimilation, the status could be revoked at any given time. To this effect, Isaacman recounts how in 1948, the Central Office of Native Affairs "undertook a systematic investigation to weed out those *assimilados* who were 'back-sliding' or who did not meet new, more stringent requirements" (1998, 71).

In 1950, approximately 5 000 out of an estimated population of 5 650 000 were regarded as *assimilados* (Isaacman 1988, 68). Another important distinction, besides the miniscule population of *assimilados*—the proverbial one percent—that Isaacman emphatically points to is how this ideal, together with the "twin myths" of multi-racialism and the Portuguese "civilizing mission" combined to promote a colonial capitalist regime. "These concepts were intended to weaken non-white solidarity, co-opt potential insurgents, and legitimate the exploitation of cheap non-*assimilado* African labor. The presence of black and brown Portuguese citizens also enabled Lisbon to proclaim that its commitment to a multi-racial society was unique among all the European colonial powers" (Isaacman 1988, 71). What Isaacman refers to as the "twin myths" still holds and begs debunking in contemporary Portuguese society today.

19 This important school was founded in 1919 as an applied arts school. Lopes completed her course in Lithographic Drawing in 1931, at a time when the school was transitioning from an applied arts model to an industrial model (Santos 2016). Little is known about the demographic of this school, which is in itself rather telling and constitutes a rich research avenue, which I would encourage scholars to pursue.

RCL — Revista de Comunicação e Linguagens *Journal of Communication and Languages* N.54 (2021) ISSN 2183-7198

"Indigenes" could study in neighbouring South Africa.[20] After António Arroio, where she studied under Lino António and Celestino Alves, Lopes enrolled in Lisbon's Fine Arts Academy. Here she mingled with peers Manuel Cargaleiro, Jorge Botelho, Marcelino Vespeira, Júlio Resende and Nuno Sampaio (Sá Nogueira 1985). Vespeira was a well-known surrealist and critic of the *Estado Novo* regime, hoisting a banner with the words "a arte fascista faz mal à vista" (fascist art damages the eyes) at an event in 1974. This period is likely to have been one of political awakening for Lopes. Although I have found no evidence in the literature, she may have frequented the Casa dos Estudantes do Império (House for the Students of the Empire), created in 1944/5 to receive students from the colonies. Here, African students mingled, had meals, practiced sports and studied together. They also "discussed [and defied] socio-political issues such as living conditions in Portuguese society, the manifestations of racism they encountered and the subaltern status assigned to their own motherlands" (Passos 2020, 148).

After completing her schooling in fine arts, Lopes returned to Mozambique to lecture drawing at the Escola Comercial. According to Mozambican art historian Alda Costa (2012, 7), the veils had been lifted from her eyes. For the first time, she noticed the inequities that characterized colonial Mozambique and the discrepancy between the living conditions of those on the outskirts in horizontal slums and the vertical colonial centre. She began to slowly question and push back against the colonial paradigm, producing works like *Se as Crianças* (If the children) (1963) and *Olhos Brancos de Farinha de Milho* (White Mealie Meal Eyes) (1961),[21] populated with emaciated groups of unaccompanied children, with nothing to wear and nothing to eat but mealie meal or *xima;* the intensity of the whites of their wide eyes punctuating the canvas with a piercing despondency. Between 1953 and 1962, she taught at the Escola Técnica General Machado. According to her students, her classroom was marked by originality and the departure from colonial biases. In their words, she was a libertarian (Angius 2012).

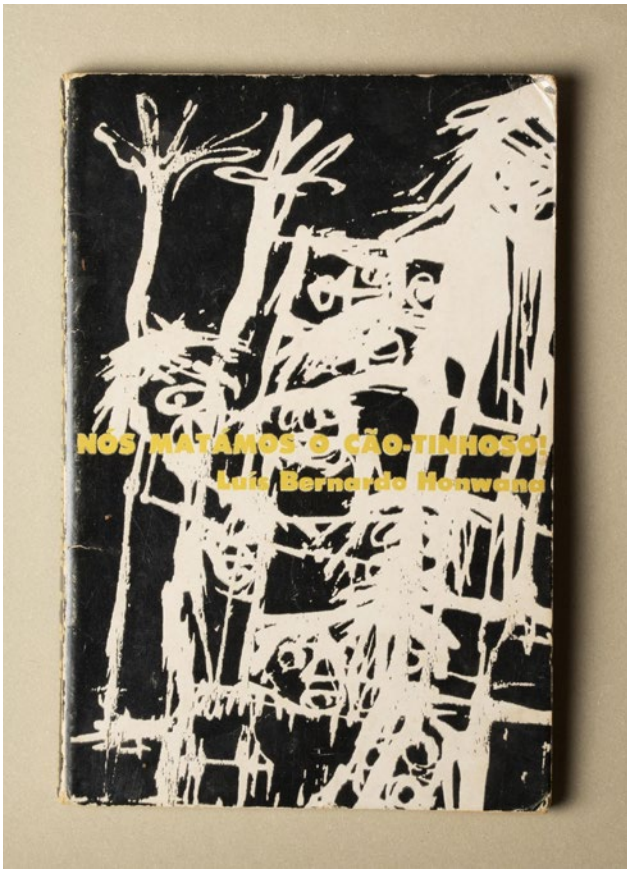
It seems rather unsurprising then that Pancho Guedes, a settler architect and patron of the arts, would have teamed her up with Luís Bernardo Honwana, punctuating the latter's *Nós Matámos o Cão-Tinhoso*, with fragments of drawings that express the bitter life and curiosity of impoverished urban dwellers. A mother herself, of twin boys Virgílio Bruno and Eugénio Adelino, aged nine then, Lopes was drawn to the plight of

20 A case in point is Eduardo Mondlane who on completing his primary education found he could not attend secondary school under Portuguese regulatory restrictions. Through the American Methodist Episcopalian Mission in Khambane, he was able to attend the Douglas Laing Smit Secondary School in Lemana, South Africa. After graduating, he went on to study at the Jan Hofmeyer School of Social Work. After matriculating, Mondlane enrolled in the faculty of Social Sciences at the University of the Witwatersrand, one of the few universities open to Black students. At Wits, he was elected by fellow students (mostly white) to represent them on the Student Representative Council and the National Student Conference. After the general election in 1948, and the subsequent implementation of Malan's apartheid policies, Mondlane's permit was withdrawn. In spite of appeals and protests, he was expelled from the country. "The desire to fight the white man and liberate my people was intensified after I was expelled from South Africa in 1949," he said (Shore 1992, 41).

21 These works are reproduced side by side on page 23 of the book *Bertina Lopes: Homenagem*, published in Maputo in 2012.

the city's minors. To my mind, the experience of working with Honwana on this suite of drawings is indicative on the one hand of the "constellational modernism" (Saggerman, 2019)[22] that characterizes her oeuvre, and on the other, the cause that led her to a work she took great pride in, *Olhos Brancos de Farinha de Milho* of 1965[23] but also her difficult departure from Mozambique, having fallen, due to her association with Honwana, under PIDE's radar.

Image 3
Cover art by Bertina Lopes. Indian ink on paper. Photography: Carlos Marzia Studio.



First published in Portuguese in 1964, the black and white embossed cover to *Nós Matámos o Cão-Tinhoso* (Image 3) gave tactility and life to the group of mangled figures;

22 As I understand it, constellational modernism, coined by art historian Alex Dika Saggerman, refers to the blending of styles that the viewer is asked to decode when viewing a modernist work of art. I have stretched Saggerman's concept to include poets and writers that inflect how we read and appreciate an artist's production.

23 This later work is a significant departure from the earlier oil on canvas, dated 1961. Whereas the early piece is a textured painting, dominated by the figure of an expectant mother who occupies the right upper half of the canvas with her growing bosom, and is surrounded to her left by her four hungry children who cascade around her exhausted life-giving body, the 1965 piece is a continuation of the stark work Lopes produced for the Honwana book. The four figures portrayed on this canvas, like their kin included in the book, raise their hands to the sky. One of the boys notably holds a bird, an evolving symbol in the artist's body of work.

RCL — Revista de Comunicação e Linguagens *Journal of Communication and Languages* N.54 (2021) ISSN 2183-7198

their scruffy hair, all-seeing eyes and spindly arms. The arrangement was decided by Guedes, who acted on the book as the graphic designer.[24]

The first drawing to appear inside the book was juxtaposed by Guedes with Howana's opening short story, *Nós Matamos o Cão-Tinhoso.* The image presents the outline of two starkly embraced and indissociably entwined, emasculated figures on a pitch-black background. The shorter figure embraces the taller, possibly male figure. These brut-inspired works are a departure from the artist's earlier realist and visibly academic repertoire. Immediate and impulsive, almost free of form, the artist's quick hand conveys urgency, raw emotion and a connectedness to reality, communicating her subjects' downcast eyes, and the joylessness and unrelenting pang of their harsh lives. Honwana's narrative begins precisely with an anthropomorphising and haunting description of the eyes of the mangy dog, eyes which Lopes adopted, translated and versioned in her extensive and expansive oeuvre in painting and sculpture: "Mangy-dog had blue eyes with no shine in them at all, but they were enormous, and always filled with tears that trickled down his muzzle. They frightened me, those eyes, so big, and looking at me like someone asking for something without wanting to say it."[25]

Briefly, as a *Bildungsroman*, the auto diegetic narrator in the story assumes the point of view of a child. The boy undergoes a violent transformation from innocence to young adulthood. The traumatic event—the group killing of the distemper and leishmaniosis ridden dog—brings the young narrator to see the world for what it is, and what needs to happen (Topa 2018, 322). For Lovemore Ranga Mutaire (2014), the dog represents a "sick and decadent colonial system that must be destroyed in order to make way for a new reality of existence, free of discrimination and racism."

The second of Lopes's drawings appears alongside another of Honwana's short stories, "Dina". The image presents a cluster of five children, huddled together in the lower half of the page. Their round eyes peer at us, piercing the lines that seem to hold their heads. One imagines the group on the tips of their toes, peering, trying to make out what is happening above the line, or perhaps to keep above the line. *Dina* is a story of oppression on many levels. It is the harrowing tale of Madala, an old man who manually extracts weeds from the cornfields whilst the white colonial overseer rapes his daughter.[26] His inability to respond, his dissociation from what is happening, has been pinned to hysterical

24 Subsequent editions, including the English translation, were rearranged and no longer include Lopes's drawings and Guedes's sensitive arrangement. A number of these drawings exist in the Dori and Amâncio Guedes Collection and have been reproduced in the 2010 book *As Áfricas de Pancho Guedes* (The Africas of Pancho Guedes), on pages 236 and 237 respectively. I assume that the vertical drawings would all have the same dimensions (65 x 52 cm) and the horizontal drawings 52 x 65 cm. The drawing in the aforementioned book are dated 1963 and are identified as Indian ink on paper. Several attempts were made on my part to contact the collection's manager, but these proved unsuccessful. Compounded by the constraints posed by COVID, I was unable to view these drawings and ascertain whether the Guedes archive holds further material that could potentially shed further light on this collaboration.

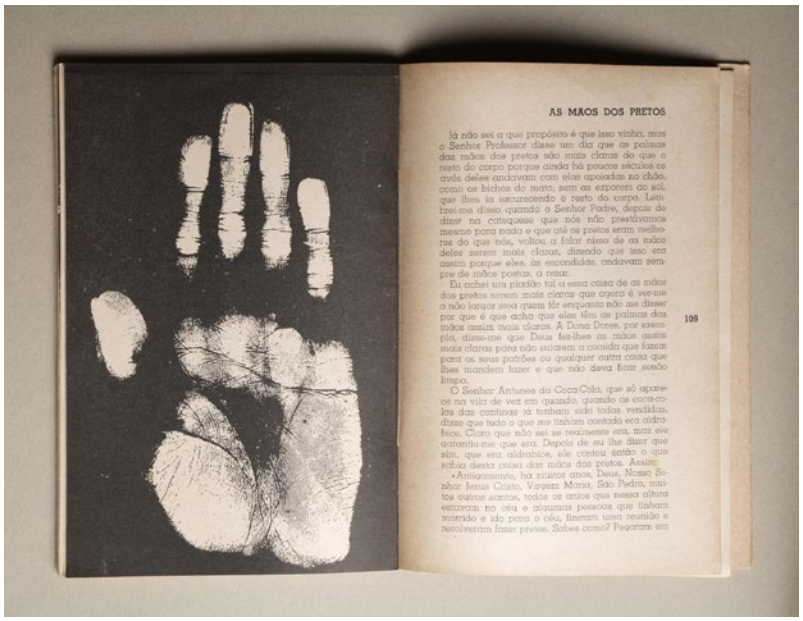
25 This is Dorothea Guedes, Pacho Guedes's wife's translation from 1969.

26 Madala meaning old man in isiZulu and isiXhosa. This is arguably a nickname used to enforce anonymity and the prevalence of rape, trauma and exploitation.

RCL — Revista de Comunicação e Linguagens *Journal of Communication and Languages* N.54 (2021) ISSN 2183-7198

amnesia (Marques 2008), a condition Honwana seems to posit as affecting the colonial oppressed. In the third painting, the children huddle together. They appear amplified, further abstracted alongside the story "A Velhota" (The Old Woman). In the fourth drawing, which appears alongside "Papá, Cobra e Eu" (Papa, Snake & I), a crowd of faces and curious eyes appears through a gridded fence. The figures are abstracted again, but one is able to discern multiple gaping mouths, round eyes and unkempt hair. Rather than providing a drawing for the story "A Mão dos Pretos" (The Hands of the Blacks) Honwana, Guedes and Lopes pointedly, and poignantly, included a Xerox of the palm of Lopes's hand (Image 4). I was immediately compelled to place my hand over hers, responding to her call, as I see it, for connection and solidarity. If ever there was a moment Lopes identified as Black to express clear anti-colonial solidarity, it was here, with this indexical mark.

Critically, the inclusion of Lopes's handprint can also be taken as an allusion to the relationship between visual technologies (photography, anthropometry and fingerprinting), colonial governance and the violence and subjugation enacted upon colonized peoples in degrading acts of measuring. These tools of administrative practice were used by colonial governors to trace and record the body, "producing an image type that was amenable to scientific analysis, archival classification, and indexical veracity" (Waits 2016, 24). As art historian Mira Rai Waits (2016) states, these were moments of imaging that inspired obedience and subjugation. The colonial administrator, on taking a handprint and placing it on a contract, "appropriated" the subject's body. He assumed control over it. Waits adds that "confronted with such an image there would be no escape from honouring legal obligations" (2016, 8).


AS MÃOS DOS PRETOS

Já não sei a que propósito é que isso vinha, mas o Senhor Professor disse um dia que as palmas das mãos dos pretos são mais claras do que o resto do corpo porque ainda há poucos séculos os avós deles andavam com elas apoiadas no chão, como os bichos do mato, sem as exporem ao sol, que lhes ia escurecendo o resto do corpo. Lembro-me disso quando o Senhor Padre, depois de dizer na catequese que nós não prestávamos mesmo para nada e que até os pretos eram melhores do que nós, voltou a falar nisso de as mãos deles serem mais claras, dizendo que isso era assim porque eles, às escondidas, andavam sempre de mãos postas, a rezar.

Eu achei uma piadão tal a essa coisa de as mãos dos pretos serem mais claras que agora é ver-me a não largar nem quero fôr enquanto não me disser por que é que acha que eles têm as palmas das mãos assim mais claras. A Dona Dores, por exemplo, disse-me que Deus fez-lhes as mãos assim mais claras para não sujarem a comida que fazem para os seus patrões ou qualquer outra coisa que lhes mandem fazer e que não deva ficar senão limpa.

O Senhor Antunes da Coca-Cola, que só aparece na vila de vez em quando, quando as coca-colas das cantinas já tenham sido todas vendidas, disse que tudo o que me tinham contado era aldrabice. Claro que não sei se realmente era, mas ele garantiu-me que era. Depois de eu lhe dizer que sim, que era aldrabice, ele contou então o que sabia desta coisa das mãos dos pretos. Assim:

«Antigamente, há muitos anos, Deus, Nosso Senhor Jesus Cristo, Virgem Maria, São Pedro, muitos outros santos, todos os anjos que nessa altura estavam no céu e algumas pessoas que tinham morrido e ido para o céu, fizeram uma reunião e resolveram fazer pretos. Sabes como? Fogaram um

109

Image 4
Lopes's handprint.
Photography:
Carlos Marzia Studio.

RCL — Revista de Comunicação e Linguagens *Journal of Communication and Languages* N.54 (2021) ISSN 2183-7198

"A Mão dos Pretos" is narrated by a child who remains nameless throughout. The boy, in his endearingly telling curiosity, interrogates several representatives of Mozambican society—a priest, a teacher, a distributor, a shop owner, anyone and everyone he encounters—looking for a satisfactory response to the question, why are the palms of Black people, why are my palms light? Hands are employed by Honwana as a synecdoche (Franco 1998, 5) for a wider discussion and acknowledgement of a structural problem in Mozambican society, one that pervaded schools, churches and colonial society at large: racialism (implemented via colonialism both through segregation and assimilation). The range of insidiously damaging and denigrating responses is indicative of the racist collective unconscious that posits whiteness as the norm. The child is happiest with his mother's response, even though it too is heavily tainted with racial bias. For her, God made the palms of man the same "to show that what men do is only the work of men . . . That what men do is done by hands that are the same — hands of people who, if they had any sense, would know that before everything else they are men."[27]

Lopes's last drawing appears besides "Nhinguitimo". In her drawing, a lone child, perhaps an infant, fills the page. He suckles on what looks like a pacifier. Are his raised arms a sign that he wishes to be lifted, raised, nurtured? In his text, Honwana remains true to his style, blending reality and fiction to disclose the living conditions of the majority of Mozambicans. If Honwana is a chronicler of his time (Franco 1998, 34), Lopes, like her peer Malangantana Valente Ngwenya (1936-2011), was its portraitist. The story allegorically speaks of the overthrow of colonial government. The Nhinguitimo is a southerly wind that blows in the southern region of Libombo, signalling an incoming storm. In Honwana's tale, this wind is an allegorical, poetic representation of a guerrilla expedition:[28]

> Now Nhinguitimo comes.
>
> Heavy clouds break loose from the Libombo mountains, roll down the slopes, and cross over the valley. The dust wind ceases and retreats to the depths of the bush on the other side of the river. The air is motionless, the insects seek their burrows, the naked thorn trees pierce sharply into the grey sky.
>
> Suddenly Nhinguitimo bursts through the valley and instantly sucks up the dust that fills

27 For the mother's full response, and to understand the bias, see Honwana 1969, 111. I have intentionally refrained from repeating this triggering content.

28 Two years after its formation in Tanzania in 1962, Frelimo launched a guerrilla war against the Portuguese colonialists. This was the start of liberation war (guerra da libertação). Initially, guerrilla action was limited to ambushes and targeted assaults against military posts with immediate retreat, particularly in the north of the country. Salazar responded by attempting to contain the revolt. He adopted two strategies: weapons (Portuguese troops were sent to chase the fighters), and a programme of public works to change public perception. In addition to roads, schools and hospitals, the Portuguese Government began work on the Cahora Bassa dam (Franco 2002). According to Charlie Walker (2017), the project was accompanied by slick brochures and public announcements, lauding the benefits of the $515 million dam, namely an expansion of farming, further European settlement, greater capacity for mining, improved communications, reduced flooding and the production of energy for export (82% of all energy was to be sold to the South African government). I mention the dam here to emphasize the international interests that were at play.

RCL — Revista de Comunicação e Linguagens *Journal of Communication and Languages* N.54 (2021) ISSN 2183-7198

the air. Swiftly it sweeps through the lands, batters the corn stalks, and bows the thorn trees, which moan in anguish (Honwana 1969, 55).

Like Honwana, Lopes represents the new life that is stirring around her, and in her, reaching for its destiny and destination. The representation of this stirring, this vortex and whirlwind of emotions and change—the *Nhinguitimo*—manifests across Lopes's oeuvre as a metaphor for the past in the present; the radial lines which keep appearing in her work, charged with a restless energy, stand as a testament to how this moment in history affected and marked Lopes's generation.

According to Francisco Topa, "[Honwana's] work did not attract much attention at the time on the part of critics, for reasons only understood: on the one hand, the denunciatory effect of the anthology of short stories and the colonial context of the time; on the other, the situation of the author himself, arrested in that same year of 1964 on the charge of having brought subversive material from Swaziland" (2018, 319).[29] In actual fact, *Nós Matámos o Cão-Tinhoso* was apprehended by the authorities in September 1964 (Lemos 1965, 211, footnote 1), rendering its circulation impossible. Not only was the book censored and Honwana arrested, but Lopes too saw her life change. According to Teresa Sá Nogueira, a "young pretty irreverent mulatto, with ideas of her own, Lopes ended up attracting PIDE's attention" (Sá Nogueira 1985, 33) and was obliged to leave in a flurry. In Lopes's words, it was her teaching and ties to the Associação Africana that forced her into exile. [30] Each time Lopes met with José Craveirinha, Rui Nogar, Rui Baltazar, João Ferreira, Ricardo Rangel and Luís Bernardo Honwana, a PIDE informant was there.[31] She eventually departed for Europe, abandoning her post as a teacher. After six months in Lisbon, supported by a bursary to study ceramics under Querubim Lapa,

29 Despite its censorship, the book did receive early favourable reviews by Urbano Tavares Rodrigues in the *República* newspaper and *Présence Africaine* (Topa 2018, 320). Writing for the latter, Virgílio de Lemos, who had fled to Paris two years earlier, saw in Honwana the first writer of "*mozambicainité*": "*Il a plutôt cherché à employer un langage littéraire, cultivé, libre des obstacles très souvent intraduisible que sont certaines expressions locales et dont le sens n'est compris que par les habitant d'une région donnée. Bien que son style ne s'identifie pas totalement à l'art de conter particulier du groupe bantou auquel il appartient et bien que certains passages rappellent la virilité alliée des oeuvres de Steinbeck et de Faulkner, l'auteur révèle dans sa façon de juger les hommes, les animaux et les choses un type d'observation et d'analyse subtile et profonde, identique à celui des conteurs d'histoires bantous, sans pour autant lui ressembler*" (Lemos 1965, 211-212)

30 Lopes, "Sinto nostalgia da minha terra."

According to Eugénio de Lemos's memoires (Lopes 1995, 39), Bertina's parents lived on Avenida 24 de Julho, next to a bus stop in the Alto Maé neighbourhood. The family home was close to the Associação Africana (Domingos 2013). It was from the family home in Alto Maé that Eugénio as a boy observed the no. 7 bus which took Black workers to Xipamanine (an informal settlement or *caniço* on the outskirts of then Lourenço Marques). It was also from this point that he would catch a different bus to the Diário de Moçambique, where he would visit his childhood idol, Luís Bernardo Honwana. Lemos describes him as a tall, good looking, bespectacled, heavy lipped man with a dense, warm voice. Behind his glasses, two elongated eyes. Lopes recalls how he would read poetry to him (Lopes 1995, 40).

31 Painter Fernando Sumbana recalls the censorship. In his words, "It was hard to express ourselves when the Portuguese were here, for fear of arrest or detention. There was no freedom to speak about our problems or our poverty. To be for Frelimo was against the law. I painted because I wanted to, but also because I had to. It was the only way to express what I was thinking, what I was seeing" (Alpers 1983, 175).

RCL — Revista de Comunicação e Linguagens *Journal of Communication and Languages* N.54 (2021) ISSN 2183-7198

she left to start a new life in Italy, only to return on independence.[32] By then, she had already remarried and established herself within the Italian art scene, giving flight to her abstraction and imagination, whilst never abandoning that place of communion and dream, Mafalala.



Image 5
Bertina Lopes, *Mafalala* (1969-70), oil on Masonite. Image reproduced with the permission of Mary Angela Schroth, Consultant, Bertina Lopes Archive.

32 Her return to Mozambique at Independence marks a new phase in her work, where she began producing work on large-scaled canvases. "I need space to paint the joy of my people" she declared (Sá Nogueira 1985, 33).

RCL — Revista de Comunicação e Linguagens *Journal of Communication and Languages* N.54 (2021) ISSN 2183-7198

It was here, in this *caniço* (an informal settlement) that an entire generation met. For Lopes, Noémia de Sousa and José Craveirinha, Mafalala became a signifier and metaphor for a particular space and time (Mendonça 2016), the firepit and flame that warmed the nationalist clarion call. It was here too that José Craveirinha penned *Poema do Futuro Cidadão* (Poem of a Future Citizen):[33]

I have come from all the parts
of a Nation yet to be.
I have come and here I am!

I wasn't born as myself alone
neither were you or anyone else...
but as a Brother.

But
I have to love to give to the clench-handed.
Love being what I am
and nothing else.

And
I have in my heart
screams which are not only mine
because I come from a Country yet to be.

Ah! being what I am
I have Love to give to all.
I!
Every man
a citizen of a Nation yet to be.

Looking at Lopes' painting from 1969 (Image 5), multiple spectral figures dance before our eyes, licked by the flames of this metaphorical, eternal fire. Three children from what I see as belonging or a ghostly extension the Mangy Dog suite appear huddled together in the front, with elders in kufi caps, some with distended abdomens, present the background. It was here that Lopes sewed the seed of her identity, under the provident cashew tree, besides the corrugated metal and wood dwelling she describes in an interview with Teresa Sá Nogueira (1985). And it is *Mafalala* that best encapsulates

33 Translated by Luís Rafael and Stephen Gray. See Luís Rafael, Stephen Gray and José Craveirinha, "Seven Poems by José Craveirinha", *Portuguese Studies* 12 (1996), 204, 206.

RCL — Revista de Comunicação e Linguagens *Journal of Communication and Languages* N.54 (2021) ISSN 2183-7198

the "long-distance nationalism"[34] that she shared with those that stayed, and those, like her,[35] who were forced to leave.

Funding

This research has been generously supported by the Contemporary and Modern Art Perspectives (C-MAP) Program of the Museum of Modern Art (MoMA), New York and the Gulbenkian Foundation's Visiting Scholar programme (October, 2020).

34 First coined by Benedict Anderson, the concept of "long-distance nationalism" refers to the role exiles and immigrants have in nationalism. This is a type of nationalism that is a product of transnationalism, of keeping a transnational field of social relations between those who have migrated and those who stayed. As José Miguel Sobral (2018) has noted, it binds together immigrants and their descendants and those who have remained in a transborder citizenry. Immigrants and those who stayed share a sense of "peoplehood" and a continued commitment to the nation-state.

35 I am referring here to Noémia de Sousa (born Carolina Noémia Abranched de Sousa). Like Lopes, Sousa attended the Associação Africana and was a life-long friend of Craveirinha. She published her poems and writing in *O Brado Africano*, a newspaper with ties to the Associação. In 1951, due to persecution by Portugal's security police, she left Lourenço Marques for Lisbon, and in 1964, for Paris, where she was in contact with Mário Pinto de Andrade. She returned to Portugal in 1975. Besides a poet and writer, Sousa was an accomplished translator, having worked on the Portuguese translation of Aime Césaire's *Discours sur le Colonialisme* (Passos 2020, 162).

RCL — Revista de Comunicação e Linguagens *Journal of Communication and Languages* N.54 (2021) ISSN 2183-7198

—

Bibliography

Alpers, Edward. 1983. "The Role of Culture in the Liberation of Mozambique." *Ufahamu* XII(3): 143-90. https://doi.org/10.5070/F7123017143.

Angius, Fernanda. "Bertina Lopes, Pintora e Escultora Moçambicana, 1924-2012", *The Dalgoa Bay Review* (blog), december 12, 2012. https://delagoabayword.wordpress.com/2012/02/11/bertina-lopes-pintora-e-escultora-mocambicana-1924-2012/#comments.

Barradas, Ana. 2019. *Ministros da Noite: Livro Negro da Expansão Portuguesa.* Lisboa: Antígona.

Bongie, Chris. 1999. "Review: Reading the Archipelago." *New West Indian Guide* 73 (1/2): 89-95. https://doi.org/10.1163/13822373-90002587.

Cabecinhas, Rosa. 2014. "Who Wants to be Erased? Social Representations of World History and Decolonisation of Thought." In *Colonialisms, Post-colonialisms and Lusophonies — Proceedings of the 4th International Congress in Cultural Studies,* edited by Maria Manuel Baptista and Sara Vidal Maia, 494-500. Minho and Aveiro: Universidade do Minho and Universidade de Aveiro. http://hdl.handle.net/1822/43345.

Cahen, Michael. 1999. "The Mueda Case and Maconde Political Ethnicity: Some Notes on a Work in Progress." *Africana Studia* 2: 29-46. http://ojs.letras.up.pt/index.php/1_Africana_2/issue/view/502.

Costa, Alda. 2012. "Bertina ou a Arte de Bertina: Mudar e Permanecer." In *Bertina Lopes: Homenagem* , 5-11. Maputo: Banco de Moçambique.

Domingos, Nuno. 2013. "Dos Subúrbios da Lourenço Marques Colonial aos Campos de Futebol da Metrópole: uma entrevista com Hilário Rosário da Conceição." *Cadernos de Estudos Africanos* 26: 225-245. https://doi.org/10.4000/cea.1169.

Dos Santos, Cristiano Carvalho. 2016. "Ensino Artístico no Contexto Escolar: Práticas e Percepções da Escola Artística António Arroio." MA thesis, ISCTE, Instituto Universitário de Lisboa.

Funada-Classen, Sayaka. 2013. *The Origins of War in Mozambique: A History of Unity and Division*. Somerset West: African Minds.

Franco, André Milhomem. 2002. "Words in Revolution: The Political use of Figures of Speech in Three Short Stories of Nós Matamos o Cão -Tinhoso." MA thesis, University of Georgia.

Havstad, Lilly. 2019. "'To live a better life': The Making of a Mozambican Middle Class." PhD thesis, Boston University.

Honwana, Luís Bernardo. 1964. *Nós Matámos o Cão-Tinhoso!* Lourenço Marques: Sociedade de Imprensa de Moçambique.

Honwana, Luís Bernardo. 1969. *We Killed Mangy-Dog & other stories*. London: Heinemann Educational Books.

Isaacman, Allen. 1988. "Colonial Mozambique, an Inside View: The Life History of Raúl Honwana." *Cahiers d'etudes africaines* 28(109): 59-88. https://www.persee.fr/doc/cea_0008-0055_1988_num_28_109_2152.

Lemos, Eugénio. 1995. *Pretos por Fora e por Dentro.* Lisboa: Acontecimento.

Lemos, Virgílio. 1965. "Reviewed work: Mozambique. "Nos Matamos o Cao-Tinhoso". (Nous avons tué le chien galeux)." *Présence Africaine* 55: 211-213. https://www.jstor.org/stable/24348366.

Lopes, Arlindo. 1981. "Sinto nostalgia da minha terra". *Tempo,* August 2, 1981.

Marques, Irene. 2008. "The mirror of colonial trauma in Honwana's short stories: the 'eye' that accuses and incites." *African Identities* 6(2): 127-147. https://doi.org/10.1080/14725840801933957.

Mendonça, Fátima. 2016. "Noémia de Sousa e José Craveirinha nos Trilhos Poéticos da Mafalala." In *Mafalala: Memórias e espaços de um lugar*, organized by Margarida Calafate Ribeiro and Walter Rossa , 33-51. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra. http://dx.doi.org/10.14195/978-989-26-1220-1_3.

Moraes, I.L.T. 2011. "Virgílio de Lemos e a proposta poética de Msaho: diálogos e tradição na poesia moçambicana." *Cadernos CESPUC de Pesquisa, Série Ensaios* 18: 52-59. http://periodicos.pucminas.br/index.php/cadernoscespuc/article/view/2428.

Mutaire, Lovemore Ranga. 2014. "Ever wondered why the Mangy Dog was killed?". *The Herald,* September 8, 2014. https://www.herald.co.zw/ever-wondered-why-the-mangy-dog-was-killed/.
Ndebele, Njabulo. 2003. *The Cry of Winnie Mandela.* Oxfordshire: Ayebinka Clarke Publishing.
Neves, Olga Maria Lopes Serrão Iglésias. 2009. "O Movimento Associativo Africano em Moçambique. Tradição e Luta (1926-1962)." *Africanologia* 2: 179-214. http://revistas.ulusofona.pt/index.php/africanologia/article/download/1319/1074.
O'Loughlin, Bridget. 2001. *Proletarianisation, Agency and Changing Rural Livelihoods: Forced Labour and Resistance in Colonial Mozambique*. The Hague: ORPAS — Institute of Social Studies.
Passos, Joana. 2020. "The House for the Students of the Empire (CEI), African Women Poets from the 1950s, and Sarah Maldoror's Films." *Diacrítica* 34(2): 148-166. https://doi.org/10.21814/diacritica.515.
Rolletta, Paula. 2012. "Bertina Lopes por Paula Rolletta," ma-schamba (blog), fevereiro, 10, 2012. https://ma-schamba.blogs.sapo.pt/tag/bertina+lopes.
Saggerman, Alex Dika. 2019. "Modern Art in Egypt and Constelational Modernism: A New approach to Global Modern Art." *MAVCOR Journal* 3(1). 10.223322/mav.coll.2019.1.
Sá Nogueira, Teresa. 1985. "Hoje mesmo fiquei muito zangada". *Tempo*, July 21, 1985.
Secco, Carmen Lucia Tindó. 2015. "Virgílio de Lemos: a Insularidade Reinventada." In *Estudos da AIL em Literaturas e Culturals Africanas de Língua Portuguesa,* edited by Manuel Brito-Semedo, Elias J. Torres Feijó, Raquel Bello Vázquez and Roberto Samartim, 15-20. Coimbra: AIL.
Shore, Robert. 1992. "Remembering Eduardo: Reflections on the Life and Legacy of Eduardo Mondlane." *Africa Today* 39 (1/2): 35-52. https://www.jstor.org/stable/4186802.
Sobral, José Manuel. 2018. "Long-distance nationalism, boundaries and the experience of racism among Santomean migrants in Portugal." In *Changing Societies: Legacies and Challenges.* Vol 1. *Ambiguous Inclusions: Inside Out, Inside In,* edited by S. Aboim. P. Granjo and A. Ramos, 49-64. Lisbon: Imprensa de Ciência Sociais.
Tlali, Miriam. 1987. *Muriel at Metropolitan*. Essex: Longman.
Topa, Francisco. 2018. "Honwana and Harper Lee: To kill and not to kill, from the Mockingbird to the Mangy Dog and the Snake." *Cultura, Espaço & Memória* 9: 319-324. https://ojs.letras.up.pt/index.php/CITCEM/article/view/6235.
Waits, Mira Rai. 2016. "The Indexical Trace: A Visual Trace of the History of Fingerprinting in Colonial India." *Visual Culture in Britain* 17(1): 18-46. https://doi.org/10.1080/14714787.2016.1147978.
Walker, Charlie. 2017. "Hydroelectricity and Development: The Cahora Bassa Dam." http://large.stanford.edu/courses/2017/ph240/walker-c2/.
World Peace Foundation. 2015. "Mozambique: War of Independence." Mass Atrocity Endings: Documenting Declines in Civilian Fatalities. Accessed March 27, 2021. https://sites.tufts.edu/atrocityendings/2015/08/07/mozambique-war-of-independence/.

RCL — Revista de Comunicação e Linguagens *Journal of Communication and Languages* N.54 (2021) ISSN 2183-7198

Biographical note
Inaugural Contemporary and Modern Art Perspectives (C-MAP) Africa Fellow at the Museum of Modern Art, New York. She received her PhD in art history from Rhodes University in 2021. Her research interests pivot on rethinking and reengaging archives within the decolonial present. She is broadly concerned with how to make history's silences speak and the countless unknown or lesser-known figures in the field seen and heard. Her current work centers on transnational articulations of modernism with an emphasis on pan-africanism, women and institutional histories.

ORCID iD
0000-0003-0715-4304

Institutional address
C-MAP Africa Fellow
The Museum of Modern Art
11 West 53 Street
New York, NY 10019
United States of America.

Received Recebido: 2020-12-17

Accepted Aceite: 2021-02-22

DOI https://doi.org/10.34619/vay8-8tpa

RCL — Revista de Comunicação e Linguagens *Journal of Communication and Languages* N.54 (2021) ISSN 2183-7198

Tecendo o (pós)colonialismo em Timor-Leste: o *tais* como objecto de memórias praticadas

Weaving (post)colonialism in East Timor: the tais *as an object of practiced memories*

SANDRA LOURENÇO

Investigadora independente
Factory Group, European Labour History Network
olissiponia@gmail.com

RCL — Revista de Comunicação e Linguagens *Journal of Communication and Languages* N.54 (2021) ISSN 2183-7198

Resumo

O *tais* (*ikat*) timorense emerge de uma prática têxtil ancestral, exclusivamente feminina, que passa oralmente e por demonstração de mãe para filha, neta ou nora, firmando-se em experiências colectivas e individuais. Se a complexidade tecnológica e a diversidade estilística regional têm sido analisadas de modo aprofundado no contexto da reconstrução de Timor-Leste, ainda que de forma escassa e circunscrita, as políticas da memória inscritas no e veiculadas pelo têxtil na sua relação com a arte contemporânea e a curadoria são praticamente inexistentes. Como objecto de herança cultural intrínseco à história do território, e como objecto artístico, sagrado e quotidiano sujeito a diversas transformações, o *tais* conta muitas histórias: as pré-coloniais, as coloniais e as neocoloniais. Conta ainda histórias no feminino, materializando-se, nesse sentido, como um objecto do passado, presente e futuro. *Como* e *quando* foram essas histórias alteradas e sobrepostas? Que imaginários são colocados em prática? E de que forma podem resgatar um passado e relacioná-lo com o futuro? Neste artigo foco-me em duas perspectivas curatoriais que tratam de maneira distinta o *tais* como matéria referencial: a exposição histórica,

Textiles of Timor, Island in the Woven Sea (2014-15) e a exposição contemporânea, *Elastic/Borracha/Elástico* (2014). Através do conceito memórias praticadas conduzidas pelo próprio *tais,* na primeira exposição, exponho camadas dos tempos colonial e neocolonial que dão continuidade à temática da exposição, destacando aspectos ambivalentes da memória colectiva timorense; na segunda exposição, incido em práticas contemporâneas que recentram o poder imagético e ancestral do *tais*, reforçando a sua contemporaneidade. Destas análises, resultam questões incontornáveis para um debate actualizado em torno das memórias dos sujeitos e objectos colonizados.

Palavras-chave

Tais | memórias praticadas | tecedeiras | arte contemporânea | curadoria | exposições

Abstract

The Timorese *tais* (*ikat*) emerges from an ancestral textile practice, exclusively feminine, which passes orally and by demonstration from mother to daughter, granddaughter or daughter-in-law, establishing itself in collective and individual experiences. If the technological complexity and the regional stylistic diversity have been analysed in depth in the context of East Timor reconstruction, albeit in a scarce and circumscribed manner, the politics of memory inscribed in and conveyed by the textile in its relationship with contemporary art and curatorship are practically non-existent. As an object of cultural heritage intrinsic to the history of the territory and as an artistic, sacred, and everyday object subjected to various transformations, the *tais* conveys many stories: the pre-colonial, the colonial and the neo-colonial. It also conveys women's stories, materialising, in that sense, as an object of the past, present, and future. *How* and *when* those stories changed and overlapped? What imaginaries are put into practice? And how can they redeem a past and relate it to the future? In this article, I focus on two curatorial perspectives that deal with the *tais* as material reference in a different manner: the historical exhibition, *Textiles of Timor, Island in the Woven Sea* (2014-15) and the contemporary exhibition, *Elastic / Borracha / Elastic* (2014). Through the concept of practiced memories conducted by the *tais*, in the first exhibition, I expose layers from the

RCL — Revista de Comunicação e Linguagens *Journal of Communication and Languages* N.54 (2021) ISSN 2183-7198

colonial and neo-colonial periods that somehow continue the theme of the exhibition, emphasising ambivalent aspects of Timorese collective memory; in the second exhibition, I consider contemporary practices that relocate the imagery and ancestral power of the *tais*, reinforcing its contemporaneity. This analyses result in compulsory questions for an updated debate around the memories of colonised subjects and objects.

Keywords
Tais | practiced memory | weavers | contemporary art | curatorship | exhibitions

> Se um pequeno número de imagens, como representações de "antepassados" ou "crocodilos", pode parecer testemunhar a sobrevivência de mitos antigos, um número muito maior parece ter caído no esquecimento colectivo.
> Pierre Dugard, "Um motivo pode esconder outro", 2020

Introdução: intermitências da memória

Memórias praticadas são aqui entendidas, por um lado, como processos de rememoração catárticos, simbólicos e subjectivos, activados no contexto expositivo histórico e, por outro lado, como processos de mobilização de memórias e imaginários artísticos no espaço expositivo contemporâneo. Em vista disso, a palavra *praticadas* não significa o fim da ação da memória, antes que a sua dinâmica, neste contexto específico, é caracterizada por intermitências (perda, recuperação, perda) associadas ao próprio têxtil.

Para a elaboração do conceito, inspirei-me na "mobilização da memória" proposta em *Women Mobilizing Memory* (2019), editado pela teórica da pós-memória, Marianne Hirsch, e membros do grupo *Women Mobilizing Memory*.[1] Nele, mobilizam-se memórias de histórias violentas de e sobre mulheres, para iniciar um novo ciclo como resultado de uma colaboração transdisciplinar. O grupo parte de vários movimentos feministas dos últimos anos (*MeToo*, direito ao aborto na Argentina e Irlanda, movimentos estudantis no Chile, entre outros) e procura interligá-los com a viragem transnacional e transcultural dos estudos da memória no início da década de 2000. Esta viragem envolveu contestar narrativas oficiais e resgatar múltiplas memórias de outros sujeitos, objetos e de outras

1 Ayse Gül Altinay, Maria José Contreras, Marianne Hirsch, Jean Howard, Banu Karaca e Alisa Solomon, figuram como editoras da publicação. Cf. Hirsch *et. al*.*Women Mobilizing Memory* 2019.

RCL — Revista de Comunicação e Linguagens *Journal of Communication and Languages* N.54 (2021) ISSN 2183-7198

culturas até então negligenciados. Partilham-se testemunhos de experiências traumáticas, histórica e culturalmente distintas, como uma teia de solidariedade que apreende e re-imagina, que partilha e dissemina. Essa teia espraia-se na análise de, entre outras práticas, objectos, memoriais, questões museológicas, caminhadas em colectivo, conferências, exposições, performances, etc. É dentro deste quadro metodológico que analiso o *tais,* como objecto memorialista, onde vestígios pessoais e colectivos se entrecruzam.

O *tais* é um pano tecido originalmente em algodão, em tear de cintura, denominado, na língua oficial tétum, como *tais mane,* quando usado pelos homens, e como *tais feto*, quando usado pelas mulheres. Tem uso cerimonial em ligações matrimoniais e sociais e em rituais funerários e sagrados. A complexidade dos padrões e das cores varia, dependendo da região e da linhagem do clã, e a sua qualidade determina a hierarquia social da família (Barrckman 2008; Niner 2009; Soares 2015; Mcintosh 2020). Linda Mcintosh (2020, 86) descreve que o *ikat* em teia, também chamado *futus* em tétum, "é uma técnica que requer que sejam atadas secções específicas de uma urdidura com tiras resistentes à água antes de a colocar no tear. Um padrão de duas cores requer que a teia seja atada apenas uma vez, mas os fios podem ser imersos num corante múltiplas vezes". Trata-se de um processo tão intrincado quanto trabalhoso. Presume-se que a tecelagem de tear tenha entrado na ilha de Timor através de fluxos migratórios austronésios há cerca de 2,500 anos (Bellwood 1996).

É, neste sentido, um artefacto, objecto de comunicação e referente simbólico de práticas e imaginários socioculturais timorenses, hoje um símbolo nacional. É também paradigma do que conceptualmente designo como memórias praticadas*,* conduzindo a (re)encontros artísticos com um tempo pré-colonial com o qual os diferentes colonialismos interferiram e que, parcialmente, deturparam.

Ao longo do tempo a prática do *tais* foi-se transformando, o que se acentuou ainda mais com o domínio indonésio (1975-1999), que restringiu o acesso ao território, levando Geoffrey Gunn a denomina-lo de "intervalo etnográfico" (2007). Porém, com a independência, no início da década de 2000, há um recrudescimento desta prática. A sua recuperação deu-se, por um lado, com a intervenção de coleccionadores, da ONU e das Organizações Não Governamentais, como a Timor Aid (1998) e a Fundação Alola (2001); por outro, com a criação de grupos de tecedeiras, alguns integrados na Koperativa Lo'ud (2007), e com a prática de artistas, investigadores e curadores.

Neste artigo, detenho-me no segundo grupo, reflectindo sobre o que significa e o que implica essa recuperação num contexto museológico e sobre as dinâmicas conceptuais e processuais que ressurtem quando a arte contemporânea e o mundo do têxtil se cruzam. O *tais* tem integrado exposições em formatos diversos, que vão desde abordagens monográficas e/ou históricas respeitantes às variações tecnológicas[2] de cada re-

2 As palavras *tecnológica/tecnologia* substituem, por vezes, a palavra *técnica* no contexto da tecelagem.

RCL — Revista de Comunicação e Linguagens *Journal of Communication and Languages* N.54 (2021) ISSN 2183-7198

gião e a colecções de museus e particulares — sobrepondo-se frequentemente as duas — a outros enquadramentos que convocam a sua relação com as práticas artísticas contemporâneas.[3]

Textiles of Timor, Island in the Woven Sea (2014-15), produzida pelo Fowler Museum da Universidade da Califórnia (UCLA), e *Elastic/Borracha/Elástico* (2014), decorrente de uma residência itinerante por Timor-Leste, tiveram, subjacentes às suas tipologias, tempos distintos: a primeira abordou a tecelagem como referente cultural de união entre as diferentes comunidades timorenses a partir de uma memória do passado colonial timorense; a segunda interligou têxtil e arte contemporânea, perspectivando o futuro. Uso-as, aqui, como meta-objectos que me permitem entrar no objecto propriamente dito, o *tais*, e tecer a partir daí várias leituras sobre ele.

Em *Textiles of Timor, Island in the Woven Sea,* começo por analisar vicissitudes locais e globais, suscitadas pela temática da exposição, que inevitavelmente alteraram os procedimentos da concepção do têxtil, centrando-me nalguns aspectos das governanças coloniais, portuguesa e indonésia. Nesse seguimento, dou particular atenção a um subnúcleo da exposição que incluiu relatos de tecedeiras que rememoram a importância do têxtil nas suas vidas, e a experiência traumática da ocupação militar indonésia e o seu papel activo (ou não) nas Forças Armadas de Libertação Nacional de Timor-Leste (FALINTIL), sob alçada da Frente Revolucionária de Timor-Leste Independente (FRETILIN). Algumas são mulheres que formaram grupos procedentes dos movimentos de resistência, no conflito com a Indonésia, para dar continuidade à produção têxtil.

Em *Elastic/Borracha/Elástico,* abordo projectos artísticos que trabalham sobre a prática têxtil enquanto legado de memórias ancestrais num contexto geopolítico, readaptando-o às linguagens contemporâneas. As práticas desenvolvidas numa residência colaborativa permitem problematizar as categorias "tradicional"[4] e contemporâneo, as várias leituras a elas subjacentes — suscitadas pelo próprio diálogo entre tecelagem e arte contemporânea — e o reposicionamento do *tais* no contexto expositivo. A exposição possibilita ainda transpor fronteiras e acentuar a pertinência do mundo têxtil nas últimas décadas.

2. *Textiles of Timor, Island in the Woven Sea:* tecendo histórias e memórias

Comissariada por Joanna Barrkman e Roy Hamilton, em 2014-15, *Textiles of Timor, Island in the Woven Sea*[5] enquadrou-se na tipologia histórico-monográfica com foco nos

3 Este artigo é parte integrante de um projecto de investigação em curso, que procura compreender o significado desta prática e de outras práticas de tecelagem dentro de um quadro dos colonialismos português, britânico e neerlandês, e da sua intersecção com a arte contemporânea.

4 A noção "tradicional" e o seu correlativo "tradição" serão sujeitos a discussão, por isso, ao longo do artigo utilizo aspas sempre que as refiro.

5 Patente de 7 de Setembro de 2014 a 4 de Janeiro de 2015. A exposição deu origem ao catálogo com o mesmo título. Roy Hamilton, Roy e Joanna Barrkman, *Textiles of Timor, Island in the Woven Sea,* 2015.

RCL — Revista de Comunicação e Linguagens *Journal of Communication and Languages* N.54 (2021) ISSN 2183-7198

têxteis "tradicionais" de Timor-Leste e de Timor Ocidental.[6] A exposição teve como fundo temático a disputa pelo controlo de Timor desde o século XVII pelos poderes colonizadores português e neerlandês, culminando na divisão definitiva do território em 1913, com a zona oriental (Leste) sob o domínio de Portugal e a ocidental sob o domínio dos Países-Baixos (Barrkman e Hamilton, 2015). A mostra pretendia reforçar que, apesar desta divisão, as relações sociais e identitárias inerentes à prática têxtil, bem como a diversidade artística regional, perduraram como factor de união entre as duas partes da ilha, mesmo depois da passagem de Timor Ocidental para o domínio indonésio (1949) e da ocupação militar de Timor-Leste pela indonésia (1975-1999), no momento da descolonização portuguesa.

Mais de uma dezena de estilos artísticos foi apresentada nos panos de Biboki, Suai Loro, Camenaça, Marobo, Oecusse, parte deles pertencentes ao espólio do museu que foi sendo adquirido por intermédio de coleccionadores,[7] o que significa expor têxteis de grande qualidade. Cada pano contou uma história e, nesse sentido, são fragmentos de um todo que desconhecemos. A memória que o museu convocou do passado colonial da ilha possibilitou mobilizar outras memórias, outros *tais* e outras narrativas do passado e presente.



Imagem 1
Textiles of Timor, Island in the Woven Sea. Fowler Museum-UCLA, ©Don Cole, 2014. Cortesia do Fowler Museum-UCLA.

6 Apesar do cariz predominantemente histórico da exposição, a programação do Fowler Museum é, em larga medida, transdisciplinar, intersectando arte contemporânea, história e etnografia de culturas africanas, asiáticas, do Pacífico e indígenas das Américas.

7 Confirmado em conversa com Gassia Armenian, curadora, a 31 de Março de 2021, e divulgado no *site* do museu em https://www.fowler.ucla.edu/collections/home/ (acesso a 22/02/2021).

RCL — Revista de Comunicação e Linguagens *Journal of Communication and Languages* N.54 (2021) ISSN 2183-7198

Do ponto de vista do coleccionador Peter ten Hoopen (2020,11) "o fim da idade do ouro do *tais* situa-se entre 1850 e 1950". Este período coincide com um primeiro momento que, gradualmente, influenciou a produção têxtil, o *design* e o próprio uso do *tais*, até então maioritariamente direccionado para cerimónias e rituais, ou para trocas que ocorriam entre famílias (Niner, 2009). Corresponde ao alargamento do comércio entre os impérios coloniais desde a segunda metade do XIX, prolongando-se pela primeira metade do século XX, e com uma administração mais firme da colonização portuguesa. Algumas dessas mudanças foram observadas por agentes coloniais portugueses colocados em "Timor Português".[8] A descrição do capitão José Simões Martinho (1943, 172) confirma o impacto das importações nos têxteis:

> Durante largos anos, a não ser as linhas de côr e o retrós para desenhos e figuras dos *tais* e *sarões* e o pano para as cabaias, que eram importados, o material do seu vestuário preparava-o o indígena na respectiva aldeia. Veio o comércio. E o *tais*, em cujo fabrico se empregavam muitas mulheres, foi passando de moda substituído pela *lipa* de algodão, tecida na Holanda e hoje em Java e no Japão.

Aliás, o *design* dos panos da década de 1950, produzidos durante o período do Estado Novo (1933-1974), e que integram hoje a colecção do Museu Nacional de Etnologia, incluem inscrições de ofertas a administradores coloniais e desenhos de influência ocidental (também portuguesa). Na seguinte citação, Ruy Cinatti (1987,14) critica essa conversão ao "gosto europeu:"

> Com grande espanto meu os motivos figurados nada tinham de timorense. Exemplificavam nada menos do que cortes, angelicais, candelabros e flores (...) meras cópias de modelos europeus da mais provecta banalidade ou do não menos provecto gosto missionário de tanto agrado entre a população feminina metropolitana e timorense convertida (...) o seu gosto imagético modificara-se ou fora suplantado pelas preferências das "senhoras malais", as europeias.

8 Um arquivo antropologicamente trabalhado por Ricardo Roque (2010, 2011, 2012, 2014, 2017), nomeadamente sobre a forma como estes agentes registaram os rituais timorenses numa sociedade predominantemente oral.

RCL — Revista de Comunicação e Linguagens *Journal of Communication and Languages* N.54 (2021) ISSN 2183-7198



Imagem 2
Pano, algodão tecido manualmente em tear horizontal, 176 x 70,5cm. Inscrição "OFERTA LAUTÈM 1952", ao ministro do Ultramar, Sarmento Rodrigues. Colecção do Museu Nacional de Etnologia, Lisboa. Cortesia do Museu Nacional de Etnologia, António Rento.

Efectivamente, a assimilação de bordados, pontos de cruz e iconografia cristã, ensinados por freiras católicas portuguesas às tecedeiras timorenses, é mencionada por Barrkman (2013, 2015), Rosália Soares (2015) e pela artista Maria Madeira (2018), as três destacando a região de Oecusse como o local onde os motivos ocidentais e a imagética autóctone (antropomórfica, zoomórfica, geométrica) mais se misturam na produção têxtil. Mas, ontem como hoje, a influência europeia não é generalizada, nem tampouco bem aceite noutras regiões. Soares (2015,17) salienta essa diferença quando refere o valor cultural do *tais* e a hierarquia qualitativa subjacente "à estrutura, técnica, cor e *design*," de cada distrito, subdistrito e comunidade. O *tais* de influência europeia é mesmo considerado "de terceira categoria" no distrito de Lautém.[9]



Imagem 3
Pano feminino, algodão tecido manualmente em tear horizontal com motivos antropomórficos e fitomórficos, 140 x 70cm, 1952. Doação de Ruy Cinatti. Colecção do Museu Nacional de Etnologia, Lisboa. Cortesia Museu Nacional de Etnologia, António Rento.

9 Esta particularidade foi referida por Andresa Ferreira e Kelly Silva (2016) no contexto das suas análises sobre as colecções da Fundação Alola e da Timor Aid.

Para além do período que vai de 1850 a 1950, outros dois momentos mudaram de forma drástica a produção e a qualidade dos panos: o turismo, na década de 1960, e a ocupação indonésia (1975-1999). A propósito do impacto do turismo, Cinatti (1987, 15-16) afirma que "ainda incipiente em 1962 foi acompanhado de um fomento artesanal para fins comerciais, por vezes de imitações mal confeccionadas no que diz respeito ao têxtil, quando se poderia ter investido na recuperação de formas e motivos culturais esquecidos". Tal potencializou o reconhecimento do têxtil, originando uma produção em massa com apoio oficial, à qual se juntou a apreciação dos mercados numa procura por vezes ilegal (Silva e Sousa 2015). Foi este um segundo momento de mudança que iniciou o processo de industrialização do *tais* e, consequentemente, o declínio da sua qualidade, um ponto de não-retorno, acelerado pela ocupação indonésia. A indústria do têxtil, incentivada a nível nacional, ainda hoje suscita ambivalência na sociedade timorense, como reconhece Maria Madeira. Por um lado, permitiu transformar-se numa fonte de rendibilidade mas, por outro lado, é lamentado por tecedeiras idosas para quem a tecelagem manual representa a sua própria identidade cultural (conversa com a artista, em Abril de 2021).

O terceiro momento que marca a história do declínio do *tais* é o do neocolonialismo indonésio. Sob a premissa "unidade na diversidade", o neocolonialismo indonésio começou com a invasão militar da ilha tendo em vista a expansão territorial, integração e desenvolvimento. As populações timorenses foram "expulsas das suas terras, os objectos ligados aos seus cultos queimados, espoliadas dos seus bens em campos de concentração — posteriormente transformados em vilas e quintas de desenvolvimento" (Forshee 2020; Shepherd, 2014, 13). Quando não destruídos pelos militares indonésios, os têxteis foram, então, integrados na lógica de mercado e adaptados às forças das circunstâncias, tornando-se esses militares os principais compradores. Motivos decorativos como insígnias e outros símbolos indonésios foram tecidos nos panos (Hoopen, 2020, 18), outro exemplo da ambivalência como um sentimento constante na sociedade timorense concernente aos poderes coloniais. Contrapondo esta postura, as tecedeiras timorenses usaram a língua tétum e o português no *design* dos têxteis como acto de resistência à ocupação indonésia, sendo que a utilização das duas línguas chegou mesmo a ser incorporada pela indústria têxtil (Barrkman 2008; Niner 2008; Madeira 2018).

Tal ambivalência tem sido um debate em núcleos familiares e sociais, afirma Maria Madeira (2018, 93), entre a "percepção de que a longa presença portuguesa foi destrutiva e não respeitava os costumes ancestrais timorenses, e as evidências que mostram que as mudanças mais marcantes ocorreram com a invasão indonésia em 1975."

Cada um destes três momentos encerra em si outras histórias ainda por revelar. Um dos aspectos mais intrincados do pós-independência timorense é, a meu ver, a ambivalência que em camadas percorre a sociedade quanto ao seu passado colonial. Uma maneira de a desintricar e de a compreender melhor passará por focar a atenção na forma como essa ambivalência se inscreve no *tais*. Enzo Traverso (2005) recorre a vários exemplos, como o Holocausto, crise do historicismo e descolonizações, para problematizar sobre os

RCL — Revista de Comunicação e Linguagens *Journal of Communication and Languages* N.54 (2021) ISSN 2183-7198

diferentes modos de usar o passado, estabelecendo nesse processo uma distinção entre memória (individual e colectiva) e história: a primeira é subjectiva, variável, selectiva, filtrada pelo presente; a segunda deverá procurar compreendê-la de forma crítica. O que as une é o passado como matéria comum dentro de uma tensão dinâmica.[10] Os usos que se dão ao passado, em Timor-Leste, misturam por vezes momentos históricos e memórias, podendo ser vistos dentro da sua subjectividade, como reinvenções para o reforço da identidade cultural, para a necessária reparação e para um distanciamento da história colonial.[11] Tal é particularmente visível no têxtil timorense, em que o passado é tecido organicamente no *tais*, entrelaçando histórias, crenças e saberes.

3. *Perda e Retorno:* entre rememoração e práxis de resistência

Um dos núcleos da exposição *Textiles of Timor, Island in the Woven Sea*, intitulado *Loss and Return* [Perda e Retorno], centrou-se nas histórias pessoais das tecedeiras Falaluku, um dos grupos etnolinguísticos do município de Lautém, reunidos por Jill Forshee.[12] O próprio subtítulo prenuncia a temática dos relatos: perda de autonomia, perda de liberdade, perda de memória, perda de poder sobre o têxtil, e o retorno gradual de todas essas perdas. A causa é, efectivamente, a ocupação indonésia (também rememorada), e um dos efeitos desse retorno é a recuperação de uma prática que continua em risco de desaparecer. Ambos estão implícitos tanto nos testemunhos das tecedeiras em vídeo, como nas observações de Forshee (2020) sobre a resistência destas mulheres. Neles é revelada a violência dos indonésios, mas também a violência da própria guerrilha timorense contra a população. Como demonstra o testemunho de Luísa de Jesus:

> Durante a guerra com a Indonésia, os combatentes da FRETILIN queimaram as nossas casas. Se nos encontrassem na floresta, matavam-nos imediatamente. Os indonésios também nos culpavam, dizendo que conspirávamos com a FRETILIN. Se quiséssemos ir aos coqueiros, tínhamos que ir com uma patrulha do exército indonésio. Quando íamos às nossas hortas, víamos que a FRETILIN tinha roubado as nossas colheitas (...) Agora

10 Para uma recensão do livro, ver Pontes (2011) em https://journals.openedition.org/lerhistoria/1546 (acesso a 25/05/2021).

11 A tensão provocada pela ambivalência bem como a revisitação de um tempo pré-colonial e da colonização portuguesa, por vezes sobrepostas e ficcionadas, encontram-se na literatura do timorense Luís Cardoso, "como se a memória recorrente da violência indonésia se tenha tornado demasiado pesada de suportar". Ver Soares (2011, 129).

12 Parte destes testemunhos já tinha sido mostrada na exposição*, Weavers' Stories from Island Southeast Asia* (2010), comissariada por Roy Hamilton, também no Fowler Museum, que incluía relatos de tecedeiras das Filipinas, Indonésia e Malásia. A convergência de testemunhos de vários locais do sudeste asiático indica que estas mulheres experienciam emoções e desafios idênticos em relação à tecelagem. O que distingue, acima de tudo, os relatos de Timor-Leste dos outros é a experiência da ocupação militar indonésia. O que não significa que, nos outros contextos, estas e outras mulheres de comunidades rurais não tenham vivenciado (ou vivenciem) violência, por exemplo, quando procuram impedir a privatização das suas terras por grandes corporações, fazendo-se valer, por vezes, da prática têxtil como acto de resistência. O documentário *Our Mothers Land* (2020) produzido pelo The Gecko Project e Mongabay, trata desta temática em três locais da Indonésia: nas montanhas Kendeng, na província central de Java, região Mollo em Timor Ocidental, e no distrito de Banggai na província Central de Sulawesi. *Online* em https://www.youtube.com/watch?v=xwro9TsU2mE (acesso a 02/05/2021).

RCL — Revista de Comunicação e Linguagens *Journal of Communication and Languages* N.54 (2021) ISSN 2183-7198

que temos independência, podemos ir para onde quisermos. Não temos mais medo de ninguém (2015).[13]

Os mitos são representativos da importância que a cosmologia e a natureza têm para as comunidades que habitam Timor.[14] O relato de Luísa de Jesus revela ainda como as suas memórias estão emocionalmente interligadas à presença do animismo nas crenças recontadas pelos antepassados e associadas ao seu clã através dos têxteis.

> Desde o tempo dos nossos antepassados, este pano já era sagrado. Esta cor vermelha, é a cor da cabeça da cobra. Quando trouxeram a cobra, os antepassados copiaram as cores e os padrões directamente de seu corpo. Quando o ikatting foi feito, os nossos antepassados carregavam a cobra num pano junto com sete grãos de arroz e um ovo (...) Só pertence ao nosso clã, ninguém mais pode ficar com ele. Usamo-lo apenas para fazer rituais ou para fazer oferendas ao espírito da cobra (2015).

Para Forshee, os relatos das tecedeiras reúnem informação histórica crucial sobre a luta pela sobrevivência e, nomeadamente, de como os têxteis eram omnipresentes nessa luta. Aludindo ao testemunho de Joanina Marques, Forshee (2020, 42-43) relata:

> Mana Joanina relatou que, pouco depois da invasão indonésia, ela e família juntaram os seus pertences e fugiram para o Monte Matebian. Durante os oito meses em que viveram numa caverna, a família encontrou algum conforto nos vinte panos tecidos que Joanina levara para a montanha (...) Mana Joanina foi uma combatente decidida e resiliente ao longo de toda a ocupação indonésia. Ganhou fama entre os refugiados no Monte Matebian como 'Bi Alak', um termo honorífico para uma guerrilheira da resistência, em língua tétum.

Saliente-se que a designação "Mana" — tal como "Tia" — é um tratamento de consideração e reconhecimento na comunidade e, por vezes, revelador da perícia da tecedeira na criação de motivos e padrões complexos.

Outros testemunhos em vídeo de tecedeiras da Koperativa Lo'ud[15] mencionam as funções que tinham na resistência durante a ocupação indonésia. Do testemunho de Tia Marcela, fundadora do *Mate' Restu* (Colectivo de Tecelagem das Sobreviventes), percebe-se o papel fundamental das mulheres na resistência à ocupação:

13 Relato original no idioma Fataluku traduzido para inglês. Vídeo produzido pelo Fowler Museum-UCLA. Foi também incluído na exposição *Timor Totems e Traços* no Museu do Oriente, em Março de 2020. *Online* em https://vimeo.com/13845274 (acesso a 24/03/2021).

14 Sobre a diversidade dos mitos e a sua relação com o grupo étnico, ver Paulino (2013, 103-129).Sobre a importância da cosmologia nos rituais da comunidade Mambae, ver Traube (1986).

15 Organização não governamental com parceria australiana sob o acrónimo ETWA (East Timor Women Australia). A cooperativa integra grupos de tecedeiras que se juntam em comunidade para praticar, ensinar, partilhar e preservar o conhecimento do têxtil.

RCL — Revista de Comunicação e Linguagens *Journal of Communication and Languages* N.54 (2021) ISSN 2183-7198

> ...o trabalho das mulheres durante a resistência apoiou os guerrilheiros da Falintil. Cozinhávamos para eles e cuidávamos dos jardins. Se tivéssemos algodão, tecíamos *tais* para que os guerrilheiros da Falintil tivessem roupas. Era o género de coisas que as mulheres faziam como activistas clandestinas (...). Embora não tenhamos escolaridade, sempre entendemos que não queríamos fazer parte de um país estrangeiro (2010).[16]

Já o relato fragmentado de Olinda da Cruz enfatiza esse fundamental papel na resistência, cruzando memórias passadas e recentes, ao mesmo tempo que reforça a importância que estes grupos têm na preservação do saber tecer um *tais*.

> Lembro-me da OMT (Organização da Mulher Timorense), organização clandestina da qual fazíamos parte durante a resistência. (...) Partilhamos o nosso conhecimento umas com as outras para que todas no nosso grupo saibam tecer *tais*. Tecer o *tais* e a fiação do algodão fazem parte da nossa cultura em Iliomar. Observamos o que os nossos antepassados faziam e tentamos seguir seus passos para preservar a nossa cultura (...) Acho que se não formarmos grupos como este, a nossa cultura pode um dia desaparecer (2010).[17]

Se a relevância da prática têxtil é um factor de unanimidade entre as tecedeiras, dos relatos decorre que as experiências da ocupação e as relações com as forças de resistência são factores da sua subjectividade.[18] Os relatos manifestam impressões divergentes quanto às últimas, de acordo com as funções que desempenhavam. Acresce que a criação destes grupos, para a preservação da prática têxtil, tentando recuperar a produção natural que vai sendo cada vez mais escassa, tem para além da vertente terapêutica, um efeito benéfico propiciado pelo convívio e a partilha — mesmo que sustentados por uma micro economia que visa a comercialização.

A transmissão oral da prática têxtil compreende, em si mesma, uma enorme vulnerabilidade, principalmente quando situações exteriores e/ou internas interferem e afectam a passagem desse saber, levando à perda definitiva do conhecimento. Dependendo das localidades, colocam-se paralelamente em prática estratégias de transmissão que poderão atenuar esse risco.[19] Maria Madeira (2018) confirma que apenas duas tecedeiras da ilha de Atauro, Adele Soares e Maria Gomes, retêm o conhecimento da pratica têxtil, por falta de interesse das gerações mais novas das suas famílias em

16 Relato em vídeo produzido pela Koperativa Lo'ud, *online* em https://www.etwa.org.au/news-media/watch/ (acesso a 05/04/2021).

17 *Online* em https://www.etwa.org.au/news-media/watch/

18 A subjectividade da mulher timorense tem sido abordada por Teresa Cunha (2006, 2007, 2012, 2014) no âmbito das questões de género, geralmente em termos comparativos com as experiências das mulheres moçambicanas. Vendedeiras, líderes e membros de organizações de resistência são geralmente as agentes da sua análise.

19 Ao analisar a diversidade tecnológica e sociocultural do *tais* de Tatuala, Lospalos, e Lautém, aqui denominado *lau*, Soares (2015, 14) refere que "as tecedeiras também passam os seus métodos ao cortar a ponta de um *lau* tecido, e dando esse pedaço a um membro da seguinte geração".

aprender. Esta observação resulta de uma residência artística, em formato colaborativo, em Timor-Leste, que abordarei de seguida.

4. *Elastic/Borracha/Elástico:* o "tradicional" e o contemporâneo ou o tais sagrado e o tais produto

A exposição *Elastic/Borracha/Elástico* decorreu de uma residência itinerante concretizada em onze distritos de Timor-Leste em 2012, por quatro artistas visuais: Maria Madeira (n. 1969) e Vitor De Sousa de Timor, e Narelle Jubelin (n. 1960) e Fiona MacDonald (n. 1956) da Austrália, a que se juntou a artista e tecedeira Verónica Maia (n. 1930) e sua reconhecida obra *Tais Don*. A mostra, repartida por dois espaços artísticos, inaugurou quase simultaneamente em Setembro de 2014, no Chan Contemporary Art Space (Darwin) e no The Cross Art Projects (Sydney), com a curadoria de Jo Holder, directora artística do segundo, e dos artistas.

A exposição apresentou processos individuais e colaborativos colocados em prática pelos artistas, cruzando tecelagem, *petit point,* pintura, filme, instalação, performance, serigrafia e documentação fotográfica dos encontros com as tecedeiras. A linha conceptual da mostra, cujo título aponta para o jogo do elástico nas três línguas (inglês, tétum e português), seguiu o tema da residência em torno da reconstrução de Timor-Leste e da tensão geopolítica entre o território e a Austrália, matérias transversalmente trabalhadas com o quotidiano timorense.

Da exposição fez parte a obra icónica da artista e tecedeira Verónica Maia, *Tais Don,* tecida durante cinco anos (1995-99) e onde se inscrevem os nomes dos mortos no massacre de Santa Cruz, em 1991.[20] Em cinco panos, cada um com dois metros de comprimento, Maia teceu as letras a branco sob um fundo preto, com os nomes separados por um cruxifixo e cada linha dividida por listas vermelhas. A paleta tem um significado local: o vermelho remete para o sacrifício e a libertação, o preto para o triunfo e o branco para a paz. Num acto simbólico em memória do massacre, já tinha feito, em 2000, uma performance pública com contornos institucionais.[21]

20 Este objecto foi produzido para o Darwin Fringe Festival, de 1996.
21 Ver em http://crossart.com.au/97-2014-exhibitions-projects/261-elastics-borracha-elasti

RCL — Revista de Comunicação e Linguagens *Journal of Communication and Languages* N.54 (2021) ISSN 2183-7198



Imagem 4
Verónica Pereira Maia com um dos cinco *Tais Don* (1995-96) em Humpty Doo, Austrália. Cortesia de Jo Holder / The Cross Art Projects, Sydney.

Recorrendo frequentemente ao *petit point* — técnica de bordado executada em linhas diagonais ou horizontais na tela —, Narelle Jubelin tem reflectido sobre as narrativas oficiais dos impérios coloniais, ou locais, do seu país de origem, a Austrália, justapondo minuciosamente os discursos e referências culturais que daí resultam. Na obra com a qual participa nesta exposição, *MAP: Sydney* (*petit point* s/linho, 2014), partiu da tensão geopolítica inerente aos interesses australianos no petróleo no Mar de Timor e transpô-la para um mapa onde bordou fronteiras fictícias para questionar a desproporcionalidade económica entre os dois países.

Narrativas intimistas manipuladas por interesses socioeconómicos, arquivos e colecções de história natural e o cruzamento entre as artes artesanais e contemporâneas, são algumas das questões no centro da prática de Fiona MacDonald. Um dos projectos para a exposição, *Open Archive No 3, No 4, No 5, No 6, Open Archive 2* e *Open Archive 1*, consistiu em quatro filmes que mostram aspectos do quotidiano timorense e da residência. Essas imagens foram depois impressas em jacto de tinta em papel de arquivo. Por sua vez, Victor De Sousa, artista e cineasta timorense, filmou e editou, juntamente com Jubelin e McDonald, a residência.

RCL — Revista de Comunicação e Linguagens *Journal of Communication and Languages* N.54 (2021) ISSN 2183-7198



Imagem 5
Elastic/Borracha/Elástico, Chan Contemporary Art Space, Darwin, 2014. Cortesia de Jo Holder /The Cross Art Projects, Sydney.

Finalmente, a obra *Foremother's Fingerprints* de Maria Madeira, materializa a expressão que passou a ser adoptada como metodologia da sua investigação artística posterior, sobre os vestígios do fazer/saber das tecedeiras em Timor-Leste:

> Durante a residência, numa visita a Ilat Lau no município de Bobonaro, notámos semelhanças entre os *tais* produzidos, por isso perguntámos às tecedeiras como os conseguiam distinguir. Uma das tecedeiras respondeu, "'estas são as nossas impressões digitais herdadas dos nossos antepassados, por isso reconhecemo-las logo'" (conversa com a artista, em Maio de 2021).[22]



Imagem 6
Impressões digitais das antepassadas (*Foremother's Fingerprints*), técnica mista s/ tela, (acrílico, gesso, impasto gel, terra vermelha, lápis, noz de bétel, folha de bétel, carvão, cola, cabelo e selador), 91x46 cm. Cortesia da artista.

22 Esta metodologia foi colocada em prática na sua tese de doutoramento em 2018 (não publicada), onde desenvolve os vários encontros do trabalho de campo, incluindo os da residência.

RCL — Revista de Comunicação e Linguagens *Journal of Communication and Languages* N.54 (2021) ISSN 2183-7198

Duas semanas de colaboração intensa entre artistas e tecedeiras resultaram em diferentes linguagens artísticas no espaço expositivo e suscitaram questões e constatações. Maria Madeira (2018) confirma que uma das mais interessantes tem que ver com a forma como o "tradicional" e o contemporâneo[23] convergem nos padrões abstractos e geométricos, por vezes estilizações de elementos antropomórficos e zoomórficos (conversa com a artista, em Maio de 2021). Na verdade, Pierre Dugard (2020) propôs recentemente que entendamos a iconografia têxtil como símbolo que reflecte a diversidade cultural da sociedade timorense, que não funciona como um sistema ideográfico, mas como um sistema codificado que permite identificar a história e geografia da família e do clã, como nos brasões ocidentais. Nessa medida, será sempre entendido de forma superficial por uma leitura exterior.

Observa também que se no decurso da análise iconográfica dos panos de Timor Ocidental muitas tecedeiras perderam a memória de certos símbolos, por outro lado, a complexidade de outros símbolos foi sendo ampliada ao longo de gerações, reinventada pela maior ou menor criatividade de cada tecedeira.

Ao convocar esta exposição contemporânea trago para a discussão um lado contemporâneo do têxtil, passível de alterar visões mais conservadoras do mesmo. Tal sugere que o "tradicional" e o contemporâneo, enquanto categorias, suscitam diferentes níveis de leitura. A leitura das tecedeiras não é forçosamente igual à das artistas ou à minha. Para as tecedeiras, segundo Maria Madeira, o "tradicional" representa o *tais* mais elaborado (sagrado ou cerimonial), e o contemporâneo o *tais* disponibilizado para comercialização (conversa com a artista, em Abril de 2021).[24] O "tradicional" contém ainda outra camada, uma vez que poderá incluir padrões de influência portuguesa, como o bordado desfiado ou o ponto de cruz (Soares, 2015), ainda que não seja unânime entre regiões.

Um aspecto que fui investigando no cruzamento do têxtil de matriz ancestral e a arte contemporânea no espaço expositivo diz respeito à alteração de ideias preestabelecidas. A reapropriação e inclusão de elementos tradicionais por artistas visuais e o reposicionamento deste têxteis como arte contemporânea, são duas dinâmicas distintas que se complementam. Se, na primeira, se procura um reencontro e/ou estratégias socioculturais e políticas,[25] o reposicionamento envolve uma dessacralização no acto de tornar público um objecto de carácter privado, que poderá despertar nas próprias

23 O significado de "contemporâneo" tem sido problematizado no âmbito da arte contemporânea por uma vertente teórica e filosófica, de forma mais intensa nas duas últimas décadas. Embora debatido sob diferentes pontos de vista, no cerne da questão está a interrogação sobre a forma como o contemporâneo se faz projectar/manifestar/percepcionar como conceito e evento, também na relação com o mundo não-ocidental. Pode não se cingir apenas ao presente, e incluir igualmente matérias/objectos de outras temporalidades históricas e contextuais. Sobre o assunto, ver Agamben (2007), Canclini (2014), Gillick (2010), Groys (2009, 2010), Rancière (2007, 2012), Smith (2009, 2019), Weiss (2018), entre outros.

24 O relato pormenorizado de Maria Madeira sobre este assunto encontra-se na página 111 da sua tese *Women's Contribution to Timor-Leste's Art and Culture* (2018). Esta forma de ver o *tais* foi também abordada por Ferreira e Silva (2015) nas suas análises sobre a Fundação Alola e Timor Aid.

25 Tem sido a investigação de Leonor Veiga (2015; 2017) sobre fragmentos de tradição nas artes visuais timorenses (*Movimento Kultura*) e indonésias.

RCL — Revista de Comunicação e Linguagens *Journal of Communication and Languages* N.54 (2021) ISSN 2183-7198

tecedeiras uma outra percepção dos têxteis que fazem parte da sua história. Refiro-me, precisamente, ao *tais* que tem um ónus sagrado, simbólico e qualificativo por detrás da produção, visto que a sua comercialização, desde meados do século XX, o introduziu no espaço público como produto de mercado ou, como refere Niner (2009, 13), a "marketable commodity". Este reposicionamento do *tais* encontra paralelo nos têxteis *Koloa*, originários do Reino de Tonga. *Koloa* é uma designação genérica para panos de uso privado, esteiras e acessórios feitos geralmente com cabelo e fibras de coqueiro. Recentemente, em 2019, a exposição *Koloa: Women, Art, and Technology* mostrava, pela primeira vez, os *koloa* privados da família de Tunakaimanu Fielakepa, especialista em têxtil, em diálogo com três artistas visuais contemporâneas que trabalham sobre a ancestralidade da tecelagem. Na altura, Tunakaimanu Fielakepa referiu que considera os *Koloa* objectos "vivos" mais do que históricos.[26]

No entanto, a intersecção entre o mundo artístico e o mundo têxtil não é nova; tem mais de um século. Basta pensar, no mundo ocidental, nos movimentos *Arts & Crafts*, *Art Noveau,* e modernistas, que questionaram a distinção entre artistas e artesãos. A artista Anni Albers (1965), no já clássico *On weaving,* fez uma abordagem histórica sobre técnicas e materiais têxteis, salientando os pré-colombianos e peruanos pela sua sofisticação. Nas décadas de 1960-70, com os movimentos feministas surgiu o *Fiber Art,* associado às artistas Judy Chicago, Lenore Tawney e Sheila Hicks, que procuraram reivindicar a tecelagem como uma nova categoria artística, integrando-a na escultura, pintura e instalação e, nas décadas de 1980-90, despontaram micronarrativas identitárias, de género e políticas através da prática têxtil. Esta intersecção intensificou-se nas duas últimas décadas de forma generalizada, sendo visível na multiplicidade de exposições, bienais e trienais sobre têxteis, nas temáticas museológicas, na transformação de antigas fábricas têxteis como corolários de processos de desindustrialização e reindustrialização.[27]

Tal pode ter como motivo inicial trabalhar sobre e com legados ancestrais que estão em risco de desaparecer, abrindo posteriormente para uma multiplicidade de linguagens e temas que vão desde a consciência ecológica à interacção entre a ciência e a tecnologia. É também fruto de revindicações e resistências femininas que procuram mostrar o seu trabalho em sociedades que as tem relegado para as margens. Por exemplo, a artista e designer Poonam Pandit tem se focado na transformação histórica das fibras têxteis

26 Uma parceria entre o Parasite Art Space (Hong Kong) e o centro histórico Langafonua'a Fafine (Tonga), com a curadoria de Tunakaimanu Fielakepam, e co-curadoria de Cosmin Costinas e Vivien Ziherl, A autora esteve presente na exposição.

27 Por exemplo, *Art Textile Biennale* e *Tamworth Textile Triennial* (Austrália); *International Textile art Biennial* (Bélgica); *British Textile Biennial*; *Cheongju Craft Biennale* (Coreia do Sul)*; The World Textile Art Organization-WTA* (bienal itinerante, criada na Colômbia pela artisa Pilar Tobón); Kaunas Biennial (Lituânia); *Rijswijk Textile Biennial* (Países-Baixos); European Textile Network (ETN)-*International Fiber Art Biennale* (Lausanne e Pequim); *International Triennial of Tapestry* (Polónia); *Contextile* (Portugal); *Scythia International Biennial on Contemporary Textile Art* (Ucrânia), entre outras. E ainda antigas fábricas transformadas em espaços artísticos e museológicos, Nottingham Industrial Museum (Nottingham)*;* Central Museum of Textiles e Manufaktura (Lodz); The Mills (Hong Kong); Tianhua Textile Mill (China), entre outros.

RCL — Revista de Comunicação e Linguagens *Journal of Communication and Languages* N.54 (2021) ISSN 2183-7198

goenses; Vaimaila Urale faz um processo inverso, partindo de corpos gramaticais actuais que surgem entre palavras para recriar formas visuais da arte pré-colonial nos têxteis de Samoa; através da narrativa cinemática, Leyla Stevens explora as colorações vegetais na produção têxtil indonésia. A readaptação de linguagens e narrativas ancestrais possibilita novos diálogos que poderão apontar para um futuro mais promissor.

5. Considerações Finais

Escrever sobre o *tais* não é tarefa fácil. A dificuldade advém tanto da riqueza artística e tecnológica que o caracterizam, como da complexidade histórica e formal que o envolve, que é também a história de Timor. Assim, este texto foi tecido na cadência dessa complexidade, entre teias e tramas de grande complexidade também elas e que dele emanam.

A partir de duas exposições, *Textiles of Timor, Island in the Woven Sea* (histórica) e *Elastic/Borracha/Elástico* (contemporânea), que aqui funcionaram como meta-objectos, procurei transmitir a dinâmica entre os efeitos provocados no têxtil pelo passado colonial e por um passado que se quer recuperar e projectar no futuro. É nessa dinâmica que se encontram as *memórias praticadas* inscritas no próprio *tais*.

O tema da exposição histórica — a divisão da ilha pelos poderes coloniais e a prática têxtil como factor de união entre as duas partes — foi um ponto de partida para, no ponto 2, recompor três momentos históricos que, por dentro de memórias, confirmam as transformações do têxtil e a ambivalência da memória colectiva timorense quanto ao seu passado colonial: o período de 1850 a 1950, os anos de 1960 com o *boom* do turismo e a ocupação indonésia (1975-1999). Depois, a partir do subnúcleo expositivo, que se centra na práxis das tecedeiras como exemplo de resistência, reforcei, no ponto 3, esse sentimento oscilante em torno do têxtil: entre a perda definitiva e iminente de saberes e o desejo urgente de os recuperar.

A exposição contemporânea, desenvolvida no ponto 4, proporciona outra proximidade pelo diálogo com os artistas. O passado que se quis/quer resgatar — memórias ancestrais que precedem a colonização — foi reinventado e re-imaginado no espaço expositivo, também como escrutínio crítico sobre o presente e o futuro de Timor-Leste. Mais do que um resgate efectivo de saberes, ou de um tempo que não é invenção, mas do qual já se pouco sabe, os encontros entre o mundo artístico e o mundo da tecelagem possibilitam desorganizar categorias, desestruturar ideias e transpor fronteiras.

Poder-se-á, então, afirmar que, hoje, o *tais* como memória ancestral é *fruído* como símbolo nacional, *reclamado* como herança histórico-cultural e *problematizado* como objecto artístico.

Por fim, duas perguntas se impõem: O que implica a exposição do objecto *tais* no contexto museológico? E como é que os museus se devem implicar quando decidem produzir uma mostra sobre *tais*? Em primeiro lugar, implica um confronto com as acções, coloniais e colonializantes, que ditaram a sua apropriação, circulação e dispersão,

RCL — Revista de Comunicação e Linguagens *Journal of Communication and Languages* N.54 (2021) ISSN 2183-7198

desapossando-o das suas comunidades. Em segundo lugar, implica que cada museu que tenha uma ligação com o *tais,* seja ela qual for, deve interrogar-se sobre que história terá de contar/mostrar, porque se trata, efectivamente, de um dever. Essa interrogação deve começar pela forma como foi adquirido pelo museu. A teia por detrás da dispersão do *tais* timorense, para além de complexa, patenteia-se como um trabalho que ainda está por fazer, nomeadamente em Portugal. Ela envolve o papel crucial dos coleccionadores, as vendas desesperadas das tecedeiras e as aquisições, em contextos problemáticos de poder, e/ou expropriações dos museus ao longo de décadas.

Estas questões encontram eco num debate actual mais amplo, sobre o modo e sob que pretexto objectos culturais de antigas colónias foram adquiridos ou "herdados" por museus ocidentais, sobre a sua restituição às comunidades de origem, ou ainda sobre o *modus operandi* dos museus nas suas metodologias de documentação. Debates públicos dos quais os museus, enquanto tecnologias coloniais, não se podem furtar.

RCL — Revista de Comunicação e Linguagens *Journal of Communication and Languages* N.54 (2021) ISSN 2183-7198

Bibliografia

Albers, Anni. 2017 (1965). *On Weaving.* Princeton and Oxford: Princeton University Press.

Barrkman, Joanna, ed. 2008. *From the Hands of Our Ancestors*. Darwin: Museum and Art Gallery Northern Territory and Timor Leste: National Directorate of Culture.

Bellwood, Peter. 1996. "Hierarchy, Founder Ideology and Austronesian Expansion". In *Origins, Ancestry and Alliance: Explorations in Austronesian Ethnography*, edited by James Fox & Clifford Sather, 19-42. Camberra: The Australian National University.

Cinatti, Rui. 1987. *Motivos Artísticos Timorenses e a sua integração*. Lisboa: Instituto de Investigação Científica Tropical-Museu de Etnologia.

Dugard, Pierre. "Um motivo pode esconder outro." In *Timor Totems and Tokens,* edited by Peter ten Hoopen , 47-68. Lisboa: Fundação Oriente.

Forshee, Jill. 2020. "Ambivalence and Certainty: Textiles from Lautém." In *Timor Totems and Tokens,* edited by Peter ten Hoopen , 29-45. Lisboa: Fundação Oriente.

Gunn, Geoffrey. 2007. "The State of East Timor studies after 1999." *Journal of Contemporary Asia* 37(1): 95-114. https://doi.org/10.1080/00472330601104672.

Hamilton, Roy and Joanna Barrkman, eds. 2015. *Textiles of Timor, Island in the Woven Sea*. California: Fowler Museum, University of California.

Hirsch *et. al*. 2019.*Women Mobilizing Memory*. New York: Colombia University Press.

Holder, Jo. ed. 2017. *Elastic/Borracha/Elástico.* Sydney: Northern Centre for Contemporary Art and The Cross Art Projects.

Hoopen, Peter ten. coord. 2020. *Timor Totems and Tokens.* Lisboa: Fundação Oriente.

Macintosh, Linda. 2020. "Diferenças que ligam. Os têxteis *ikat* em teia de Timor." In *Timor Totems and Tokens,* edited by Peter ten Hoopen, 85-101. Lisboa: Fundação Oriente.

Madeira, Maria. 2018. "Women's Contribution to Timor-Leste's Art and Culture". PhD, theses not publicated. Perth: Curtin University.

Martinho, C. José Simões. 1943. *Timor Quatro Séculos de Colonização Portuguesa*. Porto: Livraria Progredior.

Niner, Sara. 2009. "Sacred Cloth and Development in Timor-Leste." *Asia-Pacific Social Science Review 9*(2): 1-17. https://ejournals.ph/article.php?id=5918.

Shepherd, Christopher. 2014. *Development and Environmental Politics Unmasked: Authority, participation and equity in East Timor*. London/New York: Routledge.

Silva, Kelly, and Lúcio Sousa. 2015. "Art, agency and power effects in East Timor: provocations." *Cadernos de Arte e Antropologia* 4(1):3-16. https://doi.org/10.4000/cadernosaa.829.

Soares, Rosália E. M. 2015. "The Texitles of Lautem. Timor-Leste. Timor-Leste: Secretaria do Estado Arte e Cultura e Timor Aid." *Issuu,* May 3, 2015. https://issuu.com/incidentaldoc/docs/lautem_textiles_english.

Traverso, Enzo. 2005. *Le passé, modes d'emploi: histoire, mémoire, politique*. Paris: La fabrique éditions.

RCL — Revista de Comunicação e Linguagens *Journal of Communication and Languages* N.54 (2021) ISSN 2183-7198

Nota biográfica
Historiadora de arte e cultural, e teórica da curadoria. É doutorada em Arte Contemporânea, Curadoria e Escrita Criativa pelo Goldsmiths College, Londres, onde investigou mudanças nos modos de trabalho em diferentes estruturas de produção de conhecimento e a sua correlação com a arte contemporânea, como bolseira da FCT. Desde 2004, tem investigado a Arte Contemporânea Chinesa, as (des)colonizações de Hong Kong e Macau através das práticas artísticas e, mais recentemente, a relação entre o trabalho têxtil e a arte contemporânea no subcontinente indiano, no Sudeste Asiático e no Pacífico Sul. Foi assistente de curadoria do Museu de Arte Contemporânea de Xangai. Actualmente, faz parte do Factory Group na European Labour History Network (ELHN). Colabora com a Urban History Association com foco em movimentos sociais urbanos asiáticos.

ORCID iD
0000-0003-4498-1157

Morada institucional
ICNOVA Av. de Berna, 26 C, 1069-061 Lisboa, Portugal.

Recebido Received: 2021-01-31

Aceite Accepted: 2021-03-22

DOI https://doi.org/10.34619/hhbk-eyye

RCL — Revista de Comunicação e Linguagens *Journal of Communication and Languages* N.54 (2021) ISSN 2183-7198

RCL — Revista de Comunicação e Linguagens *Journal of Communication and Languages* N.54 (2021) ISSN 2183-7198

Resistencia de las mujeres indígenas embera chamí en y a través de la partería

Resistance of indigenous Embera Chamí women in and through midwifery

SARA ORTIZ OSPINA

Universidad de Antioquia, Medellín, Colombia
sara.ortiz1@udea.edu.co / sara.ortizospina@gmail.com

MÓNICA BERRÍO VÉLEZ (ilustraciones)

Universidad de Antioquia, Medellín, Colombia
monica.berriov@udea.edu.co

Resumen

En América Latina, las parteras indígenas se han enfrentando con la opresión y explotación de sus pueblos y con la implementación violenta de políticas que les arrebataron la posibilidad de incidir realmente en el campo de la obstetricia. En este sentido, sus memorias son la posibilidad de aprender sobre otras formas de relacionar los procesos de salud/enfermedad/atención, el cuerpo de las mujeres, los procesos reproductivos, el territorio y la comunidad. Este ensayo visual se produce como una síntesis de un trabajo conjunto entre la investigación sobre partería de mujeres embera chamí del resguardo la Albania, municipios de San José y Risaralda, Caldas, Colombia, la co-creación en el Colectivo Nepono Bania y el trabajo sobre memoria y defensa territorial con la Asociación de mujeres indígenas del resguardo Cañamomo Lomaprieta, municipios de Riosucio y Supia, Caldas. En diez ilustraciones, se comparten las reflexiones y discusiones sobre

la resistencia de las mujeres especialmente en y a través de la partería y su defensa territorial.

Palabras clave
Partería embera chamí | partería indígena y resistencia | memoria | defensa territorial

Abstract

In Latin America, indigenous midwives have faced the oppression and exploitation of their peoples and the violent implementation of policies that deprived them of the possibility of a real influence in the field of midwifery. In this sense, their memories are the possibility of learning about other ways of relating health/disease/care processes, women's body and their reproduction, the territory and the community. This visual essay is produced as a synthesis of a collective work between research on Embera Chamí women midwifery from the Resguardo La Albania, in the municipalities of San José and Risaralda, department of Caldas, in Colombia, the co-creation in the Nepono Bania Collective and the work on memory and territorial defense with the Association of indigenous women of the resguardo Cañamomo Lomaprieta, in the municipalities of Riosucio and Supia, Caldas. The reflections and discussions about women's resistance in and through midwifery and their territorial defense are also shared in ten illustrations.

Keywords
Embera chamí midwifery | indigenous midwifery and resistance | memory | territorial defense

Cientos de miles de mujeres culpadas de brujería por su saber sobre el embarazo, el parto y el puerperio o por muchas otras razones, tales como el erotismo o la rebeldía, fueron quemadas, colgadas y/o torturadas durante la caza de brujas cuando algunos países de Europa estaban en la transición del feudalismo al capitalismo mercantil (Federici 2010). Estas violencias continuas ahondaron las divisiones entre hombres y mujeres, y redujeron el sujeto y poder social de la mujer a la feminidad y domesticidad; proceso que fue "instrumental a la construcción de un orden patriarcal en el que los cuerpos de las mujeres, su trabajo, sus poderes sexuales y reproductivos fueron colocados bajo el control del Estado y transformados en recursos económicos" (Federici 2010, 228). En

RCL — Revista de Comunicação e Linguagens *Journal of Communication and Languages* N.54 (2021) ISSN 2183-7198

este sentido, la iglesia católica (Rodriguez Da Costa 2002), el Estado y el ascenso de la medicina profesional jugaron un rol primordial para poder apropiarse de las prácticas y de los saberes de las mujeres alrededor de la partería. Sin las parteras, las instituciones podían regular de manera más eficaz los cuerpos de las mujeres que servían como mano de obra y al mismo tiempo como reproductoras de ésta última (Federici 2010).

Ahora bien, aunque con particularidades, la caza de brujas también se llevó a cabo en el Nuevo Mundo durante la conquista "con la persecución de la curandera, se expropió a las mujeres de un patrimonio de saber empírico, en relación con las hierbas y los remedios curativos, que habían acumulado y transmitido de generación en generación" (Federici 2010, 275) en medio de la expulsión forzosa de poblaciones enteras de sus tierras, el empobrecimiento a gran escala, las campañas de cristianización que acabaron con la autonomía de la gente y sus relaciones comunales. Para ilustrar mejor este proceso en el Nuevo Mundo, incluso posterior a la conquista, Ravelo Rodríguez (2018) argumenta que las políticas borbónicas de España durante el siglo XVIII reforzaron una "modernización" de la obstetricia con el impulso de la figura de los médicos cirujanos como protagonistas en este campo, y las parteras, principalmente indígenas, pasaron a ocupar un papel secundario, al desplazarlas de su autoridad y autoría. A diferencia de los siglos XVI y XVII, la nueva visión científica durante la colonización, no pretendía, según la misma autora, exterminar a las parteras acudiendo al estigma de brujas, sino incluirlas de forma subordinada en un modelo científico emergente bajo el pretexto de que eran vulgares e ignorantes.

Araya Morales (2008) afirma que actualmente las parteras indígenas en América Latina se enfrentan con la doble tensión de los procesos de integración/apropiación capitalistas y colonialistas que apuntan tanto a destruir los saberes como a mercantilizarlos, fomentando la partería funcional en ámbitos institucionales. Precisamente, estas mujeres sabedoras se han enfrentando con la opresión y explotación de sus pueblos indígenas y con la implementación violenta de políticas que les arrebataron la posibilidad de incidir realmente en el campo de la obstetricia.

Retomando estas discusiones, en la investigación titulada "*Defender a nuestras hijas: prácticas de partería de las mujeres embera chamí del resguardo la Albania, municipios de San José y Risaralda, Caldas, Colombia*" (Ortiz Ospina 2021) exploré la partería indígena en América Latina, siendo el objetivo de este trabajo comprender las prácticas de partería de las mujeres indígenas embera chamí y su relación con su territorio, su historia, su comunidad y con el sistema de salud biomédico. En esta investigación, la partería embera chamí "se configura como un tejido fuerte y resistente de cuidados, acompañamientos y protección para la comunidad, particularmente para las mujeres y para los recién nacidos" (Ortiz Ospina 2021, 161) en una situación colonial, pues "abarca prácticas propias o autónomas, ajenas y apropiadas en un constante movimiento entre unas relaciones de enajenación e imposición a las cuales las mujeres, particularmente las parteras, responden con una actitud de resistencia" (Ortiz Ospina 2021,166). En

efecto, como señaló Bonfil Batalla, la "resistencia cultural permite mantener un recurso simbólico o emotivo que funciona como signo de identificación social y como manifestación de la vigencia de la cultura autónoma al ejercerla se da una prueba de la capacidad de control cultural" (1983, 357).

Las prácticas propias de partería se desarrollan principalmente dentro de su territorio, donde, por diversas luchas y resistencias, los embera chamí han logrado cierta autonomía territorial y un poder político centrado en el cabildo (Vasco Uribe 2002). Así, por ejemplo, las prácticas de partería embera chamí no se centran en una mujer, sino que las mujeres aprenden primero en sus propios cuerpos y después se acompañan entre ellas. De hecho, las mujeres mayores valoran aprender a atenderse a ellas mismas sus partos, lo cual ha sido descrito en varios estudios con comunidades embera en Colombia (Alcaraz López, Arias Valencia, Gálvez Abadía 2011; Valencia 2013; Vasco 1975; Gutierrez de Pineda & Pineda Giraldo 1999). De cierta manera, atenderse el parto solas se ancla en una forma de comprender e interactuar con el cuerpo de la mujer durante un proceso, como es lo del parto. En este sentido, existe un continuum entre la experiencia de las mujeres en el ámbito familiar, las mujeres que deciden aprender de partería y, posteriormente, las mujeres mayoría [1]que pueden acompañar a más mujeres. De este modo, las mujeres reciben el acompañamiento de mujeres con diferentes experiencias lo cual es una forma de rodear a la mujer con una red de cuidados que hace que la misma se sienta más acompañada y protegida (Ortiz Ospina 2021). Asimismo, las mujeres embera chamí han compartido de generación en generación, a través de la oralidad y la práctica, lo que sus madres y abuelas les han enseñado como una forma de defenderse y defender a sus hijas en los territorios cuando hay dificultades, y, de igual manera, en los hospitales, donde las mujeres no tienen la capacidad de decidir y se sienten más vulnerables, principalmente, con la cesárea (Ortiz Ospina 2021).

Finalmente, las parteras tienen una relación profunda con su territorio por sus actividades productivas y reproductivas, especialmente con las plantas. Sus prácticas se basan en la polivalencia la cual es, según Arias Valencia, una concepción diferente del mundo que se manifiesta en los ámbitos de la salud, de la reproducción y del trabajo de los embera chamí: son "prácticas que propician la autosuficiencia y la independencia, y también promueven la capacidad de interactuar entre varios mundos, el propio y el ajeno, y de adaptarse a circunstancias permanentemente cambiantes" (2002, 248), a diferencia de la especialización que promueve dependencia. Asimismo, las prácticas de partería fortalecen la familia embera, la cual es central en su organización social y política por ser la unidad reproductiva y económica (Gutiérrez de Pineda y Pineda Giraldo 1999; Vasco 2002; Arias Valencia 2002) y por aportar a la base de la red de apoyo

1 Las personas mayoría en la Albania son los emberas antiguos, las personas con mucha experiencia y que normalmente conocen mucho las historias propias y su lengua, el embera bedea. Muchos de los antiguos son jaibanás y mujeres parteras.

RCL — Revista de Comunicação e Linguagens *Journal of Communication and Languages* N.54 (2021) ISSN 2183-7198

que mantiene la cohesión del grupo y unas relaciones de solidaridad colectiva (Arias Valencia 2002).

Ahora bien, esta investigación titulada *Defender a nuestras hijas: prácticas de partería de las mujeres embera chamí del resguardo la Albania, municipios de San José y Risaralda, Caldas, Colombia* (Ortiz Ospina 2021), además de comprender, tiene una clara intención de recuperar la memoria fortalecedora y liberante sobre la partería embera chamí como una forma de contribuir a la conciencia de la continuidad y la transformación de la imposición (Bonfil Batalla 1995) que han tenido las mujeres en diversos caminos de resistencia (Federici 2010), en este caso, la resistencia de las mujeres embera chamí en y a través de la partería.

En esta reflexión sobre la memoria y resistencia de la partería, la propuesta investigativa con las parteras embera chamí se articuló con el trabajo de co-creación del Colectivo Nepono Bania[2], el cual se creó en el 2016 como una propuesta de investigación y comunicación propia alrededor de los temas de mujer, memoria y territorio en diferentes territorios indígenas en el departamento de Caldas, Colombia (Giraldo Zamora y Ortiz Ospina 2017; Giraldo Zamora y Ortiz Ospina 2019). Este colectivo inició como una propuesta de una joven embera chamí del resguardo de San Lorenzo situado en el municipio de Riosucio, Caldas, Erika Yuliana Giraldo, y mi persona como mujer migrante de Medellín. Desde ahí, principalmente trabajamos con jóvenes indígenas de las comunidades, y con estudiantes y mujeres urbanas que nos acompañaron en este sueño. Desde las experiencias, historias y formaciones diversas en tanto mujeres indígenas, urbanas y migrantes, hemos construido reflexiones con las historias de las mujeres, sus realidades y resistencias realizando programas de radio, obras de teatro y productos audiovisuales como cortos de vídeo, documentales y exposiciones fotográficas, como una forma de aportar, especialmente con jóvenes y mayores, al fortalecimiento de procesos políticos y organizativos de mujeres, jóvenes y de las comunidades indígenas en general.

En esta construcción, Marta Rodríguez, antropóloga y de las pocas cineastas mujeres del "Nuevo Cine Latinoamericano" (NCL), es una inspiración por su compromiso con las comunidades con quienes se está construyendo narrativas visualesy por resaltar la necesidad, en este caso en el cine, de apoyar la lucha de la descolonización en Latinoamérica (Cavalcanti y Núñez 2014). Como pionera en la recuperación de la memoria visual con las organizaciones indígenas en Colombia desde 1970, es un referente en cuanto a la importancia de construir una memoria visual viva caminando con los pueblos indígenas, participando y aprendiendo en sus luchas y resistencias. Su trabajo es un legado que trasciende los diversos territorios, pues narra las opresiones y explotaciones que han vivido los pueblos indígenas en Colombia, resaltando la importancia de la resistencia y de la memoria y construyendo una narrativa entre su acompañamiento y

2 https://www.facebook.com/NeponoBania, https://soundcloud.com/jenopono-bania

RCL — Revista de Comunicação e Linguagens *Journal of Communication and Languages* N.54 (2021) ISSN 2183-7198

las voces de las comunidades indígenas mediante la investigación profunda e inspirada de la observación participante.

Particularmente, con estas experiencias en mente, el colectivo Nepono Bania exploramos la relación entre el cuerpo de la mujer, las violencias y opresiones que viven en sus procesos reproductivos y la partería como resistencia en dos procesos de investigación y de creación: "*Desde nuestra Raíz: Cuidados de Mujeres Embera. Daira nore chamibida: ochoa urunoredai dai werara embera*" (Nepono Bania 2020) y "*Exploremos Historias y luchas del aborto: Un acercamiento con mujeres indígenas*" (Nepono Bania 2021). Asimismo, en el trabajo "*Las mujeres removemos nuestras memorias para seguir defendiendo nuestro territorio ancestral*" (Resguardo indígena Cañamomo-Lomaprieta 2020), se indagaron sobre las memorias de las mujeres del territorio indígena Cañamomo-Lomaprieta alrededor de su participación en la defensa de su territorio ancestral con la Asociación de Mujeres[3].

Justamente, como una forma de construir una memoria visual a partir de las reflexiones, investigaciones y discusiones posibles por estas tres trayectorias y por la investigación sobre la partería embera chamí (Ortiz Ospina 2021), se elaboraron ilustraciones con la artista, feminista y antropóloga Mónica Berrío Vélez. Con ella, en un diálogo constante, compartimos investigaciones, fotografías, vídeos y discusiones que tuve con el colectivo y así se plasmaron, por un lado, las principales discusiones sobre las prácticas de partería en su relación con las plantas más representativas, el cuidado, por ejemplo, del ombligo, y la relación intergeneracional entre las mujeres; por el otro, las relaciones de dominación y opresión sobre los cuerpos de las mujeres y sus procesos reproductivos y, por último, la organización de las mujeres en el territorio indígena Cañamomo-Lomaprieta y su participación en la defensa territorial. La resistencia de la partería embera chamí es posible también por la defensa territorial.

Las ilustraciones presentes en el ensayo visual están compuestas por elementos análogos y digitales. Se trata pues, de una técnica mixta que inicia con un dibujo hecho a mano y luego pintado con lápices de color, tintas y acuarelas. Todo ello resaltado con el programa de diseño Photoshop. La elección de la paleta de colores surge a partir de la observación de fotografías de las comunidades indígenas presentes en el proyecto. Cada tono hace parte de la cotidianidad de estos grupos humanos. El objetivo final de estas ilustraciones ha sido representar de manera gráfica el diálogo de las poblaciones con la naturaleza, enmarcado en el discurso de la reproducción sexual y de su resistencia. Por ello, además de los ya mencionados colores, también es posible encontrar allí representaciones de elementos naturales como flores, plantas, animales, ríos, entre otros.

En este sentido, las ilustraciones son una síntesis de un trabajo conjunto de investigación y creación sobre las mujeres, memoria y territorio para proponer otros

3 https://www.facebook.com/MujeresSabiasPorElTerritorio

RCL — Revista de Comunicação e Linguagens *Journal of Communication and Languages* N.54 (2021) ISSN 2183-7198

referentes sobre la resistencia de las mujeres embera chamí, especialmente en y a través de la partería como una forma de "luchar frente a los estereotipos hegemónicos que se han convertido en normalidad en el imaginario colectivo de la sociedad dominante" (Flores 2007, 82). Las parteras embera chamí, por las presiones y violencias que se expusieron al principio, son el hilo conductor que nos permiten conocer las resistencias de las mujeres y su defensa territorial. En este sentido, la investigación social realizada estos años dialoga profundamente con la reflexión visual como "una herramienta poderosa que posibilita mirar la investigación con nuevos ojos y que sirve para registrar, transmitir y generar conocimiento, pero también para dar voz a las personas y visibilizar lo que se invisibiliza; el trabajo cotidiano de las mujeres, así como sus historias, sus luchas y saberes de cuidado" (Alvárez Romo 2016, 94).

Finalmente, esta elaboración visual es una forma de aportar conocimiento a las conversaciones, encuentros, procesos de mujeres y de pueblos indígenas, especialmente con las jóvenes que están enfrentando nuevos retos en cuanto a la posibilidad real que tienen de aprender de partería, de decidir como viven sus procesos reproductivos en sus territorios y de exponer reflexiones divergentes alrededor de temas que para sus madres y abuelas son considerados pecados, como el aborto. Igualmente, estas ilustraciones son una memoria sobre lo que ha sido la partería embera chamí y la posibilidad de generar otras relaciones entre los procesos de salud/enfermedad/atención, el cuerpo de las mujeres y sus procesos reproductivos, el territorio y la comunidad; es la memoria de resistencia a un sistema que sigue controlando nuestros cuerpos como mujeres y destruyendo y mercantilizando los saberes de partería en Latinoamérica y los territorios.

RCL — Revista de Comunicação e Linguagens *Journal of Communication and Languages* N.54 (2021) ISSN 2183-7198



Imagen 1

"La historia de nosotras fue muy dura, por eso nos empezamos a reunir poquitas mujeres...Unas pocas mujeres nos metimos con el cuento de lucha a pesar de que era tan duro, pero estábamos en un terreno lleno de trocha donde apenas estábamos dando nuestros primeros pasos con una organización de mujeres. En ese tiempo no se podía hablar de lucha ni por qué se luchaba. Muchos indígenas vivían en las iglesias, el cura nos quemaba y decía que eso era malo, que no siguiéramos. Por eso, cuando íbamos a hablar con las compañeras, ellas nos decían: "no, no sirve", pero era más que todo por la religión. La religión nos imponía y no dejaba que las mujeres se reunieran, las mujeres creían mucho en las doctrinas, y no podían hablar de otras cosas... Era duro pensar de otra manera. Además, algunos compañeros no respetaban a las mujeres que estábamos en la lucha, también nos veían como objetos y algunos no nos trataban bien."
— Bersalia, Partera y lideresa, Cañamomo-Lomaprieta
(Resguardo Colonial Cañamomo-Lomaprieta, 2020)



Imagen 2

"Recuerdo cuando nuestras tierras las tenían los terratenientes foráneos. No había nada qué coger, ni donde sembrar, solo podíamos trabajar para los ricos por miserias. En nuestro propio territorio, nos tocaba vender nuestra fuerza por una miseria de jornal y dar una parte de nuestra cosecha para pagar el arriendo de las tierras y poder sobrevivir. Hasta que empezamos a luchar y a defender lo que nos pertenece ancestralmente. Nos organizamos y decíamos: "hay que retomar esas tierras: son nuestras." No podíamos dejar que las tierras estuvieran en las manos de unos pocos como pasa en este país."
— Bersalia, Partera y lideresa, Cañamomo-Lomaprieta
(Resguardo Colonial Cañamomo-Lomaprieta, 2020)

"Muchas de nosotras aprendimos en las recuperaciones de tierras que era necesario luchar con los hombres para que nuestra comunidad fuera soberana. Las mujeres en las recuperaciones de tierras empezamos a tener más liderazgo y algunos hombres con conciencia valoraban más nuestro trabajo en las casas y en las recuperaciones. Recuperando nuestras tierras, nosotras mismas también seguíamos aprendiendo a valorar nuestro propio trabajo como mujeres."
— Lideresas y recuperadoras de tierras
(Resguardo Colonial Cañamomo-Lomaprieta, 2020)

RCL — Revista de Comunicação e Linguagens *Journal of Communication and Languages* N.54 (2021) ISSN 2183-7198



Imagen 3

"A mi mamá le contaba la abuelita de mi mamá, y le contaba a mi mamá, a ella le contaba después cuando ella se obligó. La abuelita de mi mamá, usted sabe las que eran antes de llegar al mundo, ya eran la mayoría y ellas sabían todo eso. Y ahí en cadena, en cadena, pues yo lo enseño a las hijas mías, yo le explico a ellas."
— Rosa, Partera y mayora, Albania (Ortiz Ospina 2019)

"De pronto uno de mañana se va a otra parte y deja sola, y no falta que quedé en embarazo, y se tocó sola y a lo menos tenga su conocimiento de cómo se puede defender...entonces uno explica esto y esto se puede hacer, puede tomar estas planticas."
— Luz, Partera y lideresa, Albania (Ortiz Ospina 2019)



Imagen 4

"Mi abuela sabe hacer de todo y es la que nos une. Ella da todo por el enfermo, se preocupa mucho y da mucho con todo lo que hace. Es pendiente de todos los nietos. Mi abuelo jaibaná también. Ellos son el centro de la familia. Mi abuelo jaibaná trabaja con cantos y mi abuela con plantas, y los dos curan...Ella siempre ha hecho así la sobada...Pues yo he visto que mi mamita ella soba y ella también más que todo como que le da a uno, le receta como en plantas cosas así, como para que uno vaya haciéndose bebidas antes de tener el bebé, como para que como un tratamiento que ella le dice a uno que es lo que puede hacer, ¿qué puede tomar? ¿Cómo lo puede hacer?."
— Soraida, Mujer joven, Albania (Ortiz Ospina 2019)

RCL — Revista de Comunicação e Linguagens *Journal of Communication and Languages* N.54 (2021) ISSN 2183-7198



Imagen 5

"Yo era la mayorcita, mamita me decía: "mija no bote el ombligo de la niña, no lo bote, a los tres días o cuatro días se le va a caer el ombliguito, bueno, ese ombliguito usted lo va a guardar en una cajita de fósforos, manténgala, ¿por qué? Porque muchas veces de gente blanco o de nosotros mismos hay unas que se aburren se maletió y se fue...porque no tiene su contra, desde pequeña usted tiene que poner contra, eso es una contra del bebé, el ombligo que usted lo tuvo acá en la casa o que acá en la casa fue que se perdió, entonces ese niño o esa niña va a ser difícil de salir de la casa." Mi mamita decía que qué es bueno estar cerca de la familia, que ver que está sucediendo, que en qué puedo colaborar vea que la otra está enferma...a lo menos está pendiente y está aquí cerquita pero ya viviendo lejos, usted no sabe si está enferma, si está mal...O si no tiene nada en la casa o si nadie tiene para brindarle cosas. Si ve, entonces es un apoyo que se puede tener. Mi mamita me hablaba mucho eso que ojo con eso que nosotros como embera tenemos que ser así, entonces yo apoyo"

— Luz, Partera y lideresa, Albania (Ortiz Ospina 2019)





Imagen 6 y 7

"Yo soy la partera la mayoría. Yo me enseñé yo solita también. Es que yo me distinguí, me ha tocado dos veces sola, sola sin partera de nada. Fíjese a la misma de cabeza para arriba y los pies para abajo. Más duro, tuve cinco hijos así, y es más duro. Sí muchacha, así es, este cuento es largo. Si el primero, me tocó con mi mamá, la segunda también tocó con mi mamá, y la tercera también me tocó con mi mamá. Bueno, después de mi cuarto hijo no más, me tocó sola. Mi mamá no estaba en la casa, yo la mandé a llamar y nada. Mi mamá se fue por allá para arriba. Y bueno ¿a quién más mando a llamar? Y no, no había nadie más. Entonces yo sola. Uno tiene que ser de fuerte también."

— Rosa, Partera y mayora, Albania (Ortiz Ospina 2019).



Imagen 8

"Dentro de la Asociación, hemos construido espacios para compartir entre las mujeres, en los cuales podemos sacar de dentro lo que tenemos y llorar juntas. Necesitamos sacar hacía afuera muchas cosas, que las tenemos por allá guardadas, porque no encontramos ese espacio ni ese momento para hacerlo. Y es de la única manera en la que las mujeres nos empezamos a sanar...Tenemos en nuestro interior muchos dolores que nos están haciendo daño y no nos dejan fluir ni liderar procesos, por eso decimos que la Asociación ha permitido que nos podamos escuchar las unas a las otras y sanar juntar para resistir y defender nuestro territorio ancestral y nuestros cuerpos; es un sentimiento que llevamos adentro, y que nos identifica. Tenemos que seguir con estos espacios de reflexión, y como mujeres tenemos que sacar estos espacios para nosotras."

— Berta, Médica tradicional y lideresa, Cañamomo-Lomaprieta
(Resguardo Colonial Cañamomo-Lomaprieta, 2020)



Imagen 9

"Hemos vivido muchas violencias y represiones; desde amenazas, asesinatos, masacres y desplazamientos. Hemos puesto muchos muertos para defender y recuperar lo que nos pertenece. Y más la mujer indígena, pues nosotras hemos vivido muchas violencias por hacer parte de un pueblo luchador, pero también por ser mujeres. Había muchas más mujeres sufriendo, y el estar juntas nos llenó de fortaleza. Cuando la mujer ha vivido tantas violencias, en la soledad se entierra sola, por eso ahí es donde uno necesita meterse en grupos, y rodearse de más mujeres, para que esas mujeres lo apoyen a uno."

— Lideresas y recuperadoras de tierras (Resguardo Colonial Cañamomo-Lomaprieta, 2020)



Imagen 10

"Queremos contar estas memorias porque siempre tenemos que seguir fortaleciendo la unidad desde el corazón, apoyándonos entre nosotras en los momentos difíciles, y luchando juntas para que no volvamos a vivir las amenazas, los desplazamientos, la represión y las masacres. Nosotras soñamos con un territorio libre, autónomo para nuestros niños y niñas y sin violencias contra las mujeres."
— Lideresas, Cañamomo-Lomaprieta
(Resguardo Colonial Cañamomo-Lomaprieta, 2020)

"Queremos que las jóvenes se unan en nuestro proceso de resistencia por nuestra pervivencia en nuestro territorio. Es muy importante que las jóvenes piensen el proceso desde abajo para que puedan ser grandes lideresas y que crezcan en la lucha realmente, la lucha y el proceso de las mujeres indígenas tiene que pasar realmente por nuestro cuerpo, no solo en discurso."
— Enoe, Custodia de semillas y lideresa, Cañamomo-Lomaprieta
(Resguardo Colonial Cañamomo-Lomaprieta, 2020)

Agradecimientos

Este ensayo visual fue posible por el Colectivo Nepono Bania, especialmente por el trabajo con Erika Yuliana Giraldo Zamora, Ángela Ramírez y Ana María Gaviria Galvis. Gracias a las comunidades indígenas, sobre todo a las mujeres de la Albania por compartir las historias de partería y a las mujeres de Cañamomo- Lomaprieta, especialmente a la Asociación de Mujeres indígenas de Cañamomo-Lomaprieta, por explorar el tema del aborto y la defensa de su territorio desde sus memorias y realidades. Gracias al Fondo Lunaria por financiar los proyectos cuidados tradicionales de las mujeres indígenas de la Albania: "Construyendo los Derechos sexuales y Reproductivos (DSR) desde la raíz" y "Construyendo los Derechos sexuales y Reproductivos desde la Raíz: Explorando la IVE desde la autonomía y la dignidad de las mujeres indígenas." Gracias al Consejo Regional Indígena de Caldas, especialmente al área de Comunicaciones y Prensa, y a los Cabildos indígenas de la Albania y de Cañamomo-Lomaprieta.

RCL — Revista de Comunicação e Linguagens *Journal of Communication and Languages* N.54 (2021) ISSN 2183-7198

Bibliografia

Alcaraz López, Gloria Margarita, María Mercedes Arias Valencia y Aída Cecilia Gálvez Abadía. 2011. *Para calentar brazo: maternidad e infancia en el pueblo embera 1985-1986 (Dabeiba, Antioquia, Colombia)*. Medellín: Gobernación de Antioquia.

Álvarez Romo, Diana. 2016. "El ombligo de pichincha: etnografía visual de partería y saberes para el cuidado reproductivo en la provincia de Pichincha, Ecuador." Tesis de Maestría, Facultad latinoamericana de ciencias sociales: Antropología Visual y Documental Antropológico. http://hdl.handle.net/10469/11380.

Araya Morales, María José. 2008. "Los Conocimientos de Las Parteras Indígenas Frente a Las Políticas de Integración/Apropiación Neoliberales." Tesis de Maestría, Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en antropología social. http://ciesas.repositorioinstitucional.mx/jspui/handle/1015/1082.

Arias Valencia, María Mercedes. 2002. "Reproducción y cultura: pervivencia y perspectiva de futuro de las etnias de Antioquia Colombia." Tesis de doctorado, Escola Nacional de Saúde Pública Sergio Arouca, Fundação Oswaldo Cruz. https://www.arca.fiocruz.br/handle/icict/4329.

Bonfil Batalla, Guillermo. 1972. "El concepto de indio en América: una categoría de la situación colonial." *Anales de Antropología* 9: 105-125. http://dx.doi.org/10.22201/iia.24486221e.1972.0.23077.

Bonfil Batalla, Guillermo. 1983. "Del indigenismo de la revolución a la antropología crítica." En *La quiebra Política de la Antropología social en México, Antología de una polémica*, editado por A. Medina, y C. García Mora, 141-164. México: Universidad Nacional Autónoma de México.

Bonfil Batalla, Guillermo. 1995. "Descolonización y cultura propia". En *Obras escogidas de Guillermo Bonfil: Obra publicada*, editado por Guillermo Bonfil Batalla, 351-365. México: Instituto Nacional Indigenista.

Cavalcanti, Marina, y Núñez, Fabian. 2014. "Pensar el documental en Latinoamérica: el singular método fílmico de Marta Rodríguez y Jorge Silva." *Cine Documental* 10: 27-44.
http://revista.cinedocumental.com.ar/pensar-el-documental-en-latinoamerica-el-singular-metodo-filmico-de-marta-rodriguez-y-jorge-silva/.

Federeci, Silvia. 2010. *Calibán y la Bruja: Mujeres, cuerpo y acumulación originaria*. Madrid: Traficantes de Sueños.

Flores, Carlos Y. 2007. "La antropología visual: ¿distancia o cercanía con el sujeto antropológico?." *Nueva antropología* 20(67): 65-87. http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0185-06362007000100004&lng=es&tlng=es.

Giraldo Zamora, Erika y Sara Ortiz Ospina. 2017. "*Dejando fluir las miradas y las palabras: Reflexiones sobre la Escuela de Comunicación Nepono Bania.*" Riosucio-Caldas: Escuela de Comunicación Nepono Bania. https://premiojorgebernal.org/wp-content/uploads/2019/02/Cartilla_Dejando_Fluir_Las_Miradas_y_Las_Palabras.pdf.

Giraldo Zamora y Erika y Sara Ortiz Ospina. 2019. "Escuela de Comunicación Nepono Bania: Investigando nuestras historias aprendemos, y Comunicando nuestras reflexiones nos fortalecemos." En *Memorias del seminario N.26 agosto de 2018*. Medellín. Fundación Confiar. Maestras y Maestros gestores de Nuevos Caminos.

Gutiérrez de Pineda, Virginia, y Roberto Pineda Giraldo. 1999. *Criaturas de Caragabi. Indios chocoes: emberaes, catios, chamies y noanamaes*. Medellín: Editorial Universidad de Antioquia.

Nepono Bania. 2020. "Desde nuestra Raíz: Cuidados de Mujeres Embera. Daira nore chamibida: ochoa urunoredai dai werara embera."*Issuu*, Apr 22, 2021. https://issuu.com/so02020/docs/0._cuidados_de_las_mujeres_embera.

Nepono Bania. 2021. "Exploremos Historias y luchas del aborto: Un acercamiento con mujeres indígenas." *Issuu*, May 23, 2021. https://issuu.com/neponobania/docs/exploremos_el_aborto.

RCL — Revista de Comunicação e Linguagens *Journal of Communication and Languages* N.54 (2021) ISSN 2183-7198

Ravelo Rodríguez, Irina Adalberta. 2020. "Partería novohispana y pensamiento ilustrado". En *Memoria del 56º Congreso Internacional de Americanistas*, coordinador por Manuel Alcántara Sáez, Mercedes García Monteroy Francisco Sánchez López, 864-874. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca.

Resguardo indígena Cañamomo-Lomaprieta. 2020. *Las mujeres removemos nuestras memorias para seguir defendiendo nuestro territorio ancestral*. Riosucio y Supía, Caldas — Colombia: Marisol Restrepo Piñeros. https://resguardolomaprieta.org/wp-content/uploads/2020/12/Cartilla-Mujeres-Ca%C3%B1amomo-FINAL-2020.pdf.

Rodriguez Da Costa, Lucia Helena. 2002. "Memórias de Parteiras : Entrelaçando Gênero e História de Uma." Tesis de Maestría, Facultad de Enfermería, Universidad Federal de Santa Catarina.

Ortiz Ospina, Sara. 2021. "Defender a nuestras hijas: prácticas de partería de las mujeres embera chamí del resguardo la Albania, municipios de San José y Risaralda, Caldas, Colombia." Tesis de Maestría., Facultad de Enfermería, Universidad de Antioquia. https://bibliotecadigital.udea.edu.co/dspace/handle/10495/19396.

Valencia, Erika. 2013. "Dayi Eberã Werãrã Tokedé. Construcciones socioculturales del comportamiento reproductivo en indígenas embera eyabida de la comunidad de Nusidó. Frontino, Antioquia, Colombia." Tesis Maestría, Facultad de Enfermería, Universidad de Antioquia.

Vasco Uribe y Luis Guillermo. 2002. *Entre selva y páramo. Viviendo y pensando la lucha india*. Bogotá: Instituto Colombiano de Antropología e Historia.

RCL — Revista de Comunicação e Linguagens *Journal of Communication and Languages* N.54 (2021) ISSN 2183-7198

SARA ORTIZ OSPINA

—

Nota biográfica

Nace en Colombia hace 30 años, y desde los 7 hasta los 21 años vive en Canadá. A los 21 años regresa a su país de origen a estudiar antropología en la Universidad de Antioquia. Antropóloga, comunicadora comunitaria, magíster en salud colectiva, con experiencia en investigación y comunicación comunitaria con mujeres indígenas, mujeres migrantes en Canadá, y población urbana en Medellín, con temas como salud intercultural, salud sexual y reproductiva de las mujeres, memoria, luchas y resistencias de las mujeres y territorio. Como mujer migrante, activista e investigadora, cree en la construcción de espacios críticos y de lazos sororos para comprender, sentir y transformar nuestras realidades, de donde surge como creadora y coordinadora del Colectivo Nepono Bania y como investigadora independiente merecedora del Premio Jorge Bernal a la investigación social a nivel nacional en su sexta versión.

—

ORCID iD

0000-0003-3433-0748

—

Morada institucional

CR. 79 Nro. NUMERO 45E-54, MEDELLIN/ANTIOQUIA.

MÓNICA BERRÍO VÉLEZ

—

Nota biográfica

Nació en Medellín, Colombia hace 32 años. Es mamá, antropóloga de profesión y dibujante de oficio. Desde que tiene memoria el dibujo hace parte de su vida. Le gusta mezclar las lecturas sociales del mundo que habita, con el dibujo como herramienta de traducción al lenguaje gráfico. Realizó su pregrado y maestría en Antropología en la Universidad de Antioquia. Ha explorado su experiencia como madre y ha investigado sobre el parto humanizado. Actualmente vive en un pueblo del departamento de Antioquia llamado Jardín, donde continúa con su trabajo como ilustradora y antropóloga.

—

ORCID iD

0000-0003-3709-7718

—

Morada institucional

CR. 79 Nro. NUMERO 45E-54, MEDELLIN/ANTIOQUIA.

—

Recebido Received: 2021-01-31

Aceite Accepted: 2021-03-05

—

DOI https://doi.org/10.34619/ydsi-dnye

RCL — Revista de Comunicação e Linguagens *Journal of Communication and Languages* N.54 (2021) ISSN 2183-7198

RCL — Revista de Comunicação e Linguagens *Journal of Communication and Languages* N.54 (2021) ISSN 2183-7198

Mulheres, nação e lutas no cinema anti/pós-colonial da Guiné-Bissau

Women, nation and struggles in anti/postcolonial cinema in Guinea-Bissau

SÍLVIA ROQUE

Universidade de Coimbra
Centro de Estudos Sociais
silviar@ces.uc.pt

Resumo

Este artigo analisa entrosamentos entre representações de mulheres e das suas lutas e representações da nação no imaginário social e na sua expressão cinematográfica na Guiné-Bissau. Fá-lo através de dois filmes que, embora diferentes, estão unidos pela visão da guerra/luta de libertação como momento de construção da nação e pelo protagonismo que é dado às mulheres em ambos: *Mortu Nega* (1988), a ficção de Flora Gomes, e *Bissau d'Isabel* (2005), o documentário de Sana Na N'Hada. Problematiza a imaginação das mulheres como sustentáculos da nação, estabelecendo um diálogo entre a imaginação fora e dentro da tela e face a um sentimento partilhado de orfandade da nação.

Palavras-chave

Mulheres | nação | lutas | cinema

Abstract

This work analyses entanglements between representations of women and their struggles, on one hand, and the comprehension of the nation, on the other, in their social and cinematographic expressions. It is based on the analysis of Flora Gomes's *Mortu Nega* (1988) and Sana Na

N'Hada's *Bissau d'Isabel* (2005), films where the liberation war/struggle is a point of departure of nation-building, starred by female protagonists. It aims to problematize the representations of women as bearers of the nation by establishing a dialogue between this imagination off and on the screen, and its relation with a shared feeling of an orphaned nation.

Keywords
Women | nation | struggles | cinema

Introdução

Este artigo parte da questão: qual o papel do cinema na imaginação/projeção da nação e das lutas quotidianas das mulheres? Pretendo problematizar a imaginação das mulheres como sustentáculos da nação Bissau-guineense, estabelecendo um diálogo entre a imaginação fora e dentro da tela do cinema anti/pós-colonial da Guiné-Bissau. Para isso, centro-me em dois filmes, unidos pela visão da guerra/luta de libertação como momento de construção da nação, a ficção *Mortu Nega* (1988), de Flora Gomes, e *Bissau d'Isabel* (2005), o documentário-ensaio de Sana Na N'Hada.

Flora Gomes e Sana Na N'Hada, juntamente com Josefina Crato e José Bolama, foram enviados a Cuba para estudar cinema no Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos (ICAIC) e filmarem a guerra/luta[1] de libertação a partir de um olhar africano e nacionalista, com fins imediatos de justificação da luta e obtenção de apoios internacionais, mas também de documentação e memorialização. Amílcar Cabral, líder do Partido Africano para a Independência da Guiné e Cabo Verde (PAIGC), considerava fundamental produzir novos olhares sobre o contexto africano e sobre a luta de libertação, usando o cinema para potenciar a emancipação do olhar para documentação da história da guerra/luta e imaginação/produção da nação a partir de olhares coincidentes com o projeto nacionalista do PAIGC.

No entanto, os filmes realizados fora do espetro da luta anticolonial, apesar de manterem este momento histórico como referência da criação da Nação, também criticam as falhas do projeto nacionalista, os desvios da luta e os constantes atentados aos objetivos de unidade e progresso (Ferreira 2016; Laranjeiro 2016; 2020; Arenas 2017; Piçarra 2018).

1 Utilizo a designação dupla que corresponde a diferentes formas de falar sobre o processo anticolonial. Designado como "luta", pelo movimento anticolonial, como forma de acentuar o seu carater justo e emancipatório, não deixou de ser também uma guerra, com importantes implicações no tipo e grau de violência utilizada neste contexto.

Tal é o caso destes dois filmes, realizados, em diferentes momentos (1988 e 2005), por dois homens da mesma geração que participaram na guerra/luta de libertação e cuja visão anticolonial não se esgotou com a conquista da independência formal da Guiné-Bissau. Considero, antes, que os dois filmes se inserem num *continuum* cinematográfico anti/pós-colonial que não obedece a uma divisão e progressão cronológica como se o "anticolonial fosse um mero momento antes do pós-colonial" (Sanches 2011, 10).

Procurarei demonstrar que este *continuum* cinematográfico é particularmente expressado através do protagonismo dado às mulheres, em particular a mulheres adultas[2] imaginadas/reais, que viveram a luta e as quais se inserem também num *continuum* de lutas por acabar à luz da ausência do progresso e de desenvolvimento, e que tem um impacto particular nas vidas das mulheres (Roque 2011). Fá-lo-ei procurando perceber em que medida este protagonismo, que corresponde a uma recorrente utilização de estórias, rostos e vozes femininas no cinema Bissau-guineense, corrobora ou não um imaginário das mulheres como pilares da nação, tendo em conta que esse imaginário assenta fundamentalmente numa reflexão sobre uma nação órfã do seu pai: Amílcar Cabral.

1. Mulheres, nação e lutas na Guiné-Bissau

Se pensarmos a nação como uma comunidade imaginada (Anderson 1983), precisamos identificar as condições, os atores e as representações desse processo de imaginação. A ideia de nação aqui analisada é aquela cunhada pelo movimento nacionalista e independentista, representado pelo PAIGC e pelo seu líder, Amílcar Cabral, e baseia-se na construção de uma comunidade pluriétnica capaz de produzir uma identidade trans-étnica comum, apresentada como precondição para a possibilidade da luta e da independência, tornando-se, assim, uma nação em permanente construção e crioulização.[3] A causa nacionalista baseava-se na ideia da interconexão produtiva entre "unidade e luta", apelando à união entre os diversos povos do território da Guiné dita "Portuguesa", vista como a única forma de vencer o colonialismo e preparar um Estado independente: Guiné-Bissau, uma "Nação forjada na luta" (Cabral 1974). Assente numa lógica de modernização da comunidade de pertença, mas não negando totalmente a importância das organizações sociais existentes, a proposta pragmática de Cabral consistia em aceitar o que era considerado "positivo" e rejeitar o que era considerado "nefasto" na cultura. O ponto de vista da modernização assentava numa noção de cultura como algo em permanente construção, em permanente imaginação, e não como algo estático e imutável (Cabral 1974b,187-226).

2 Não incluo aqui a problematização das representações das raparigas que julgo devem ser tratadas numa outra análise devido à sua especificidade (ver Roque e Vasconcelos 2012).

3 Evidentemente, esta não é a única forma de imaginação possível, outras formas podem centrar-se grupos ou comunidades designados como etnias ou linhagens. Sobre a construção da nação e a crioulidade ver Trajano Filho (2005; 2008) e Kohl (2010; 2011).

RCL — Revista de Comunicação e Linguagens *Journal of Communication and Languages* N.54 (2021) ISSN 2183-7198

Entre os aspetos que Cabral considerava negativos, e transformáveis, encontravam-se algumas práticas como os "casamentos precoces/forçados, a maternidade na adolescência, a excisão feminina, a desigualdade em termos dos direitos sobre os filhos, do direito à herança e à posse da terra" (Gomes 2016, 73). Embora estes aspetos sejam frequentemente remetidos para um domínio cultural dito "tradicional", inclusivamente nas projeções nacionalistas, é necessário ter em conta que a autoridade colonial tinha contribuído, em muitos aspetos, para uma deterioração da posição das mulheres face aos homens, designadamente ao nível da autonomia económica: "a conceção da divisão sexual do trabalho e dos papéis de mulher, esposa e mãe, veiculada pelos agentes coloniais, confrontou-se com a preexistência de uma tradição produtiva das mulheres africanas" (Domingues 2000, 172).

Esta diferenciação entre práticas nefastas, i.e. "atrasadas" e "tradicionais", e práticas "modernas" e "emancipatórias" subsiste, hoje, nos discursos e nas perceções populares. Num trabalho anterior, realcei o uso recorrente da utilização dos termos "tradicional", "atrasado" e "coisa da *tabanka* [aldeia]" para justificar ou condenar práticas como a poligamia, o casamento forçado ou o não acesso à educação pelas raparigas; discuti ainda o paradoxo, induzido por esta tendência, que reside no facto de se remeter a violência e a opressão apenas para o âmbito do "tradicional" ao mesmo tempo que outras dinâmicas produtoras de desigualdade e violência se justificam através da suposta dissolução das velhas regras de autoridade, com as transformações sociais de maior autonomia das mulheres a serem vistas como processos de modernização negativa (Roque 2011, 49).

Interessa aqui realçar que, independentemente das análises por fazer sobre as origens ou os significados desta agenda — nomeadamente da influência do contexto internacional —, a igualdade entre homens e mulheres foi um princípio adotado pelo PAIGC que se traduziu em algumas ações concretas. Do ponto de vista político, a criação da União Democrática das Mulheres (UDEMU), logo em 1961, dá visibilidade às mulheres no seio da luta e no plano internacional. No entanto, era uma "organização mal financiada e equipada pelo partido" (Kohl 2011, 21). Ao mesmo tempo, foram impostas quotas de género para formação dos comités tabanca; a alfabetização das meninas; a formação de mulheres, sobretudo nas áreas do cuidado (enfermeiras, professoras) mas também na área política; a participação das mulheres nas frentes de combate, cumprindo os mais variados papéis, mais ou menos visíveis; e deu-se a ascensão de algumas mulheres a lugares de comando, entre as quais se destaca Carmen Pereira[4], (Gomes 2016; Pereira e Semedo 2016).

4 Carmen Pereira (Bissau, 22/10/196 — 4/6/2016) foi uma destacada líder do PAIGC, nomeada pelo comité executivo do PAIGC comissária política da região sul, Presidente da Assembleia Nacional Popular (1975-1980; 19841989), Membro do Conselho de Estado (1989-1990), Ministra da Saúde e Serviço Social (1981-1983) e Ministra de Estado (1991-1992) entre outras funções.

2. Da luta à visibilidade e reconhecimento

A mobilização e a participação das mulheres na luta de libertação da Guiné-Bissau não chamaram grande atenção na academia até à última década. A descrição e análise das zonas libertadas e da guerrilha feita por Stephanie Urdang em 1979 — *Fighting Two Colonialisms: Women in Guinea Bissau* — foi, durante muito tempo, o texto-base para conhecer as dinâmicas de género durante a luta de libertação. Neste livro, a autora revela como, apesar da mobilização das mulheres para a luta e emancipação, e mesmo com algumas a chegar a postos de decisão, a Guiné-Bissau independente reproduziu rapidamente as relações desiguais de género, revelando a desilusão das mulheres que lutaram. Partindo de lugares e tempos diferenciados, e centrando-se em experiências marginais e marginalizadas, isto é, fora do centro de decisão e da elite de Bissau, vários estudos recentes enunciam sentimentos de desilusão e de traição a partir dos relatos das mulheres que participaram na luta (Ly 2014; Galvão e Laranjeiro 2019). Esta não é uma particularidade da Guiné-Bissau; em vários contextos de luta e de guerra, as promessas e as práticas de emancipação que garantem a mobilização, esvanecem-se assim que o período de luta/guerra acaba, reenviando a maior parte das mulheres para papéis domésticos, subordinados e invisibilizados (Enloe 1993; Ibáñez 2001).

À medida que o percurso da Guiné-Bissau independente avançou, a situação da grande maioria das mulheres não melhorou significativamente (Lourenço-Lindell 2002; Roque 2011). Isto porque, por um lado, as condições políticas e económicas não permitiram trilhar caminhos significativos de emancipação, de modo geral, e especificamente para as mulheres, mantendo-se uma estrutura fundamentalmente patriarcal na gestão do Estado e da sociedade (Roque 2011; Moreira 2020); e, por outro lado, porque, apesar do reconhecimento e valorização pontual de percursos de algumas mulheres na política ou na economia, a valorização das mulheres vai sendo remetida para o mérito individual, desligada de análises de fundo e ações políticas estruturais.

Ao mesmo tempo, assistiu-se a um certo apagamento dos papéis das mulheres na luta de libertação da memória oficial (Roque 2019), remetidos apenas simbolicamente para a celebração do dia 30 de Janeiro, Dia da Mulher Guineense e dia do desaparecimento de Ernestina Silá (Titina).[5] Titina morreu a 30 de janeiro de 1973, numa emboscada levada a cabo pelos ocupantes coloniais, durante uma viagem até Conacri, onde iria assistir às cerimónias de luto e homenagem a Amílcar Cabral, assassinado dez dias antes. É a única mulher à qual foi atribuída a designação de Heroína Nacional e é a única mulher sepultada no espaço dedicado aos Heróis Nacionais, junto do mausoléu de Amílcar Cabral. Este reconhecimento é importante, como afirma Eva Silá Nandigna, filha de Titina: "a memória coletiva vai esquecendo dessas mulheres, mas eu dou graças a Deus que a minha mãe ninguém vai esquecer porque já tem o dia da sua morte que está

5 Ernestina Silá (1943- 30/01/1973) foi uma destacada combatente do PAIGC, comissária na zona Norte e membro do Comité Superior da Luta.

relacionado à mulher guineense: 30 de janeiro, todos os anos comemoram esta data.[6]

O reconhecimento dado à participação feminina na luta de libertação nacional encontra-se, assim, limitado a celebrações oficiais e ao reconhecimento público de uns poucos nomes de mulheres para além de Titina Silá, como Carmen Pereira, Francisca Pereira ou Teodora Inácia Gomes que, após a luta, permaneceram figuras de destaque no PAIGC e tiveram responsabilidades legislativas e governativas. No entanto, como explicam Ly (2014) e Galvão e Laranjeiro (2019), outras mulheres que participaram na luta de libertação revelam como hoje se mantêm as lutas por reconhecimento e valorização iguais. Mesmo aquelas que têm permanecido como membros do PAIGC, como Nhaga Mané, enfrentam a desvalorização da sua ação num contexto político abrangente:

> Eu estou para discutir mesmo sobre as mulheres, sobre as injustiças que fazem aqui em Bissau com as mulheres e propriamente dos antigos combatentes, com as patentes que nós já temos. Por exemplo, eu sou Major, e um Chefe-de-Estado-Maior tinha chamado as pessoas para regularizarem os seus cartões de patente (...) Eu participei na luta armada, fui enfermeira de saída de um quartel como uma enfermeira de retaguarda que faz tratamento de todos os doentes gravemente feridos, inclusive levei cinco vezes os doentes no Hospital de Boké, sair de zona libertada até à cidade de Conacri, levar doente e voltar de barco, uma semana no mar. E agora vou tratar de meus documentos e chego lá não tenho, sem mais nem menos a minha patente tem que se baixar por eu era enfermeira, não era para ter tal patente, isto é muito grave. E eu contestei muito porque eu fiz o meu trabalho não estou em casa para merecer uma patente de Major sem fazer nada. Se eu tenho essa patente é porque eu mereço eu trabalhei para merecer aquilo e não é agora que uma pessoa que nem conhece é que vou lá porque eu sou mulher para me tirarem a tal patente? É que estão aí pôr as mulheres mas sei que é todas as mulheres, professoras, enfermeiras. Porque os homens não baixaram as patentes, se estávamos lá todos juntos trabalhamos lá todos juntos porque as mulheres são tirados patentes isso que eu perguntei e ainda estou a espera dessa resposta (...) Nunca iam fazer isso a Titina Sillá, nem a Francisca Pereira, nem a Teodora Inácia[7].

Já Ana Maria Soares[8] levanta a questão da relação entre visibilidade e reconhecimento. Diz-nos "se a luta fosse um filme, as pessoas davam valor, eu conto a história hoje mas quem não estava lá, às vezes, não acredita, acha que não é verdade. Eu sei o que vivi, dou valor ao que vivi, eu não conto estórias, conto a verdade".[9] Assim, perante a desilusão e o desconsolo, Ana Maria Soares sugere mesmo que talvez a ficção mostrasse melhor a luta no que ela representou, e fizesse acreditar quem não viveu.

6 Entrevista realizada pela autora. Bissau, Março 2019.
7 Entrevista realizada pela autora. Bissau, Março 2019.
8 Ana Maria Soares é uma combatente destacada, tendo sido comissária política durante a luta.
9 Entrevista realizada no âmbito do projeto com a presença da autora, Bissau, Setembro 2018.

RCL — Revista de Comunicação e Linguagens *Journal of Communication and Languages* N.54 (2021) ISSN 2183-7198

Esta invisibilidade das mulheres na luta não coincide, no entanto, com uma desvalorização social generalizada das lutas quotidianas das mulheres. Ao perguntar a jovens guineenses e/ou com origens guineenses quais são as suas figuras de referência, se têm heróis ou heroínas da Guiné-Bissau, quase todos e todas responderam que as maiores referências são as suas mães, as suas tias, as suas avós, aquelas que alimentam, pagam estudos, fazem todos os esforços por melhorar as suas vidas. As mulheres surgem em quase igualdade com Amílcar Cabral, o qual continua a ser visto como referência de Guinendade e Pai da Nação (Roque 2018), como atesta o seguinte testemunho de Sumaila Djalo:

> Como guineense tenho os meus heróis e enquanto pessoa singular eu costumo dizer às pessoas que a minha irmã mais velha é a minha heroína porque ela deu-me possibilidade de olhar para a vida de outra formas (...) os homens, os meninos crescem com aquele pensamento de todo poderoso de se colocar sempre acima das mulheres, o imperador. Ela, ainda que mais velha, infelizmente sofria injúrias da minha parte mas nunca deixou de ser minha amiga (...) e sempre me dava coragem, a fazer de tudo para eu sentir que era possível, as dificuldades também fazem parte das nossas vidas e percursos (...) que eu precisava olhar para ela como amiga, e isso deixou-me marcas, então ela é a minha heroína. Mas, enquanto guineense, não há dúvidas, Amílcar Cabral, Abel Djassi, é o meu herói.[10]

É importante ter em conta que as representações de género, em particular as representações das mulheres e das feminidades, têm sido fundamentais para entender como a nação é imaginada em diferentes contextos (Anthias & Yuval-Davis 1989; Boehmer 2005). A metáfora da mulher-mãe é recorrente como forma de representar a nação e a sua manutenção, uma vez que a maternidade é frequentemente associada à reprodução física e cultural do corpo social. A reprodução da cultura ou da nação necessita, assim, dos papéis usualmente desempenhados pelas mulheres enquanto cuidadoras, educadoras e veículos de transmissão dos valores e das normas sociais (Cusack 2003). São também frequentemente associadas à paz, aquelas que a mantêm ou que a fazem, e raramente são consideradas ou representadas como guerreiras ou capazes de cometer atos violentos. Quando as mulheres se mobilizam em lutas de libertação e revolucionárias são também retratadas com base num pacifismo que supostamente lhes é inerente, remetidas para papéis de apoio (secundarizados) ou de cuidadoras, e a sua participação é quase sempre entendida como um prolongamento das suas funções tradicionais, mesmo quando elevadas ao estatuto de heroínas e são projetadas como sustentáculos das lutas e projetos nacionalistas ou revolucionários (Enloe 2000). De modo geral, tende-se a corroborar uma narrativa heroica, sobre-humana, pacifista, colocando a tónica na adesão das mulheres a objetivos de libertação ou de justiça social (Roque 2012). Por

10 Entrevista realizada pela autora. Bissau, Setembro 2018.

outro lado, os homens são imaginados como guerreiros ou como aqueles que produzem e mantêm económica e politicamente a nação (Elshtain 1987; Moreira 2020). Eles *pensam*, *fazem* e *gerem* o Estado, os modelos formais e institucionais de organização da nação, e são ativos na formulação de estratégias e políticas. Assim, enquanto as mulheres são mais frequentemente associadas à continuidade natural e cultural enquanto os homens são geralmente associados ao progresso e modernização (Mosse 1985).

Como várias autoras feministas, defendo que a oposição entre guerra e paz é artificial e que as fronteiras — práticas e conceptuais — entre as mesmas são problemáticas e ilusórias (Enloe 1993; Moser 2001). Se a violência e a opressão não desaparecem com o final das guerras, as lutas pela igualdade e emancipação tendem a reconfigurar-se nos seus diferentes contextos históricos. A um *continuum* de violências (Scheper-Hughes e Bourgois 2004) corresponde, assim, um *continuum* de lutas. Os filmes em questão representam momentos de "pós-guerra" intermitente (Roque 2016), momentos propícios a reflexões sobre a nação, o sofrimento e a capacidade de superação.

É a partir destas reflexões que proponho analisar como a imaginação da paternidade/modernização e da maternidade/cultura/natureza da nação, valorizada de forma distinta, é reproduzida ou desafiada pelo cinema anti/pós-colonial. Têm estas representações também lugar na projeção cinematográfica da nação e das lutas? Veiculam uma imagem transgressora e de emancipação ou limitam-se a reproduzir visões patriarcais, ainda que de forma inapercebida, como constata Ana Cristina Pereira (2017), analisando filmes moçambicanos?

3. *Mortu Nega*: a luta de libertação e a fundação da nação

Internacionalmente reconhecida e premiada, *Mortu Nega (Aqueles que a morte não levou)* (1988), de Flora Gomes, é a primeira longa-metragem de ficção de um cineasta Bissau-guineense. Posteriormente, o autor realizou várias ficções[11], sempre com uma postura de cineasta envolvido e comprometido com a reflexão sobre a história e a cultura da Guiné-Bissau. Embora apenas *Mortu Nega* se enquadre no teatro da luta de libertação, é notória a presença fantasmagórica da luta nos seus filmes. O otimismo e o apego à idealização de uma outra nação servem como ponto de partida para as críticas aos desvios da governação pós-independência e a um sonho inacabado ou traído[12]. Ao mesmo tempo, quase todos os filmes têm protagonistas femininas que ora nos remetem para as críticas subjacentes, funcionando como as consciências da nação, ora funcionam como agentes de mudança, com forte ligação ao mundo natural e espiritual, como as primeiras fazedoras da cultura da Guiné-Bissau.

11 *Udju azul di Yonta* (1992), *Po di sangui* (1996), *Nha fala* (2002), *Republica di Mininus* (2013). Co-realizou ainda, com Diana Andringa, o documentário *As Duas Faces da Guerra* (2008).

12 Entrevista realizada no âmbito do projeto CROME com a presença da autora. Bissau, Setembro 2018.

RCL — Revista de Comunicação e Linguagens *Journal of Communication and Languages* N.54 (2021) ISSN 2183-7198

O filme conta uma história daqueles *que a morte não levou*. A narrativa leva-nos a refletir sobre a multiplicidade do significado do título: por um lado, refere-se àqueles que nem a morte quis levar, o que pode subentender que nem a morte quis um povo humilhado pelo colonialismo ou pode referir-se àqueles que traíram a luta e o ideal de unidade e progresso, sendo recusados até pela morte; por outro lado, refere-se àqueles que recusaram a morte, combatentes formais ou informais, atores do seu destino, aqueles que não deixaram que a morte os levasse.

Flora Gomes leva-nos a seguir a marcha de um povo (Ferreira 2015; Oliveira 2017) através de três momentos, sem precisar datas: a fase final da luta, o fim da guerra e os primeiros anos pós-independência. O filme segue esses fluxos: o fluxo da luta, o fluxo de um povo que não para de caminhar, considerado pelo autor como o herói do filme (Oliveira 2016, 11). Não vemos apenas militares e guerrilheiros, vemos um esforço coletivo imenso, levado a cabo também por mulheres e crianças que carregam armas e munições da fronteira com a Guiné-Conacri até às zonas libertadas, no sul da Guiné-Bissau (Ferreira 2015; Oliveira 2017). Durante este fluxo, surgem, no entanto, avisos sobre as fragilidades da luta. Os perigos da desunião, da deslealdade, da falta de quem dê o rumo certo à luta são sinalizados no filme pelo assassinato de Amílcar Cabral. Não obstante, o fluxo avança e a guerra acaba.

Após a guerra, vemos chegar a seca e, com ela, a fome, remetendo-nos para a crise económica e alimentar de 1977 e para os anos seguintes, durante os quais as tentativas de desenvolvimento industrial tiveram resultados insuficientes e a política agrícola se revelou um fracasso, provocando o aumento das trocas informais e o desvio e aumento de preços dos bens de primeira necessidade, retratados no filme. Neste contexto, Bissau tornou-se, cada vez mais, a grande consumidora de recursos do país, paralelamente ao crescimento dos assalariados e da burocracia, ao mesmo tempo, a independência formal da Guiné-Bissau não correspondeu a uma independência real, do ponto de vista da autonomia do desenho de política económica e financeira (Galli e Jones 1987), como antecipou Amílcar Cabral, assistindo-se a uma progressiva transformação do PAIGC num sistema neopatrimonial de mobilização de uma rede clientelar (Chabal 2002, 74). A consequência, a longo prazo, foi a perda gradual de relevância e legitimidade do PAIGC nas zonas rurais, desconectado da natureza inicial da mobilização política (Chabal 2002, 96).

Ao mesmo tempo, o projeto de Estado binacional — Guiné e Cabo Verde — foi cada vez mais posto em causa, conduzindo ao golpe de 14 de Novembro de 1980, levado a cabo pelo Movimento Reajustador, liderado por Nino Vieira. Os defensores do golpe consideraram-no como uma "segunda independência", uma tomada do poder pelos guineenses ditos "autênticos", introduzindo ao nível do Estado e do sistema político

RCL — Revista de Comunicação e Linguagens *Journal of Communication and Languages* N.54 (2021) ISSN 2183-7198

uma tensão racial, que permanece latente[13]. Lopes aponta ainda como razões do golpe de 1980 as contradições de classe e interesses em conflito perante a elite governante incapaz de manter um discurso coerente de estratégia (Lopes 1987, 133-140) e Sigrist (2001, 71) chama a atenção para a incapacidade do governo em lidar com a crise económica e alimentar, retratada no filme.

Em *Mortu Nega*, emergem vários personagens como representantes do povo em marcha, sendo a mais proeminente Diminga (Bia Gomes), uma mulher afastada do marido, Sako (Tuno Eugénio Almada), e que perdeu os filhos durante a guerra. Sako integra as fileiras armadas do PAIGC; Diminga integra o fluxo de resistência e perseverança no mato do sul da Guiné e ajuda a guerrilha enquanto procura encontrar o marido. Ela faz parte do grupo das numerosas mulheres que sustentam a luta. Nesse percurso, conhece Lebeth (M'Male Nhassé), uma *mindjer garandi* (mulher idosa) que, tendo perdido tudo após a destruição da sua aldeia, se junta a esse fluxo constante de pessoas que carregam munições, fogem de ataques e emboscadas, tratam os feridos, acompanham os mortos. No filme, durante a guerra/luta, as mulheres surgem fundamentalmente em funções de apoio ou como vítimas. É no final da guerra que o protagonismo ativo das mulheres se acentua.

Após a guerra, Diminga e Sako enfrentam ainda as feridas emocionais e físicas deixadas por sarar — ela porque tem que fazer o luto dos filhos, ele porque tem uma ferida de guerra que não sara. Estas feridas atuam como metáfora das feridas que irão manter a Guiné-Bissau num limbo, entre a nação idealizada da união e progresso e a nação dividida e da crise.

Assim, quando o final da guerra é anunciado, Diminga regressa à sua aldeia, acolhendo Lebeth. Nesta segunda parte do fluxo caminham sozinhas. Ao longo do seu percurso, assistimos também à construção do Estado e da nação posta em prática pelo PAIGC através da educação e do aprovisionamento e distribuição de bens. É com a chegada à aldeia, onde apenas permanecem mulheres e crianças, que as duas podem finalmente provar alguma alegria, para além do acolhimento e solidariedade, sem ameaça bélica e externa. Diminga volta a dedicar-se ao trabalho corrente de todas as mulheres: trabalhar no campo, arranjar comida, manter a casa, onde abriga quem precisa. Saiko regressa entretanto à aldeia mas a sua ferida de guerra não melhora.

Ao procurar ajuda médica para Saiko, contando com a solidariedade dos combatentes que agora ocupam posições de poder em Bissau, Diminga confronta-se com o esquecimento, o desleixo e a negligência, em relação àqueles que lutaram no mato. Assim, começamos a perceber que a luta ainda não acabou. Não é uma luta contra o inimigo colonial, é uma luta para recuperar a noção de unidade e progresso para todos.

13 São recorrentes na história recente momentos em que a distinção entre *burmedju* — mestiços — e *pretu nok* — seria o africano puro — foi usada como arma de combate político, como, por exemplo, em1991, aquando do II Congresso Extraordinário do PAIGC que abriria as vias da liberalização política (Djaló 2000, 12), ou em1999, com a tentativa de introduzir na Constituição um artigo impeditivo da formalização de candidatura à Presidência de quem não descendesse de pai e mãe guineenses (Rudebeck 2001, 37).

RCL — Revista de Comunicação e Linguagens *Journal of Communication and Languages* N.54 (2021) ISSN 2183-7198

Ao mesmo tempo, chega a seca e a crise alimentar e económica parece ser resultado de uma crise espiritual e de valores.

É perante esta crise que a centralidade das mulheres assume maior relevância ativa. Nesta obra, as mulheres são resilientes, lutadoras, abnegadas, face ao contexto da luta, não falam do seu sofrimento, incluindo a morte dos filhos. No entanto, estas protagonistas representam diferentes classes de idades ou gerações e diferentes noções de temporalidade. Diminga, jovem mulher, surge como rosto e corpo de esperança, de quem, com abnegação e dedicação, nunca desiste, seja qual for o desafio a enfrentar. Os seus sonhos sobre destruição falam-nos do passado, do presente e do futuro das ameaças ao equilíbrio ambiental, social e cultural mas, apesar da perda dos filhos, das feridas do marido e de todo o sofrimento, ela é ainda capaz de sonhar e de construir.

Lebeth surge como a voz da sabedoria ancestral, pilar da cultura, que aconselha alguma precaução, e até desconfiança, perante o final da guerra/luta. Fala aos espetadores de um ponto de vista intemporal, de guerra e conflitos que já existiam e que irão continuar. Atualiza um tipo de personagem recorrente no cinema africano — a mulher mais velha, detentora de poderes especiais, conhecimento ancestral e sobre o comportamento humano (Macrae 1999, 243).

Deste filme transvasa uma narrativa que "passa tanto pela idealização e crítica da nação pós-colonial" como "pela regeneração da cultura africana, incorporando lendas, estéticas e filosofias próprias do seu contexto" (Akundinobi 2001, 125). É assim que, juntamente com outras mulheres da aldeia, no final do filme, Lebeth e Diminga são portadoras de transformação social, lutando pela sobrevivência, contra a destruição ambiental, reconstruindo a união perdida. Ao organizarem uma cerimónia para chamar a chuva, que junta os corpos presentes aos espíritos ancestrais, são as mulheres que assumem a liderança no processo de busca de cura para as divisões no seio da nação, de tratar as feridas e os traumas da guerra, que procuram um novo recomeço, redimindo os danos já causados e por causar. As mulheres, apesar de frequentemente esquecidas em diferentes formas políticas e artísticas de memorialização, como antes mencionado, encarnam a salvação da nação. É assim que são chamados à cerimónia os grupos étnicos da Guiné-Bissau, todos respondendo afirmativamente para parar a seca, movimentando-se e tocando os instrumentos tradicionais para garantir a união espiritual entre os vivos, os seus ancestrais e a natureza para curar a terra/nação. Apesar da sua passagem pelos fardos da guerra, as mulheres "simbolizam os 'verdadeiros valores' da África eterna" (Dulucq 1997, 5).

Numa análise sobre várias obras de cinema realizadas por homens africanos, Dominica Diop refere que "tanto o cinema como as mulheres se constituem como meios de transmissão das memórias passadas para a geração seguinte" (Diop 2019, 14). Pelo antes descrito, considero que Flora Gomes atribui tanto às mulheres como ao cinema esse lugar de memória da luta e da construção da nação numa perspetiva quase atemporal.

RCL — Revista de Comunicação e Linguagens *Journal of Communication and Languages* N.54 (2021) ISSN 2183-7198

O filme não retrata evidentemente as novas marchas que se seguirão ou as cerimónias que serão necessárias no futuro mas evidencia uma temporalidade marcada por uma luta constante e inacabada para cumprir: o sonho de Cabral. Segundo o próprio realizador: "*Mortu Nega* resume todo o problema do PAIGC, ainda hoje, temos ainda a mesma ferida aberta" (...), "estávamos a caminhar para um caminho que não era o preparado por Amílcar", "estavam a tatear para saber por onde vamos[14]". Sana Na N'Hada continuará a questionar as feridas abertas da nação, *em Bissau d'Isabel*.

4. *Bissau d'Isabel*: um *continuum* de lutas e a destruição da nação

Bissau d'Isabel é um documentário-ensaio, distinguido com o Prémio Revelação no Festival Imagens (Cabo Verde), realizado por Sana Na N'Hada, um dos primeiros realizadores da Guiné-Bissau, juntamente com Flora Gomes, com quem partilhou a realização de várias curtas-metragens sobre a luta anticolonial. Como Gomes, também passou pelo ICAIC e, ainda, no Instituto de Altos Estudos Cinematográficos (IDHEC), em Paris. É certo que a filmografia de Sana Na N'Hada não tem merecido o mesmo destaque internacional atribuído à de Flora Gomes; no entanto, essa é uma falha fundamental a resolver, dada a relevância da sua obra e da sua visão (Arenas 2017, 68-69).

Realizado em 2005, este documentário não revela o mesmo entusiasmo, o mesmo otimismo e a mesma esperança de refundação que *Mortu Nega* ainda exibe. O olhar de autor diferencia-os, mas também as datas e os contextos em que foram realizados.

Em 2005, a Guiné-Bissau já tinha passado por quase duas décadas de governo monopartidário e personalizado, pela passagem ao multipartidarismo, pela guerra civil de 7 de Junho e pelas tentativas de manipulação do aparelho de Estado através da divisão étnica. 2005 foi ainda o ano que marcou o regresso de Nino Vieira do exílio em Portugal, vindo a ganhar as eleições presidenciais desse ano. Apesar do alívio e entusiasmo que marcaram o fim dos confrontos bélicos, em 1999, o final da guerra não traria paz e estabilidade à Guiné-Bissau, levando a uma situação de crise política e económica permanente (Vigh 2008; Roque 2016). A sobrevivência de uma parte das famílias deve-se, até hoje, em grande medida à redistribuição por via da organização social, incluindo as remessas de emigrantes. A resiliência social, vista normalmente como positiva, assume-se sobretudo como fatalidade para aquelas e aqueles que dela dependem e que tendem a retratar-se como uma "comunidade solidária de vítimas" (Kohl 2010, 9) sem grande possibilidade de alteração do seu destino social (cf. Vigh 2008) e é já neste contexto que surge *Bissau d'Isabel*.

O filme vai contando a vida das mulheres guineenses através da voz de uma delas, Isabel, estória que vai sendo entrecortada por reflexões do autor, num registo próximo ao de um Griot (depositário da tradição oral que transmite a história e a cultura contando estórias e através da música) sob a forma de relato da história de Bissau.

14 Entrevista realizada no âmbito do projeto CROME com a presença da autora, Bissau, Setembro 2018.

Mesmo que transitemos de um realizador para o outro e da ficção para o documentário, o filme *Bissau d'Isabel* afigura-se-me como uma sequela de *Mortu Nega*. Isabel é real, conta a sua estória na primeira pessoa, mas podia ser ficcional, podia ser o futuro de Diminga e o passado de Lebeth, num *continuum* de lutas na nação órfã de pai. Além do papel desempenhado na luta, as mulheres viriam a ter também um papel crucial no pós-guerra 7 de Junho. À medida que foram crescendo os conflitos pela tomada de poder e o controlo do aparelho de Estado, e que a crise económica se foi tornando endémica, as mulheres formaram a base de sustentação da nação, garantido a sobrevivência das comunidades, através do seu trabalho e, por isso, são consideradas como heroínas pelos e pelas jovens antes mencionados e mencionadas.

Bissau d'Isabel começa com um grande plano de Isabel silenciosa, o seu olhar atrai os espetadores, com o barulho da cidade como fundo, como se esperasse alguma coisa, como espetadora da realidade social. Isabel é desde logo apresentada através da música *Nha mame* (Minha mãe), de Zé Manel Fortes, que canta a admiração pelo esforço das mulheres guineenses que sustentam as famílias.

Em seguida, somos levados pelo narrador/griot a conhecer a história de Bissau, fazendo-a coincidir com a história da nação e remetendo-nos para as resistências à ocupação territorial portuguesa e para a fragilidade das alianças então rompidas pela desunião dos povos ou grupos étnicos. Ao mesmo tempo, o realizador dirige-nos até ao forte da Amura, criado pelos portugueses, agora ocupado pelos militares guineenses e onde se encontra o mausoléu dos restos mortais de Amílcar Cabral, um local, nessa altura, morto e que nos envia em seguida para o mar e para o porto de Bissau onde surge a Bissau viva e colorida, a Bissau que mexe, dos trabalhadores do porto, das mulheres que compram e vendem bens essenciais.

Isabel vai comprar peixe para preparar a refeição da sua grande família (marido, sete filhos, e quem aparecer para se alimentar). O cenário está preenchido pelas pequenas comerciantes, as *bideiras* — as que fazem a vida, as que tratam da vida — que, recorrendo à pequena agricultura e à venda de peixe, alimentam a cidade. *Bissau d'Isabel* é a Bissau das mulheres que produzem, compram e vendem, que trabalham incansavelmente para garantir a sobrevivência das famílias, da sociedade, da nação, isto é, para garantir a reprodução física e social da mesma. A outra Bissau é a dos políticos e militares, homens, que, apesar de tomarem decisões com implicações nas vidas de todos os guineenses, ignoram o sofrimento da Bissau de Isabel, enquanto se entretêm em lutas sem sentido. *Bissau d'Isabel* é também a Bissau do mosaico étnico e cultural, da multiplicidade e do crioulo, língua franca adotada durante a luta de libertação e pelas gerações pós-independência, e aqui apresentada como "uma maneira de ser" e não apenas uma língua, isto é, um elemento agregador da nação pluriétnica.

Isabel Nabali Nhaga, 54 anos, enfermeira instrumentista, formada em Cuba, antiga combatente da luta nos primeiros socorros da frente Norte, fala com contentamento dessa época. O marido, engenheiro também formado em Cuba, desempregado, ajuda-a

RCL — Revista de Comunicação e Linguagens *Journal of Communication and Languages* N.54 (2021) ISSN 2183-7198

como pode. Os dois partilham os custos da escola, transporte e materiais dos filhos, os quais também partilham o trabalho da terra — ela é, porém, o centro da família. É ela que, ao mesmo tempo que trabalha no Hospital Simão Mendes, onde muitas vezes recebe o salário com muito atraso, se ocupa a trabalhar a terra em torno da sua casa, cultivando arroz e legumes para os tempos mais difíceis[15]. Isabel afirma, assim, que a sua maior preocupação é que os filhos não arranjem emprego e, por isso, trata de estimular a sua formação o mais possível, incentivando-os à aprendizagem de vários ofícios, para além do investimento académico. Os sacrifícios de Isabel, que ficou sozinha com os filhos, enquanto o marido foi estudar em Cuba, parecem não ter os frutos pretendidos. Mais uma vez, a referência é a luta, a promessa de uma sociedade com mais progresso e recursos para todos.

O protagonismo de Isabel neste documentário rompe, em parte, o silenciamento das mulheres na sociedade. De acordo com as entrevistas conduzidas num outro estudo (Roque 2011), no imaginário social, enquanto os homens se caracterizam pela capacidade de ter voz ("homem é porta-voz", "homem deve ser uma só voz na família"), as mulheres caracterizam-se pela obrigação de manter segredo, associada à capacidade de sofrimento ("a mulher tem tudo no segredo, aceita sofrer", "mulher a sério é a que trabalha e dá ao homem sem dizer nada", "a mulher deve ter respeito, não fazer desavença pública"); as mulheres são assim responsabilizadas pela manutenção da ordem e de determinados modelos e regras sociais, mesmo que o homem não cumpra a sua suposta função social de provedor da família (Roque 2011, 30-31).

O relato do narrador prossegue, explicando aos espetadores a vida das mulheres, das *bideiras,* tão mais difícil quanto mais afastadas estão de Bissau, o centro do poder e do dinheiro. As múltiplas táticas de sobrevivência postas em prática pelas mulheres transbordam da esfera doméstica para a esfera pública, fundamentalmente através da sua presença na economia informal, possível de conciliar com o seu dever familiar e até com um emprego formal. Seja no sector agrícola, seja no comercial ou nas pescas, é sobretudo nos mercados urbanos que as mulheres vão buscar parte significativa do seu rendimento. Apesar de tudo, as atividades desempenhadas pelas mulheres também contribuíram para o reconhecimento do seu papel fundamental no sustento da família e consequentemente para algumas mutações nas relações entre mulheres e homens, acentuando a autonomia das primeiras.

Estas condições de vida servem para continuar uma crítica à política e às tentativas de destruição da nação através da utilização do tribalismo e do voto étnico. Trata-se de uma manipulação pelos políticos e não corresponde à vivência de Bissau, laboratório da nação plural. Assim, avisa o narrador: "hoje é o voto étnico, e o que nos espreita a seguir? O voto religioso?".

15 Com a liberalização económica e o crescente desemprego, assistiu-se a "inversões geracionais" nas relações de dependência, ficando o sustento da família, incluindo marido e netos, nas mãos das mulheres mais velhas, muitas vezes sem qualquer contribuição de maridos e filhos (Lourenço-Lindell 2002, 203-204

RCL — Revista de Comunicação e Linguagens *Journal of Communication and Languages* N.54 (2021) ISSN 2183-7198

Mais uma vez, são as cerimónias onde mulheres dançam e celebram que nos mostram a Guiné-Bissau de união entre vivos e espíritos e entre os diferentes grupos, por oposição à manipulação política concentrada na outra Bissau, a que não é a de Isabel. O autor e realizador é explícito quanto à sua referência de partida, citando Amílcar Cabral e perguntando: "terá sido a luta um tempo perdido? Como construir a nação tão desejada por todos na Guiné-Bissau?".

De volta a Isabel, nada mudou. Isabel continuará a trabalhar na horta, a contar com o apoio da sua mãe, dos seus familiares. O mundo de Isabel é, no entanto, o da domesticidade, forjando a nação no quotidiano, ao mesmo tempo que esta é alvo de ataques político-partidários. As lutas irão continuar e, de novo, os espetadores são remetidos para lutas intemporais, como se as lutas das mulheres nunca acabassem, como se, apesar das transformações ao longo do tempo, a sua situação permanecesse inalterada.

Conclusões

Tal como antes explicado, procurei demonstrar como um *continuum* cinematográfico anti/pós-colonial é reforçado através do protagonismo dado às mulheres, aos seus percursos, vozes e olhares, produzindo fundamentalmente uma reflexão sobre a nação órfã de pai que é a Guiné-Bissau. O protagonismo das mulheres nestes filmes projeta uma admiração em relação às mesmas, presente nas representações sociais e partilhada pelos realizadores, retratando-as como pilares omnipresentes que reagem às necessidades e crises que se lhes apresentam, seguindo o fluxo histórico. São as mães idealizadas, sofredoras, que tudo suportam para fazer viver a nação e estão associadas fundamentalmente ao trabalho rotineiro e repetitivo de reprodução. São também aquelas que ativam os seus poderes de cura e regeneração, com maior ou menor possibilidade de sonhar. Neste *continuum* cinematográfico, a esperança e o sonho coexistem com o sofrimento, a desconfiança e a desilusão.

No entanto, aa a imaginação fora e dentro da tela, as mulheres são aquelas que carregam o fardo de salvar a nação. São heroínas por obrigação, por orfandade; são as mães que substituem os pais desaparecidos, porque morreram ou porque se desviaram das promessas da luta; são a nação que aguarda a presença de um Estado (masculino). O cinema reproduz, assim, as representações sociais vigentes e, nestes casos, não apresenta propriamente uma visão sobre a emancipação das mulheres, nem questiona as representações sociais sobre as mesmas.

Estas representações traduzem, por um lado, um olhar exigente sobre as mulheres, vistas como quase-santas, sofredoras, abnegadas, curadoras, mas também acabam por reforçar o peso do fardo de expetativas que sobre elas pende. Reconhecendo as mulheres como lutadoras essenciais ou naturais, estes filmes são, acima de tudo, sobre a memória da guerra/luta de libertação e da nação projetada e traída pelos conflitos dos homens. O fantasma de Amílcar Cabral, como antítese da política pós-independência, aquele que pensou a nação e aquele que inspirou os realizadores, perpassa os dois

RCL — Revista de Comunicação e Linguagens *Journal of Communication and Languages* N.54 (2021) ISSN 2183-7198

filmes, como se a nação fosse um sonho permanentemente ameaçado, resgatado pelas mulheres, pela natureza e pelo cinema.

Financiamento e Agradecimentos

Este artigo insere-se na investigação de pós-doutoramento financiada pela Fundação para Ciência e Tecnologia com a referência SFRH/BPD/111638/2015. A autora deseja agradecer o financiamento complementar para realização de trabalho de campo ao projeto CROME — Memórias Cruzadas, Políticas do Silêncio — as guerras coloniais e de libertação em tempos pós-coloniais, coordenado por Miguel Cardina, e financiado pelo European Research Council, e ao Centro de Estudos Sociais da Universidade de Coimbra, no âmbito no âmbito do apoio da Fundação para Ciência e Tecnologia, ao abrigo do Projeto Estratégico (UIDP/50012/2019).

A autora agradece os comentários e as sugestões de Catarina Laranjeiro, Inês Nascimento Rodrigues e Luísa Acabado deixados à primeira versão deste artigo; dos revisores anónimos, responsáveis por preciosas pistas para o melhorar; e das editoras deste número da revista, pela generosidade colocada na revisão do mesmo.

RCL — Revista de Comunicação e Linguagens *Journal of Communication and Languages* N.54 (2021) ISSN 2183-7198

—

Bibliografia

Akundinobi, Jude G. 2001. "Nationalism, African Cinema, and Frames of Scrutiny." *Research in African Literature* 32(3):123-142. https://www.jstor.org/stable/3820428.

Anderson, Benedict. 1982. *Imagined communities*. Verso: London.

Anthias, Floya, & Nira Yuval-Davis. 1989. *Woman-nation-state*. London: Macmillan. https://doi.org/10.1007/978-1-349-19865-8.

Arenas, Fernando. 2017. "The Filmography of Guinea-Bissau's Sana Na N'Hada: From the Return of Amílcar Cabral to the Threat of Global Drug Trafficking." *Portuguese Literary and Cultural Studies* 30(1): 68-94. https://www.africabib.org/rec.php?RID=A00006269.

Boehmer, Elleke. 2005. *Stories of women. Gender and narrative in the postcolonial nation*. Manchester University Press.

Cabral, Amílcar. 1974. *Guiné-Bissau: Nação Africana Forjada na Luta*. Nova Aurora: Lisboa.

Cabral, Amílcar. 1974b. *PAIGC: Unidade e Luta. Textos Amílcar Cabral 2*. Nova Aurora. Lisboa.

Chabal, Patrick. 2002. "Lusophone Africa in Historical and Comparative Perspective." In A History of postcolonial Lusophone Africa, edited by Chabal, Patrick, 3-136. London: Hurts & Company.

Cusack, Tricia. 2003. "Introduction." In *Art, Nation and Gender. Ethnic landscapes, myths and mother-figures*, edited by Tricia Cusack and Síghle Bhreathnach-Lynch, 1-14. London and New York: Routledge.

Dipio, Dominica. 2014. *Gender terrains in African cinema*. Pretoria: UNISA Press.

Djaló, Tcherno. 2000. "Lições e legitimidade dos conflitos políticos na Guiné-Bissau." *Soronda. Revista de Estudos Guineenses*, Número Especial (Junho): 25-36. http://memoria-africa.ua.pt/Library/ShowImage.aspx?q=/INEP/SORONDA_NS_02&p=25.

Domingues, Maria Manuela A. Borges. 2000. "*Estratégias femininas entre as bideiras de Bissau.*" Tese de Doutoramento, Universidade Nova de Lisboa.

Elshtain, Jean B. 1987. *Women and War*. New York: Basic Books.

Enloe, Cynthia. 2000. *Maneuvers: The International Politics of Militarizing Women's Lives*. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press.

Enloe, Cynthia. 1993. *The morning after: sexual politics ate the end of the Cold War*. Berkeley/Los Angeles/London: University of California Press.

Ferreira, Carolin Overhoff. 2015 "A força do coletivo: trilha sonora e construção identitária nos filmes de ficção de Flora Gomes." In *Flora Gomes: o cineasta visionário*, edited by Miguel de Barros, 7-39. Corubal: Bissau.

Ferreira, Carolin Overhoff. 2016. "O drama da descolonização em imagens em movimento — *a propos* do "nascimento" dos cinemas luso-africanos." *Revista de Estudos linguísticos e literários* 53: 177-221. http://dx.doi.org/10.9771/2176-4794ell.voi53.16120.

Forrest, Joshua. 2002. "Guinea-Bissau." In *A History of postcolonial Lusophone Africa*, edited by Patrick Chabal, 236-263. London: Hurts & Company.

Galli, Rosemary E. and Jocelyn Jones. 1987. *Guinea-Bissau: Politics, Economics and Society*. (Marxist Regimes Series). London, Boulder: Francis Pinter, Lynne Rienner.

Galvão, Inês and Laranjeiro, Catarina. 2019. "Gender Struggle in Guinea-Bissau: Women's Participation On and Off the Liberation Record." In *Resistance and Colonialism Insurgent Peoples in World History*, edited by Nuno Domingos, Miguel Bandeira Jerónimo e Ricardo Roque, 85-122. Palgrave Macmillan: Cambrigde.

Ibáñez, Ana Cristina. 2001. "El Salvador: War and Untold Stories." In *Victims, Perpetrators or Actors? Gender, Armed Conflict and Political Violence*, edited by Caroline O. N. Moser and Fiona Clark, 117-130. London/New York: Zed Books.

Kohl, Christoph. 2011. "Integração Nacional 'por baixo': A contribuição do associativismo em Guiné-Bissau." *Revista antHropológicas* 22(2): 7-40, 2011. https://periodicos.ufpe.br/revistas/revistaanthropologicas/article/view/23765/19399.

Kohl, Christoph. 2010. "National Integration in Guinea-Bissau since Independence." *Cadernos de Estudos Africanos* [Online] 20 https://doi.org/10.4000/cea.155.
Laranjeiro, Catarina. 2016. "Quantas nações somos capazes de imaginar?" *Comunicação e Sociedade* 29 (Junho): 79-92. https://doi.org/10.17231/comsoc.29(2016).2410.
Laranjeiro, Catarina. 2020. "Imaginários Anticoloniais e Pós-coloniais o Cinema de Libertação na Guiné-Bissau." *TOMO* 37 (Jul/Dez).: 119-144. https://doi.org/10.21669/tomo.vi37.13207.
Lopes, Carlos. 1987. *From Liberation Struggle to Independent Statehood*. Boulder: Westview Press.
Lourenço-Lindell, Ilda. 2002. "Walking the tight rope. Informal livelihoods and social networks in a West African city." Department of Human Geography. Stockholm: Stockholm University. http://www.diva-portal.org/smash/get/diva2:189997/FULLTEXT01.pdf.
Ly, Aliou. 2014. "Promise and betrayal: Women fighters and national liberation in Guinea Bissau." *Feminist Africa* 19: 24-42. http://www.agi.ac.za/agi/feminist-africa/19.
Dulucq, Sophie. 1997. "'Visages de femmes' au miroir du cinéma d'Afrique noire (des années 1960 aux années 1990)." *Clio. Histoire, femmes et sociétés* 6. https://doi.org/10.4000/clio.380.
Macrae, Suzanne. 1999. "The mature and older women of African Film." In *African Film. Postcolonial and Feminist Readings,* edited by Kenneth W. Harrow, 241-254. Asamra: Africa World Press Inc.
Moreira, Joacine Katar. 2020. *Matchundadi — Género, Performance e Violência Política na Guiné-Bissau*. Sistema Solar: Lisboa.
Moser, Caroline O. N. 2001. "The Gendered Continuum of Violence and Conflict: An Operational Framework." In *Victims, Perpetrators or Actors? Gender, Armed Conflict and Political Violence*, edited by Caroline O. N. Moser, and Fiona Clark, 30-52. London/New York: Zed Books.
Mosse, George. 1985. *Nationalism and sexuality: Respectability and abnormal sexuality in modern Europe*. New York: Howard Fertig.
Oliveira, Jusciele. 2017. "Mortu nega (1988): cinema e história na luta de independência e o pós-colonial "daqueles a quem a morte foi negada." *Revista Significações* 44(47): 71-89. https://doi.org/10.11606/issn.2316-7114.sig.2017.125903.
Oliveira, Jusciele. 2016. "'Precisamos vestirmo-nos com a luz negra': entrevista com Florentino Flora Gomes." *Rebeca — Revista Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual* 5(2): 304-318. https://doi.org/10.22475/rebeca.v5n2.401.
Pereira, Ana Cristina. 2017. "Das margens para o ecrã; mulheres na ficção cinematográfica moçambicana." *Ex æquo* 35: 83-100. https://doi.org/10.22355/exaequo.2017.35.06.
Pereira, Carmen Maria de Araújo. 2016. *Os meus três amores. Uma visão de Odete Costa Semedo*. INEP: Bissau.
Piçarra, Maria do Carmo. 2018. "Angola: (Re-)Imaginar o Nascimento de uma Nação no Cinema Militante." *Journal of Lusophone Studies* 3(1): 168- 194. https://doi.org/10.21471/jls.v3i1.177.
Roque, Sílvia. 2019. "De l'Héroïne officielle aux héroïnes oubliées: notes sur l'évolution des mémoires de la libération de Guinée-Bissau." Comunicação apresentada em Le Genre des Indépendances, The University of Chicago Center in Paris, Paris, 18 a 19 de Junho.
Roque, Sílvia. 2018. "Amílcar Cabral, herói mitigado: entre o desejo e o ressentimento." Comunicação apresentada em Heróis e Vilões: representações a partir dos Estudos da Memória e dos Estudos de Género, Centro de Estudos Sociais da Universidade de Coimbra, 18 de Abril.
Roque, Sílvia. 2016. *Pós-guerra? Percursos de violência nas margens das Relações Internacionais*. Coimbra: Almedina.
Roque, Sílvia. 2012. "Lógicas de guerra e a reprodução das margens: gangues, mulheres e violência sexuada em El Salvador." *Revista Crítica de Ciências Sociais* 96: 87-116. https://doi.org/10.4000/rccs.4830.
Roque, Sílvia. 2011. *Um retrato da violência contra mulheres na Guiné-Bissau*. Bissau: Governo da República da Guiné-Bissau/Nações Unidas.
Roque, Sílvia e Joana Vasconcelos. 2012. "'Raparigas de agora é só provocação!' Dinâmicas violentas das negociações geracionais e de género na Guiné-Bissau." In *Jovens e trajetórias de violências. Os casos de Bissau e da Praia*, edited by José Manuel Pureza, Sílvia Roque e Katia Cardoso, 241-290. Coimbra: CES/Almedina.

Rudebeck, Lars. 2001. "On democracy's sustainability." *SIDA Studies 4*.http://www.afrimap.org/english/images/documents/file42b80ddacfa6e.pdf https://www.yumpu.com/en/document/read/30161249/on-democracys-sustainability-transition-in-guinea-bissau-afrimap.

Sanches, Manuela Ribeiro. 2011. "Viagens da teoria antes do pós-colonial." In *Malhas que os impérios tecem: textos anticoloniais, contextos pós-coloniai*s, edited by Manuela Ribeiro Sanches, 9-43. Lisboa: Editora 70.

Scheper-Hughes, Nancy; Bourgois, Philippe. 2004. "Introduction: Making Sense of Violence." In *Violence in War and Peace: An Anthology*, edited by Nancy Scheper-Hughes and Philippe Bourgois, 1-27. Oxford: Blackwell Publishing.

Sigrist, Christian. 2001. "La destruction des sociétés agraires en Afrique: esquisse théorique." *Cadernos de Estudos Africanos* 1: 69- 83. https://revistas.rcaap.pt/cea/article/view/7958.

Trajano Filho, Wilson. 2008. "O precário equilíbrio entre improvisação e regras: reflexões sobre a cultura política da Guiné-Bissau." *Revista de Antropologia* 51(1): 233-266. https://doi.org/10.1590/S0034-77012008000100009.

Trajano Filho, Wilson. 2005. "A construção da nação e o fim dos projetos crioulos: os casos de Cabo Verde e da Guiné-Bissau." In '*Luso-fonia' em Africa: história, democracia e integração africana*, organized by Teresa Cruz e Silva, Manuel G. Mendes de Araújo and Carlos Cardoso, 95-120. Dakar: CODESRIA.

Van der Drift, Roy. 2000. "Democracy: legitimate warfare in Guinea-Bissau." *Soronda. Revista de Estudos Guineenses* Número especial (Junho): 37-66. http://casacomum.org/cc/visualizador?pasta=09709.002#!3.

Vigh, Henrik. 2008. "Crisis and Chronicity: Anthropological Perspectives on Continuous Conflict and Decline." *Ethnos: Journal of Anthropology* 73(1): 5-24. https://doi.org/10.1080/00141840801927509.

—

Filmografia

Mortu Nega. Dir. Flora Gomes. Instituto Nacional do Cinema da Guiné Bissau; Cooperativa Arco Iris, 1988, 92 minutos.

Bissau d'Isabel. Dir. Sana Na N'Hada. Lx Filmes, 2005, 52 minutos.

RCL — Revista de Comunicação e Linguagens *Journal of Communication and Languages* N.54 (2021) ISSN 2183-7198

Nota biográfica
Investigadora do Centro de Estudos Sociais da Universidade de Coimbra. Doutorada em Relações Internacionais pela Faculdade de Economia da Universidade de Coimbra (2014). Desde 2005 tem trabalhado em projetos de investigação no domínio das Relações Internacionais, em particular nas áreas de Estudos para a Paz e Estudos Feministas. Trabalha, desde 2006, sobre a Guiné-Bissau. Publicou, em 2016, o livro *Pós-guerra? Percursos de violência nas margens das Relações Internacionais*. Coimbra: Almedina. Nos últimos anos tem publicado sobre paz, segurança, género e feminismo.
www.ces.uc.pt/pt/ces/pessoas/investigadoras-es/silvia-roque

ORCID iD
0000-0002-7211-837X

CV
3813-101F-FC7D

Morada institucional
Centro de Estudos Sociais da Universidade de Coimbra, Colégio de S. Jerónimo, Apartado 3087, 3000-995 Coimbra, Portugal.

Recebido Received: 2021-02-10

Aceite Accepted: 2021-03-15

DOI https://doi.org/10.34619/zthr-rdvd

RCL — Revista de Comunicação e Linguagens *Journal of Communication and Languages* N.54 (2021) ISSN 2183-7198

Modos de descolonizar: *o trauma é brasileiro*, de Castiel Vitorino Brasileiro

Ways to decolonize: o trauma é brasileiro, *by Castiel Vitorino Brasileiro*

YASMIN ZANDOMENICO

Universidade de Massachusetts Dartmouth, EUA

yvasconcelos@umassd.edu

RCL — Revista de Comunicação e Linguagens *Journal of Communication and Languages* N.54 (2021) ISSN 2183-7198

Resumo

Este trabalho propõe uma investigação da produção artística e prática clínica de Castiel Vitorino Brasileiro — artista visual, psicóloga e macumbeira — como dispositivo de promoção de cura, crítica da racialidade e reinvenção das memórias do colonialismo. O enquadramento consiste em olhar o colonialismo como fenômeno atualizado e reproduzido incessantemente, enquanto trauma histórico e coletivo, no racismo cotidiano. Falar em trauma, neste caso, é tratar de adoecimentos de sujeitos subalternizados pelo regime de racialização que organiza os corpos (negros e indígenas, no Brasil) entre matáveis e vivíveis. Assim, na articulação entre colonialismo, racismo e os seus modos de mortificação — —ou, em outros termos, de um passado que retorna como ferida aberta ao presente — a obra de Castiel Vitorino Brasileiro se localiza na encruzilhada entre outros modos de subjetivação e descolonização do sujeito, através do cultivo de memórias afro-diaspóricas. Propomos uma análise da obra de Castiel Vitorino Brasileiro como gesto de descolonização epistêmica e insurgência ético-política na contemporaneidade do Brasil, para a qual será mobilizada uma reflexão sobre a produção do corpo negro pelo sistema colonial (Hortense J. Spillers); a redistribuição da violência

colonial como autocuidado (Jota Mombaça); os efeitos psíquicos do colonialismo (Frantz Fanon); o racismo cotidiano como trauma colonial (Grada Kilomba); as práticas de mediação e resistência à morte (Achille Mbembe); e a desindentificação como subversão cultural e política (José Esteban Muñoz). O levante de Castiel Vitorino Brasileiro se dá no meneio com que seu corpo escapole da colonialidade que insiste em produzir a racialidade e aprisionar os sujeitos nela identificados. Gozando a liberdade da desobediência com que manipula energias e a violência colonial, a artista, psicóloga e macumbeira produz dispositivos de luta e cura enquanto autocuidado de si e das suas. É principalmente na recriação das memórias, em sua força visionária e subversiva, que o trauma brasileiro é conjurado. Nesse processo, a disrupção do esquecimento tem que ver com a imaginação de uma nova realidade cuja palavra de ordem é libertação e vida.

Palavras-chave

Castiel Vitorino Brasileiro | decolonização | cura | trauma colonial

Abstract

This work proposes a research on the artistic production and clinical practice of Castiel Vitorino Brasileiro — visual artist, psychologist and *macumbeira* — as a device for promoting healing, criticizing racialization and reinventing the memories of colonialism. The framework consists of looking into colonialism as a lingering phenomenon, ceaselessly reproducing itself as a historical and collective trauma through everyday racism. To speak of trauma, in this case, is to deal with the illnesses of subjects marginalized by the regime of racialization that organizes bodies (black and indigenous, in Brazil) between killable and livable. Thus, in the articulation between colonialism, racism and their modes of mortification — or, in other words, from a past that keeps returning as an open wound — Castiel Vitorino Brasileiro's work is located at the crossroads of other modes of subjectification and decolonization of the subject, through the cultivation of afro-diasporic memories. The proposal adresses the colonial system's production of the black body (Hortense J. Spillers), the redistribution of colonial violence as self-care (Jota Mombaça), the psychological effects of colonialism

RCL — Revista de Comunicação e Linguagens *Journal of Communication and Languages* N.54 (2021) ISSN 2183-7198

(Frantz Fanon), everyday racism as colonial trauma (Grada Kilomba), practices of mediation of resistance to death (Achille Mbembe) and disidentification as cultural and political subversion (José Esteban Muñoz). The upheaval of Castiel Vitorino Brasileiro takes place in the movement with which her body escapes from the coloniality that insists on racializing and imprisoning subjects. Enjoying the freedom of disobedience with which she manipulates energies and colonial violence, the artist, psychologist and *macumbeira* produces devices of fight and healing as self-care for herself and her allies. It is mainly in the recreation of memories, in its visionary and subversive force, that the Brazilian trauma is conjured. In this process, the disruption of oblivion has to do with the imagination of a new reality in which the word of command is liberation and life.

Keywords
Castiel Vitorino Brasileiro | decolonization | cure | colonial trauma

No mundo branco, o homem de cor encontra dificuldades na elaboração do seu esquema corporal. O conhecimento do corpo é unicamente uma atividade de negação.
Frantz Fanon, *Pele negra, máscaras brancas* (104, 2008)

Toda forma é um gesto. Eu desejo desaprender gestos coloniais e gozo quando consigo desaprendê-los em gestualidades de liberdades.
Castiel Vitorino Brasileiro em entrevista a Diana Lima (6, 2019)

O presente artigo consiste numa tentativa de localizar, a partir da produção artística e da prática clínica de Castiel Vitorino Brasileiro, uma investida contra as ficções de poder coloniais.[1] Esse empreendimento — que atravessa esquecimento e lembrança, passado e presente, racialidade e branquitude — se constitui a um tempo na reinvenção das memórias do colonialismo e na promoção de cura para o trauma colonial. Através do que chama de *clínica da efemeridade* e de *estética de fuga das colonialidades*, as práticas

1 A expressão *ficções de poder* é um empréstimo do título do ensaio "As ficções de poder e os poderes da ficção: literatura e poder na antiga RGA", de Colin B. Grant, no qual o autor analisa a articulação entre poder e literatura ficcional na antiga República Democrática Alemã (1949-1990).

RCL — Revista de Comunicação e Linguagens *Journal of Communication and Languages* N.54 (2021) ISSN 2183-7198

mobilizadas por Brasileiro têm por orientação a promoção de vitalidade para os corpos que, sob o regime de racialização, são constantemente submetidos a adoecimentos e mortificações pelo racismo estrutural, sistêmico e cotidiano. Este, enquanto fantasmagoria do colonialismo, é incessantemente atualizado como trauma histórico e coletivo da população negra brasileira — atingindo com invulgar crueldade a porção empobrecida, desobediente de gênero e dissidente sexual.

É interesse do presente trabalho investigar os modos com que a artista, psicóloga e macumbeira, na reimaginação de memórias coloniais, oportuniza processos de subjetivação incapturáveis pela racialização, traduzindo-os em gestos de cura, de descolonização epistêmica e insurgência ético-política na contemporaneidade do Brasil.[2] O levante de Castiel Vitorino Brasileiro se dá no meneio com que seu corpo escapole da colonialidade que insiste em produzir a racialidade e aprisionar os sujeitos nela identificados. Gozando a liberdade da desobediência com que manipula energias e a violência colonial, a artista, psicóloga e macumbeira produz dispositivos de luta e cura enquanto autocuidado de si e das suas. É principalmente na recriação das memórias, em sua força visionária e subversiva, que o trauma brasileiro é conjurado. Nesse processo, a disrupção do esquecimento tem que ver com a produção de uma nova realidade cuja palavra de ordem é libertação e vida.

Castiel Vitorino Brasileiro (1996-) é psicóloga, artista visual e macumbeira, nascida na capital do estado Espírito Santo, cujo nome — Vitória — foi dado pelos colonizadores portugueses ao declararem êxito no genocídio das populações indígenas que lá viviam — e ainda vivem, resistindo.[3] Segundo a psicóloga e artista, "Brasileiro foi o nome dado ao meu bisavô paterno, e quando no início do século XX ele fugiu da fazenda onde era escravizado, nomeou-se de Augusto. Seu nome de guerra virou nome do meu pai e sobrenome de Castiel" (2020).[4] A série fotográfica abaixo representa a genealogia realizada por Castiel, a partir de um indígena do Espírito Santo e o bisavô Augusto Brasileiro.

2 Em "Conexões de cura na arte contemporânea brasileira" (2020), Guilherme Marcondes apresenta um panorama da conjuntura brasileira a partir do trabalho de artistas negrodescendentes brasileirxs e suas "conexões de cura", isto é, da sua investida artístico-política coletiva contra o que chama de "vírus colonial", em três frentes de cura: da memória, da subjetividade e da religiosa. Entre as artistas estão Maria Cecília Felix Calaça, Tiago Sant'ana, Val Souza, Renata Felinto, Ventura Profana, além de Castiel Vitorino Brasileiro.

3 Segundo Castiel, "minhas condições geográficas me constituem em gestos que não seriam os mesmos caso eu tivesse vivido meus 22 anos em outro ponto terrestre que não fosse a cidade de Vitória no Estado Espírito Santo — Brasil. Gestos esses que estão em perpétua modificação e podem contribuir ou não para contra-atacar aqueles que querem eliminar nossa materialidade não-branca, empobrecida, dissidente" (2020).

4 Todos os textos e falas da artista, ao longo deste trabalho, foram reproduzidos integralmente, sem qualquer interferência ou revisão.

RCL — Revista de Comunicação e Linguagens *Journal of Communication and Languages* N.54 (2021) ISSN 2183-7198



Imagem 1
Quando criei minha origem, 2019
© Castiel Vitorino Brasileiro.

Uma das dimensões fundamentais do trauma colonial diz respeito ao apagamento imposto às histórias das populações negras na diáspora africana e da gênese das narrativas dos sujeitos afro-diaspóricos. Para Castiel, "nenhuma origem se descobre, toda origem se cria" — esta é uma demanda de investigação para que a fuga e a liberdade aconteçam. "E elas sempre acontecem em forma perecível, como é a vida, por isso precisamos constantemente atualizar nossos modos de viver, para que insurgências, fugas e liberdades continuem acontecendo" (2020). A atualização dos modos de viver é inaugurada desde a constante luta contra o apagamento da própria vida.

Se "lembrar daquilo que se esqueceu é um movimento cotidiano pois o trauma racial é cotidiano", o exercício de lembrança passa pela resistência à mortificação do próprio corpo, na medida em que esquecer é deixar morrer. Daí Castiel afirmar: "quando por três segundos desejei o suicídio, hoje entendo que meu desejo era pelo esquecimento" (2020, 4). À pergunta sobre quando decidiu lembrar-se daquilo que esqueceu, em entrevista sobre sua exposição individual *O trauma é brasileiro* (2019), a artista responde: "Foi quando desejei meu completo esquecimento. O Ocidente chama essa experiência de pensamento suicida e, de fato, também foi isso: um pensamento e uma emoção de querer o fim da minha existência" (2019, 2). A relação entre racismo, isolamento e suicídio é elaborada pela artista e teórica portuguesa afrodescendente Grada Kilomba: "Porque o racismo nos obriga a existir como 'Outra/o', privando o *sujeito negro* de um eu próprio, o suicídio pode certamente ser encarado como acto de encenar a sua própria existência imperceptível. Por outras palavras, encena a perda do eu matando o lugar da alteridade" (2020, 208). Os efeitos psíquicos do racismo, nos termos da sua internalização e alienação, constituem um aspecto cruel e sofisticado dos mecanismos de extermínio de corpos negros.

RCL — Revista de Comunicação e Linguagens *Journal of Communication and Languages* N.54 (2021) ISSN 2183-7198

Epidermização da inferioridade

Esse processo de alienação do sujeito negro, desde uma perspectiva psicológica, está no centro do estudo clínico de *Pele negra, máscaras brancas* (2008), de Frantz Fanon. O psicanalista e filósofo martinicano empreende uma análise do "complexo psicoexistencial" dos negros no contexto do colonialismo e racismo do mundo moderno, situando o seu trabalho na contramão da "tendência constitucionalista em psicologia do século XIX" (Fanon 2008, 28) com a psicanálise freudiana e sua orientação individualista. Fanon propõe que o "problema do negro" não é individual, mas coletivo: trata-se, ao lado da filogenia e da ontogenia, de sociogenia, para qual um sócio-diagnóstico é necessário: "O que nós queremos é ajudar o negro a se libertar do arsenal de complexos germinados no seio da situação colonial" (Fanon 2008, 44), afirma o autor.

Os complexos são produzidos no interior da hierarquia fundamental entre colonizador e colonizado, e sustentados por essa violenta assimetria. "A inferiorização é o correlato nativo da superioridade europeia. Precisamos ter a coragem de dizer: *é o racista que cria o inferiorizado*" (Fanon 2008, 90, itálicos no original). A operação colonizadora se realiza na completa espoliação do estatuto de sujeito das gentes colonizadas e na devastação do seu universo material e simbólico; daí Fanon afirmar que:

> Aos olhos do branco, o negro não tem resistência ontológica. De um dia para outro, os pretos tiveram que se situar diante de dois sistemas de referência. Sua metafísica ou, menos pretensiosamente, seus costumes e instâncias de referência foram abolidos porque estavam em contradição com uma civilização que não conheciam e que lhes foi imposta (2008, 104).

O apagamento colonial-racista se processa nesse despojamento dos pontos de referência, isto é, na demolição dos outros mundos para a imposição de um só: o do branco colonizador. Conforme Castiel Vitorino Brasileiro refere, "a liberdade de uma vida racializada depende do seu desejo de lembrar daquilo que se esqueceu. Pois a racialização age na estruturação — ou subjetivação —, logo, um limite mas também uma condução impositiva de ritmo, direção e intensidade vital dessas existências/espécies animais transformadas — pela modernidade colonial — em 'sujeito negra/o'" (Brasileiro 2020). A criação da negritude enquanto negativo da branquitude tem por imperativo o esquecimento, por isso a importância da memória.

Imagem 2
Descubra seu futuro, 2019
© Castiel Vitorino Brasileiro.



Na ação registrada acima, Castiel propôs a revisitação aos álbuns de fotos da avó Julite (à direita, na primeira imagem) como exercício não só memorialístico, mas de presentificação e projeção de futuro. Segundo a artista, "Quando vejo as fotos, consigo presentificar um futuro de liberdade. Estou criando meu álbum de fotos agora. Descobri meu futuro tem sido lembrar meu passado. Quando lembro como voltar, consigo avançar. Se fui, voltei. Se voltei, nunca deixei de esta aqui" (ano, pág.). O resgate dos registros fotográficos, a partilha das histórias, a ação de criar redes à volta das memórias e desvelar porvires constituem-se enquanto desconstrução do trauma do esquecimento que o colonialismo impõe no Brasil e demais ex-colônias.

A diferença da negritude, que a racialização projeta enquanto significado racial à cor da pele, opera na negativação dos negros em relação aos brancos. Conforme Fanon, "na Europa, o preto tem uma função: representar os sentimentos inferiores, as más tendências, o lado obscuro da alma. No inconsciente coletivo do *homo occidentalis,* o preto, ou melhor, a cor negra, simboliza o mal, o pecado, a miséria, a morte, a guerra, a fome" (ano, 161). Além do sepultamento das civilizações e narrativas africanas, o projeto de dominação colonial prevê em sua tecnologia a educação da discriminação, realizada, por exemplo, através da produção cultural (literatura, cinema, teatro) para divulgar e introjetar nas subjetividades o *mito do negro.* "Os pretos são selvagens, estúpidos, analfabetos" (autor, data, 109). Reproduzidas *ad infinitum* enquanto contraste da perspectiva colonial dominante, essas imagens de negação arraigaram-se no inconsciente coletivo, em termos junguianos, da sociedade europeia e não só — a alienação dos sujeitos negros provém de sua aprendizagem e internalização. Com efeito, "para o preto, há um mito a ser enfrentado. Um mito solidamente enraizado. O preto o ignora enquanto sua existência se desenvolve no meio dos seus; mas ao primeiro olhar branco, ele sente o peso da melanina" (data, 133), declara Fanon.

RCL — Revista de Comunicação e Linguagens *Journal of Communication and Languages* N.54 (2021) ISSN 2183-7198



Imagem 3
Pele é pensamento, 2018
© Castiel Vitorino Brasileiro.

O objeto acima, molde corporal, produzido em tamanho real, a base de látex e tinta xadrez, costurado à mão com linha de algodão, é a materialização do "peso da melanina" a que Frantz Fanon se refere, neste caso, porém, com destaque para a genitália feminina, que corporiza a existência transfeminina da artista.[5] A medida do fardo que a pele suporta é o pensamento projetado sobre ela. O que há sob a superfície epidérmica de um corpo? O processo de alienação que o colonialismo produz, por meio do mecanismo racista, tem por efeito a "epidermização da inferioridade" (Fanon 2008, 28), isto é, a internalização de toda a negatividade que a branquitude projeta sobre a pele negra. Dessa perspectiva, o autor martinicano afirma: "A vergonha. A vergonha e o desprezo de si. A náusea. Quando me amam, dizem que o fazem apesar da minha cor. Quando me detestam, acrescentam que não é pela minha cor... Aqui ou ali, sou prisioneiro do círculo infernal" (ano, 109). A violenta irracionalidade do regime de racialização e seu impacto profundo na saúde mental se desdobram do passado para o presente, atualizando os mecanismos coloniais no funcionamento do racismo cotidiano.

5 A teorização fanoniana não realiza um recorte de gênero na crítica dos efeitos psíquicos do colonialismo sobre o sujeito colonizado; para uma abordagem interseccional da obra de Fanon, cf. "Diálogos entre Colonialidade e Gênero" (2019), de Jéssica Antunes Ferrara.

RCL — Revista de Comunicação e Linguagens *Journal of Communication and Languages* N.54 (2021) ISSN 2183-7198

Racismo cotidiano: trauma histórico, herança colonial

Em *Memórias da plantação* (2020), Grada Kilomba desenvolve uma análise do racismo cotidiano como herança colonial e trauma psíquico coletivo. Seguindo as linhas de força das teorizações de Frantz Fanon e bell hooks, a obra vai desde uma definição para racismo até o processo de cura e desalienação do sujeito, passando pelas políticas do espaço e do cabelo, sexual e da pele. É da maior importância a formação em psicologia da autora, que garante, assim como a Fanon, a abordagem psicanalítica de como as formas de colonização atuam sobre o inconsciente, o desejo e a imaginação, nos auxiliando na leitura dos sentidos da obra de Castiel Vitorino Brasileiro, que sendo também psicóloga, cria dispositivos de subjetivação para a liberdade. Para Kilomba, "o passado colonial é 'memorizado' na medida em que 'não é esquecido'. Às vezes é preferível não lembrar, mas não é possível esquecer" (2020, 237). Em outras palavras, a dificuldade em esquecer o passado colonial se dá pela sua qualidade persistente, que se atualiza em lembretes incessantes no cotidiano, através de "cenas que evocam o passado, mas que são realmente parte de um presente irracional" (Kilomba 2020, 238). Qual a diferença entre açoites no pelourinho e agressões, seguidas de morte, em redes de supermercado ou em *baculejos* da polícia?



—
Imagem 4
No *antiquário eu negociei o tempo*, 2018
© Castiel Vitorino Brasileiro.

A história por trás da série fotográfica acima — exposta na XI Bienal de Berlim, um dos principais encontros internacionais de arte contemporânea — é um bom exemplo da atualização colonial. Enquanto participava de uma residência artística em Santos, São Paulo, cidade onde teve "algumas das piores experiências com o racismo", Castiel

Vitorino Brasileiro visitou um antiquário cujo proprietário branco tentou vender-lhe máscaras supostamente de origem africana, que, na verdade, foram produzidas por crianças em uma das suas oficinas de papel machê.[6] Em seu site, onde a narrativa está publicada, a artista declara: "Os antiquários santistas são propriedades museológicas dessa branquitude paulista litorânea que detém o monopólio do capital e manuseia histórias numa direção — da mentira — que possibilita a colonialidade continuar acontecendo." (2018)[7] O tempo negociado no antiquário — a que o título da obra remete — é o cronológico, uma vez que, ao barganhar um item atribuído ao sujeito negro pela fantasia branca (a falsa máscara ancestral), a artista realiza um revés na operação que produz a racialidade. Esse revés diz respeito ao lugar do Outro que o proprietário branco reafirma, tentando vender o item exotizado por um valor sobre-excedente a partir de sua enganosa origem africana, lançando-o como isca para a exploração. Conforme a artista, "nessa negociação ele ganhou dinheiro e eu construi minha ancestralidade africana Bantu. Eu perdi tempo, e ganhei circularidade" (2018).[8]

No ensaio "A dívida impagável: lendo cenas de valor contra a flecha do tempo" (2019), a filósofa Denise Ferreira da Silva desconstrói a temporalidade linear do pensamento moderno-ocidental — sustentado pelos princípios de sequencialidade, separabilidade e determinação — através do que chama de *acumulação negativa*. Contraponto à leitura marxista da acumulação primitiva — na qual a expropriação colonial aparece como temporalmente anterior à exploração capitalista — a autora defende que as violências jurídica (colonial) e simbólica (racial) do excesso retido pelos proprietários e da defasagem econômica herdada pelos descendentes de escravizados se traduzem hoje numa *dívida impagável* aos últimos, que se deparam com a estrutura colonial na atual realidade cotidiana. A "flecha do tempo" a que a autora se refere é a linearidade temporal que estrutura a ordem (jurídica, econômica, social, política) moderna. Nesse sentido, a disrupção dessa linearidade, e o revés da dívida impagável, é realizada na transação entre a artista e o proprietário do antiquário, já que este tenta expropriar aquela de algo que lhe pertence apenas enquanto projeção: uma máscara ancestral africana que nem sequer de África é. O trauma racial, desse modo, consiste na experiência cotidiana do tempo cronológico. "A raça negra inaugura o tempo em que nos organizamos hoje. O tempo moderno. Fragmentado em presente-passado-futuro: isso é a raça" (2020), elabora Castiel Vitorino Brasileiro. Assim, com Grada Kilomba, "O *sujeito branco* reencena o passado, e nisso veda ao *sujeito negro* o presente. É esta a função do racismo quotidiano: reencenar uma ordem colonial que se perdeu, mas que pode reviver-se quando *o sujeito negro* volta a ser reposicionado como o 'Outro'" (2020, 249).

6 Para um paralelo entre a apropriação e o consumo da produção artística de sujeitos negros e a economia de exploração da plantação no circuito de arte contemporânea, cf. o ensaio *Plantação cognitiva,* de Jota Mombaça, produzido no ciclo de palestras sobre arte e descolonização (2020) do Museu de Arte de São Paulo.

7 Texto disponível em: https://castielvitorinobrasileiro.com/_foto_antiq.

8 https://castielvitorinobrasileiro.com/_foto_antiq.

RCL — Revista de Comunicação e Linguagens *Journal of Communication and Languages* N.54 (2021) ISSN 2183-7198

Tal reencenação incessante da violência da escravatura e do colonialismo, por meio da hierarquia, subordinação e exotização do sujeito afro-diáspórico enquanto o Outro da branquitude, é o fundamento do trauma psíquico coletivo que o racismo coloca em funcionamento. Cabe muito bem aqui a metáfora, que a autora de *Memórias da plantação* lança mão, do racismo cotidiano como ato de colonização, já que "o colonialismo reside justamente no alargar da soberania de uma nação sobre um território para lá de suas fronteiras" (2020, 249) sendo este um paralelo com o racismo, sob o qual "corpos [negros] são explorados como continentes" através de "fantasias intrusivas de subordinação", que os transformam em "colônias metafóricas" (2020, 249). A este *corpo-colônia*, para citar Jota Mombaça (2013), é inestimável o dispêndio (energético, físico, emocional e psicológico) da racialização e suas diversas forças e formas de mortificação. O empreendimento de desarticular a gramática normativa, alienante e adoecedora da dominação colonial/racista tem que ver com a criação de outras linguagens e jeitos de corpo incapturáveis — a começar por sua regeneração.

Imagem 5
Descarrega, 2018 © Castiel Vitorino Brasileiro.



Nas religiões brasileiras de matriz africana, como a Umbanda e o Candomblé, o *descarrego* é um ritual de banho de ervas para a revitalização energética e purificação espiritual. Na imagem 5, Castiel Vitorino Brasileiro está vestida com aroeira, planta com propriedades medicinais de cura, dentro do Poço dos Escravos, na Gruta da Onça, centro de

RCL — Revista de Comunicação e Linguagens *Journal of Communication and Languages* N.54 (2021) ISSN 2183-7198

Vitória, Espírito Santo. Segundo a artista, "a energia, força ou potência vital é o conteúdo mais precioso para nós e para aqueles que querem nos mortificar e nos matar [...], mas não existe o fim da força, porque na macumba o que há é a eterna transmutação vital" (2020, 3). A manipulação de energia vital, desde já no centro da produção artística e prática clínica de Castiel Vitorino Brasileiro, é considerada nos termos de *malandragem:*

> A malandragem é saber entender essas vidas a partir da linguagem que nos torna 'negras/os' e conseguir não esquecer que essas vidas, assim como nós, não escolheram ser catalogadas pelas Ciências Humanas e Naturais da modernidade. A malandragem é conseguir sonhar na língua colonial e ao acordar conseguir lembrar da forma, textura, temperatura e cores que antecedem e extrapolam qualquer palavra (2020, 3).

Elaborada pelo crítico literário Antonio Candido (1970) como a dialética entre ordem e desordem nas dinâmicas da sociedade brasileira, a partir da obra *Memórias de um sargento de milícias* (1854), de Manuel Antônio de Almeida, e formulada pelo antropólogo Roberto DaMatta (1979) como dilema social entre as categorias de *indivíduo* (esfera pública) e *pessoa* (dimensão privada), a malandragem ganha força própria no âmbito da capoeira. Esta, enquanto ritualística de dança e luta, expressão de resistência e autodefesa dos africanos escravizados no Brasil, manifesta-se num meneio de corpo insondável pelo oponente, através de golpes dissimulados e da antecipação do movimento alheio, isto é, da *malandragem*. Segundo Maria José Somerlate Barbosa,

> De natureza dupla (ofensiva e defensiva), a capoeira é jogada de acordo com a energia de quem entrou na roda. Assim, pode-se associar o/a jogador/a de capoeira a Exu, pois a posição intermediária e instável desse orixá — mensageiro e interlocutor entre o céu e a terra, invocado tanto para o bem quanto para o mal — leva-o a ter uma natureza ambivalente. Tanto Exu como o/a capoeirista emblematizam a ambiguidade, a malandragem, a mandinga e o imprevisível (2005, 93).

O paralelo entre Exu e o/a capoeirista, articulado por Somerlate Barbosa, através da malandragem, diz respeito à dinâmica do corpo em esquivar do ataque ou responder ao assalto prevendo-o, já que, conforme Castiel, "a roda de capoeira nos prepara para a luta de morte que é viver a colonialidade, é matar ou morrer" (2020, 7). Assim, a agilidade, a imprevisibilidade e a ambiguidade são artifícios do movimento para a liberdade, que se dá sob a égide de Exu, uma vez que é o orixá que concede todas e quaisquer outras movimentações acontecerem.

Grada Kilomba sublinha que a escravatura, o colonialismo e o racismo quotidiano constituem o "trauma de um episódio de vida intenso e violento, para o qual a cultura não tem equivalentes simbólicos e o sujeito não consegue responder de maneira adequada, porque, citando Claire Pajaczkowska e Lola Young, "não há palavras que

RCL — Revista de Comunicação e Linguagens *Journal of Communication and Languages* N.54 (2021) ISSN 2183-7198

simbolizem a realidade da desumanização das pessoas negras'" (2020, 239). Diante da insuficiência da linguagem comum para significar as experiências dos sujeitos afro-diaspóricos faz-se necessário então imaginar uma linguagem outra: uma que exceda os limites do vocabulário colonial para criar outros mundos e modos de existência.



Imagem 6
Comigo-ninguém-pode, 2018
© Castiel Vitorino Brasileiro.

Essa outra linguagem é fundamentalmente discrepante, caótica e ininteligível. "Somos contrárias e contraditórias quando vivemos aquilo que é impossível ao colonizador", afirma Castiel Vitorino Brasileiro (2019, 4): "E o que tem sido esse impossível e incompreendido: nossa liberdade". Para a artista, "em nosso corpo-encruzilhada assumimos caminhos possíveis e impossíveis, numa dinâmica de negociação com as vidas que nos curam e com aquelas que nos querem aniquilar." Na fotografia acima, além da aroeira, a planta *Sansevieria trifasciata,* originária da África, popularmente conhecida como protetora sob o nome "espada de Ogum," é índice de salvaguarda, em sua referência ao orixá guerreiro. O título da fotografia acena para "Comigo-ninguém-pode", planta tão protetora quanto nociva, cujas toxinas podem paralisar cordas vocais e silenciar a voz. A alcunha da planta desde já anuncia a insurgência do sujeito. Segundo Grada Kilomba, "para conseguir um novo papel como igual, [o *sujeito negro*] tem também

RCL — Revista de Comunicação e Linguagens *Journal of Communication and Languages* N.54 (2021) ISSN 2183-7198

de se pôr para fora da dinâmica colonial; ou seja, é preciso despedir-se daquele lugar de alteridade. É, pois, tarefa importante para o *sujeito negro* despedir-se [...] da fantasia de ter se de explicar ao *mundo branco*" (2020, 254). O processo de desalienação e descolonização se realiza aí. E, já que nunca é tarefa pacífica despedir-se da estrutura que aprisiona, um outro processo é inaugurado: preparar-se para a guerra. Tal movimento se dá, então, em dois atos: tanto com a recuperação da saúde, verificada na fotografia *Descarrega* (2018), quanto com o investimento da força em contra-ataque, evidente em *Comigo-ninguém-pode* (2018).

Redistribuição da violência colonial como autocuidado

A luta pela sobrevivência passa por uma afirmação intempestiva da vida: imperativo do corpo no bojo do regime de exceção necropolítico. Essa tomada de posição, no entanto, diante dos adoecimentos e mortificações que o regime colonial racista perpetua na atualidade, através da exclusão, extermínio e encarceramento em massa da população negra brasileira, por exemplo — essa tomada de posição, dizia, é tudo menos harmoniosa. Jota Mombaça (2016) discute a violência como elemento socialmente distribuído e matéria-prima da construção da sociedade brasileira excludente (racista, sexista, classista, cissupremacista e heteronormativa) na qual vivemos: "Redistribuir a violência, nesse contexto, é um gesto de confronto, mas também de autocuidado. Não tem nada a ver com declarar uma guerra. Trata-se de afiar a lâmina para habitar uma guerra que foi declarada a nossa revelia, uma guerra estruturante da paz deste mundo, e feita contra nós" (Mombaça 2016, 10). O estado de emergência do mundo contemporâneo -com o recrudescimento da supremacia branca e da perseguição a corpos racializados, empobrecidos, femininos, bichas, trans e sapatões — coloca a redistribuição da violência como pauta urgente de mobilização.

Em "Como se preparar para a guerra: escritos de uma sobrevivente feitos na travessia de 2018 para 2019", Castiel Vitorino Brasileiro organiza as suas anotações como lembretes de guerrilha, na precariedade da linguagem escrita e imprevisibilidade dos modos cotidianos de combate:

> [...] se percebo minha existência sendo manipulada pelo colonialismo como uma tenebrosa experiência de sobrevivência, então meu desejo de vida é um ato de guerrear. [...] Eu me preparo para a guerra sempre que denuncio sua existência; sempre que assumo a mim que estou em guerra. Corpos subjetivados pela ocidentalidade precisam compreender que estamos em guerra — civis, internacionais, subjetivas, existenciais. Não há liberdade se ignorarmos este conflito (2020, 6).

RCL — Revista de Comunicação e Linguagens *Journal of Communication and Languages* N.54 (2021) ISSN 2183-7198



Imagem 7
Como se preparar para uma guerra, 2017
© Castiel Vitorino Brasileiro.

O caminho para a liberdade é atravessado pelo conflito, rejeitando a falsa neutralidade com que os mecanismos de opressão se dissimulam para perpetuar sua existência enquanto subtraem outras — sobretudo as de corpos racializados. Para não só sobreviver, mas viver em toda a potência, é fundamental evocar outras formas de violência que apresentem resistência às forças institucionalizadas (macropolíticas) e legitimadas (micropolíticas) de extermínio. Segundo Mombaça:

> Se não pudermos ser violentas, concentraremos em nossos corpos, afetos e coletividades o peso mortífero da violência normalizadora. E para aprendermos a performar nossa violência, precisaremos também ser capazes de imaginá-la, e de povoá-la com fantasias visionárias que rejeitem o modo como as coisas são e ousem conjurar, aqui e agora, uma presença que seja capaz de bater de volta em nossos agressores, matar nossos assassinos e escapar com vida para refazer o mundo (2016, 13)

O manejo da violência e da pulsão que desmantela o mundo enquanto imagina outro envolve uma prática ética — através do cuidado de si. Há um estágio que antecede a participação na guerra: o treinamento do corpo e das formas de autodefesa para sustentar o contra-ataque. A colagem de fotografias da imagem 8 e o título que o conjunto carrega constituem uma resposta contundente ao regime de extermínio, que, com requintes de crueldade, elimina corpos desobedientes de gênero e dissidentes sexuais, sobretudo se racializados e empobrecidos. A espada de São Jorge, a carranca, as ervas curativas, o short curto e o *close* na bunda — essa porção humana hipersexualizada — são expedientes de afronta: quem quiser matar vai ter que se preparar para também morrer.



Imagem 8
Juraram de me matar; cadê? 2019
(c) Castiel Vitorino Brasileiro.

Mombaça sublinha que a autodefesa demanda método e estratégia: não se trata apenas de reagir e bater de volta, mas desenvolver limites e táticas de fuga, se assim for necessário: "É também sobre aprender a ler as coreografias da violência e estudar modos de intervir nelas. É sobre furar o medo e lidar com a condição incontornável de não ter a paz como opção" (2016,14). Cada corpo elabora autodefesa e treinos à sua maneira. Para Castiel Vitorino Brasileiro,

> treinar para a guerra é traficar tempo, memória, segredos e capital. [...] Treinar é desaprender gestos no rememorar de um passado que ao ser acessado, atualiza-se em forças no presente. O treinamento é um processo de pesquisa epistêmica, investigação afetiva, cartografia anatômica, mergulho em si. [...] Treinar é produzir coreografias de libertação com movimentos que nos aprisionam (2020, 7).

A disciplina da luta e dos seus preparativos se traduz no oposto de qualquer retenção, ainda que "criar obras de liberdade [seja] um sintoma de nossa própria existência de aprisionamento" (Brasileiro, 2020, 3). A expansão dos limites do corpo está articulada com a destruição da maquinaria mesma que produz os limites: o mundo. Daí que, para Mombaça, "a luta da descolonização é sempre uma luta pela abolição do ponto de vista do colonizador e, consequentemente, é uma luta pelo fim do mundo — o fim de um mundo" (2016, 15). O apocalipse, enquanto gesto a um tempo destrutivo e fecundo, demanda instrumentos e amuletos para o exercício principal: o da imaginação.

RCL — Revista de Comunicação e Linguagens *Journal of Communication and Languages* N.54 (2021) ISSN 2183-7198



Imagem 9
A história tem me exigido crueldade, 2018
© Castiel Vitorino Brasileiro.

Prática religiosa/artística como mediação de resistências à morte

Em *Crítica da razão negra* (2014), Achille Mbembe empreende uma investigação filosófica dos discursos às voltas da raça e da condição do sujeito negro na contemporaneidade. A obra mobiliza autores e perspectivas variados para a compreensão das dinâmicas entre negritude/branquitude, além da formulação da raça como um novo humanismo por meio do que chama "devir-negro." Mbembe retoma o pensamento de Frantz Fanon sobre a articulação entre a clínica do sujeito e a política do paciente, nos termos da violência em geral e da do colonizado em particular. "Na verdade, em Fanon, o político e o clínico têm em comum ser, ambos, os lugares psíquicos por excelência. Nestes lugares, *a priori* vazios, que a fala vem animar, está em jogo a relação com o corpo e com a linguagem" (2014, 274). Além de empírica, a violência colonial, desde a perspectiva do psiquiatra/filósofo martinicano, era sobretudo fenomênica: tocava tanto a dimensão dos sentidos como o aspecto psíquico-afetivo e provocava problemas mentais difíceis de curar e de tratar (2014, 276). Resultando na alienação do sujeito negro, a colonização também apresentava outra dimensão.

A violência emancipadora do colonizado, por meio da objeção potente da violência imposta constitui uma circunstância de ressignificação. Trata-se afinal de *dar a morte* àquele que jamais se habituou a recebê-la, mas sempre a submetê-la a outrem, sem limites e sem contrapartidas. Essa insurgência do dominado sobre o dominador coloca em prática aquela redistribuição da violência colonial — "a única maneira de o colonizado regressar à vida é impor, pela violência, uma redefinição de modalidades de distribuição da morte" (2014, 280) — que administra as maneiras com que os corpos se revitalizam. Daí que "aquilo que concede à violência do colonizado a sua dimensão

RCL — Revista de Comunicação e Linguagens *Journal of Communication and Languages* N.54 (2021) ISSN 2183-7198

ética é a sua estreita relação com a temática dos tratamentos e da cura" (2014, 280), como afirma Mbembe.



Imagem 10
Quarto de cura, 2018
© Castiel Vitorino Brasileiro.

A instalação *Quarto de cura* (imagem 10) realizada no Museu Capixaba do Negro (MUCANE), em Vitória (ES), por Castiel Vitorino Brasileiro, dá a ver um outro território, onde manipulação de energias vitais, partilha de saberes tradicionais, e processos de cuidado se conjugam no acolhimento e reenergização dos corpos afro-diaspóricos. Para a artista:

> A cura é uma experiência produzida e compreendida por benzedeiras, curandeiras e rezadeiras: justamente pessoas que as indústrias neoliberais farmacêutica e médica criminalizam e o fundamentalismo cristão torna pecaminosas. Essas indústrias e filosofias não entendem nosso linguajar e, no fetiche colonial de tentar compreender, acontecem roubos. Então, me desoriento sempre que me curo. E a cura é uma experiência efêmera de saúde. E saúde são equilíbrios vitais (2019, 5).

Os entrelaçamentos entre saúde e doença, vida e morte, colonizado e colonizador, no contexto do Brasil, estão no centro mesmo da produção artística e prática clínica de Castiel, cujo corpo é suporte de investigação do mundo.

RCL — Revista de Comunicação e Linguagens *Journal of Communication and Languages* N.54 (2021) ISSN 2183-7198



Imagem 11
Benzimento, 2018
© Castiel Vitorino Brasileiro.

Achille Mbembe reconhece que ainda estamos muito distantes de uma "era pós-racial" onde questões de memória, justiça e reconciliação não importariam. E localiza nas tradições políticas, religiosas e culturais afro-americanas e sul-africanas o que há de melhor na elaboração da verdade e cura. Segundo o autor, "para as comunidades cuja história foi sobretudo a do aviltamento e humilhação, a criação religiosa e artística representou, muitas vezes, a derradeira fortaleza contra as forças de desumanização e de morte. Esta dupla criação marcou profundamente a práxis política" (2014, 290). Essas forças metafísicas e estéticas se traduzem, no limite, como "entreter a esperança de sair do mundo tal como ele foi e como é, de renascer para a vida e de continuar a festa" (2014, 292). O comentário de Mbembe se aplica perfeitamente a Castiel Vitorino Brasileiro, uma vez que sua prática é atravessada por arte, clínica e macumbaria na manutenção da energia vital de corpos negros:

> a macumba e a psicologia são, assim como a arte, manipulação de energia vital. [...] no terreiro, meu corpo é veículo de propositor de diálogos assim como na clínica e na arte. E, sendo minha prática artística uma experiência de incorporação, a macumbaria e a psicologia comparecem como outros caminhos possíveis dessas experiências de corpo e, juntas, formam a complexidade existencial com a qual vivo minha Diáspora negra (Brasileiro 2019, 4).

Na ação abaixo, os três vetores comparecem: a performance, no âmbito artístico; a essência de plantas curativas, do saber tradicional macumbeiro; e o cuidado do outro, através da clínica, como tratamento das dores, cansaços e silenciamentos do trauma brasileiro.

RCL — Revista de Comunicação e Linguagens *Journal of Communication and Languages* N.54 (2021) ISSN 2183-7198



Imagem 12
Plantas que curam, 2018
© Castiel Vitorino Brasileiro.

Segundo Achille Mbembe, essa força criativa e curativa tem, através da criação artística e da prática religiosa e clínica, o estatuto de crítica da vida e mediação das funções de resistência à morte. Não se trata do comentário sobre a vida em termos abstratos, mas sim "de uma meditação nas condições que fazem da luta para viver, manter a vida, sobreviver, isto é, levar uma vida humana, a questão estética — e portanto política — por excelência" (Mbembe 2014, 283). Desse modo, independentemente da linguagem (escultura, música, dança, literatura oral ou culto das divindades), esses gestos têm que ver com "acordar potências adormecidas, reconduzir a festa, este canal que privilegia a ambivalência, o teatro provisório do luxo, do acaso, da energia, da atividade sexual, e metáfora de uma história que há-de vir" (Mbembe 214, 291). Esta metáfora, enquanto operação imaginativa, tem uma função imprescindível na criação de outras memórias e, assim, da invenção de outro — ou mesmo algum — futuro.

Outras memórias, lembranças transatlânticas

No ensaio "Mama's Baby, Papa's Maybe: An American Grammar Book" (1987), a teórica feminista negra Hortense J. Spillers analisa o que chama de "gramática americana": o sistema simbólico que engendra dinâmicas de gênero e raça na formação da estrutura familiar da comunidade afro-americana nos Estados Unidos. Para tanto, Spillers realiza uma arqueologia da produção do corpo negro pelo sistema colonial, com ênfase no gênero, através da invenção da alteridade projetada na melanina da pele. Partindo do comércio transatlântico de africanos escravizados, a autora sublinha, com a *Crônica do Descobrimento e Conquista da Guiné* (1453), do guarda-mor do Arquivo Real Gomes Eanes de Azurara, o pioneirismo dos portugueses em introduzir os negros africanos no mercado europeu da servidão (1987, 70). Através das narrativas de Azurara, Spillers assinala que a "política da melanina" (1987, 71), articulada aos imperativos de uma economia mercantil

RCL — Revista de Comunicação e Linguagens *Journal of Communication and Languages* N.54 (2021) ISSN 2183-7198

e competitiva dos estados-nação europeus, institui os alicerces da violência histórica que reescreverá as histórias da Europa moderna e da África negra.[9]

No espaço do navio negreiro, africanas e africanos, transportados como "carga que sangra, embalados como sardinhas vivas entre objetos imóveis" (Spillers 1987, 72) sofrem a passagem atlântica como fenômeno corpóreo, à deriva na vastidão do mar.

> Aqueles africanos na "Passagem do Meio" (*Middle Passage*) estavam literalmente suspensos no "oceano", se pensarmos neste último em sua orientação freudiana como analogia para uma identidade indiferenciada: removidos da terra e da cultura originárias, e ainda não "americanos", essas pessoas cativas, sem nomes que seus captores reconheceriam, estavam em movimento através do Atlântico, mas também não estavam em lugar nenhum (Spillers 1987, 72)

Esse não-lugar a que Spillers se refere pode ser também espaço de projeções, já que o navio negreiro, sua tripulação e os humanos-carga representam "uma riqueza selvagem e não reivindicada de possibilidade" (Spillers 1987, 72) que não é contabilizada ou diferenciada até que seu movimento ganhe milhares de milhas de seu ponto de partida. Na imagem de Brasileiro, *Mergulho como rede* (imagem 13), a suspensão no oceano materializa a presença do sujeito, que, mergulhando como rede no mar, ocupa esse não-lugar a que Spillers se refere, fecundando-o com outros sentidos: os de liberdade.

Imagem 13
Mergulho como rede, 2018
© Castiel Vitorino Brasileiro.



9 Para uma análise da passagem transatlântica e da migração involuntária de africanos nos efeitos da globalização e transculturação do mundo moderno, cf. Charles H. Parker ,"The Movement of Peoples and Diffusion of Cultures", in *Global Interactions in the Early Modern Age, 1400-1800* (2010).

RCL — Revista de Comunicação e Linguagens *Journal of Communication and Languages* N.54 (2021) ISSN 2183-7198

O mar configura índice central na produção criativa e clínica de Castiel Vitorino Brasileiro, ligado à reinvenção das memórias coloniais e à transmutação do próprio corpo e de seu estatuto humano:

> Eu sou parte da água, eu sou da água. Eu não sou negra, nem travesti. Eu não sou uma pessoa trans, eu não tenho raça. Mas também tenho tudo isso. E quando eu lembro que tenho tudo isso, raça e gênero, o trauma acontece. Hoje é um trauma. Aqui está acontecendo o trauma. A violência é agora e a cura também. Não existe cura sem violência. E essa é a grande verdade contraditória (2020).[10]

A fala acima, compartilhada na XI Bienal de Berlim (2020), acompanhou a apresentação da artista na ocasião com outras elaborações sobre a sua vida-obra e prática artística. Uma delas é a alcunha, dada pelo avô Benedito, de *pérola negra* — o seu referencial existencial, ao largo de qualquer identidade.

Nascida e criada na ilha de Vitória, Castiel Vitorino Brasileiro desde sempre foi circundada pelo mar; é a partir desta perspectiva que a artista projeta o seu olhar para as histórias da diáspora africana. As ondas do mar, assim como as conchas que dão na praia, transmitem em sua linguagem cifrada as narrativas que o esquecimento do colonialismo impõe através do seu trauma. Ir ao encontro da memória é submergir nas águas salgadas. Segundo Castiel Vitorino Brasileiro,

> o mar é um cemitério de memórias. E minha grande demanda é escolher quais memórias eu irei cultuar. Normalmente tenho duas opções: memórias de náufrago ou memórias de mergulho. Mas, para saber escolher, entre essas duas, eu preciso entender em meu corpo a diferença entre o naufrágio e o mergulho. Todo corpo negro precisa aprender a diferença entre nadar e se afogar (2020, 4).

A diferença entre nado e afogamento está no limiar entre a memória e esquecimento, passado e presente, na elaboração não apenas de uma resistência ao apagamento, mas aos modos com que acionamos as memórias. A descolonização também passa por como lembramos. Castiel Vitorino Brasileiro sugere isso em "Atlântico negro" (2018, 2): "O mar sentiu o peso dos navios negreiros repletos de africanos sequestrados, roubados, raptados. E é neste mesmo mar atlântico onde, na terceira diáspora, criam-se negritudes emancipadas de traumas e desejos coloniais. O mar é a máxima expansão da água que nos compõe." Nesta existência aquática, o próprio corpo é local de memória — lembrar, assim, é movimento e imperativo de liberdade.

10 Fala disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=0-9tokRxdVg.

RCL — Revista de Comunicação e Linguagens *Journal of Communication and Languages* N.54 (2021) ISSN 2183-7198



Imagem 14
Travessia, 2018
© Castiel Vitorino Brasileiro.

No *frame* (imagem 14) do vídeo *Travessia* (2018), o investimento contra a corrente, através do nado, realiza a agência da memória e do corpo que a sustenta.

O horizonte do mar registrado na filmagem remete à *kalunga*, que, no cosmograma bakongo, representa o mar como um grande cemitério de mortos. O cosmograma, de origem bantu, é uma mandala organizada a partir da representação dos grandes ciclos do sol, da vida, do universo e do tempo. Dividida em quatro etapas, em formato de cruz, ela contempla as instâncias espiritual e física, sendo cortada pela linha horizontal do oceano, a kalunga, que separa o mundo dos vivos daquele dos mortos. No movimento circular do cosmograma, os quatro estágios (musoni, kala, tukula e luvèmba*)* engenham a sua temporalidade. Segundo Tiganá Santana Neves Santos (2019), retomando o acadêmico e curador congolês Bunseki Fu-Kiau,

> há um primeiro estágio de ser, *Musoni* (a guardar o radical *sona*: registrar, gravar, ter a memória de), que não se dá a ver ao *ku nseke* (mundo físico). *Musoni* é, em linhas gerais, não ser ainda físico, tangível. *Kala*, que vem a significar, literalmente, ser (em sua acepção principalmente verbal) corporifica o estágio em que este ser como ação torna-se ente "visível". Num terceiro estágio, encontramos *Tukula* (do verbo *kula*: crescer, amadurecer, desenvolver [-se]) e as coisas e situações em seu estado de zênite, de mais ativa proficuidade, de ação propriamente dita. Por fim, *Luvemba* vem a ser o estágio de desintegração física, o morrer, o findar-começar, as grandes transmutações das coisas que são, ou seja, o desintegrar-se da dimensão tangível e ir a um plano insondável (2001, 129).

O tempo não linear do cosmograma bakongo orienta a noção de *tempo exusiático* formulada por Castiel Vitorino Brasileiro, uma temporalidade cíclica e espiralada para todas as direções. Neste tempoespaço fundamentalmente efêmero onde a liberdade se dá, há um deslocamento da colonialidade, uma vez que o trauma racial é a experiência cotidiana de viver o tempo cronológico. O tempo exusiático desarticula a temporalidade em que tanto raça quanto gênero são organizados, através da incorporação de uma espiritualidade travesti, definida como catástrofe e destruição. Neste exercício de presentificação demolidora, o imperativo é "hibridizar-se, ser contraditória aos parâmetros sócionaturais e psíquicos modernos" (2020, 7).

RCL — Revista de Comunicação e Linguagens *Journal of Communication and Languages* N.54 (2021) ISSN 2183-7198



Imagem 15
São predadoras, e muitas vezes caçam e alimentam-se de outros animais maiores que elas, 2019
© Castiel Vitorino Brasileiro.

Em *Disidentifications*: *Queers of Color and the Performance of Politics* (1999), o acadêmico cubano-americano José Esteban Muñoz investiga os modos como sujeitos minoritários — dissidentes sexuais, desobedientes de gênero, não-brancos — subvertem processos de desejo, identificação e ideologia pela *desidentificação* com representações culturais dominantes. Analisando performances artísticas, Muñoz evidencia as estratégias de resistência que operam como uma terceira via em relação à assimilação (identificação) ou rejeição (contraidentificação) como modelos normativos e excludentes de identidade, optando pela desidentificação e insurreição à cultura heterossexual, cisgênera, masculina e branca. Segundo o autor,

> a desidentificação diz respeito à sobrevivência cultural, material e psíquica. É uma resposta aos aparatos de poder estatal e global que empregam sistemas de subjugação racial, sexual e nacional. Esses protocolos rotinizados de subjugação são brutais e dolorosos. A desidentificação tem que ver com o gerenciamento e negociação de traumas históricos e violência sistêmica (1999, 161).

Dessa perspectiva, tanto a produção artística quanto a prática clínica de Castiel Vitorino Brasileiro engendram um gesto de *desidentificação* com a herança colonial, na medida em que a artista manipula, malandramente, códigos dominantes para a sua mensagem afro-diaspórica travesti. Um exemplo é a série fotográfica *a estrela-do-mar* (imagem 15) signo da vida oceânica, acena para o mito da *vagina dentata* através da metamorfose do animal marinho em ânus e vagina. Aqui, o caçador é convertido em caça, subvertendo a lógica da dominação; assim, a sedução é alinhada à aniquilação e o corpo negro transfeminino se desindentifica como presa para tornar-se predadora.

RCL — Revista de Comunicação e Linguagens *Journal of Communication and Languages* N.54 (2021) ISSN 2183-7198



Imagem 16
Ouço o mar, 2018
© Castiel Vitorino Brasileiro.

Acionando linguagens artísticas variadas (fotografia, performance, vídeo, instalação) através da sua *estética de fuga das colonialidades* e resgatando saberes tradicionais na cura que sua *clínica da efemeridade* promove, Castiel Vitorino Brasileiro realiza modos de subjetivação e descolonização do sujeito, no cultivo de memórias afro-diaspóricas. Empreendimento subversivo, criativo e clínico a um só tempo, produzir tais lembranças transatlânticas é não só tática de sobrevivência, mas intervenção frontal contra o genocídio da população brasileira racializada, empobrecida, desobediente de gênero e dissidente sexual, no pesadelo neocolonial cotidiano. Essa intervenção é um exercício de memória e de afirmação da vida sobre a morte, e o quanto é urgente a destruição do mundo como o conhecemos. Sobretudo no Brasil, onde a colonialidade se atualiza em autoritarismo, através do *apartheid* às pessoas afrodescendentes, que se materializa de diversas formas no extermínio da população negra.

O levante de Castiel Vitorino Brasileiro se dá no meneio com que seu corpo escapole da colonialidade que insiste em produzir a racialidade e aprisionar os sujeitos nela

RCL — Revista de Comunicação e Linguagens *Journal of Communication and Languages* N.54 (2021) ISSN 2183-7198

identificados. Gozando a liberdade da desobediência com que manipula energias e a violência colonial, a artista, psicóloga e macumbeira produz dispositivos de luta e cura enquanto autocuidado de si e das suas. É principalmente na recriação das memórias, em sua força visionária e subversiva, que o trauma brasileiro é conjurado. Nesse processo, a disrupção do esquecimento tem que ver com a imaginação de uma nova realidade cuja palavra de ordem é libertação e vida. O segredo do mundo por vir chega-nos aos ouvidos como sussurro, na brisa, em linguagem inventada, que só as sujeitas aquáticas conseguem escutar. "Se em mim há milhares de memórias jogadas no mar, hoje existo pois sou um dos corpos que sobreviveram ao naufrágio," pensa Castiel.

RCL — Revista de Comunicação e Linguagens *Journal of Communication and Languages* N.54 (2021) ISSN 2183-7198

Bibliografia

Barbosa, Maria José Somerlate. 2005. "Capoeira: a gramática do corpo e a dança das palavras." *Luso-Brazilian Review* 42(1): 78-98. https://www.jstor.org/stable/3514053.

Berlin Biennale. 2020. "Night Without Moon: conversation and screening with Castiel Vitorino Brasileiro". YouTube 1:09:58. https://www.youtube.com/watch?v=0-9tokRxdVg.

Brasileiro, Castiel Vitorino. 2020. "Exú Tranca-Rua das Almas". *Plataforma EhChO*. Último acesso em: 2 de abril 2021. https://ehcho.org/conteudo/exutrancaruadasalmas.

____. 2020. "Como se preparar para uma guerra: escritos de uma sobrevivente feitos na travessia de 2018 para 2019." *Revista DR*, julho, 2020. http://revistadr.com.br/posts/como-se-preparar-para-a-guerra-escritos-de-uma-sobrevivente-feitos-na-travessia-de-2018-para-2019/.

____. 2019. "O trauma é brasileiro: Entrevista com Castiel Vitorino Brasileiro por Diana Lima." *Revista C&* América Latina. Agosto 12, 2019. https://amlatina.contemporaryand.com/pt/editorial/trauma-brasileiro-castiel-vitorino/.

____. 2018. "Atlântico negro." *Portal Geledés*. Último acesso em: 2 de abril 2021. https://www.geledes.org.br/atlantico-negro-por-castiel-vitorino-brasileiro/

Cândido, António. 1970. "Dialética da malandragem: caracterização das Memórias de um sargento de milícias." *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros* 8: 67-89. https://doi.org/10.11606/issn.2316-901X.v0i8p67-89.

DaMatta, Roberto da. 1997 [1979]. *Carnavais, malandros e heróis:* para uma sociologia do dilema brasileiro. Rio de Janeiro: Rocco.

Fanon, Frantz. 2008 [1952]. *Pele Negra, Máscaras Brancas*. Salvador: EDUFBA.

Ferrara, Jéssica Antunes. 2019. "Diálogos entre colonialidade e gênero." *Revista Estudos Feministas* 27, (2). https://doi.org/10.1590/1806-9584-2019v27n254394.

Ferreira da Silva, Denise. 2019. "A dívida impagável: lendo cenas de valor contra a flecha do tempo." São Paulo: Oficina de Imaginação Política. https://issuu.com/amilcarpacker/docs/denise_ferreira_da_silva_-_a_di__vi

Grant, Colin.1997. "As ficções do poder e os poderes da ficção: literatura e poder na antiga RDA." *Aletria: Revista de Estudos de Literatura* 5: 193-204. http://dx.doi.org/10.17851/2317-2096.5.0.193-204.

Kilomba, Grada. 2020. *Memórias da Plantação: Episódios de Racismo Quotidiano*. 2ª. ed. Lisboa: Orfeu Negro.

Marcondes, Guilherme. 2020. "Conexões de cura na arte contemporânea brasileira." *Arte e Ensaios* 26(40): 375-391. https://doi.org/10.37235/ae.n40.26.

Mbembe, Achille. 2014. *Crítica da Razão Negra*. Lisboa: Antígona.

Mombaça, Jota. 2016. *Rumo a uma redistribuição desobediente de gênero e anticolonial de violência*. São Paulo: Oficina de Imaginação Política.

https://issuu.com/amilcarpacker/docs/rumo_a_uma_redistribuic__a__o_da_vi

_____. 2020. *Plantação cognitiva*. São Paulo: Museu de Arte de São Paulo. https://masp.org.br/uploads/temp/temp-QYyCoFPJZWoJ7Xs8Dgp6.pdf.

Muñoz, José Esteban. 1999. *Disidentifications:* queer of colors and the performance of politics. Minnesota: University of Minnesota Press.

Parker, Charles H. 2010. *Global Interactions in the Early Modern Age*: *1400-1800*. New York: Cambridge University Press.

Rocha, Rízzia e Luís Thiago Dantas. 2020. "Entrevista com a artista Castiel Vitorino Brasileiro, autora da obra "Corpo — Flor", imagem de capa do dossiê Estética Africana." *Revista Artefilosofia* 15(28): 233-328. https://periodicos.ufop.br:8082/pp/index.php/raf/article/view/4170.

Santos, Tiganá Santana Neves. 2019. "A cosmologia africana dos bantu-kongo por Bunseki Fu-Kiau: tradução negra, reflexões e diálogos a partir do Brasil". Tese de Doutoramento, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. https://doi.org/10.11606/T.8.2019.tde-30042019-193540.

Spillers, Hortense J. 1987. "Mama's Baby, Papa's Maybe: An American Grammar Book." *Diacritics* 17(2): 64-81. https://doi.org/10.2307/464747.

RCL — Revista de Comunicação e Linguagens *Journal of Communication and Languages* N.54 (2021) ISSN 2183-7198

Nota biográfica
Graduada em Letras Português — Linguística e Literatura pela Universidade Federal do Espírito Santo (Brasil) e doutoranda em Estudos e Teoria Luso-Afro-Brasileiros pela Universidade de Massachusetts Dartmouth (Estados Unidos). Publicou artigos em revistas acadêmicas de literatura, entre as quais *Ipotesi*, *Cerrados* e *Itinerários*. Sua pesquisa é no âmbito dos estudos literários, com ênfase em gênero e sexualidade e literaturas em língua portuguesa. É instrutora de Português na Universidade de Massachusetts Dartmouth (Estados Unidos).

ORCID iD
0000-0002-3042-239X

Lattes iD
2022972569543938

Morada institucional
Universidade de Massachusetts Dartmouth
North Dartmouth, MA 02747, USA.

Recebido Received: 2021-01-31

Aceite Accepted: 2021-03-10

DOI https://doi.org/10.34619/kktq-gpv1

RCL — Revista de Comunicação e Linguagens *Journal of Communication and Languages* N.54 (2021) ISSN 2183-7198

Sara Serpa. 2020. *Recognition: music for a silent film*. Biophilia Records.

ALINE FRAZÃO

Cantora e compositora

aline@alinefrazao.com

RCL — Revista de Comunicação e Linguagens *Journal of Communication and Languages* N.54 (2021) ISSN 2183-7198

Ao abrir o baú do arquivo familiar composto por filmagens Super 8 feitas pelo seu avô, em Angola, na década de 60, Sara Serpa começou um caminho sem retorno. *Recognition* é o resultado de uma reflexão pessoal e artística sobre o passado colonial de Portugal e da sua própria família, numa necessária intersecção entre as duas esferas — o privado familiar e o histórico colectivo. Para Serpa, abrir esse baú até então desconhecido significou confrontar o silêncio que vive impregnado há décadas de mais nas paredes das casas das famílias portuguesas, em particular daqueles que nasceram, viveram ou combateram em África e na Ásia durante o período colonial. Deste modo, *Recognition* reflecte um processo de reconhecimento histórico sem o qual será sempre mais difícil compreender certas dinâmicas sociais actuais, herdeiras directas do colonialismo, que se manifestam sob as mais diversas formas de violência social, económica, racial e machista. *Recognition* é, por isso, simultaneamente um objecto histórico, artístico e político, que nos mostra como as várias linguagens e expressões artísticas conseguem, por vezes, preencher silêncios históricos, sejam estes resultado de uma falta de vontade política, culpa, vergonha, negação, trauma ou até mesmo o mero esquecimento.

Oscilando entre o documentário poético e a videoarte, *Recognition* move-se entre três elementos principais: as imagens de arquivo, a música e os excertos de textos de Amílcar Cabral. Assistimos a uma releitura desses registos em película 8mm a cores, manipulados pela montagem e pela aplicação de efeitos — como as repetições em *loop*, os recortes geométricos, os filtros de cor, a multiplicação de quadros em paralelo, o efeito espelho ou caleidoscópio. A transformação e reinterpretação do material original de arquivo confere ao filme um carácter experimental, maleável como a própria memória, por vezes meditativo, por vezes provocador e perturbador. Foi a partir das imagens que Sara Serpa escreveu as doze belíssimas peças musicais para voz, harpa, saxofone e piano, numa estética minimalista e jazzística. O movimento persistente e fragmentado das

imagens e da música denuncia o lado performativo de *Recognition*, pois sendo simultaneamente álbum, filme e performance, pode ser visto ao vivo num palco, numa galeria ou numa sala de cinema.

Reconhecer o quê?

Dada a natureza diarística das filmagens Super 8 do seu avô, que trabalhava nos Caminhos de Ferro de Benguela e era também proprietário de uma salina no Lobito, o filme carrega um carácter documental que nos permite ver, ainda que de forma muito parcial, a realidade daquela época e daquele lugar através do olhar de quem filma. A questão do ponto de vista da câmara — ou do lugar de quem olha — é, portanto, relevante, pois falamos aqui de fragmentos do quotidiano de um homem branco, de origem portuguesa, possivelmente de classe alta, nascido em Angola no ano de 1914. Imagens de trabalhadoras e trabalhadores de salinas, dos caminhos de ferro, de paradas militares e desfiles patrióticos portugueses no Bailundo, corridas de touros, treinos da força aérea, imagens do Padrão dos Descobrimentos e da Torre de Belém, entre outros, são alguns dos exemplos que fazem parte desse arquivo pessoal, ou pelo menos da parte a que tivemos acesso com o filme de Sara Serpa. A altura em que as filmagens foram feitas não é menos importante, tratando-se do começo da década de 60 e coincidindo assim com o início da luta de libertação nacional de Angola. Por isso, os excertos dos textos de Amílcar Cabral[1], de Luandino Vieira e de Linda M. Haywood oferecem-nos uma pertinente contextualização histórica e política. Em contraponto com as imagens, estes textos revelam ainda o posicionamento crítico da autora de *Recognition*, que contesta a percepção equivocada que ainda hoje reina em Portugal sobre o seu próprio passado colonial, através do mito do "bom colono" e da "influência civilizadora" das nações europeias no continente africano.

É frequente constatar que as gerações mais jovens em Portugal ignoram a natureza violenta da ocupação colonial portuguesa em África. Essa espécie de "pacto de silêncio", patente nos programas de ensino nas escolas, presente nos círculos familiares ou na opinião pública em geral, acaba por se transformar num perverso mecanismo narrativo que apaga da História alguns dos pilares fundamentais através dos quais o regime colonial salazarista se mantinha de pé: o racismo institucional, a segregação racial, a exploração laboral de homens e mulheres, a perseguição política ou o castigo colectivo e individual.

Talvez alguém acostumado a ver imagens de arquivo daquela altura não se impressione tanto com o que vemos em *Recognition*. Existem, certamente, imagens bem mais explícitas e representativas do que foi o regime colonial português em Angola. Contudo, em rigor, o filme diz mais respeito ao processo de entendimento, reconhecimento e

1 Numa versão mais recente de *Recognition* a narração dos textos de Amílcar Cabral é feita por mim, depois do convite que me foi feito pela Sara Serpa.

RCL — Revista de Comunicação e Linguagens *Journal of Communication and Languages* N.54 (2021) ISSN 2183-7198

maturação da própria autora, como mulher branca portuguesa não desvinculada do seu próprio passado, ao se deparar com as imagens de um tempo pouco conversado no âmbito familiar. Como reconfigurar essas memórias? Como reorganizar os afectos? Como entender-se enquanto sujeito num processo temporal político que nos transcende? Que responsabilidade nos toca?

Lembrar é resistir

Recognition destaca a questão do trabalho forçado de maneira particularmente enfática. Um dos momentos mais marcantes do filme consiste no retrato das mulheres em situação de exploração laboral nas salinas, não só, é claro, pelo trabalho duro e pesado que estava bem longe de respeitar quaisquer direitos humanos, mas sobretudo pelo exercício de visibilização dessas mulheres dentro de um processo histórico no qual raras vezes elas são mencionadas. Esse apagamento histórico é, em si mesmo, uma forma de violência simbólica, patriarcal e racista, que persiste até aos dias de hoje na maioria das narrativas históricas pós-independência, mesmo em Angola.

É de salientar que o papel dessas mulheres na resistência e na luta de libertação nunca foi devidamente reconhecido, tendo em conta que, em Angola, quando falamos dos protagonistas do nacionalismo angolano e da luta de libertação, tendemos a gravitar à volta dos mesmos nomes de guerrilheiros, presos políticos ou líderes dos movimentos de libertação, na sua esmagadora maioria indivíduos do sexo masculino. Provavelmente, a mais sonora excepção à regra seja Deolinda Rodrigues, uma figura que hoje é exaltada como heroína nacional, mas que na altura em que fazia parte das fileiras do MPLA era frequentemente considerada pelos seus pares como uma voz incómoda.

O lugar de subalternidade ocupado pelas mulheres negras na sociedade patriarcal colonial em Angola fazia delas um grupo particularmente vulnerável a todo o tipo de agressão. Se no tempo colonial estas mulheres estavam na base da pirâmide de poder, tendo normalmente como única protecção os maridos ou os pais, no pós-independência vemos como os seus sacrifícios e as suas histórias são relegados ao esquecimento, ao silêncio e à invisibilidade. A historiadora angolana Maria da Conceição Neto reflecte sobre isso mesmo ao afirmar que "no caso da história das mulheres nas lutas sociais, nomeadamente nas lutas de libertação, o lugar subalterno que têm na memória social traduz, geralmente, o seu próprio papel subalterno na sociedade" (Neto 2019a, 2).

Talvez por isso as mulheres que trabalhavam das salinas do Lobito, como vemos em *Recognition*, me tenham levado a um outro grupo de mulheres que também estava submetidas ao trabalho forçado em salinas e que constituem um bom exemplo de como essas histórias de mulheres são, tantas vezes, silenciadas. Em 1969, o regime colonial levou a cabo uma grande operação de punição colectiva que ficou conhecida como "Operação Robusta". Consistiu na detenção e na deslocação forçada e massiva de quase quinhentas mulheres e crianças do norte de Angola, da região de Bolongongo, para o Campo Prisional de São Nicolau, no sul do país. Suspeitas de colaborar com a guerrilha

RCL — Revista de Comunicação e Linguagens *Journal of Communication and Languages* N.54 (2021) ISSN 2183-7198

naquela região no norte de Angola, estas mulheres foram brutalmente arrancadas das suas aldeias sem acusação formal, sem julgamento, sem defesa, sem sentença, sem indignação social ou qualquer denúncia pública. Lá, em São Nicolau, foram sujeitas ao trabalho forçado e foram muitas vezes vítimas de agressões sexuais. Ficaram detidas em São Nicolau até 1974 e, ainda que uma parte delas tenha recebido do Estado angolano pensões como ex-presas políticas, certo é que a sua história ficou perdida no esquecimento durante décadas. O grupo ficou conhecido como as Manas de Bolongongo, bem familiar para todos os presos de São Nicolau. Muitos destes nunca sentiram que fosse relevante falar delas nas entrevistas que deram aos historiadores ou simplesmente se esqueceram de contar, no meio de tantas outras histórias que lhes pareciam mais relevantes (Neto 2019b).

Esta história das Manas de Bolongongo foi-me contada pessoalmente pela primeira vez por Conceição Neto, em 2015, numa conversa informal. Impactou-me pela maneira como este episódio foi apagado da História pelo facto de estas pessoas serem mulheres camponesas, apesar da violência a que foram sujeitas e do elevado número de integrantes do grupo (quase quinhentas). De acordo com Conceição Neto, "é impossível saber quantas histórias de opressão e resistência foram esquecidas ou estão a afundar-se no esquecimento ainda hoje" (Neto 2019b, página 338). Lembrá-las é, por isso, uma forma de resistir.

Esse é também um dos méritos de *Recognition*. O exercício de abertura do pequeno arquivo pessoal leva-nos a entender o quão colectivo ele é. O poder das imagens de arquivo reside nessa actualização da memória, trazendo as imagens do passado para o presente, colocando histórias anónimas de mulheres sem rosto, sem identidade, brutalmente silenciadas, no centro de uma reflexão crítica acerca também dos motivos do seu apagamento histórico. Assim, o trabalho de Sara Serpa em *Recognition* é muito mais do que um reconhecimento meramente individual. Contribui para uma melhor compreensão das complexas dinâmicas sociais que foram cimentadas pelo sistema colonial e que se auto-reproduzem hoje, tanto na sociedade angolana como na portuguesa, através do racismo, do machismo, da exclusão social, do silêncio familiar e do esquecimento colectivo.

Começar a reparação

Uma influência não explícita que paira sobre *Recognition*, denunciada talvez pelo título do filme, é o trabalho de Grada Kilomba em *Memórias da Plantação*. No seu livro, Grada Kilomba refere um discurso público de Paul Gilroy, no qual este "descreve cinco mecanismos de defesa do ego pelos quais o sujeito branco passa a fim de ser capaz de (...) se tornar consciente da sua própria branquitude e de si própria/o como perpetradora/o do racismo: negação; culpa; vergonha; reconhecimento; reparação." (Kilomba 2019, 43) Com *Recognition* Sara Serpa partilha com o público esse caminho sem retorno, de um processo que é pessoal e familiar, mas simultânea e necessariamente político

RCL — Revista de Comunicação e Linguagens *Journal of Communication and Languages* N.54 (2021) ISSN 2183-7198

e colectivo, que diz respeito a todos nós, tanto em Angola como em Portugal, e sem o qual não poderemos realmente compreender como os sistemas de opressão operam nas nossas sociedades — pelo racismo, a xenofobia, o machismo, o classismo — seja de forma explícita e inegável, seja de forma velada e subterrânea.

Digerir o passado familiar através dos filmes Super 8 do seu avô não terá sido fácil. Deparar-se com o significado histórico abrangente dessas imagens implica enfrentar uma série de contradições afectivas e identitárias. Fazê-lo através da música, através da reciclagem desse material de arquivo, através da exposição da sua história, desde o seu lugar de fala, é um exemplo de como a arte pode ter um importante papel reparador quando quebra silêncios, transformando o mundo em pequenos passos: às vezes basta começar por não esquecer.

RCL — Revista de Comunicação e Linguagens *Journal of Communication and Languages* N.54 (2021) ISSN 2183-7198

Bibliografia

Kilomba, Grada. 2019. *Memórias da Plantação: Episódios de Racismo Cotidiano*. Rio de Janeiro: Cobogó.

Neto, Maria da Conceição. 2019a. As Mulheres na Clandestinidade e na Guerrilha. Comunicação apresentada no Colóquio MINCULT/Biblioteca Nacional, Lisboa, 27 de Março.

_____ . 2019b. "Colonial Incarceration and Selective Memories: What Is Remembered? Who Is Forgotten? The Case of Peasant Women Deported to São Nicolau (Angola, 1969)." *The Journal of Imperial and Commonwealth History* 47(2): 325-342. https://doi.org/10.1080/03086534.2019.1605710.

Nota biográfica

Aline Frazão é cantora e compositora angolana. Nasceu em Luanda, em 1988. Tem quatro álbuns editados e é a autora da banda sonora do filme "Ar Condicionado", de Fradique. Escreveu para o jornal Rede Angola e publicou um conto na Revista Granta em Língua Portuguesa. É licenciada em Ciências da Comunicação pela NOVA FCSH.

ORCID iD

0000-0003-3216-2859

Morada institucional

Rua Manuel da Silva Moreira Rato, N 7, 4 E
2760-081 Caxias.

Recebido Received: 2021-01-30

Aceite Accepted: 2021-04-05

DOI https://doi.org/10.34619/qfci-vsxg

RCL — Revista de Comunicação e Linguagens *Journal of Communication and Languages* N.54 (2021) ISSN 2183-7198

Lino, Patrícia. 2020. *O kit de sobrevivência do descobridor português no mundo anticolonial*. Lisboa: Douda Correria.

PEDRO EIRAS

Universidade do Porto. Faculdade de Letras.
Instituto de Literatura Comparada Margarida Losa
peiras@letras.up.pt

RCL — Revista de Comunicação e Linguagens *Journal of Communication and Languages* N.54 (2021) ISSN 2183-7198

Sim, claro que há humor neste título insólito de Patrícia Lino — *O Kit de Sobrevivência do Descobridor Português no Mundo Anticolonial*. Sim, claro que há ironia, paródia, riso ou talvez apenas sorriso (ou então pranto e ranger de dentes?). Há um desfasamento entre o carácter técnico de qualquer *kit* e a absurda inutilidade deste manual de instruções, um desencontro entre a letra e o espírito, os discursos citados e o discurso que os põe ao espelho, para os pôr a ridículo. Há, claro, tudo isso; mas há ainda, e é decerto o mais importante, um programa extremamente sensível e urgente — um apelo à reescrita da História, à reinvenção da linguagem, à audição do outro.

Para descrever este *Kit*, importa apresentar, em algumas linhas, a própria autora: Patrícia Lino é uma escritora portuguesa, uma especialista em literatura brasileira, professora na University of California Los Angeles. A esta pluralidade de lugares, acresce um verdadeiro "ofício múltiplo" (cf. Frias, Eiras e Martelo, org. 2017): Patrícia Lino é poetisa, artista plástica, performer, criadora de ilustrações, de vídeos, de um álbum de poesia "mixada". Se insisto neste carácter vário e experimental da criação da autora, não é simplesmente como pano de fundo para descrever o *Kit*, mas porque existe aqui uma forte coerência: a pluralidade de experiências — lugares, linguagens, formas — gera uma cosmovisão aberta, atenta à diferença, em tudo distinta da cosmovisão fechada do suposto "descobridor português". Quando Anna Klobucka, no prefácio ao *Kit*, descreve o "olhar agudo" de Patrícia Lino como o de "uma estrangeirada profundamente portuguesa ou portuguesa profundamente estrangeirada" (2020, 5), não é para designar uma dupla falha, mas, bem pelo contrário, uma dupla força, um ponto de vista mais lato, porque multiplicado. É em nome de uma atenção ao plural que se recusará agora o primado do mesmo — e a hierarquia que lhe subjaz.

Descrevo agora o livro: trata-se de uma apresentação de quarenta objectos que qualquer saudosista dos "descobrimentos portugueses" (do imperialismo, do colonialismo, do fascismo...) deveria supostamente possuir, para sobreviver a um mundo que lhe é — segundo o título, *Kit de Sobrevivência* — adverso. O livro inclui o nome de cada objecto, uma imagem, uma definição (com maior ou menor pormenor), uma instrução de uso e, eventualmente, uma menção à idade mais própria para o seu uso. A aparente seriedade deste manual, evocando os universos da farmacologia e da auto-ajuda, desfaz-se depressa se atentarmos nos objectos listados.

O primeiro, por exemplo, é o "FRASQUINHO DE MAR PORTUGUÊS" (Lino 2020, 8), de que a autora apresenta uma ilustração (9) e a seguinte definição:

> O FRASQUINHO DE MAR PORTUGUÊS é uma das práticas mais recorrentes da Terapia de Reposição de Maresia (TRM), que restitui ao corpo a substância responsável pela dependência da interpretação colonial e eurocêntrica do mar, do embelezamento do processo da colonização portuguesa e de quaisquer outras teorias, crenças ou práticas coloniais (10)

A apresentação do objecto termina com a posologia, estipulando como o saudosista deve inspirar "o cheiro forte e característico" (11) do mar português — não por acaso, título de uma das partes da *Mensagem*, de Fernando Pessoa.

Um segundo exemplo: o segundo objecto do *Kit* é a "BOLA-MAPA MUNDI" (Lino 2020, 12), ou seja, "uma bolinha anti-stress com a forma do globo terrestre" (14), incluindo a seguinte posologia:

> 1. Com uma das mãos, abrindo e fechando todos os dedos, aperte e desaperte a BOLA-MAPA MUNDI.
> 2. Use o marcador de cor preta para circundar o antigo império português. Repita PORTUGAL É O CENTRO DO MUNDO, até acalmar-se.
> 3. Poderá também lançar a BOLA-MAPA MUNDI ao ar.
> 4. Ou chutá-la com um dos pés.
> 5. Porque, como você sabe, depois da colonização, veio o futebol.
>
> Para todas as idades. (15)

A seriedade da linguagem (exercícios para alívio do *stress*, conselhos médicos, posologias) colapsa na imagem absurda da bola-mapa mundi no ar — como o mapa-balão com que brinca o *Grande Ditador*, em Charles Chaplin —, seguida da denúncia do efeito alienante do futebol, avatar contemporâneo dos velhos *circenses*...

Estes dois exemplos permitem já entrever o jogo satírico do livro: aparentemente sério, afinal burlesco, por fim doloroso. Trata-se, em suma, de criar um discurso paródico a partir de discursos solenes, que permita desmontá-los por dentro. Nesse sentido,

RCL — Revista de Comunicação e Linguagens *Journal of Communication and Languages* N.54 (2021) ISSN 2183-7198

o *Kit* vai listando textos, linguagens, discursos políticos e literários, o uso automático de narrativas históricas por questionar. A estratégia de auto-ajuda do descobridor português implica a repetição mecânica de frases-feitas, juízos de valor, *slogans*, supostas verdades universais; um "CATEQUISMO ARISTOTÉLICO" para justificar a escravatura (Lino 2020, 42-46); "HISTÓRIAS DE EMBALAR" com uma cosmovisão racista (48-53); um "DISCO RISCADO LUSITANÍSTICO" cheio de *clichés* (68-71); e ainda a "CAVAQUEIRA", vinil que recolhe enunciados (verídicos) de Aníbal Cavaco Silva sobre os descobrimentos portugueses, dados como exemplares (118-121). Entretanto, a literatura não é poupada: o *Kit* propõe o livro "NOTAS SOBRE A GRANDEZA DE PORTUGAL QUE NÃO FAZEM SENTIDO PARA MAIS NINGUÉM A NÃO SER PARA OS PORTUGUESES" (20-23), numa assumida paródia contra *A Arte de Ser Português* de Teixeira de Pascoaes, o providencialismo patriótico de *Os Lusíadas* (78) e alguns versos de *Mensagem* (86) são citados e interrogados, sempre sob o fetiche de uma "LÍNGUA DE CAMÕES" (138-143), que vigia quem pode falar e o que se pode dizer.

Esta profusão de discursos segue sempre as mesmas leis. Importa repetir insistentemente os mesmos enunciados: "É [...] fundamental [...] repetir de modo obsessivo as premissas" (46), "volte a repetir incessantemente a mesma frase" (53), "O DISCO RISCADO LUSITANÍSTICO é um clássico da pedagogia da repetição" (70), e, como corolário, importa nunca explicar o discurso (56). Numa formulação lapidar, "A imagem mais viral é também a mais verdadeira" (57), ou seja, a fundamentação do discurso passa apenas pela sua repetição massiva, histérica, inconsciente. Pelas mesmas razões, quando o *Kit* pretende explicar "Como usar A INDIFERENÇA DO OCIDENTE", nem é preciso indicar instruções, basta esclarecer: "Você já a usa. Só não tinha, muito provavelmente, um nome para ela" (58).

Assim, uma das tarefas mais importantes de *O Kit de Sobrevivência do Descobridor Português no Mundo Anticolonial* é "dar nomes" aos discursos, gestos, rituais, objectos, ideias-feitas; mesmo antes de os derrubar, retirá-los a uma inconsciência partilhada — e tanto mais confortável quanto menos reconhecida. Por isso, este livro é um discurso que imita discursos para chegar a um anti-discurso: trabalho de revisão, dentro da própria linguagem, que deve torná-la estranha a si própria. Nesse sentido, todo o gesto crítico do *Kit* deve opor-se à "AMNÉSIA SELECTIVA" (170) que protege os próprios discursos, estabelecendo os limites do impensado, os dogmas, uma suposta natureza das coisas — evidente nos lugares-comuns que o livro convida a repetir. Contra a amnésia, é necessária uma memória plural; contra o automatismo, uma consciência; contra a doutrina, a tarefa sempre difícil de uma crítica.

Por isso, o *Kit* de maneira nenhuma se esgota numa primeira instância do gesto paródico, com o seu colorido absurdo; pelo contrário, essa comicidade apela a uma crítica do discurso e a um trabalho de revisão da História. Ou seja, exige-se um debate plural: onde esta quinquilharia nacionalista, imperialista e fascista exige a voz única, a ironia do *Kit* apela ao dissenso, ao trabalho do debate e do diálogo com o outro. Que

RCL — Revista de Comunicação e Linguagens *Journal of Communication and Languages* N.54 (2021) ISSN 2183-7198

um tal diálogo continua hoje ameaçado, mesmo num mundo supostamente já "anti-colonial", é óbvio: no instante em que escrevo estas linhas, circula em Portugal uma petição exigindo a deportação do luso-senegalês Mamadou Ba, activista anti-racista e anti-imperialista. Tudo isto num momento histórico em que diversos políticos afirmam que não há racismo em Portugal, e em que um partido de extrema-direita, racista, misógino, lgbtqiafóbico, alcança um lugar no Parlamento.

"Em todos os sentidos, o diálogo é resistência. A escuta exige resistência física e emocional. Essa resistência é política, mas em um nível mais subjetivo, é ética. O diálogo é, ele mesmo, um mecanismo, um organismo, uma metodologia ético-política", escreve Marcia Tiburi em *Como Conversar com um Fascista* (2016, 53-54). O *Kit* de Patrícia Lino procura precisamente pensar esse mecanismo não-mecânico, essa resistência feita de abertura, essa identificação entre ética e política. Se estas formulações parecem, sem excepção, no limite do paradoxal, é porque este livro apela precisamente a um pensamento além da *doxa*. É esta abertura a uma *praxis* concreta que descrevem as palavras de Patrícia Martins Marcos, no posfácio:

> *O Kit* de Patrícia Lino não é só um *Kit*. Tampouco é só um livro, projecto ou paródia. É mais um movimento dentro da sua mundividência feminista e anticolonial. [...] Ao focar o passado, Patrícia acaba por convidar todos os leitores a pensar o seu oposto: a usar este *Kit* para poder não só conceber, mas mergulhar na práxis de um futuro mais igualitário, inclusivo, feminista, antirracista, descolonial e pró LGBTQIA+. (2020, 200)

Para acabar, recordo um último objecto absurdo deste *Kit*: "A SEBASTIANA é uma máquina de fazer nevoeiro que propicia as condições atmosféricas ideais para o reaparecimento de Dom Sebastião" (Lino 2020, 174). As instruções de uso são extremamente simples: "1. Coloque a SEBASTIANA num espaço fechado. / 2. Ligue a SEBASTIANA. / 3. Espere entre 20 a 30 minutos" (175). Não sei até que ponto estas linhas sugerem um suicídio literal, por inalação dos misteriosos vapores da máquina; talvez o suicídio seja outro, um suicídio em vida, convertido nesta espera de 20 a 30 minutos — ou será 20 séculos, 30 milénios? Seja como for, o pensamento mágico desta expectativa decerto falha — e nem tanto pelo absurdo da situação, mas pelo simples erro pueril de ficar à espera, no espaço fechado da mesmidade, enquanto a vida plural, lá fora, chama por nós.

RCL — Revista de Comunicação e Linguagens *Journal of Communication and Languages* N.54 (2021) ISSN 2183-7198

Bibliografia

Frias, Joana Matos, Pedro Eiras e Rosa Maria Martelo, orgs. 2017. *Ofício Múltiplo. Poetas em outras artes*. Porto: Instituto de Literatura Comparada Margarida Losa / Afrontamento.

Klobucka, Anna M. 2020. "Prefácio." In *O Kit de Sobrevivência do Descobridor Português no Mundo Anticolonial* edited by Patrícia Lino, 2-5. Lisboa: Douda Correria.

Lino, Patrícia. 2020. *O Kit de Sobrevivência do Descobridor Português no Mundo Anticolonial*. Lisboa: Douda Correria.

Marcos, Patrícia Martins. 2020. "O Império é (a) sério." In *O Kit de Sobrevivência do Descobridor Português no Mundo Anticolonial*, edited by Patrícia Lino, 192-201. Lisboa: Douda Correria.

Tiburi, Marcia. 2016. *Como Conversar com um Fascista. Reflexões sobre o quotidiano autoritário*. Paris: Nota de Rodapé Edições.

Nota biográfica

Professor de Literatura Portuguesa na Universidade do Porto, Investigador do Instituto de Literatura Comparada Margarida Losa, Membro da Rede Internacional de Pesquisa LyraCompoetics. Desde 2005, publicou diversos livros de ensaios sobre literatura portuguesa dos séculos XX e XXI, estudos interartísticos, questões de ética. Presentemente, desenvolve pesquisas sobre a representação e o imaginário do fim do mundo.

ORCID iD

0000-0002-5296-6806

Morada institucional

Faculdade de Letras da Universidade do Porto, Via Panorâmica Edgar Cardoso, s/nº. 4150-564 Porto.

Recebido Received: 2021-01-30 **Aceite** Accepted: 2021-03-21

DOI https://doi.org/10.34619/jpiw-eh8n

RCL — Revista de Comunicação e Linguagens *Journal of Communication and Languages* N.54 (2021) ISSN 2183-7198

“Será que as estrelas falam?” Ouvindo a voz de Carolina Maria de Jesus

“The stars, will they speak?” Listening to Carolina Maria de Jesus’s voice

RITA CIOTTA NEVES

Professora aposentada da Universidade Lusófona

rita.ciotta@gmail.com

Resumo

O texto, baseado na biografia de minha autoria *Carolina Maria de Jesus — Nas Margens da Literatura* (Lisboa 2020), pretende ser uma breve apresentação da escritora brasileira Carolina Maria de Jesus, que nasceu em Sacramento em 1914 e morreu em Parelheiros (São Paulo) em 1977. Carolina foi uma das primeiras vozes negras que se fez ouvir do interior das favelas, denunciando as injustiças e discriminações de classe, de raça e de género. O sucesso, fulmíneo e efémero, aconteceu em 1960, com a publicação do seu primeiro diário, *Quarto de Despejo*, mas a chegada da ditadura e o esquecimento dos *media* lançaram-na de novo no isolamento. É autora de muitas obras: diários, poemas, contos e um pequeno romance. Representante da Literatura Marginal e pioneira da posterior Literatura Periférica. Acusada de “escrever mal”, é um exemplo de como o cânone literário tradicional deve, atualmente, ser discutido e reconsiderado.

Palavras-chave

Carolina Maria de Jesus | Literatura Marginal Brasileira | Cânone Literário

RCL — Revista de Comunicação e Linguagens *Journal of Communication and Languages* N.54 (2021) ISSN 2183-7198

Abstract

Based on the biography of Carolina Maria de Jesus I have authored, *Carolina Maria de Jesus. Nas Margens da Literatura* (Lisboa 2020), this article is an introduction to the Brazilian writer, who was born in Sacramento, in 1914, and died in Parelheiros (São Paulo), in 1977. Carolina was one of the first Black voices within the *favelas t*o be heard, denouncing class, race and gender injustices and discriminations. The success, fulminant and ephemeral, occurred in 1960 with the publication of her first diary *Quarto de Despejo*, but Brazilian dictatorship and mass media oblivion left her, once again, in isolation. She wrote several books: diaries, poems, and novels. Representative of *Literatura Marginal* and pioneer of the subsequent *Literatura Periférica,* she was accused of "being a bad writer", becoming, however, an example of how the literary canon should be, nowadays, discussed and reconsidered.

Keywords

Carolina Maria de Jesus | Brazilian Marginal Literature | Literary Canon

RCL — Revista de Comunicação e Linguagens *Journal of Communication and Languages* N.54 (2021) ISSN 2183-7198

> *A vida é igual um livro. Só depois de ter lido é que sabemos o que encerra. E nós, quando estamos no fim da vida é que sabemos como a nossa vida decorreu. A minha, até aqui, tem sido preta. Preta é a minha pele. Preto é o lugar onde moro.*
>
> Carolina Maria de Jesus (2019, 167)

A voz de Carolina Maria de Jesus continua a ecoar na nossa mente por muito tempo. Basta lermos algumas páginas do seu *Quarto de Despejo*, o primeiro diário publicado em 1960 na cidade de São Paulo, para ficarmos impressionados ao ponto de não poder interromper a leitura. Ouvir esta voz, conhecer a sua vida e as suas obras torna-se, assim, uma operação difícil, arriscada. É uma descida ao inferno, onde as palavras de ordem são a fome, a violência, o sofrimento.

Carolina, que nasceu em 1914 em Sacramento, uma pequena cidade do estado brasileiro de Minas Gerais, viveu toda a sua vida adulta em São Paulo, por muitos longos e dolorosos anos, na favela de Canindé. E é de dentro da favela que fala, uma das

primeiras vozes negras da Literatura Marginal brasileira e por isso pioneira do que será mais tarde, a partir dos anos 90, a Literatura Periférica.

Começa a escrever desde pequena, ainda em Sacramento. Compõe um poema que é lido com espanto pelas pessoas do seu bairro, tanto que alguém profetiza que ela "será uma poetisa". É uma expressão que Carolina, naquele momento, não compreende e que lhe será clara só mais tarde, quando corre, curiosa e excitada, pelas livrarias da grande metrópole. Na favela, sobrevive como catadora: recolhe tudo o que encontra, papéis, ferros, garrafas, que depois revende o melhor possível e lhe permite comprar comida, para ela e para os seus três filhos. Os pais das crianças já não estão com ela, desapareceram durante a gravidez; só o pai da Vera Eunice, a última filha, ainda lhe dá uma pequena quantia de dinheiro no fim do mês. Vive numa barraca, escaldante no verão e gélida e chuvosa no inverno, mas este fator climático pouco lhe interessa: a sua verdadeira obsessão é o que irá pôr na mesa para os filhos. A sua obsessão é a fome. No diário, Carolina diz que "a fome é a amarela", uma cor explicada pela filha Vera Eunice, que, numa entrevista, revela o porquê: quando a mãe saía para apanhar papéis, muitas vezes estava em jejum, o que lhe provocava mal-estar e vómitos de cor amarela.

Mas, na infância difícil de Carolina, que com a mãe trabalhava duramente nas fazendas da zona, muitas vezes sem ser paga, acontece um facto extraordinário, que muda radicalmente a sua vida: frequenta dois anos de escola primária e aprende a ler e a escrever. Será a sua salvação, mas também o seu desespero: salvação porque um novo mundo se abre à sua frente, desespero porque no seu ambiente e sobretudo na favela, onde a maioria das pessoas são analfabetas, é vista com desconfiança e detestada por isso. Aliás esta identidade de "aliena", de "diferente"[1], vai persegui-la durante toda a vida e vai contribuir para o seu isolamento. É demasiado instruída para os favelados, mas não suficientemente culta para o mundo cultural que a rodeia e no qual nunca conseguirá integrar-se. O mesmo lhe acontece de um ponto de vista social: é demasiado revolucionária para a direita, que não gosta das suas duríssimas críticas à classe política brasileira, e demasiado independente para a esquerda, que critica o seu não querer afiliar-se em nenhuma organização.

Falámos da obsessão da fome, que percorre toda a sua obra literária, mas na realidade a verdadeira obsessão de Carolina é a escrita. Ela escreve constantemente, desde que tenha um momento livre, de dia e muitas vezes de noite, quando os filhos já dormem. E se alguém lhe pergunta porque não se casa, responde, com a ironia habitual, que nenhum homem suportaria uma mulher que guarda lápis e cadernos por baixo da almofada.

Carolina é "descoberta" nos finais dos anos cinquenta por um jornalista, Audálio Dantas, durante uma reportagem sobre a favela. Encontra-a por acaso e descobre na barraca um monte de papéis enegrecidos pelo fumo e a humidade. Lê algumas folhas do

1 Diferente como se sentia também Clarice Lispector, que conhecerá Carolina durante uma apresentação do seu diário. Perante os elogios de Carolina, responde-lhe que é ela a grande escritora, pois é ela que "sabe escrever sobre a realidade".

RCL — Revista de Comunicação e Linguagens *Journal of Communication and Languages* N.54 (2021) ISSN 2183-7198

diário e fica tão impressionado que lhe promete ajuda para o publicar. Assim, em agosto de 1960, o livro sai com o título *Quarto de Despejo — Diário de Uma Favelada*, pela editora Francisco Alves, de São Paulo. É a favela o quarto de despejo, ou seja, onde se deita o lixo e tudo o que é velho e inútil. São Paulo é a sala de estar, onde vivem os ricos, os patrões.

A apresentação do livro torna-se um acontecimento mundano, com um enorme afluxo de gente, atraída pela operação de marketing feita previamente pela editora, com entrevistas na imprensa e na televisão. Uma foto gigante é também afixada à porta da editora, facto que impressiona muito a escritora quando chega de autocarro com os seus três filhos. A primeira edição, logo esgotada, teve uma tiragem de 10.000 exemplares, e, no primeiro ano, com várias edições, venderam-se mais de 100.000 livros. Em poucos anos, o livro será traduzido para treze línguas e vendido em catorze países. A assinalar, no entanto, que nunca foi publicado em Portugal, proibido pela censura salazarista. Na Itália, Carolina foi descoberta por Alberto Moravia, que leu o diário durante uma sua viagem ao Brasil e que o fez traduzir para italiano. No prefácio, escreve Moravia: "Carolina encontra-se naquela posição de força de que fala Marx quando diz que os proletários não têm nada a perder, se não as suas algemas [...]. As palavras de Carolina têm uma profundidade shakespeariana" (Moravia 1962, 7).

Este estrondoso, embora efémero, sucesso tem diversas explicações. O diário saiu num Brasil que atravessava uma fase muito especial da sua história. Era um momento de grande efervescência sociopolítica e cultural. Os anos de um acelerado desenvolvimento industrial, sobretudo nas três grandes cidades, São Paulo, Rio de Janeiro e Belo Horizonte. A modernização era muito rápida em todo o país, mas simultaneamente aumentavam as diferenças e as injustiças sociais. Além disso, no campo literário havia uma maior sensibilidade e interesse pelo fator social e por uma forma artística mais empenhada. O outro fator novo, e este certamente negativo, foi o alastrar das favelas, verdadeiros guetos onde vivia confinada a classe mais baixa do Brasil, composta pelos que Gramsci definia como *subalternos*. O conceito de subalterno corresponde a uma das categorias gramscianas que foi mais tarde retomada pelos teóricos dos Estudos Subalternos, nomeadamente por Spivak (1988) e Bhabha (2001). Gramsci escreve:

> A história dos grupos subalternos é, necessariamente, desagregada e episódica. É indubitável que, na atividade histórica destes grupos, há a tendência para a unificação, embora provisória, mas esta tendência é continuamente quebrada por iniciativa dos grupos dominantes e, por conseguinte, pode ser demonstrada só em ciclo histórico concluído, se ele se concluir com sucesso. Os grupos subalternos sofrem sempre a iniciativa dos grupos dominantes, mesmo quando se rebelam e se insurgem; só a vitória permanente quebra, e não imediatamente, a subordinação (Gramsci 1975, 2283).

Carolina pertence a estes subalternos, mas a "revolução passiva", teorizada também por Gramsci, não a atinge. Ao contrário, a sua mente é lúcida e crítica e tem clara

RCL — Revista de Comunicação e Linguagens *Journal of Communication and Languages* N.54 (2021) ISSN 2183-7198

consciência das discriminações raciais e de género de que são vítimas os subalternos do Brasil. No seu diário, Carolina escreve: "O Brasil precisa ser dirigido por uma pessoa que já passou fome. A fome também é professora" (de Jesus 2019, 29). E ainda, misturando o seu comovente lirismo com o seco estilo realista, fusão que sempre a carateriza:

> O céu é belo, digno de contemplar porque as nuvens vagueiam e formam paisagens deslumbrantes. As brisas suaves perpassam conduzindo o perfume das flores. (...) A noite surgem as estrelas cintilantes para adornar o céu azul. Há várias coisas belas no mundo que não é possível descrever-se. Só uma coisa nos entristece: os preços, quando vamos fazer compras. Ofuscam todas as belezas que existem (Jesus 2019, 43).

O sucesso do livro permitir-lhe-á sair da favela para ir ocupar um pequeno apartamento no bairro de Santana, uma "casa verdadeira", feita de tijolos, como sonhava há muito tempo. Mas o bairro é de classe média branca e cedo começam problemas de convivência. Os vizinhos queixam-se da exuberância e da falta de educação dos filhos, habituados à liberdade da favela. Outros criticam-na quando Carolina contrata como empregada uma mulher branca, que aliás trata os meninos com arrogância, como se fossem pequenos selvagens. Começam também os problemas com os média, que já se cansaram dela e que acolhem com grande frieza o seu segundo diário *Casa de Alvenaria — Diário de uma Ex-favelada*, publicado em 1961. O livro não tem nenhum sucesso, também porque a situação política está a mudar e se aproxima o duro período da ditadura. Carolina é igualmente criticada, nos média, por ter tentado mudar o seu visual. Agora veste-se melhor, usa joias, talvez demasiadas, pinta-se e tudo isso é mal recebido, é acusada de querer alterar a sua identidade e imitar a classe alta, à qual nunca irá pertencer.

O fracasso editorial do segundo livro faz ressurgir os problemas económicos. Sem recursos, Carolina vende a casa de Santana e compra um pequeno terreno, em Parelheiros, na periferia de São Paulo. Os filhos, já habituados à cidade, não querem mudar-se para lá, mas finalmente toda a família deixa São Paulo e será em Parelheiros que a escritora viverá até ao fim da vida. Vivem do campo e dos animais que criam. Os filhos estão na escola, mas só Vera Eunice conseguirá formar-se e tornar-se professora. João José, o filho mais velho que morrerá muito cedo, encontra um pequeno trabalho, mas José Carlos, mais rebelde, não quer estudar e não se integra em nenhuma profissão. Em adulto, tornar-se-á um alcoolizado e a sua morte será trágica. Acabará atropelado, embriagado, na Avenida Paulista. Mesmo assim, Carolina amava muito este filho, com quem falava da vida, da literatura, dos sentimentos. Dele, dizia que era o único que a fazia rir.

No campo, Carolina isola-se de tudo e de todos, mas continua a escrever. Escreve um outro diário, *Diário de Bitita,* provérbios, peças de teatro, contos, poemas, um pequeno romance — *Pedaços de Fome* -, letras de canções.

A obra mais interessante e conseguida é, parece-nos, *Diário de Bitita,* que tem uma história editorial curiosa. Quando Carolina já morava em Parelheiros, foi visitada por

RCL — Revista de Comunicação e Linguagens *Journal of Communication and Languages* N.54 (2021) ISSN 2183-7198

duas jornalistas francesas, que, depois de muitas buscas, a descobriram e entrevistaram. Encontram uma mulher alta e magra, calças encarnadas e camisa amarela, um grande lenço na cabeça. Cansada, precocemente envelhecida, recebe-as com grande gentileza. Contam as jornalistas:

> A casa por pintar, imersa numa vegetação luxuriante, não tem um ar demasiado triste, mas quando se entra, num dia chuvoso, dentro sente-se frio. Havia quatro cadeiras em volta de uma mesa, uma velha credência encostada à parede (...). E as suas coisas que, para Carolina, são os seus cadernos, os seus livros (a Bíblia, é claro, mas também Kierkegaard, Dostojevski, Miller, alguns dicionários, velhas enciclopédias), fotos, cortes de jornais do seu tempo glorioso e as traduções (contamos doze) do seu *Quarto de Despejo* (Lapouge e Pisa 1977, 166).

Carolina entrega às jornalistas o manuscrito do seu novo livro, que não consegue publicar no Brasil. Elas editam-no em França, traduzido para francês, e só mais tarde, em 1987, chegará a ser publicado no Brasil, vertido novamente para português e com o título *Diário de Bitita*. O original perdeu-se pelo que o leitor lê um texto que já passou por duas traduções, embora isso não diminua o seu interesse e beleza literária. É, na realidade, um livro de memórias, onde a escritora descreve a sua infância em Sacramento, terra de escravos e de bandeirantes, de imensas fazendas e imensa pobreza, de gritantes injustiças sociais, raciais e de género. A mãe dela, Cota, que já tem um filho, fica grávida de Carolina, de outro homem. Tenta abortar bebendo veneno, mas não consegue e é abandonada pelo marido. A menina nasce negra como o carvão, enquanto o irmão é mais claro e isso provoca, dentro da família, as primeiras manifestações de discriminação pela cor da pele. Carolina é uma menina magra e alta, rebelde, curiosíssima, e que tem um herói, o avô Benedito José. Era um ex-escravo vindo de Cabinda, um patriarca muito sábio e respeitado por toda a comunidade, branca e negra, ao ponto de ser chamado o Sócrates africano.

Uma noite, Carolina diz à mãe que queria ser um homem, porque tinha percebido que eram eles que mandavam. A mãe, surpreendida, diz-lhe que se passar por baixo de um arco-íris tornar-se-á um homem. A menina espera toda a noite o milagroso arco-íris, que evidentemente nunca chegará. Chora desiludida, mas continua a fazer perguntas e a ser atormentada por esta ideia. Escreve Carolina:

> À noite olhava o céu. Mirava as estrelas e pensava: "Será que as estrelas falam? Será q u e elas dançam aos sábados? (...) No céu deve ter estrela mulher e estrela homem. Será que as estrelas mulher brigam por causa dos homens?
> (...) No mato eu vi um homem cortar uma árvore. Fiquei com inveja e decidi ser homem para ter forças (Jesus 1986, 67).

E ainda, quando descreve a repressão policial, em Sacramento:

RCL — Revista de Comunicação e Linguagens *Journal of Communication and Languages* N.54 (2021) ISSN 2183-7198

> A cidade. Aos sábados, os polícias apertavam-se. Eles colocavam um cinturão por cima da túnica. Era a prova da absoluta autoridade. Os pretos ficavam apavorados. As mulheres pretas saíam, iam nas vendas retirar os seus filhos e seus esposos. Como é horroroso suportar uma autoridade imbecil, arbitrária, ignorante, indecente e, pior ainda, analfabeta (Jesus 1986, 85).

A saúde de Carolina vai piorando nos últimos anos, tem problemas de asma e de bronquite. E será com uma crise de asma que morrerá em 1977, aos 63 anos. O filho José Carlos corre por toda a aldeia à procura de um carro para a levar ao hospital, mas quando o encontra já é tarde, Carolina morre durante a viagem. No funeral, não aparece nenhuma autoridade oficial, só um representante da editora Francisco Alves e o jornalista Audálio Dantas, que não via a escritora há dez anos. Entre os dois, as relações tinham-se complicado e é interessante lembrar aqui a razão: Carolina acusava o jornalista de a querer fechar na categoria de "escritora de favela", quando o seu desejo era ser, simplesmente e de forma mais abrangente, "escritora".

Polémica que nos remete para uma questão importante quando nos aproximamos do universo caroliniano: a questão da língua. Carolina, como já referimos, nunca foi aceite pela elite intelectual e literária brasileira, durante a sua vida e o mesmo acontece atualmente. É com certeza estudada e considerada nos ambientes universitários, mas seria difícil encontrar as suas obras, por exemplo, numa grande livraria de São Paulo. Há múltiplas razões para isso, como a discriminação racial, de género e sobretudo de classe, mas talvez a principal seja esta: Carolina "escrevia mal". No seu primeiro diário encontramos muitos erros ortográficos e gramaticais[2], mas este aspeto não consegue, de forma alguma, alterar a beleza e a força do texto. Que, como insiste a estudiosa Regina Dalcastagné (2013), não é só um testemunho da sociedade brasileira de então, mas que se impõe pelo seu valor literário. Porque é que — pergunta-se a estudiosa — quando um escritor de classe média fala dos problemas sociais da sua classe se diz que cria um texto literário e se, ao contrário, uma escritora pobre fala dos pobres, se diz que a sua obra representa um documento antropológico, sociológico? Este é um preconceito que perseguirá Carolina durante toda a sua carreira de escritora.

Em conclusão, no caso de Carolina e de quase todos os escritores pós-coloniais, devemos considerar que o cânone literário a seguir é outro, diferente, em que, na análise crítica do texto, devem ser tomados em conta não só os elementos puramente textuais, mas também os extratextuais, fundamentais para perceber a obra. Por ser justamente uma literatura híbrida, de fronteira, entrópica, muitas vezes tão forte que nos atinge profundamente. Como acontece com a leitura dos textos de Carolina.

2 Questão que me preocupou no momento da minha tradução para italiano de *Quarto de Despejo*, publicada recentemente pela editora Alpes Italia, com o título *La Stanza dei Rifiuti e Altre Opere* (2021). Nesse caso, preferi corrigir os erros gramaticais e ortográficos, deixando o léxico e a sintaxe o mais fiéis possível ao texto original.

Bibliografia

Bhabha, Homi. 2001. *I luoghi della cultura*. Roma: Meltemi.

Dalcastagné, Regina. 2013. *Literatura Brasileira Contemporânea.* Rio de Janeiro: Editora da Universidade do Estado do Rio de Janeiro.

Farias, Tom. 2017. *Carolina — Uma Biografia*. Rio de Janeiro: Malé.

Fernandez, Raffaella. org. 2018. *Carolina Maria de Jesus — Meu Sonho é Escrever.*

Gramsci, Antonio. 1975. *Quaderni del Carcere*. Torino: Einaudi.

Jesus, Carolina Maria de. 1989. *Diário de Bitita.* Rio de Janeiro: Nova Fronteira.

_____ . 2019. *Quarto de Despejo*. São Paulo: Editora Ática.

_____ . 2021. *La Stanza dei Rifiuti e Altre Opere*. Roma: Alpes Italia.

Lapouge, Maryvonne e Clelia Pisa. 1977. *Brasileiras*. Paris: Des Femmes.

Neves, Rita Ciotta. 2020. *Carolina Maria de Jesus. Uma Biografia, Nas Margens da Literatura*. Lisboa: Colibri.

Spivak, Gayatri Chakravorty. 2009. *En d'autres mondes — en d'autres mots*. Paris: Payot.

_____ . 1988. "Can the Subaltern Speak?". In *Marxism and the Interpretation of Culture*, edited by Cary Nelson and Lawrence Grossberg, 271-313. Urbana, IL: University of Illinois Press.

Nota biográfica

Docente, atualmente aposentada, de Semiótica, Literatura e Tradução na Universidade Lusófona. Tradutora e autora de: *Italo Calvino, Lições de Modernidade* (Edições Universitárias Lusófonas 2006); *Gramsci, a Cultura, Os Subalternos e a Educação* (Colibri 2017); *Carolina Maria de Jesus, nas Margens da Literatura* (Colibri 2020).

Morada institucional

Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias Campo Grande 376, 1749-024 Lisboa.

Recebido Received: 2021-03-24 **Aceite** Accepted: 2021-04-20

DOI https://doi.org/10.34619/zckz-tehd

RCL — Revista de Comunicação e Linguagens *Journal of Communication and Languages* N.54 (2021) ISSN 2183-7198

Moorman, Marissa. 2019. *Powerful frequencies: radio, state power, and the Cold War in Angola, 1931-2002*. Athens: Ohio University Press.

ROGÉRIO SANTOS

Universidade Católica Portuguesa,
Faculdade de Ciências Humanas
Centro de Estudos de Comunicação e Cultura
rogeriosantos@netcabo.pt

RCL — Revista de Comunicação e Linguagens *Journal of Communication and Languages* N.54 (2021) ISSN 2183-7198

Professora associada no departamento de História da Universidade de Indiana Bloomington, EUA, onde ensina História Africana e cinema e estudos dos média, Marissa Moorman tem vindo a fazer um trabalho original e pioneiro sobre como a realidade angolana foi divulgada na rádio e ganhou expressão através da indústria discográfica, antes e depois da independência da ex-colónia portuguesa. Para além de artigos, Moorman publicou dois livros essenciais, recorrendo a investigação em arquivos e entrevistas com antigos profissionais da rádio, em que aprofundou o tema.

Editado em 2008, o seu primeiro livro, *Intonation: A Social History of Music and Nation in Luanda, Angola, from 1945 to Recent Times*, analisa a construção da identidade angolana durante o período de luta pela independência. Foca-se, para tal, nas emissões de rádio e na música angolana, cantada nas várias línguas nacionais e desenvolvendo o que a autora identifica como angolanidade. Nesta obra, aborda o fenómeno dos clubes surgidos nos musseques — bairros em redor do centro da cidade onde viviam os negros africanos e os brancos pobres — e dos festivais musicais em Luanda e, ao mesmo tempo, o impacto cultural da rádio na construção da nacionalidade angolana. Os nacionalistas "navegaram" as ondas de rádio e, através da edição de discos em vinil, foram (re) criando ritmos como a semba, kizomba e rumba (esta última do Congo). Já nos anos 40, Angola assistiu ao reaparecimento da expressão cultural crioula. No final do século XIX, tinham surgido movimentos culturais e literários africanos, envolvendo negros e mestiços, mas o governador-geral de Angola de 1912 a 1915, Norton de Matos, criaria

legislação para a sua dissolução e integração em clubes e associações sem filiação de cor de pele. Um dos acontecimentos mais importantes para o ressurgimento cultural crioulo foi a criação, em 1947, da banda N'gola Ritmos. Depois, ao longo da década de 1950, os musseques de Luanda tornaram-se o epicentro da cultura urbana africana. A principal conclusão deste seu livro é a de que se a rádio contribuiu para a massificação da música angolana a indústria discográfica expandiu-a.

Em *Powerful Frequencies Radio, State Power, and the Cold War in Angola. 1931-2002*, publicado em 2019, Marissa Moorman dedica capítulos sobre a rádio desde o período colonial (até 1975) à fase de afirmação mais recente,

Durante décadas, a rádio colonial dirigiu-se apenas aos colonos brancos; somente a partir de 1960, com um programa de Sebastião Coelho em língua Umbundu, na estação de rádio Huambo, Cruzeiro do Sul, a audiência negra passou a aceder a discursos, mensagens, e música culturalmente direcionados para si. Em 1964, já a viver e trabalhar em Luanda, Rádio Ecclesia produziu o seu programa, agora em Kimbundu (a língua dominante em Luanda), "Tondoya Mukina o Kizomba" (Uma festa cá em casa), apenas com música angolana de artistas como Cabinda Ritmos, Carlos Lamartine, David Zé, Elias Dia Kimuezo, Kiezo, Alberto Teta Lando, N'gola Ritmos, Rui Mingas e Duo Ouro Negro, a mais vibrante música urbana angolana. Simultaneamente, editoras fonográficas (propriedade de empresários portugueses e locais) lançaram discos e empresários musicais promoveram espectáculos ao vivo nas praças de alguns musseques, enquanto a juventude negra aderia ao vestuário e penteados da moda.

Como a abertura e encerramento de uma peça musical, a introdução e o último capítulo do livro são de profunda reflexão. Neles, a autora não receia criticar tanto o regime colonial como o regime estabelecido em Angola em Novembro de 1975. Admirei-lhe a lucidez, pessimista, com que avalia a situação.

Quanto ao primeiro capítulo, li com interesse as páginas sobre colonos e a cidade de Sá da Bandeira (Lubango, hoje em dia), que informam e contextualizam os leitores internacionais não familiarizados com a história de Angola. Do período colonial, destaco três temas tratados no livro: a importância da rádio no Lubango, o papel do português Manuel Bivar como estratega da radiodifusão colonial a partir de 1961 e a análise da construção do edifício da Emissora Oficial de Angola, símbolo do colonialismo tardio e que o novo poder recuperou.

O melhor do livro está, no entanto, nos capítulos quatro a seis, em que Marissa Moorman escreve sobre a rádio desde 1974, particularizando a independência em 1975 e analisando o seu desenvolvimento nas décadas seguintes. O poder governamental influenciou a vida da rádio, primeiro com a transição assegurada pela permanência dos quadros portugueses até à nacionalização da rádio em Dezembro de 1975, e, depois, após uma das maiores tragédias da história do MPLA, com o chamado golpe de Estado de 27 de Maio de 1977. Foi então que o grupo de Nito Alves, José Van-Dunem e Sita Valles foi destruído e centenas ou milhares de jovens funcionários angolanos desapareceram.

RCL — Revista de Comunicação e Linguagens *Journal of Communication and Languages* N.54 (2021) ISSN 2183-7198

A luta também atingiu a Rádio Nacional de Angola, com o assassinato do seu diretor José Santos Matoso. Moorman detalha como, antes da independência de Angola, existiam 15 estações em todo o país, entre a rádio estatal, clubes de rádio, e estações comerciais. Com a independência, as várias rádios foram nacionalizadas e fundidas numa única rádio nacional.

O livro merece outras notas. Deixo uma, relativa ao recurso ao *jamming* para impedir a boa audição das emissões das rádios dos partidos da oposição. Neste âmbito o conceito de *jamming* (tipo de interferências nas emissões através de ruídos, que impedem a boa receção dos programas) não é técnico mas político. O *jamming* político, no entender de Moorman, é a oposição de grupos sociais ao discurso do Presidente José Eduardo dos Santos, acusando-o de falso e desonesto, e apontando a necessidade de um novo regime sem corrupção. A historiadora norte-americana identifica como principais "rostos" desta oposição (*jamming* político) o jornalista Rafael Marques e o grupo em que se destacou Luaty Beirão. O último parágrafo do capítulo e do livro é paradigmático quanto ao estilo livre e independente de Moorman e remete para o título do livro: mesmo quando o MPLA como partido do poder produziu repetidos estímulos (iterações) nas frequências potentes, os angolanos encontraram formas, noutros meios de comunicação social, para proteger e defender os seus interesses.

Assinalo outras contribuições essenciais do livro e a necessidade de alargar a sua discussão científica. Uma é a atenção dada à música dentro do perímetro de Luanda. A música de todo o país teve, porém, o mesmo impacto. Recordo os discos do locutor e produtor de rádio Sebastião Coelho e dos seus colegas, a música étnica eletrificada e adaptada aos ritmos modernos de Cabinda e a coleção de música tradicional da Lunda Norte (cultura ckokwe) reunida pela Diamang, tanto pelo museu como através da estação de rádio do Dundo, onde se localizava a sede da empresa. Outra contribuição é a que a autora escreve sobre nenhum dos profissionais com experiência radiofónica — como Paulo Jorge, Mbeto Traça ou Adolfo Rodrigues Maria — ter sido integrado na direção da rádio nacional após a independência. Entrou, nomeado por Agostinho Neto, José Santos Matoso, assassinado em Maio de 1977. Adolfo Rodrigues Maria estava num longo processo de dissidência, talvez desde 1970, quando ainda era responsável pelo programa de rádio do MPLA de Angola Combatente, desde Brazzaville, até se esconder com medo de ser assassinado no contexto do golpe dos nitistas.

Uma nota final, a de agradecimento a dois investigadores fora do universo português que estudaram Angola como mais ninguém. Uma é a falecida antropóloga inglesa Jill Dias, que estudou o contexto cultural e social de Angola do século XIX e os inícios do seguinte. O olhar mais objetivo e neutro que os portugueses e angolanos, permitiu a Jill Dias perceber melhor as contradições do colonialismo. A outra é, evidentemente, Marissa Moorman, que integra o coletivo editorial da *Radical History Review* e o conselho editorial de *Africa is a Country*. Autora muito ligada a Angola, falando e escrevendo bem em português, isso permitiu-lhe entrevistar radialistas, políticos e simples ouvintes da

RCL — Revista de Comunicação e Linguagens *Journal of Communication and Languages* N.54 (2021) ISSN 2183-7198

rádio em Angola, bem como ler e interpretar os arquivos nacionais dos dois países (em Portugal, o da Torre do Tombo e o Arquivo Histórico-diplomático), e concluir pelo dinamismo das emissões anticolonialistas e, em especial, pela formação de uma cultura autónoma e independentista dos africanos.

RCL — Revista de Comunicação e Linguagens *Journal of Communication and Languages* N.54 (2021) ISSN 2183-7198

Bibliografia

Moorman, Marissa. 2008. *Intonations: A Social History of Music and Nation in Luanda, Angola, from 1945 to Recent Times*. Athens: Ohio University Press.

Moorman, Marissa. 2019. *Powerful Frequencies: Radio, State Power, and the Cold War in Angola, 1931-2002*. Athens: Ohio University Press.

Nota biográfica

Foi professor associado da Universidade Católica Portuguesa, agora aposentado, onde dirigiu a área científica de Comunicação. Tem diversos livros publicados sobre sociologia dos media e história das telecomunicações e da rádio.

ORCID iD

0000-0002-0785-9278

CV

3E1A-050C-0FED

Morada institucional

Palma de Cima
1649-023 Lisboa, Portugal.

Recebido Received: 2021-01-28

Aceite Accepted: 2021-01-28

DOI https://doi.org/10.34619/beez-tbwp

RCL — Revista de Comunicação e Linguagens *Journal of Communication and Languages* N.54 (2021) ISSN 2183-7198

Infra-representação: aquelas que correm

Infra representation: those who run

CATARINA MIRANDA

Jornalista

catarinaveigam@gmail.com

Resumo

O encontro do ensaio "A Morte da Mãe" de Maria Isabel Barreno, com o desporto, motor de emancipação de mulheres. Elas estão presentes, mas têm sido invisibilizadas, desencorajadas por outros ou por si mesmas. Essa, tão aparente como real, ausência face à hegemonia masculina, é aqui uma composição entre texto e imagens, registadas com um telemóvel que fotografa o ecrã de TV. Os excertos da escrita e da fala de Maria Isabel Barreno sistematizam não só um estatuto da autora como observadora de futebol, mas, como sugere o título do ensaio de Barreno, reorganizam o sentimento de uma perda familiar.

Palavras-chave

Mulheres | futebol | infra representação | mãe

Abstract

An encounter between Maria Isabel Barreno's essay "A Morte da Mãe" and sports, an engine of women's emancipation. Women are present in, but they have been invisibilized, discouraged by others or by themselves. This absence, as apparent as it is real, in the face of a patriarchal hegemony, is presented here as an assemblage of text and images, taken with a cellphone. The excerpts of Maria Isabel Barreno's writing and speech systematize, not only my status as a football observer, but also, as suggested in Barreno's essay title, reorganize the loss of a family member.

Keywords

Women | soccer | infra representation | mother

RCL — Revista de Comunicação e Linguagens *Journal of Communication and Languages* N.54 (2021) ISSN 2183-7198



Imagem 1
Maria Isabel Barreno na minha tela de edição
© Catarina Veiga Miranda.

1. Tudo isso é discutido como uma questão de Género e não como uma questão Universal

Assisto à entrevista. Observo-a ao pormenor. O seu rosto, as expressões faciais, enchem o monitor, onde edito imagens diariamente. Não é possível ter a entrevistada mais perto de mim. Nada me distrai da voz de Maria Isabel Barreno, uma vez que a ouço com auscultadores. É o som da voz dela que me isola do mundo. Nesta entrevista tinha 72 anos. Tem um tom grave que confere firmeza às palavras, às ideias:

> Tendo nascido mulher em sociedade, é óbvio que para refletir sobre si própria, até em termos existenciais, uma pessoa esbarra sempre com o problema da mulher; porque há coisas que uma mulher não pode ser, há comportamentos que uma mulher deve ou não deveria ter. Fundamentalmente, esta é a minha grande contestação. As mulheres, tudo o que seja tentarem ter uma voz própria e discutir os condicionalismos que lhes são impostos, tudo isso é discutido como uma questão de Género e não como uma questão Universal (Barreno RTPEnsina, 2011).

Descrevo aqui uma impressão. A última frase de Maria Isabel Barreno fica a ecoar: "tudo isso é discutido como uma questão de Género e não como uma questão Universal". Depois vai-se esbatendo e ouço apenas "universal". Pretendo pensar a Mulher que se mede por si. A tarefa não é linear. Não é simples isolar a mulher do Género porque a qualquer momento a sua condição pode interrompê-la. Por exemplo, a condição de mulher reprodutiva.

A tarefa que me proponho prevê as intermitências do género. Inferiorizadas pela sociedade e infra representadas em todas as áreas à exceção, talvez, na Maternidade. Mesmo a Mãe, foi e há de ser limitada nessa função. A forma como a mulher sente a culpa, a forma como carrega essa culpa e a forma como, sem o perceber, a vai

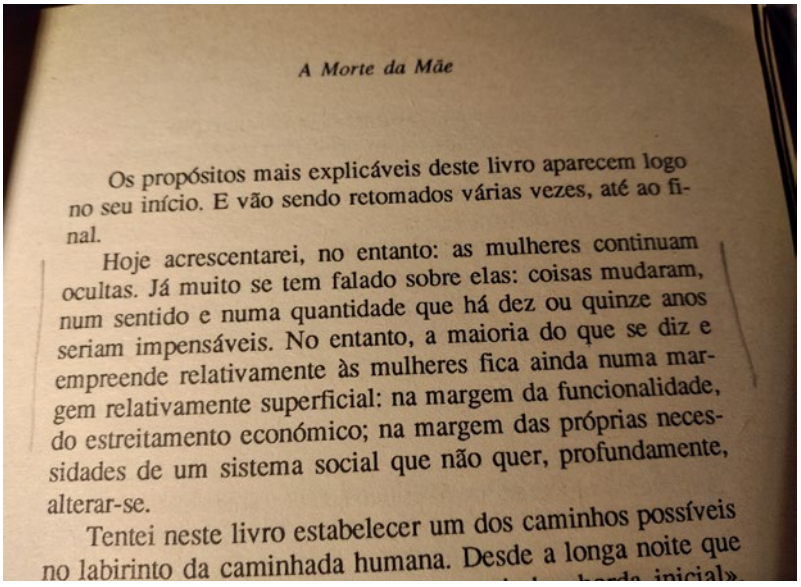
RCL — Revista de Comunicação e Linguagens *Journal of Communication and Languages* N.54 (2021) ISSN 2183-7198

transferindo para a semelhante mais próxima, uma filha, que, sem plano ou intenção, é criada e tantas vezes educada à sua imagem. Nada tem o calibre de uma sociedade que dispara a culpa à Mãe, a uma mulher. É culpada pelo mal e pelo bem que deixou de fazer. É culpada no que impõe e no que consente. **A mulher é um ser armadilhado numa condição, por muito que a rejeite**. A exigência da voz e da escrita de Maria Isabel Barreno força-me a radiografar-me. É uma escolha causada pelo impacto que um título tem em mim. Havia inúmeras mulheres na mesa-de-cabeceira da minha mãe. Dificilmente as praticava, observava-o eu como filha. Fixei-me numa das lombadas, *A Morte da Mãe*. Não o fui ler e demorei anos a perceber que não era aquele um livro que me faria lidar com a perda da minha mãe. Era a lombada de um ensaio filosófico que só mais tarde tentei decifrar como sucedeu à própria autora:

> Vénus, nascida das águas, sorridente e húmida, era do melhor que se podia encontrar do lado dos rostos femininos. Juntamente com a Virgem Maria, que nunca me atraiu, sempre com aquela garantia de ser a única mulher completamente asséptica, sempre pintada de louro e de azul e com uma expressão expectativa que atingia a estupidez. Só mais tarde tentei decifrá-la (Barreno 1989, 19).

2. A Morte da Mãe

A filósofa e escritora sistematiza aquilo que tantas mulheres sentem como estranheza, insatisfação, raiva ou insuficiência. Se mulheres folhearem *A Morte da Mãe* não vão descobrir a pólvora, mas hão de reconhecer-se numa escrita mais articulada do que as suas próprias inquietações.



A Morte da Mãe

Os propósitos mais explicáveis deste livro aparecem logo no seu início. E vão sendo retomados várias vezes, até ao final.

Hoje acrescentarei, no entanto: as mulheres continuam ocultas. Já muito se tem falado sobre elas: coisas mudaram, num sentido e numa quantidade que há dez ou quinze anos seriam impensáveis. No entanto, a maioria do que se diz e empreende relativamente às mulheres fica ainda numa margem relativamente superficial: na margem da funcionalidade, do estreitamento económico; na margem das próprias necessidades de um sistema social que não quer, profundamente, alterar-se.

Tentei neste livro estabelecer um dos caminhos possíveis no labirinto da caminhada humana. Desde a longa noite que

Imagem 1
Página 11 do livro A Morte da Mãe, de Maria Isabel Barreno
© CVM

RCL — Revista de Comunicação e Linguagens *Journal of Communication and Languages* N.54 (2021) ISSN 2183-7198

As "coisas mudaram", diz Maria Isabel Barreno, mas as mulheres permanecem na "margem da funcionalidade, do estreitamento económico" (1989, 11). O ensaio, concluído nos anos 70, continua impressionantemente atual. **Retomo o Infra.** A luta contra a adversidade é diária e as mulheres são exímias em ultrapassar inúmeros obstáculos para que as coisas domésticas, financeiras, laborais, horárias ou sociais, não sejam cometidas de avaria ou, sendo, sejam corrigidas e voltem a funcionar. No cuidado que prestam, no triplo trabalho para conseguirem ter quase o mesmo valor dos homens. Não conseguem porque são e fazem parte de um "sistema social que não quer, profundamente alterar-se" (Barreno 1989, 11), como na passagem que fotografei (imagem 2). E assim ausentam-se, sem escolha, da conquista e do poder. É nestes espaços que as mulheres estão infra representadas.

Recuando a antes do Poder. Ao trazer mulheres para aqui, trago-me também. Não é possível demarcar-me de nada neste processo. Nunca o físico foi tão omitido nas mulheres e numa sociedade onde são reféns da imagem. Mas o físico aqui não será aparência. Será força, destreza, equilíbrio, desporto. Quantas vezes é o exercício físico associado a mulheres? Raramente, num mundo patriarcal. Ainda assim são muitas as que estão presentes em modalidades desportivas e de competição. Poucas vezes estimuladas fisicamente desde a infância, como o são os rapazes. As que tiverem perfil de líderes não são vistas a treinar equipas. Correm muito, mas raramente são vistas a correr. Em *Portrait of a Lady on Fire* (2019), de Céline Sciamma, há uma cena e um diálogo que servem de metáfora. Uma mulher (Héloise) corre em direção a um penhasco e outra (Marianne) corre atrás dela para tentar impedi-la de se atirar ao mar. As duas travam perto do precipício:

> Héloise: I´ve dreamt of that for years...
> Marianne: Dying?
> Héloise: **Running**[1].

1 Há anos que sonho com isto. / Morrer? / Correr.

RCL — Revista de Comunicação e Linguagens *Journal of Communication and Languages* N.54 (2021) ISSN 2183-7198



Imagem 3
Frame do filme "Portrait of a Lady on Fire". © CVM

Mas, ao longo de *Portrait of Lady on Fire*, o que sobressai é a Arte de desafiar convenções. A ação decorre em finais do século XVIII, quando as mulheres são apenas modelos de pintores e, quando são pintoras, são esquecidas como tal. Porém, o filme inverte ou resolve essa omissão. Marianne é contratada para pintar o retrato de Heloise. O retrato tem por função cativar um homem para casar. A pintura vem depois da cena de "correr", o "*Running*". É na corrida que Marianne começa a conhecer a mulher que vai retratar, que é também ela própria. E só depois a Pintura aparece. Um primeiro retrato cuja imagem surpreende a própria retratada. A mulher com ânsia de correr é Héloise. Mas será também Marianne. E a mãe de Héloise. Seremos todas nós.

3. Aquelas que Correm

"*Strong alone, Unstoppable Together*" é um dos slogans com maior visibilidade nos Estados Unidos da América. O Futebol feminino no país é um fenómeno. Raro se compararmos a importância da seleção norte-americana de futebol feminino (USWNT) com o destaque dado a mulheres do resto do mundo na modalidade. As futebolistas norte-americanas são craques, esgotam estádios e são os ídolos, os posters, as *role models* de milhares. Porque se destacam as mulheres norte-americanas neste desporto, o futebol "não-americano", o *soccer*? Porque, nos EUA, o que arrasta multidões são o basebol, o basquete e o futebol americano. O *soccer* é visto como uma modalidade secundária, tornando-se por isso um "Girls' Sport". A modalidade começa por ser praticada por raparigas no *campus universitário* em programas de educação física feminina sem, no entanto, haver competição. No início do século XX, médicos norte-americanos recomendavam cuidado com o exercício físico. Kathleen E. McCrone ilumina:

> "Durante a infância, as raparigas, ao contrário dos rapazes, eram constantemente lembradas de seu propósito e natureza sexual e da necessidade de conter sua exuberância natural. Aprenderam que a cor facial e a força muscular eram sinais de quem precisava de

RCL — Revista de Comunicação e Linguagens *Journal of Communication and Languages* N.54 (2021) ISSN 2183-7198

trabalhar para viver; que o esforço físico, como correr, pular e escalar, poderiam danificar os seus órgãos reprodutivos e torná-las pouco atraentes para os homens" (1988, 8).

Regresso ao futuro. "Sou admiradora de Tobin Heath ainda antes da craque nascer": é assim que me apresento nas redes sociais, onde partilho intermitentemente imagens de mulheres a jogar futebol. Ninguém me pediu explicações, ninguém quis fazer-me perguntas. Ninguém notou que admiro uma craque antes de ela nascer. Tobin Heath é uma centrocampista que joga a extremo. Nessa posição, deve coordenar o ataque e a defesa, evitando os avanços das adversárias durante um jogo, mas sobretudo ataca para dar golos a marcar. Em termos simbólicos, revejo-me nessa tarefa de coordenação e de ataque, naquilo que for o meu melhor ou pior momento. Em termos existenciais, Heath é o *role model* que não tive na adolescência e que teria feito a diferença. A mim e a muitas outras mulheres. **Nunca quis ser futebolista e sempre detestei futebol**. Foi nos movimentos de Tobin Heath em campo que me vi.

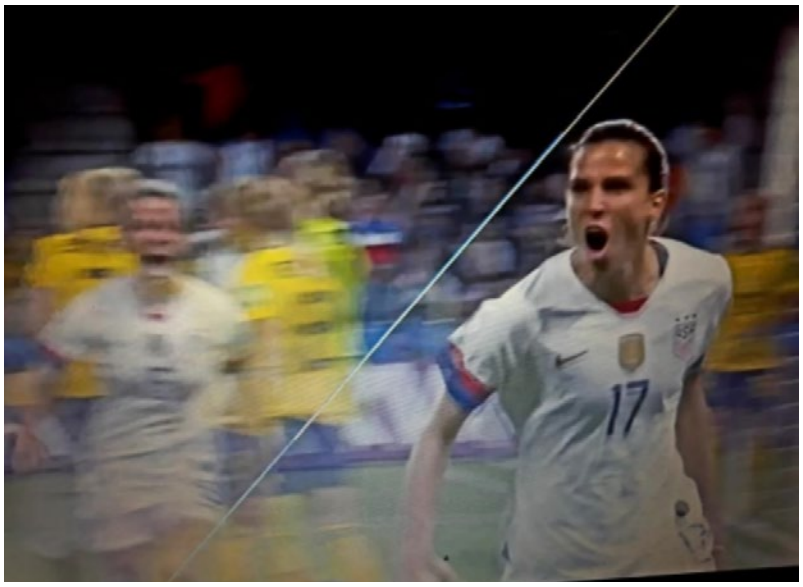


Imagem 4
Tobin Heath no Mundial 2019 em França. © CVM

Sete anos antes do Mundial de França de 2019, percebo então que o que realmente detestava era a modalidade no masculino. Disfarço. **Nunca me senti representada num campo de futebol**. Ver futebol era como olhar para uma parede e distrair-me à mínima irregularidade na textura. O tédio. Uma incapacidade em concentrar-me num objetivo que se refletia ou repetia em várias frentes de vida. Mas, no futebol feminino, onde chego tardiamente, há um exercício e uma movimentação convergente de mulheres difícil de encontrar fora de campo. Fora de campo as relações de confiança entre mulheres estão fragilizadas, porque a corrida até uma meta volta a sofrer a intromissão

RCL — Revista de Comunicação e Linguagens *Journal of Communication and Languages* N.54 (2021) ISSN 2183-7198

do género em injustas desigualdades. Isto, muitas vezes, inquina qualquer competição. **Os homens há muito que chegaram ao desporto e à guerra. Historicamente as mulheres estão atrasadas.**



Imagem 5
Wendie Renard, futobolista francesa. O seu ponto forte é o jogo aéreo © CVM

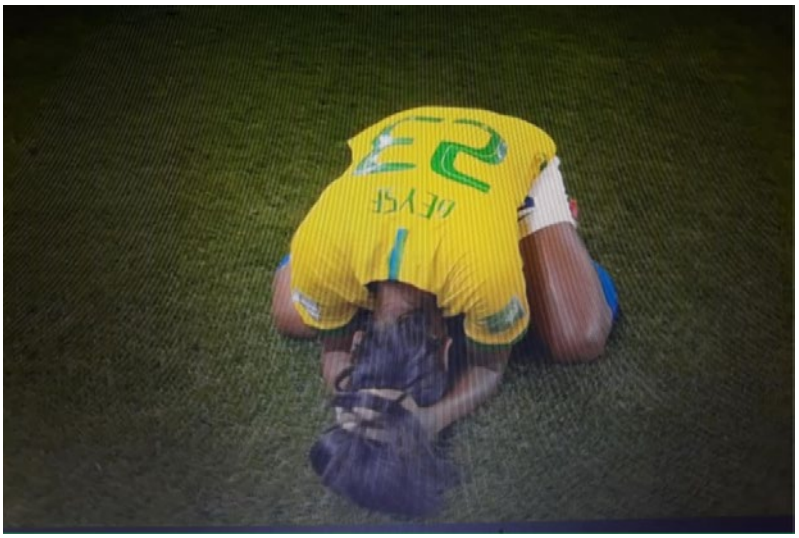
Nos Jogos Olímpicos de Londres de 2012 vejo pela primeira vez em ação a U.S. Women's National Team. As melhores. Trouxe-me outra perspetiva da humanidade e um novo mundo de craques. **A chama da conquista olímpica existe nas mulheres sem que a maior parte delas dê por isso ou nisso insista.**



Imagem 6
Kaeisha (Buchanan). Canadá x Nova Zelândia 2-0. © CVM

RCL — Revista de Comunicação e Linguagens *Journal of Communication and Languages* N.54 (2021) ISSN 2183-7198

Assistir ao Mundial de 2019, em França, foi uma experiência quase nova para mim. Diferente do Mundial 2015, no Canadá, que também segui. Apenas quatro anos entre os dois campeonatos, mas separados por uma distância qualitativa. Nunca um campeonato atingiu a velocidade de 2019. Se, por teima própria de um mundo masculino, se desdenhava a lentidão das mulheres no futebol, essa mania terminou em 2019 ou termina daí em diante.



—
Imagem 7
Geyse Ferreira na derrota do Brasil frente à França no Mundial 2019. © CVM

Em entrevista à publicação online do Sindicato dos Jogadores, Paula Pinho, a treinadora do clube de futebol Albergaria, fala num tipo de contenção, após referir as desigualdades que condicionam as mulheres na modalidade. À pergunta "Parece-lhe natural não existirem mulheres a treinar no masculino, mas haver homens no feminino?", responde:

> a própria mulher, acredito que inconscientemente, se acomoda a essa situação e acaba ela própria por criar resistências que só a prejudicam: 'não vou tirar o curso de treinadora porque sou a única mulher no meio de tantos homens', 'não quero ir treinar equipa masculina porque eles não respeitam e não levam a sério uma mulher como treinadora'. Quantas e quantas vezes já ouvimos ou sabemos que muita gente pensa... 'aquele gajo está a treinar mulheres porque não arranja nenhuma equipa masculina que o queira'. (Sindicato dos Jogadores, 5 de junho de 2019).

RCL — Revista de Comunicação e Linguagens *Journal of Communication and Languages* N.54 (2021) ISSN 2183-7198



Imagem 8
Primeiro derby em 2019, Benfica-Sporting.
© CVM

A minha ambição, aqui, não é fazer do texto uma argumentação irrefutável para algo que se exige coletivo. **O texto é tão somente o lançamento da Imagem**: ver mulheres a vibrarem consigo mesmas e umas com as outras. Mostrá-las com prazer e empenho numa das muitas áreas em que estão infra representadas.

4. Correndo: um método

Uso mil palavras para lançar imagens. É necessário esclarecê-las na sua subjetividade. Trata-se de fotografias disparadas de um smartphone no momento, raro e emotivo, de assistir, na televisão, a um jogo de futebol entre mulheres. A imagem surge do acaso, arrastada ou desfocada, mas contém elevada subjetividade nos efeitos aplicados: aumento ou diminuição de contraste, recortada ou focada em determinado detalhe. A guarda-redes do Chile, uma das melhores jogadoras do Mundial 2019. Christiane Endler vista de costas com raios que saem da t-shirt amarela como se fosse um sol Universal. De novo a palavra Universal. "*Focal Zoom*" é um efeito especial que lhe aplico porque é esse o "efeito próximo" de ver uma mulher expressar força e equilíbrio na conquista de espaço para si e para várias mulheres, a sua equipa e todas aquelas que nela se projetam, se inspiram e se reveem. O efeito sobre a fotografia traz subjetividade, mas não deve aqui contradizer a própria fotografia.

RCL — Revista de Comunicação e Linguagens *Journal of Communication and Languages* N.54 (2021) ISSN 2183-7198



Imagem 9
Christiane Endler, guarda-redes do Chile, no Mundial 2019
© CVM



Imagem 10
Tobin Heath, Mundial 2019
© CVM

Na juventude faltou-me vibrar e sentir alegria no futebol de mulheres como Nós. As múltiplas velocidades da minha Corrida são uma ânsia de emancipação do que oprime. **Quando vejo mulheres unidas numa equipa, é quando sinto que não estou só.** Não por serem muitas mulheres juntas, mas por ser uma equipa com funções, responsabilidade e poder. Trata-se, por fim, da mesma ânsia em correr que vi na minha mãe. A ânsia que me inspirou, que me quis libertar e que, ao mesmo tempo, oprimiu. A ânsia oprimiu, não a mãe. Quase a vejo sem intermitências de género. Admito, porém, tratar-se de uma miragem. Acusar-me-ia ela de estar eu a mimetizar homens com esta "tara recente" das mulheres no futebol? Não, não o faria. Vibrava, também, quando víamos juntas outras modalidades olímpicas. Implícita e explicitamente, soubemos sempre que fora do Género, seríamos todos feitos do mesmo. O Desporto sucedeu-lhes a eles primeiro. A guerra também. As raras mulheres e as mulheres excecionais contam pouco na estatística quando não são invisibilizadas ou alvo de pontaria patriarcal. Insuficientes para a vontade de uma sociedade em "querer profundamente alterar-se".

Regresso, pois, à Mãe. À minha mãe. Ela foi a "rapariga em chamas"; é um dos retratos que guardo dela. Tal como foi exímia em *conter* o ímpeto. Estou a falar da mesma pessoa que estraçalhou o livro *A Morte da Mãe*, de tanto o manusear. "Até à náusea", diria ela.

RCL — Revista de Comunicação e Linguagens *Journal of Communication and Languages* N.54 (2021) ISSN 2183-7198

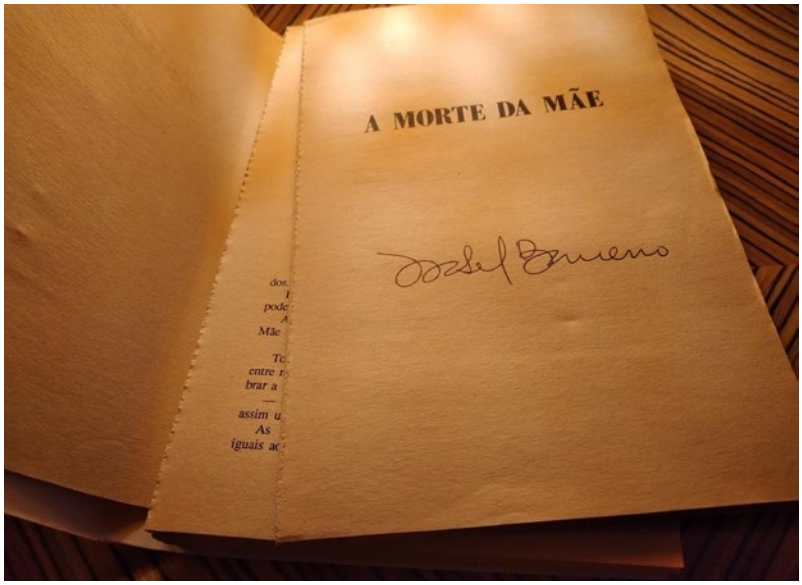


Imagem 11
O livro da minha mãe
© CVM

5. Reorganizar o sentimento

Maria Isabel Barreno terminou o seu ensaio em 1977. Haverá um tempo para decifrar o que sempre ouvimos dizer. A ensaísta demorou oito anos a deslindar mitos e lugares-comuns sobre mulheres para conseguir sistematizar, em *A Morte da Mãe*, a condição que as secundariza.

> Já disse um sábio importante que podemos calcular o universo em expansão, e também em contração: conforme nossos dias de otimismo e pessimismo. Mas se as mulheres não acodem, a humanidade derreter-se-á sobre essa onda de dor, de dor consentida, de masoquismo; em nome do filho, sempre morto pelo pai ciumento (Barreno 1989, 367).

A minha mãe morreu há cinco anos e só vou entendendo agora tanto do que nos foi rotina. É um processo demorado. Explicá-lo pode soar ao relato de um sonho com uma lógica construída, mas libertadora. Folheei pela primeira vez o ensaio de Barreno depois da minha mãe morrer. Fui confirmando que ela, antes de dormir, ao tentar desligar-se de um dia de trabalho, fora e dentro de casa, desejava alhear-se na leitura, mas também exigia perceber o que a prendia e o que a cansava tão mais do que ao marido, ao filho, e a mim, sua filha. Verbalizava-o entre nós e por vezes contra nós. Era assertiva no seu discurso. Era uma autoridade a dissertar sobre cansaço tal como o era na velocidade com que nos conduzia de automóvel. Era ela quem nos conduzia, aos quatro. O grau desse cansaço era o que nos diferenciava. A velocidade também. Veloz a pensar, a agir e a conduzir-nos. Habituei-me a associar futebol a uma divisão familiar: "eles gostam e nós não". Tomei as dores da minha mãe no que ela sentia como exclusão num "mundo masculino". O futebol era o maior pretexto para os seus monólogos sobre mulheres e homens no trabalho, na rua e em casa. Eu ia reconhecendo parte do que ela dizia. Passou a haver por parte

RCL — Revista de Comunicação e Linguagens *Journal of Communication and Languages* N.54 (2021) ISSN 2183-7198

de ambas, uma alergia ativista perante o futebol, ainda que ninguém em casa nos fizesse sentir a mais. Diferente de quando todos vibrávamos com os Jogos Olímpicos. Inesperadamente, nos de Londres, emocionei-me numa final de futebol entre mulheres. As norte-americanas venciam as japonesas por 2-1 e sagravam-se campeãs olímpicas. Um despertar violento para um prazer e para uma festa que desconhecia.

Não tive tempo de o transmitir à minha mãe. A doença de alzheimer tirou o propósito às nossas pequenas coisas e conversas: uma espécie de luto familiar em vida. Não lhe pude contar que a nossa "zanga de estimação" com o futebol podia chegar ao fim; havia agora uma forte representação feminina em campo num dos últimos bastiões masculinos. **Aquelas que Correm. Mulheres como nós.**

RCL — Revista de Comunicação e Linguagens *Journal of Communication and Languages* N.54 (2021) ISSN 2183-7198

Bibliografia

"A Paixão de Paula Pinho" (entrevista não assinada), Publicação do Sindicato dos Jogadores (5 de junho de 2019).

Barreno, Maria Isabel. 1989. *A Morte da Mãe*. Lisboa: Caminho.

McCrone, Kathleen E. 1988. *Playing the Game: Sport and the Physical Emancipation of English Women, 1870-1914*. Lexington, KY: The University Press of Kentucky.

Nota biográfica

Jornalista, cujo principal foco é a imagem em movimento (televisão) e com uma paixão por fotojornalismo e fotografia. Começou a trabalhar como jornalista em 1993 na SIC onde fez informação diária e informação não diária. Atualmente é jornalista na RTP, onde está há 24 anos e reporta e relata a situação atual dos 54 países do continente africano numa lógica regional: a dinâmica política, social, económica e cultural desses países já depois das independências, os processos de democratização, as eleições e as transições de poder muitas vezes em cenários de conflito ou de graves crises de saúde pública. Com igual importância, noticia as ligações, os laços diplomáticos e a cooperação entre países africanos e o resto do mundo.

ORCID iD

0000-0002-4564-5457

Morada institucional

Rádio e Televisão de Portugal, S.A.
Avenida Marechal Gomes da Costa, n.º 37
1849-030 Lisboa.

Recebido Received: 2021-03-31 **Aceite** Accepted: 2021-04-20

DOI https://doi.org/10.34619/pj5q-f0og

RCL — Revista de Comunicação e Linguagens *Journal of Communication and Languages* N.54 (2021) ISSN 2183-7198

Lentes femininas para anti-refletir o colonialismo

Feminine lenses to anti-reflect colonialism

LÍVIA GAUDENCIO

Universidade NOVA de Lisboa, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas

liviagaudencio@gmail.com

Resumo

O ensaio visual apresenta a fotoperformance intitulada "Urucum — Oráculo de Corpos Demarcados", de minha autoria em colaboração com a performer mexicana Violeta Luna. Este trabalho busca refletir o tema da violação e exploração das terras colonizadas, espelhadas historicamente no silenciamento e violência contra o corpo da mulher.

Palavras-chave

Fotografia | fotoperformance | descolonização | feminismo decolonial | povos originários do Brasil | estudos latino-americano

Abstract

This visual essay presents the photoperformance entitled "Urucum — Oracle of Demarcated Bodies" of my authorship, in collaboration with the Mexican performer Violeta Luna. This work aims a reflection on the theme of rape and exploitation of colonized lands, historically mirrored in the silencing and violence against the woman's body.

Keywords

Photography | photoperformance | decolonization | decolonial feminism | indigenous peoples from Brazil | Latin American studies

RCL — Revista de Comunicação e Linguagens *Journal of Communication and Languages* N.54 (2021) ISSN 2183-7198

Relato sobre o trabalho

O ensaio visual apresenta a fotoperformance "Urucum — Oráculo de Corpos Demarcados", as inquietações que impulsionaram a criação desta obra e as partes mais relevantes do processo de criação. Portanto, o conteúdo deste relato constitui-se como uma construção epistemológica não-convencional.

A principal motivação para a criação deste trabalho foi a busca pela minha própria identidade simbólica calcada na união das várias etnografias que compõem a cultura brasileira e, portanto, minha ancestralidade.

A referência que mais me marcou na história da minha família é a história da avó do meu avô que teria sido "pega pelo laço", expressão comum no Brasil para se referir às mulheres indígenas roubadas de suas aldeias pelos colonizadores. Por esta razão, ela teria "ganhado" um nome português, mas não um sobrenome. Esta história define o hibridismo da minha identidade biológica, com raízes portuguesas e indígenas, ao mesmo tempo que assinala a violação da minha linhagem feminina, marcando a minha identidade simbólica. Esta história é um exemplo da miscigenação como forma de dominação, mas que teria sido narrada, de geração em geração, como tolerância racial e cultural por parte dos colonizadores.

A palavra *urucum* provém da língua originária tupi, transliterado *uru'ku*, que significa vermelho, sendo uma planta cuja semente é usada, dentre outras coisas, para fazer a tinta que serve para pintura corporal de povos indígenas da américa tropical. A esta prática são atribuídos diversos significados ritualísticos e, por esta razão, escolhi o *urucum* para marcar o corpo e o espaço como território da memória dentro da performance: memória do corpo ancestral violado e memória da terra transformada por processos exploratórios.

Desta forma, a investigação artística da obra "Urucum — Oráculo de Corpos Demarcados" partiu de duas perguntas: se em meu corpo estivessem pintadas as marcas ancestrais que ele carrega, como e onde estariam elas? E a outra: como é que as representações de força feminina se manifestam através do meu corpo para a criação de novos arquétipos de poder que possam promover a cura dessas feridas ancestrais?

A partir destas questões, foi feito um trabalho orientado pela artista Violeta Luna, assistido pela psicóloga Bianca Fernandes, para investigarmos algumas palavras, posturas corporais e ensinamentos que carregariam possibilidades de resposta.

Através de um trabalho psicofísico subjetivo, foram criadas propostas matriciais de um corpo decolonial, unindo referências da natureza — *urucum*, pêlos, chifres. Ao vislumbrar um corpo não domesticado, não catequizado, um corpo "selvagem", é possível apropriar-se da história prévia para recriar novos arquétipos do poder e do divino, ao invés de pretender o apagamento das marcas da colonização.

Alguns ensinamentos foram buscados através de um processo de acesso ao subconsciente. O resultado foram as imagens aqui publicadas, e as seguintes palavras com suas respectivas "mensagens":

Responsabilidade — Toda escolha deve ser consciente. A água do lago é a mesma para todos. A pedra que você escolhe jogar tem um impacto que reverbera.

Medo — Sente medo quem está vivo. Se o inimigo nos ataca pelo terror, o medo se converte em uma arma.

Coletividade — Estarmos juntos e agirmos juntos é a única alternativa, no momento. A coletividade é um chamado para compartilharmos a nossa graça e o nosso vazio.

Silenciamento — Nos impuseram o silêncio por tempo suficiente. É hora de quebrá-lo. O silenciamento é uma espécie de morte.

Resistência — Resistir é fazer um esforço contínuo na mesma medida. Quando uma força tenta se impor às outras, nós entramos em desequilíbrio.

Instinto — Somos animais, mas pensamos. Pensamos, mas somos animais.

Mudança — A serpente muda de pele e continua rastejando, enquanto a lagarta muda de forma para criar asas e voar. Saibamos discernir o quão profunda deverá ser a nossa mudança neste momento.

Compaixão — A violência fragmenta. A compaixão constrói.

Sabedoria — Em cada um de nós há uma centelha de conhecimento ancestral. Confie na sua verdade até ao limite da verdade do outro.

Justiça — Nosso pensamento é diverso. Quando a sentença é unânime, significa que o pensamento não está livre.

Crise — A crise pode causar dor e sofrimento, mas é sempre uma transformação. Se ainda não foi transformador é porque a crise ainda não chegou ao fim.

Prazer — O prazer pessoal é um compromisso coletivo. Na medida em que um conjunto de pessoas plenas contribui para a pulsão da vida.

Desta maneira, a escolha pela criação de um Oráculo constitui-se como um redimensionamento do sagrado, a fim de evocar as práticas pagãs de conexão com o divino, que outrora teriam sido motivo de preconceito e podiam implicar a condenação à morte dos seus praticantes. O apagamento destas práticas e a discriminação ainda existentes reverberam como consequência de uma dominação religiosa colonialista e que mantém os povos colonizados em uma condição cultural subalterna.

Vale destacar que esta foto-performance não tem a intenção de reproduzir uma cultura indígena específica, nem mimetizar corpos ancestrais, mas buscar um novo corpo não-urbano, que mescla as práticas herdadas da imposição cultural portuguesa e a relação dos povos originários com seres não-humanos encontrados na natureza.

Este entre-lugar, marcado pelo hibridismo, constitui-se como o lugar da "mestiçagem latino-americana", ou seja, do cruzamento entre culturas e raças que originou os povos que somos hoje. Assim, a criação das imagens foi guiada pelo conceito da "antropofagia", criado pelo movimento modernista brasileiro na década de 1920, porém aqui foi colocado em prática às avessas. Enquanto o movimento antropofágico original de

RCL — Revista de Comunicação e Linguagens *Journal of Communication and Languages* N.54 (2021) ISSN 2183-7198

propunha "deglutir" a cultura do colonizador para expeli-lo sob sua apropriação, a proposta desta obra é "deglutir" todas as culturas colonizadas dos povos originárias do Brasil para recriar e reencontrar esta voz silenciada e que reside na nossa própria mestiçagem.

Nas imagens criadas, este corpo mestiço responde, através de si mesmo, aos questionamentos da exploração das terras colonizadas, ao genocídio dos povos originários e à violação dos corpos indígenas; ações que corroboraram para que se criasse um novo povo miscigenado. O chamado "embranquecimento" da população indígena sempre foi exposto como algo benéfico para os povos colonizados, pela suposição de uma superioridade caucasiana, quando na verdade trata-se de uma tentativa de apagamento racial e cultural. Contudo, mesmo os corpos latino-americanos "embranquecidos", que se apresentam fenotipicamente brancos, carregam as marcas e traumas dos corpos de seus antepassados.

A ideia de transformar as fotos em Oráculo a ser lido coletivamente é uma proposta de sair do lugar passivo da vitimização para o lugar de agente de cura. Afinal, terra é corpo e corpo violado é ferida aberta que sangra de geração em geração. Por isto, todo encontro é uma oportunidade de cura.

RCL — Revista de Comunicação e Linguagens *Journal of Communication and Languages* N.54 (2021) ISSN 2183-7198


MEDO



RCL — Revista de Comunicação e Linguagens *Journal of Communication and Languages* N.54 (2021) ISSN 2183-7198


CRISE



RCL — Revista de Comunicação e Linguagens *Journal of Communication and Languages* N.54 (2021) ISSN 2183-7198



RCL — Revista de Comunicação e Linguagens *Journal of Communication and Languages* N.54 (2021) ISSN 2183-7198


COLETIVIDADE



RCL — Revista de Comunicação e Linguagens *Journal of Communication and Languages* N.54 (2021) ISSN 2183-7198



RCL — Revista de Comunicação e Linguagens *Journal of Communication and Languages* N.54 (2021) ISSN 2183-7198



RCL — Revista de Comunicação e Linguagens *Journal of Communication and Languages* N.54 (2021) ISSN 2183-7198



RCL — Revista de Comunicação e Linguagens *Journal of Communication and Languages* N.54 (2021) ISSN 2183-7198



RCL — Revista de Comunicação e Linguagens *Journal of Communication and Languages* N.54 (2021) ISSN 2183-7198


RESISTÊNCIA

Créditos

Idealizadora e Performer: Lívia Gaudencio/ Diretora: Violeta Luna/Treinamento Psicofísico: Bianca Fernandes/ Fotos: Carlos Sales/ Designer: Roderick Steel.

Nota biográfica

Frequenta o mestrado em Estudos sobre as Mulheres na Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa. É licenciada em Artes Cênicas pela Universidade Federal de Minas Gerais (Brasil) e pós-graduada em Cinema, Vídeo e TV pelo Centro Universitário Belas Artes de São Paulo (Brasil). É a diretora artística da O Trem Companhia de Teatro e organizadora de O Levante! Festival Internacional de Mulheres em Cena. Pesquisa em seu trabalho artístico e académico as questões acerca da mulher e do feminino.

ORCID iD

0000-0003-3831-9052

Morada institucional

Avenida de Berna, 26-C / 1069-061 Lisboa.

Recebido Received: 2021.01.31 **Aceite** Accepted: 2021.02.27

DOI https://doi.org/10.34619/k2oq-vyaj

RCL — Revista de Comunicação e Linguagens *Journal of Communication and Languages* N.54 (2021) ISSN 2183-7198

Mulheres e a descolonização: o que exibem as telas? Entrevista com Maíra Zenun

Gendering decolonization: what´s on display? Interview with Maíra Zenun

MICHELLE SALES

Universidade Federal do Rio de Janeiro
Centro de Estudos em Comunicação e Sociedade
sales.michelle@gmail.com

RCL — Revista de Comunicação e Linguagens *Journal of Communication and Languages* N.54 (2021) ISSN 2183-7198

Resumo

Num sistema mundo moderno-colonial, imaginar e capturar o olhar das mulheres é, em si, um trabalho urgente. Não só porque o sexismo não é um epifenómeno do colonialismo, mas porque é um aparelho estruturante do mundo patriarcal e sexista moderno-colonial em que (ainda) vivemos. Propomo-nos pensar na descolonização sexista através de uma entrevista com Maíra Zenun, cocriadora da Mostra Internacional de Cinema na Cova, em Portugal para pensarmos sobre o que está em exibição em Portugal e como descolonizar as telas de cinema.

Palavras-chave

Cinema negro | descolonização | despatriarcalização

Abstract

In a modern colonial world-system, imagining and capturing the look of women is, in itself, an urgent job. Not only because sexism is not an epiphenomenon of colonialism, but because it is a structuring apparatus of the patriarchal and sexist modern-colonial world in which we (still) live in. We propose to think about gendering decolonizating through an interview with Maíra Zenun, co-founder of International Film Festival of Cova, talking about what´s on display in Portugal and how to decolonize the screens.

Keywords Black cinema | decolonization | de-patriarchalization

Introdução

Num sistema-mundo moderno colonial, imaginar e capturar o olhar e o fazer descolonial de mulheres é, por si, um trabalho urgente. Não apenas porque o sexismo não é um epifenômeno do colonialismo, mas porque é um aparato estruturante do mundo moderno-colonial patriarcal e sexista em que (ainda) vivemos.

Dessa forma, pensando a partir de um ponto de vista feminista, o olhar das mulheres poderá ter sido sempre um olhar opositor, para usar a expressão de bell hooks (1992). Esse olhar opositor, entretanto, não é homogêneo; é também marcado pelos separadores sociais que demarcam a vida (e a morte) de mulheres e que diz respeito à classe social, raça e também sexualidade dessas mulheres. Há uma abissal diferença e modo de estar no mundo que separa a realidade de uma mulher branca europeia de uma mulher pobre racializada, independente de morar no "Norte" ou no "Sul" do mundo.

Como pensar, portanto, um tema vasto, tão complexo quanto urgente, como "mulheres e descolonizações"?

Na América Latina, mas não só, as feministas decoloniais não exageram ao dizer que não há descolonização sem despatriarcalização, já que o legado colonial, que persiste e sobrevive no perverso esquema da distribuição desigual de poder, mantém vivas as mesmas instituições e aparatos sociais que permitem a reprodução de práticas sexistas e racistas/ eurocêntricas.

Se pensar uma nova sociedade e um "Homem Novo", como sugere Amílcar Cabral, foi fundamental para organizar e estruturar as lutas anti-coloniais em África e, se a participação das mulheres, como os registros, narrativas e imagens vêm corroborar, foi efetiva na guerra colonial (e não menciono apenas o trato simbólico), como pensar hoje os modos de luta e combate protagonizados por mulheres interessadas na descolonização/ despatriarcalização da sociedade?

Por tudo isso, escolhi trazer, para este dossiê, a entrevista com a investigadora e curadora Maíra Zenun, realizada no âmbito do projeto *À margem do Cinema Português*, financiado pela Fundação Calouste Gulbenkian, feito no contexto do meu pós-doutoramento, em que estive contratada, como investigadora, pelo Centro de Estudos Interdisciplinares do Século XX (CEIS20) da Universidade de Coimbra.

Maíra Zenun é carioca e radicada em Lisboa. Participou, em 2016, no surgimento de um importante espaço exibitivo independente em Lisboa: a Mostra Internacional de Cinema na Cova, projeto da Nêga Filmes Produções (da qual é fundadora) em

colaboração com a Associação Cultural Moinho da Juventude. Esta Mostra consolidou-se como um espaço de exibição para cinema, como parte da programação do Kova M Festival, realizado na Cova da Moura, bairro marginalizado da periferia de Lisboa.

A Mostra tem movimentado a cena artística local, ao criar um circuito transnacional/intercultural, que tem contribuído para consolidar a circulação de filmes realizados "na diáspora negra" e/ou por realizadores negros afro-europeus e também afro-brasileiros, como veremos. Entendemos que o capitalismo e suas estruturas capilares de poder — principal produto direto do colonialismo — foram capazes de erigir um mundo material e simbólico que reproduz e retroalimenta uma cosmovisão patriarcal sexista e racista. A circulação por si de (outros) filmes — aqueles que estão "fora" do "centro" — carrega consigo a importante discussão sobre a descolonização das telas e dos circuitos de cinema, assumidamente ocidentais e euro-centrados.

Imagem 1
Entrevista com Maíra Zenun
©michellesales



RCL — Revista de Comunicação e Linguagens *Journal of Communication and Languages* N.54 (2021) ISSN 2183-7198

Gostaria que contasse um pouco como você criou o Kova M Festival, como foi o início? E a curadoria do festival, o que te motivou? De onde vem a inspiração?

Nós, da Nêga Filmes[1], não criamos o Kova M Festival[2]. A Mostra de Cinema na Cova é uma das muitas atividades que acontecem durante o Kova M Festival, e nós apenas coordenamos essa parte, que está indo para a sua quinta edição em 2020. O Kova M, anterior à Mostra, está indo para a nona [edição], ele acontece desde 2011. Na verdade, a Mostra é uma atividade que a Nêga Filmes faz em parceria com a Associação Cultural Moinho da Juventude[3], instituição que coordena toda a cena do Festival. A Mostra é parte do Festival, sabe? Tanto que, em 2019, a atividade sofreu algumas pequenas mudanças, porque o Kova M, de um modo geral, mudou e está mais horizontal na sua organização; então a Mostra também está tentando se reorganizar um pouco nesse sentido da horizontalidade adotada.

Já tinha uma exibição de filmes no Kova M Festival, mas não era uma mostra, era mais como um cineclube. Os diretores não eram convidados a exibir, não tinha pedido de autorização, esse esquema assim um pouco mais formal e burocrático. Era como uma sessão de cineclube mesmo. E não tinha uma seleção de vários filmes, para vários dias de atividade, com convidades e debates. Era em um único dia, parece, acontecia uma exibição de um filme para jovens que frequentam e trabalham com o Moinho. O Kova M envolve muito a comunidade do bairro, é feito majoritariamente por pessoas que moram na Cova da Moura. Mas foi em 2016 que aconteceu a primeira Mostra; a ideia foi bem no inverno, que é quando a galera começa a se organizar, com o apoio do Moinho, para fazer o Kova M do próximo ano. Então, eu estava ali envolvida nesse universo, estava convivendo muito com algumas realizadoras negras daqui de Portugal, que vivem ou viviam em Portugal[4] na época. Conversando com o Flávio Almada, o LBC Soldjah, a

1 A Nêga Filmes Produções é um coletivo formado a partir de uma dupla que trabalha através da imagem, da poesia e da educação, com linguagens diferentes, sobre e para corpos negros, no intuito de reaprender sempre, com as pessoas e com as coisas. Reaprender para melhor conhecer, para resignificar novas outras possibilidades, no desejo de trocar e fazer florescer. Sobre consultar o endereço eletrônico https://www.facebook.com/negafilmes/. Esta entrevista foi editada em parceria com Maíra Zenun, incluindo as notas de rodapé e todas as referências bibliográficas e fílmicas. As imagens cedidas fazem parte do acervo da produtora Nêga Filmes, com exceção da primeira.

2 O Kova M Festival assume-se como sendo "uma iniciativa propagadora de cultura, cujo objetivo visa fomentar, no seio da comunidade do Alto Cova da Moura e arredores, uma dinâmica de desenvolvimento social e comunitário, combatendo, desse modo, o estigma que assola o bairro. Visa ainda valorizar e promover o seu património cultural e humano, assim como a sua riqueza étnica, contribuindo para a integração na comunidade onde se insere. Pelas suas 7 edições anteriores, o Kova M Festival conquistou um espaço particular na agenda cultural da Amadora. Nas suas últimas edições, cerca de 8 mil pessoas foram mobilizadas, direta ou indiretamente." Consultas no endereço eletrônico https://www.facebook.com/kovamfestival/.

3 A Associação Cultural Moinho da Juventude desenvolve actividades no Bairro do Alto da Cova da Moura na Buraca — Amadora — a nível social, cultural e económico. Foi fundada em 1 de Novembro de 1987. Sobre a instituição, é possível consultar no seguinte endereço eletrônico https://www.facebook.com/moinhodajuventude/?rf=420091851427591.

4 Sobre o cinema negro de Portugal, há uma reportagem interessante a respeito, escrita pela jornalista Joana Gorjão Henriques, que dá a conhecer realizadores afro e descendentes que estão filmando em Portugal, disponível no endereço eletrônico https://www.publico.pt/2018/04/13/culturaipsilon/noticia/temos-esta-sede-de-nos-ver-como-protagonistas-e-autores-das-nossas-historias-1809502. Sugiro pôr na nota o titulo da reportagem e a data.

RCL — Revista de Comunicação e Linguagens *Journal of Communication and Languages* N.54 (2021) ISSN 2183-7198

gente teve junto essa ideia de transformar aquela atividade que já acontecia no Kova M, em uma mostra com mais corpo, com mais vias, focada em uma produção cinematográfica realizada por pessoas negres. Nesse primeiro ano, eu e a Janaína Oliveira[5] — coordenadora do FICINE[6] — fizemos a curadoria da Mostra. A ideia era criar um espaço para realizadores negres, afrodescendentes, africanas e africanos que fazem cinema, mas um cinema ainda muito invisibilizado. Houve a colaboração de mais pessoas de fora da Cova nesse primeiro ano de Mostra. Lembro que foi uma boa galera que participou: a Ana Tica, a Lolo Arziki, a Janaína Oliveira, a Thaís Zaki, que criou toda a parte da arte gráfica da Mostra, a Gica Maria, o José Fregel, a Bia Leonel. Do bairro, o Vitor Sanches, o Júnior Roque, a Isabel Marques, a Sarita Furtado. Sei que teve mais gente, todes na intenção de construir algo bacana, um espaço que não existe em Lisboa. Para os anos seguintes, a equipe emagreceu um pouco, deu uma minguada. Aí ficou mesmo o LBC Soldjah, o povo do Moinho e o da Nêga, contando sempre comigo e com a Luzia Gomes, como núcleo fixo da coisa. E, nessa história, a Mostra já vai para a sua quinta edição, né? E sobre a curadoria, eu estou nela desde o início, nas quatro edições anteriores, até hoje. Tenho vivido essa experiência com várias pessoas queridas, convidadas a contribuir. A ideia inicial era fazer uma rotatividade nesse trabalho curatorial, mas, como as pessoas estão sempre muito ocupadas e como não foi todo mundo do início que continuou no projeto, não deu. Por isso, além de mim, a gente costuma convidar mais alguém para realizar essa seleção, que sempre tem um tema, um sul. A nossa inspiração para tudo isso vem do FESPACO (Festival Panafricano de Cinema e Televisão de Ouagadougou)[7] e da Mostra Zózimo Bulbul[8]. Assim como do trabalho realizado pela mulherada lá de Sergipe, com a EGBÉ — Mostra de Cinema Negro[9]. Vem do trabalho da Edileuza Penha. Nossa, muita gente, muita coisa acontecendo, graças à Ogùn. Esse trabalho todo feito

5 A pesquisadora Janaína Oliveira é doutora em História pela PUC-Rio e professora desta disciplina no Instituto Federal do Rio de Janeiro — Campus São Gonçalo, onde coordena o **Núcleo de Estudos Afro-brasileiros e Indígena (NEABI)**. É também a idealizadora e coordenadora do FICINE (Fórum Itinerante de Cinema Negro). Sobre currículo completo, consultar o endereço eletrônico http://ficine.org/janaina-oliveira/.

6 O **Fórum Itinerante de Cinema Negro** (FICINE) é "um espaço de formação e reflexão sobre a produção mundial de cinema, fotografia e audiovisual que tem os/as negros/as como realizadores/as e as culturas e as experiências negras como tema principal. O conceito abrange cinematografias distintas que se estendem dos países africanos às suas diásporas. De Zózimo Bulbul no Brasil à Isaac Julien no Reino Unido. De Ousmane Sembene no Senegal à Julie Dash nos Estados Unidos. De Zezé Gamboa em Angola a Jhonny Hendrix Hinestroza na Colômbia." Sobre este grupo de pesquisa, registrado na CAPES, consultar o seguinte endereço eletrônico http://ficine.org/oquee/.

7 O FESPACO (Festival Pan-Africano de Cinema e Televisão de Ouagadougou) é um dos maiores festivais do cinema africano. Em sua 26ª edição, em 2019, completou 50 anos de existência. É realizado a cada dois anos em Ouagadougou, capital do Burkina Faso e promove a produção realizada em África e nas diásporas africanas. O festival foi tema da tese de doutorado de Maíra Zenun, que está disponível no endereço eletrônico http://repositorio.bc.ufg.br/tede/handle/tede/10037.

8 "O Encontro de Cinema Negro Zózimo Bulbul: Brasil, África, Caribe e Outras Diásporas acontece desde 2007 e leva o nome de seu criador. Tem se consolidado como um espaço de grande relevância na expansão dos debates sobre cinema negro: "Para além disso, é também uma plataforma de ideias e trocas que vêm impulsionando a criação de filmes realizados centrados na experiência de pessoas negras." Sobre este festival, consultar o endereço eletrônico https://www.afrocariocadecinema.com/.

9 Sobre este Mostra, se descrevem como sendo um projeto cujo objetivo é "provocar o público sergipano para as produções cinematográficas feitas por cineastas negros, dando visibilidade a essas produções". O festival pode ser visitado através do link https://www.facebook.com/mostradecinemanegrosergipe/about/?ref=page_internal.

RCL — Revista de Comunicação e Linguagens *Journal of Communication and Languages* N.54 (2021) ISSN 2183-7198

por pessoas negres, há muito tempo, e em tudo quanto é lugar, nos motiva, nos ensina.

Enfim, em 2016, a curadoria foi feita com a Janaína Oliveira e teve uma seleção muito ligada ao trabalho realizado por ela, que está em diálogo com o cinema negro feito por mulheres brasileiras, foi uma curadoria focada no feminino; em 2017, eu fiz... sozinha? Acho que não. Fomos eu, o LBC Soldjah, com a colaboração de Luzia; o tema era movimento e neste ano fomos audaciosos, porque repartimos a Mostra em três: houve uma chamada aberta para curtas e que resultou na sessão de "filmes da terra", teve uma seleção de filmes infantis e a sessão das dez, com longas-metragens focados em histórias vividas pela juventude negra, seja em África, seja nas diásporas. Em 2018, fomos eu e LBC Soldjah, e a Marta Lança contribuiu. Neste ano, a seleção foi extremamente política, teve uma noite voltada para curtas dirigidos por mulheres negras, teve *I am not your Negro*, *Café Com Canela*, *Branco Sai, Preto Fica*. Eu tinha acabado de ter bebê e fui com a Ashanti nas cinco sessões das dez que aconteceram. A última edição, de 2019, já aconteceu. É sempre à noite, na última semana de julho, e a céu aberto — cinema na rua. E neste ano eu dividi a curadoria com a Edileuza Penha, que é a coordenadora da Mostra Competitiva de Cinema Negro Adélia Sampaio[10], e com a Luzia Gomes, de novo e sempre, porque nós estamos juntas na produção desde que a Mostra surgiu. Na última edição, fizemos uma linda homenagem ao FESPACO, que em 2019 completou 50 anos de existência; exibimos três longas ganhadores do *Étalon de Yennenga*, principal premiação desse festival de cinema que acontece em Burkina Faso, e convidamos o público ao debate sobre essa entidade que é o FESPACO para o cinema negro feito em todo o mundo. Neste ano também foram selecionados curtas-metragens de cineastas contemporânes da diáspora negra, como o próprio festival Burkinabè costuma fazer. Exibimos *Noir BLUE*, da Ana Pi, e *Eu não sou Pilatos*, do Welket [Bungué]. Enfim, são já alguns anos de um trabalho que é muito de parceria e coletividade, e que já contabiliza um acervo de quase cem filmes exibidos — entre curtas, médias e longas — dezenas de artistas e pensadores convidades a debater essas obras, e centenas de pessoas que compuseram a platéia de todas as sessões de cinema e conversa na Mostra.

Como é que você pensa a Mostra com relação ao meio cinematográfico português? Como você vê a Mostra no cenário cinematográfico nacional?

É engraçado porque o cinema é uma arte que a gente assiste, que a gente paga para ver, em uma sala escura, com determinada estrutura, né? Tecnologia. Esta é a sua narrativa; ele geralmente ocupa outros espaços, que não são os da rua. O Kova M Festival é um evento de música, de dança, hip-hop, esporte e comida; ele é um acontecimento cultural que mobiliza milhares de pessoas, que acontece na Amadora, em Lisboa, mas

10 Idealizada e organizada pela disciplina Etimologia Visual da Imagem do Negro no Cinema, ministrada pela professora Doutora Edileuza Penha, a Mostra Competitiva de Cinema Negro Adélia Sampaio acontece desde 2016, e visa prestigiar o trabalho de produtoras e diretoras negras. Para saber mais sobre, consultar o endereço eletrônico https://www.facebook.com/mostraadeliasampaio/.

RCL — Revista de Comunicação e Linguagens *Journal of Communication and Languages* N.54 (2021) ISSN 2183-7198

que não ocupa as páginas dos jornais, dos cadernos de arte, por exemplo, de divulgação de espetáculos ou de promoção e incentivo ao acontecimento que ele é. O que acontece é que ainda estão começando a considerá-lo como arte, enfim, a colonialidade impera, como sabemos, nos meios de comunicação em sociedades racistas formadas e estruturadas a partir do sistema colonial. Daí que, de repente começa a haver a atividade da Mostra de Cinema, e o cinema é uma arte super cara, bastante elitista e bem branca. E mesmo que já houvesse no Kova M a participação de artistas famosos, internacionais, com carreiras sólidas e reconhecidas, que vendem milhões, só o fato de estarem vinculados às populações negras, e de produzirem um tipo de arte — levando em conta que existem várias formas de arte, mas que nada legitima a hierarquia criada pelo capitalismo/colonialismo sobre elas — que circula muito pelas periferias, deslegitima o tema desse encontro na Cova e o apaga dos meios de comunicação oficial. Isto é de uma digressão tremenda, como se não houvesse aí uma intenção, de apagamento, ao elitizar, ao hierarquizar as artes. Com a Mostra, e a divulgação que fazemos sempre sobre os filmes exibidos — muitos deles premiados em grandes festivais, como Cannes, FESPACO, o PAAF[11] -, e que nunca tinham sido mostrados em Portugal, foi só no primeiro ano que houve uma certa visibilidade na imprensa. Isso foi bacana, de o Kova M e a Mostra aparecerem nos jornais portugueses, de maneira íntegra; foram umas três matérias nacionais, entrevista para o audioblogue AfroLis[12], umas quatro internacionais... depois desapareceu. Em 2018 também houve apenas uma matéria, escrita pela Joana Gorjão [Henriques][13]. Quer dizer, o Festival da Cova não ocupa as páginas dos jornais de circulação nacional, e a Mostra, com o cinema que trouxemos, nem tanto, ou ainda menos. Isso também têm a ver com a forma como o festival se insere no cenário cinematográfico nacional. E eu entendo isso tudo a partir do pensamento decolonial, né? Fico observando como a tal geografia da razão que impera, determina essa disposição[14]. Em relação ao campo cinematográfico português, é interessante notar como, para o público que consome cinema-arte, a Mostra é um prato cheio e tem, inclusive, feito o trabalho de formar uma platéia nova, para esta produção completamente invisibilizada pelas cadeias de exibição que dominam as salas de cinema no país. Para cineastas portugueses negres, apesar de todas as nossas limitações orçamentais, a Mostra é a maior vitrine que esta produção já teve no país. Acho que quase todo mundo já passou por lá. Mas, há

11 O *Pan African Film & Arts Festival* acontece em Los Angeles, Califórnia, e possui certa relação de inspiração e influência com o FESPACO. Acesso pelo link: https://www.paff.org/.

12 Para acessar a entrevista de Carla Fernandes, clicar no link abaixo: https://radioafrolis.com/2016/07/14/audio-116-i-mostra-internacional-de-cinema-na-cova-africa-e-suas-diasporas/.

13 Foram publicadas duas reportagens no *Público*: em 2016, a que foi feita por Maria Monteiro, e, em 2018, outra escrita por Joana Gorjão Henriques. Na imprensa nacional não há conhecimento de mais nada. Os links, respectivamente são: https://www.publico.pt/2016/07/18/culturaipsilon/noticia/a-maior-tela-do-cinema-negro-e-na-cova-da-moura-1738152 e https://www.publico.pt/2018/07/24/local/noticia/amor-e-feminismo-na-super-plural-mostra-de-cinema-negro-da-cova-da-moura-1838812.

14 Essa discussão é imprescindível para os trabalhos que foram realizados até então pela Nêga Filmes. O link disponível para acessar o artigo "¿Pueden ser racionales los europeos?", escrito por Julia Suárez Krabbe, é: http://otramerica.com/temas/pueden-ser-racionales-europeos/2873.

RCL — Revista de Comunicação e Linguagens *Journal of Communication and Languages* N.54 (2021) ISSN 2183-7198

muito o que ser exibido ainda, feito por aqui. Exibimos a Pocas Pascoal, o Felipe Henriques, a Lolo Arziki, a Ana Tica, a Vanessa Fernandes, o Welket Bungué (mais de uma vez, porque ele tem uma obra extensa e incrível). Exibimos *A Cidade e o Amor*[15].

A Mostra é algo com um enorme potencial, porque é uma cena que promove um tipo de cinema que nunca teve espaço em Portugal, um espaço de respeito e de destaque para o cinema negro, de graça e numa comunidade, fora do eixo e dos prumos formais do cinema comercial. Feito por e para. Estou falando de um tipo específico de cinema protagonizado por corpos negros, que conta histórias vividas e imaginadas, sob a perspectiva — estética, política, epistêmica e filosófica — de pessoas negras. Algo totalmente inédito no cenário cinematográfico nacional.



Imagem 2
Kova M Fest Mostra Internacional de Cinema na Cova @AcervoNêgaFilmes

Mas você se sente como alguém de fora, ou se vê inserida no contexto, na vida dos moradores da Cova da Moura? Queria entender essa relação.

Eu sou uma pessoa que está na Cova da Moura, convivendo com as pessoas. Trabalho muito com várias pessoas de lá de dentro, com o povo do Moinho, de quem sou parceira em várias situações. Sou casada com alguém de dentro. Mas eu sou uma pessoa de fora, porque alguns códigos eu desconheço, não acesso. Não sou falante fluente de caboverdiano, apenas compreendo o que já aprendi, e sei dizer algumas coisas, mas não sei conversar, só desenrasco. Não conheço todas as histórias, nem todas as ruas do bairro eu conheço. Morei lá bem pouco tempo, e atualmente sou vizinha. Por isso, e por

15 Este filme é de livre acesso, sem restrições. A realizadora sempre teve em mente o fato de que ele precisa ser visto, nem que seja para suscitar debates. Link para assistir o filme: https://www.youtube.com/watch?v=23XuNMPQh4&t=1086s.

RCL — Revista de Comunicação e Linguagens *Journal of Communication and Languages* N.54 (2021) ISSN 2183-7198

mais, eu não sou uma pessoa da Cova da Moura, eu estou na Cova da Moura, e [só] às vezes. São muitas questões. Porque sei também que não fui criada num contexto como o do bairro. Cada um, cada um, cada lugar, um lugar. Eu sou do lado de lá, de longe. Do outro lado do mundo. E posso até estar por muito tempo, como que me tornando, como sendo alguém de dentro. Não sei. É como se fossemos passar a Mostra em qualquer outro sítio, outra cidade, com pessoas de um bairro como, por exemplo, Laranjeiras, ou Santa Teresa — a depender de qual Santa. Em Olaria, ou Jacarepaguá. Sei lá. Em Saint Denis, ou em Ouaga 2000, no Ciné Nerwaya. Estou aqui pensando agora a partir daquilo que foi o meu universo no Rio de Janeiro. Ou em Brasília, onde estive por muitos anos, e cheguei até a ser de dentro — de uma certa Brasília, também, muito minha e específica. Lá também estive envolvida em infinitas coisas ligadas a cinema. Sei que em cada lugar teria sido, e foi ou será, uma mostra diferente. Eu seria e fui outra, também. Tudo depende. Se eu chegasse num bairro qualquer, e começasse a fazer alguma coisa com as pessoas que são daquele bairro, como foi na Cova, como já foi em Brazilândia ou Macapá, eu aposto que continuaria me sentindo muito bem recebida, igual em qualquer lugar, num trânsito super tranquilo, fluindo. Mas não me engano, aqui, ainda sou uma pessoa de fora. Será sempre assim, em qualquer lugar de fora dos lugares de onde eu vim. Até um dia futuro, em que eu seja parte, talvez, quem sabe. Fazer parte da Mostra há quatro anos não me tornou ainda uma pessoa da Cova, mas me transformou em uma pessoa que está na Cova. E isso também faz toda a diferença, eu acho.

E tem recepção do público brasileiro nessas mostras?

Tem muita gente brazuca, todos os anos sempre vem muito, não sei se é por eu e Luzia sermos brasileiras, e por trazermos muito cinema negro do Brasil... mas a presença é marcante e participativa. A gente já tem um certo público em geral bastante frequente, sabe? Que vai todos os anos ao festival para assistir às sessões. Gente tanto de dentro quanto de fora do bairro da Cova. Há mais da galera do bairro, pessoas mais velhas, menos garotada. Porque essa juventude que frequenta quer mesmo é saber do baile, dos concertos. Uma meninada que frequenta com visuais lindos e chiquérrimos. Já o pessoal que vem de fora, para assistir os filmes, aproveita para comer uma cachupa, dançar um pouco, comprar alguma coisa na feira que acontece no *ring*. Eu tenho a impressão de que esse pessoal que vem à Mostra, e é de fora do bairro, é novo no Kova M em geral, não tenho a certeza de que já frequentavam a cena. E esse público não é só brasileiro, é também português, argentino, moçambicano. Estadunidense e inglês. Tem um cineasta chinês que mora em Lisboa e que já veio algumas vezes à Mostra. Gente de tudo quanto é lugar, na verdade. É interessante, porque a gente já exibiu todo o tipo de filme negro... cult, comercialzão, desenho animado, filme policial, documentário, longa, média e curta metragem. Filmes de cineastas negres de Portugal, da Alemanha, Gana... filmes de vários lugares e linguagens. E tudo na Mostra é sempre feito por convite, com conversa. Mas, de algum modo, mesmo procurando melhorar a nossa

RCL — Revista de Comunicação e Linguagens *Journal of Communication and Languages* N.54 (2021) ISSN 2183-7198

estrutura... A Mostra recebe sempre o convite para sair do bairro. A gente que tá na organização dificilmente recebe convites para fortalecer o que há na Mostra da Cova. Temos muitas pessoas parceiras da Mostra também. Mas, apesar disso, já recebemos muitos convites para levar aquela seleção de filmes que trazemos, para outros espaços, para salas de cinema do centro de Lisboa. Geralmente, são filmes muito bons, a gente já teve filme que passou em Cannes, a gente sempre passa filmes que foram ao FESPACO, ou a Mostra Zózimo Bulbul. São obras que são exibidas em muitas outras mostras do mundo todo, mas nunca antes aqui, em Portugal. Então, é mesmo uma seleção muito interessante, como eu já disse. Mas, não lembro de ter ouvido, das grandes instituições que trabalham com arte em Portugal, perguntas como: "vocês estão precisando de alguma grana para comprar cem cadeiras lindas, para fazer essa Mostra mais confortável para as pessoas da Cova, na Cova?", por exemplo. E o povo que assiste à Mostra, tem de ser mesmo fiel, sabe? Tamanha a falta de apoio.



Imagem 3
Cartaz IV Mostra Internacional de Cinema na Cova @AcervoNêgaFilmes

RCL — Revista de Comunicação e Linguagens *Journal of Communication and Languages* N.54 (2021) ISSN 2183-7198

Queria que você contasse um pouco o percurso da tua relação com a criação do Afrotela, que é outro circuito exibitivo independente importante e que surge de forma semelhante em relação a Mostra de Cinema da Cova.

Então, o convite para nos juntarmos ao Afrotela veio pela Associação Afrolis. Na verdade, um convite para a Nêga Filmes fazer a curadoria durante cinco meses para o projeto cineclube Afrotela[16]. Aí a gente aceitou o convite, até porque a Nêga Filmes é parceira da Afrolis há muito tempo, quer dizer, eu e Luzia sempre estamos lá com a Associação. A Carla Fernandes falou conosco sobre a sua ideia de criar um espaço de discussão sobre a representação de afrodescendentes nas telas de cinema, com foco na questão da autorrepresentação negra em África e nas diásporas. A partir daí, eu e Luzia construímos a curadoria. A ideia nesta nossa curadoria foi a de trabalhar com filmes que fazem parte dessa narrativa cinematográfica que percebemos como sendo negra, feita por pessoas negras. E assim, mais uma vez, o que pretendíamos era trazer para Lisboa, filmes que retratam situações e pontos de vista sobre o mundo, a partir do olhar de quem possui um corpo negro, historicamente marcado pela colonização europeia. Acho que, na época, foi a nossa breve trajetória em Lisboa que promoveu este encontro, essa parceria, entre AfroLis e Nêga Filmes. E como quase tudo, ou mesmo tudo o que temos feito desde então, eu e Luzia, juntas e misturadas, o projeto Afrotela também só foi possível e significou isso, a existência e eficácia de uma ampla rede de solidariedade, de sororidade, afeto e confiança entre o maior número possível de pessoas antirracistas, que, como nós, veem na arte, formas de intervir e questionar. Cinema como arma, poesia como escudo, parceria como metodologia.

Como era a curadoria do Afrotela?

Eu e Luzia, com várias outras pessoas, de uns sete países, africanos e das Américas. E também com povo daqui da Europa Ocidental. Exibições, produção de filmes, cineclube, debates e aulas, *workshops*. Sempre a partir da questão da autorrepresentação negra, numa discussão contínua sobre as imagens que produzimos, assistimos e que queremos sobre os nossos corpos. Foram cinco sessões com a nossa participação, e cada encontro tinha uma pegada, um tema. A nossa escolha visava dar conta, principalmente, de uma necessidade muito nossa, particular, minha e de Luzia, de tecer novas formas de igualdade e comunhão, no que diz respeito a feitura e ao debate sobre algumas imagens. Os encontros tinham aquele bom e velho formato, informal, de cine-conversa. Mas, o mais bacana é que, na audácia de querer fazer de um tudo, foram feitas duas apresentações por sessão: em Santa Apolónia, Casa Mocambo[17], e na Cova

16 Sobre o Projeto Afrotela, trata-se de um cineclube organizado pela AfroLis, que esteve, durante o ciclo de 2016-2017, sob a curadoria da Nêga Filmes. Para mais informações, é possível acessar o link https://www.facebook.com/events/569309619932400/.

17 Sobre este espaço, que se constitui como sendo uma casa de jantar, de encontros e poesia, consultar o link https://www.facebook.com/Casa.Mocambo/.

da Moura, Tabacaria Tropical[18]. De novo, cada lugar, um lugar... repetindo feito vitrola. Mesmo que houvesse algo comum aos encontros, não importasse o lugar em que eles se deram, as conversas eram sempre muito diferentes, indiscutivelmente distintas, em teor e profundidade, a depender do local e do dia. É porque espaços afrocentrados, mesmo que mais esvaziados, geralmente se tornam, se transformam e constituem, para nós, a criação de situações mais seguras para trocas e reformulações mais profundas. Isso é real para qualquer grupo politicamente definido, feito estratégia, tem a ver com a nossa sobrevivência. É por isso que a gente bate tanto nessa mesma tecla. Quando aconteceu de ser platéia menos negra, o pensamento fica estagnado, sempre preso, engalfinhado àquela culpa que eles sentem, na branquitude que eles mastigam, regozijam e, ainda sim, autorizam[19].

Por isso, olhando hoje para tudo aquilo, eu acho que foram encontros muito específicos, na Mocambo e na Cova. Os filmes, a platéia, convidades, de certa forma, essas variantes variaram também. A tela muda, a depender da platéia. A depender do lugar, dos caminhos, das vivências e territorialidades de cada corpo e espaço. E é claro que a gente falou de Milton Santos, por conta disso, falou das geografias que nos marcam. E das possibilidades de afeto, com os nossos próprios corpos. No geral, homenageamos o Ousmane Sembenè, exibimos Alain Gomis e Haile Gerima. Foram escolhidas obras de cineastas clássicos, e da galera iniciante, tanto que exibimos filmes que tinham acabado de sair do forno, como o curta-metragem *Mikambaru* (2016) da Vanessa Fernandes, que é guineense e trabalha aqui em Portugal. Essa curadoria, afinal, teve muito a ver com a Mostra da Cova. A verdade é que sempre estamos batendo na mesma tecla, sobre a questão da autorrepresentação, e ao exibir filmes negros, acabamos falando também sobre a história dessas produções, sobre as pessoas que fizeram e fazem parte desse cenário.

A gente insiste muito nisso também porque aqui dificilmente se vê alguém falando algo sério e respeitoso a respeito, que considere a história de luta que se enfrenta por aí, para poder viver de cinema, de arte, sendo alguém num corpo negro. O projeto já foi para o Porto, Aveiro. Fomos fazer coisas com a Nêga em Ouagadougou, em Brasília. Em dezembro, talvez consigamos ir para Abidjan, apresentar um trabalho[20]. Em 2020, temos confirmado Amsterdã e Coimbra[21].Luzia recentemente escreveu um artigo sobre isso, contando nossa história de amor e parceria, que ela intitulou *Diário artístico-científico*

18 Sobre a Tabacaria Tropical, tratou-se de uma espécie de centro cultural, inaugurado em 2015, na Cova da Moura, que foi palco de inúmeros eventos sobre a cultura daquele bairro e a sua identidade. O projeto foi coordenado por Vitor Sanches, e tinha ampla rede de apoio. Mais informações, acesso: https://radioafrolis.com/2016/09/08/audio-121-tabacaria-tropical-sta-bazofo/.

19 A poeta e ensaísta Tatiana Nascimento (df) tem um ensaio intitulado *leve sua culpa branca pra terapia*, publicado em 2019 pela padê editorial. Informações sobre como adquirir a obra através do link http://pade.lgbt/loja/leve-sua-culpa-branca-pra-terapia-tatiana-nascimento/.

20 Na época da entrevista, havia esse aceite para um congresso de estudos e Performance em Artes, mas Maíra afirmou não ter meios de bancar os custos da viagem e, portanto, não participou.

21 Os eventos foram cancelados em março de 2020 por conta da pandemia do COVID-19.

RCL — Revista de Comunicação e Linguagens *Journal of Communication and Languages* N.54 (2021) ISSN 2183-7198

de uma museóloga-poeta na ciDaDe De águas tejas, publicado em 2018[22]. Nessa escrita, ela conta da gente e, ao mesmo tempo, percorre *diferentes memórias presentes,* que lá ela diz que lhe habitam, por dentro, nas suas próprias geografias internas, de ser e de ter-poder.

A Nêga filmes sempre está ligada à exibição de cinema negro?

Na verdade, a Nêga Filmes é um pouco um resumo do que é a minha relação com Luzia. Agora ela não está mais presente fisicamente em Lisboa, mas a nossa parceria passa por poesia, pela fotografia e pelo vídeo. E é sempre sobre autorrepresentação. Tudo começou com um encontro fotográfico que tivemos na casa dela. Ela tomando um banho de folhas e flores, fazendo um sacudimento numa relação, com o candomblé. Eu me aproximei tanto nesse momento e fui fotografando. Essa escrita fotográfica cresceu para além de nós, virou ensaio publicado, *Ballet das Águas Rosas*[23]. Acho que é ali que começa a Nêga Filmes, naquele dia, e a partir daí a gente, para além de todo o resto, é convidada pela Afrolis para fazer a curadoria da Afrotela, começa a organizar, em parceria com o Moinho, a mostra de cinema, a gente vai dar oficina, deu uma oficina na Cova também, com a garotada que agora está adulta, já faz quase cinco anos que isso começou. E a gente fez alguns filmes também, enquanto Nêga Filmes. Um deles foi o OBÍ[24], realizado pelo projeto Gato Aleatório[25]. Temos algumas coisas em andamento, um curta sobre um ebó em poesia. Sem contar o filme *A Cidade e O Amor*, super importante nessa nossa trajetória e que é cinema negro, sem tirar nem pôr. O cinema negro acaba sendo começo de muita coisa nessa história, é parte fundante desse nosso realejo, dessa nossa retórica.

Eu queria que você comentasse também a sua relação como espectadora e curadora de mostras, pois já deve ter visto uma grande quantidade de filmes brasileiros, portugueses, africanos, que circulam na Mostra da Cova da Moura. Tenho muito interesse em pensar na nossa relação, do público brasileiro, com a representação das populações imigrantes, marginais, periféricas, no cinema português. Como você vê essa relação construída na tela, aqui, com cineastas portugueses que filmam esses espaços também, que se relacionam com essa temática também?

Tenho a impressão de que as diferenças nos aproximam. Quando você pensa numa questão que a gente já conversou, de ter um público brasileiro na Mostra de Cinema na Cova... É uma mostra de cinema negro, o público que vem de fora, na maioria das vezes, não é um público negro, mas é um público brasileiro, e como é tão pueril essa

22 Disponível pelo link https://periodicos.unb.br/index.php/museologia/article/view/17785/16279
23 Disponível através do link https://periodicos.unb.br/index.php/metagraphias/article/view/290/279
24 O filme está disponível através do link https://vimeo.com/142920780.
25 O coletivo tem uma página no VIMEO, onde é possível perceber mais sobre o projeto. Link de acesso: https://vimeo.com/gatoaleatorio.

RCL — Revista de Comunicação e Linguagens *Journal of Communication and Languages* N.54 (2021) ISSN 2183-7198

fronteira de cor, do que é preto, o que é branco, o que é marrom, o que é amarelo, acho que a gente já teve a oportunidade de falar sobre isso, não de chegar a uma conclusão. A minha sociologia para isso vai dizer algo que já foi dito, por muitos outros pensadores negres: as identidades são de tal forma atribuídas que raça não existe, ok. Mas, mas a polícia, o tiro da arma, e toda a enxurrada de questões relacionadas, sempre enxerga, sempre sabe qual é a cor do burro quando ele foge. Acho até que tem isso de interessante, você enxerga as coisas de outra forma, mas as duas estão nesse "entre", nesse limbo, não é marrom, nem cinza, nem preto. Quer dizer, do meu lado o branco nunca chega. Por isso, sim, procuro trabalhar com filmes que abarcam esse extenso espectro, de filmes feitos por e sobre corpos negres. É louco, quando você pensa em negritude no Brasil, aqui a negritude, ela é mas é outra coisa. São muitas questões que acho terem a ver com essa violência, sabe? Que lá é física e mata. É isso que nos diferencia, então o meu caminho é mais longo... há a fantasia de um tipo ideal português, e es outros, que, no cinema, estão definitivamente marcados socialmente. Por isso, acho que os cinemas negros feitos nas Américas, no próprio continente africano, mesmo tendo uma história mais curta que o cinema-técnica, ainda assim, estão já em outros degraus de discussão, e de representação, comparado com o que já foi feito aqui. Europa Ocidental e África são vizinhas desde sempre. O impacto e presença é outro. O cinema que se intitulava português não falava desse corpo negro. O cinema negro daqui discute a sua própria presença em Portugal. Você vê o nó? Quando você está mais longe de casa, e é negra vinda da diáspora das Américas, por mais que sejam questões que tem a ver com leitura étnico-racial, com hierarquia social, com desigualdade, com genocídio, você vê o Haiti, as Américas Centrais. Aqui você existe, mas não se realiza.



Imagem 4
Kova M Fest Mostra Internacional de Cinema na Cova @AcervoNêgaFilmes

RCL — Revista de Comunicação e Linguagens *Journal of Communication and Languages* N.54 (2021) ISSN 2183-7198

...burocraticamente também.

Tem essa questão. E isso nos diferencia. Porque no Brasil, ainda assim, a questão é a mesma, sendo outra. O corpo negro é alvo e recebe o tiro, mas não há essa discussão sobre não fazer parte, identitariamente falando. Aqui, e no continente africano, eu já ouvi isso: "Você é filha de escravo então, né?"

Te perguntaram?

Esse lugar que começa em lugar de fala. Por que *A Cidade e O Amor* é tão importante para mim e para Luzia? Porque a gente pôde falar a partir dessa condição de mulher negra imigrante, das Américas. Mulher formada, mulher negra, que vem para estudar, fazer pós-graduação. Com as identidades já mais ou menos constituídas, reconhecidas. Mas, que vem de lá, de longe e de fora. Aqui mudou tudo [na Cova da Moura]: Luzia já não era mais a moça do Recôncavo baiano. Eu, já nem ao Brasil mais eu pertencia. Aqui as pessoas falam em crioulo [de Cabo Verde] comigo antes mesmo de eu abrir a boca. Aí você chega no continente africano, que é a sua razão de ser mulher negra, porque um dia houve o rapto que criou esse rastro, e é no sentido de rastro mesmo, porque a coisa se perdeu. E lá, te chamam branca, que não é a "branca" do Brasil, nem de Portugal. E mais, ainda me perguntam se sou de dentro do continente, em árabe. Quando sacam que eu não sei, perguntaram se eu era então filha de escravizados. Lá do outro lado do Atlântico, de onde sou e venho, a pessoa negra não consegue afirmar: sou etíope, sou benguela, Igbo. O rastro está perdido. O que resta é ser morena, cor de jambo, parda, retinta. Mestiça. Qualquer coisa, muitas. Menos branca. Menos preta, para negras como eu, porque ser se torna ofensa. Sendo esta a razão de lá nós não termos os problemas que se põem aqui, de modo que é outra perspectiva. Outras construções estéticas, históricas. Eu não sou reconhecida totalmente porque está tudo derretido. Então acho que a Mostra, *A Cidade e O Amor*, o *OBI*, que é um outro filme que fiz com Luzia, a gente está o tempo todo discutindo isso, fica tentando uma língua comum para conversar com isso tudo que nos cerca e nos afeta... só que não existe língua em comum, parece.

Eu tenho visto essa discussão, porque os brasileiros do movimento negro, muitos se consideram pan-africanistas e buscam essa origem na África. Tenho visto muitos ativistas do movimento negro em Portugal que reclamam a pertença europeia.

Total. Ninguém sabe nada sobre de onde vem.

Eu queria saber o que você acha dessa diferença de pertença, de criação de identidade, de negritude, que não é mais a negritude em relação à África, é uma negritude de pertença europeia.

É, estamos aqui. Vivemos, comemos, pagamos, parimos. Como é que eu vou dizer para a minha filha que ela não é europeia, que ela não é portuguesa? Para mim, não

RCL — Revista de Comunicação e Linguagens *Journal of Communication and Languages* N.54 (2021) ISSN 2183-7198

faz sentido. Mas, para as pessoas daqui a luta ainda é por, exatamente, a nacionalidade. Como é que eu vou dizer para ela que ela não é daqui tendo nascido aqui? Aí você falou em pan-africanismo, isso é muito curioso porque o festival que eu estudei na *tese de doutorado* é um festival pan-africanista africano. E aí quando eu vejo o pan-africanismo daqui, aí eu tenho essa impressão de que parece ser outra coisa, por causa do mar mesmo, acho que as letras se confundem e o movimento precisa se organizar de outra forma, que é diferente; é diferente do movimento negro em África. Aqui a discussão ainda está procurando se encontrar entre as definições do que é ser. Lá, a luta precisa ser mais prática, parece. O que é o movimento negro em África? Eu ouvi isso: "Ué, você quer falar de cinema negro? Aqui no FESPACO? Aqui é todo mundo negro. O cinema nosso é negro, porque todes somos negres. É óbvio que o nosso cinema é negro, então não é uma discussão do porquê fazer um cinema com nome e sobrenome de negro, aqui é todo mundo negro".

E você acha que faz sentido essa nomenclatura?

Eu acho que faz sentido sim, para as diásporas e até para eles, em África. Era isso que eu via também nos debates lá, era uma negação do nome, do termo 'cinema negro', mas uma reafirmação o tempo todo de que aquela produção era negra, feita por pessoas negres, legítima e guerreira. Em oposição a uma produção cinematográfica europeia que é branca, por exemplo, querendo ser e contar a história somente do seu pequenino mundo dos pequeninos. Mas olha, aí já é outro caos, muitos filmes no FESPACO, que estão ganhando, foram feitos na diáspora europeia, com famílias negres marroquinas. Ou sobre os caminhos que levam congoleses à França. Um realizador marroquino que é da sua cor, com o meu cabelo, nascido em África, chamado Hicham Ayouch, vencedor do *Étalon*, fez um discurso em 2015 no FESPACO dizendo "Esse prêmio é para a África negra"[26]. Ele é do Marrocos, que dentro da academia inclusive, em um recorte, é Magrebe, é África branca, alguns ainda insistem, inclusive a academia portuguesa. Ele estava lá, durante o discurso, exatamente contrapondo essa ideia colonial, repartida, fratricida, que impuseram à África. Ouvi muito essa semana, mais de uma vez, por pessoas que tem uma relação com África, ou de nascer, ou de ser filho de quem nasceu, dizendo que Portugal é África. (risos) Para fazer uma relação ao horário das coisas, que por aqui, sempre atrasam. "Portugal é África, isso aqui não tem nada a ver com a Europa". Os meninos que nasceram aqui, na questão da nacionalidade, que não tem a documentação, mas que são apontados e que são atribuídos a Guiné Bissau ou Cabo Verde, mas que não tem nacionalidade guineense nem cabo-verdiana, se chegam lá são portugueses, são europeus, nos modos, na vestimenta, no crioulo que falam. Então acaba ficando

26 Na íntegra, reportagem sobre a participação de Hicham Ayouch, com o filme *Fièvres*, no FESPACO, em 2015. Acesso através do link: http://www.pordentrodaafrica.com/cultura/por-que-nao-consideram-o-magrebe-e-egito-como-parte-de-africa.

RCL — Revista de Comunicação e Linguagens *Journal of Communication and Languages* N.54 (2021) ISSN 2183-7198

muito caótico. E a gente ainda vem com uma experiência da diáspora das Américas, que é muito longe, tenho a impressão de que essa lonjura fez a gente se organizar a partir de outros referenciais. Lá, ou a galera preta se organizava ou morria. E mesmo organizado morre, né? Não tem isso. Aqui acho que eles tiveram um pouco mais de tempo, não era tão urgente se organizar, essa é a sensação. Ou então, porque as independências foram há menos de cinquenta anos atrás. Não é à toa que, só ultimamente, e fora das periferias, que pipocou tanta associação, tanto espaço de jovens e pessoas negras se organizando fora das periferias de Lisboa, por exemplo. Filhes, netes, que estão começando ou terminando de frequentar as universidades, aparecendo minimamente, minimamente mesmo, em certos espaços culturais.



Imagem 5
Kova M Fest Mostra Internacional de Cinema na Cova @AcervoNêgaFilmes

Sim, eu vejo também na América Latina já uma discussão muito forte de recusa a essa civilização, a esse progresso, a essa ideia... na verdade, vejo muita gente discutindo a desocidentalização, e a invenção, e a recusa desses termos, de qualquer paradigma que envolva construção de uma modernidade que nunca foi nossa e que nunca será, porque a gente sempre está numa identidade que é negada. Então você é um não branco, mas também é um não negro, um não índio, tem uma "ninguém-dade" nisso. Ninguém. Um sujeito que é o brasileiro nessa invenção de ninguéns. (...)

Bom, para fechar, eu queria que você recontasse, muito rapidamente, a relação do público com a Mostra de Cinema na Cova.

A gente tem um público, por sessão, de 15 a 60 pessoas, porque a gente não fez

RCL — Revista de Comunicação e Linguagens *Journal of Communication and Languages* N.54 (2021) ISSN 2183-7198

essa contabilidade por encontro, até hoje. No ano que houve a Sessão de Filmes da Terra, aconteceu uma votação diária, e dava para ter a noção da quantidade de pessoas. Mas em toda sessão eu tenho essa mania de contar, e acho que Luzia e Flávio também, porque nós somos a equipa mais constante do festival. E vai de 15 a 60.

Mas em termos quantitativos, como você avaliaria o público da Mostra?

Por uma contagem de olho, de dedo, eu tenho a impressão de que são entre 50 a 60 por cento de pessoas negras por sessão. Misturas entre de dentro e de fora do bairro. É essa coisa, como o festival abocanha muitos jovens, o Kova M, com a música, com a dança, abocanha a galera mais nova, e fica a Mostra como uma atividade também para as pessoas mais velhas. O festival é feito por eles, organizado, administrado, é um negócio gigantesco, acho que o público chega a umas cinco mil pessoas entulhadas naquela quadra, dançando, é bonito.

RCL — Revista de Comunicação e Linguagens *Journal of Communication and Languages* N.54 (2021) ISSN 2183-7198

—

Bibliografia

Henriques, Joana Gorjão. 2018. "Há um cinema negro em Portugal?". *Público*, April, 13, 2018. https://www.publico.pt/2018/04/13/culturaipsilon/noticia/temos-esta-sede-de-nos-ver-como-protagonistas-e-autores-das-nossas-historias-1809502.

Krabbe, Júlia Suarez. 2013. "Pueden ser racionales los europeos?". *Otra America de Sur a Norte,* marzo 28, 2013. http://otramerica.com/temas/pueden-ser-racionales-europeos/2873.

Por dentro da África. "Por que não consideram o Magreb e o Egito como parte da África?". Accessed mês, dia ano. http://www.pordentrodaafrica.com/cultura/por-que-nao-consideram-o-magrebe-e-egito-como-parte-de-africa.

Sales, Michelle. org. 2020. À Margem do Cinema Português: Residência Artística Afroeuropeans. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.

—

Festivais

Afrotela
FESPACO Festival Pan-Africano de Cinema e Televisão de Ouagadougou
Ficine — Fórum Itinerante de Cinema Negro
Kova M Festival
Pan African Film & Arts Festival

RCL — Revista de Comunicação e Linguagens *Journal of Communication and Languages* N.54 (2021) ISSN 2183-7198

—
Nota biográfica
Pesquisadora, professora e curadora independente. Professora Associada da Escola de Belas Artes da UFRJ (2010 -), Coordenadora da rede de pesquisa Cinemas Pós-Coloniais e Periféricos, no Brasil e em Portugal, e do projeto "As práticas artísticas contemporâneas e o pensamento pós-colonial e decolonial". Pós — doutora em Estudos Contemporâneos pela Universidade de Coimbra (2018-2020), Investigadora Integrada do Centro de Estudos Interdisciplinares do Século XX da Universidade de Coimbra, coordenou o projeto de investigação À Margem do Cinema Português (2020), financiado pela Fundação Calouste Gulbenkian. Ex-Bolseira da Fundação Calouste Gulbekian, programa Investigadores Estrangeiros (2013-4). Já deu aulas na Universidade de Coimbra e na Universidade de Cabo Verde, e no Brasil, na Universidade Federal do Rio de Janeiro, na Universidade do Estado do Rio de Janeiro, na Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, na Universidade Federal do Rio Grande do Norte e na Universidade Cândido Mendes. Colaboradora do Centro de Estudos em Comunicação e Sociedade da Universidade do Minho (2020) e integrante do grupo TRAMA da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (2020). Como curadora, entre outras exposições: Daqui para Frente: Arte Contemporânea em Angola (Caixa Cultural, Rio de Janeiro, 2017; Caixa Cultural, Brasília, 2018). Atua nas áreas: estudos pós-coloniais, decoloniais e anti--coloniais, feminismo interseccional, relações étnico-raciais e gênero.

—
ORCID iD
0000-0003-1589-4003
—
Lattes iD
0463597348066713
—
CV
ED18-A59E-E6E4
—
Morada institucional
Universidade Federal do Rio de Janeiro, Escola de Belas Artes. Av. Pedro Calmon, Prédio da Reitoria, 7º andar, Ilha do Fundão, 21941-901 — Rio de Janeiro, RJ — Brasil.

—
Recebido Received: 2021-01-20
Aceite Accepted: 2021-01-30
—
DOI https://doi.org/10.34619/64yf-qkjr

RCL — Revista de Comunicação e Linguagens *Journal of Communication and Languages* N.54 (2021) ISSN 2183-7198

Ser imperfeita

Being imperfect

PATRÍCIA FERREIRA PARÁ YXAPY

Tekoa Ko'enju, Rio Grande do Sul, Brasil
yxapy.patri@gmail.com

SOPHIA PINHEIRO

Universidade Federal Fluminense, Brasil
sophiaxpinheiro@gmail.com

Resumo

Documentário experimental de média-metragem *Teko Haxy — Ser Imperfeita* (2018, som, cor, 39', Brasil), escrito pelas duas diretoras da media-metragem, Patrícia Ferreira Pará Yxapy e Sophia Pinheiro, seguido de uma narrativa subjetiva dos processos de realização do mesmo.

Palavras-chave

Cinema de mulheres | relação | política das imagens | cinema processo

Abstract

Documentary *Teko Haxy — Ser Imperfeita* (2018, sound, cor, 39', Brazil), written by its two directors, Patrícia Ferreira Pará Yxapy and Sophia Pinheiro, followed by a subjective narrative of the processes of making this experimental medium-length documentary.

Keywords

Women's cinema | relationship | image politics | process cinema

RCL — Revista de Comunicação e Linguagens *Journal of Communication and Languages* N.54 (2021) ISSN 2183-7198

https://vimeo.com/302443789/c4588d55f8

TEKO HAXY — ser imperfeita (2018)
Documentário experimental, colorido, 39'

Sinopse: Um encontro íntimo entre duas mulheres que se filmam. O documentário experimental é a relação de duas artistas, uma cineasta indígena e uma artista visual e antropóloga não-indígena. Diante da consciência da imperfeição do ser, entram em conflitos e se criam material e espiritualmente. Nesse processo, se descobrem iguais e diferentes na justeza de suas imagens.

Nosso filme *Teko Haxy — Ser Imperfeita* é uma experiência do encontro. Filmamos por quase três anos, desde o nosso encontro em 2015 e tivemos que nos adequar à linguagem das vídeo-cartas. Um esforço mútuo pois de um lado era uma pessoa com pensamento juruá (branco) e do outro, uma pessoa com os pensamentos Mbyá e a visão diferente das coisas que tínhamos. Em suspensão, tudo era novo e não sabíamos o que poderia acontecer. Um cinema-processo[1], inacabado, imprevisível, com informes de "em construção" em frente à obra — assim, construído narrativamente pela montagem de Tatiana Soares de Almeida (Tita). A fissura se deu apenas quando compreendemos a natureza dos nossos corpos — colocados em relação e como aliados. Postas em movimento, avançamos mais um degrau em nosso crescimento e fomos colocando nossa experiência pessoal nesse trabalho, compreendendo que possuímos dores distintas de um corpo mulher que "naturalmente" sangra e dores distintas por trajetórias completamente díspares no recorte de raça, cultura e espaço social.

Diante da câmera, criamos personagens, mas também colocamos nossos assuntos mais íntimos. Assumimos uma estética íntima — nosso diário relacional — um experimento visual feito por nós, duas mulheres de diferentes mundos que criaram um mundo dentro dessas diferenças. Nossa auto-*mise-en-scène*. Um deslocamento. Em deslocamento, deslocamos a câmera e o celular de uma mão para outra, deslocamos ser mulher de uma racialidade cultural para a outra. Na cosmologia Mbyá-Guarani, somos seres imperfeitos habitando este mundo imperfeito. Apenas a *Ivy Mará ey* ("terra sem males"), morada de *Nhanderu* (nosso pai celestial e divindades) é perfeita. Nhanderu criou o branco e os Mbyá como iguais, para viverem juntos no mundo imperfeito. O

1 Ver Claudia Mesquita (2011, 2014) e Clarissa Alvarenga (2015, 2017).

RCL — Revista de Comunicação e Linguagens *Journal of Communication and Languages* N.54 (2021) ISSN 2183-7198

branco e os Mbyá são iguais, filhos do mesmo pai e mesma mãe. Quando eles nasceram, Nhanderu deu um pé de milho para cada um e pediu que escolhessem. Os Mbyá escolheram o pé de milho com semente mole e os não indígenas o pé de milho com a semente dura. Somos iguais porque somos duas mulheres imperfeitas no mundo imperfeito e ao mesmo tempo, também somos diferentes. Tivemos que nos adaptar às nossas condições de existência e transformar nossas realidades para a realização de nosso filme — algo que parece fluído em se fazer. Em nosso processo, nos compreendemos um pouco mais, respeitamos a outra nos pontos divergentes, criamos um novo estado do que pode ser a diferença dentro do humano. Assim, o que de mais verdadeiro podemos oferecer é a justeza das nossas imagens, o pessoal que é político. Nos filmamos marcando nosso espaço como mulheres, como um mergulho espiritual no ser mulher, ser imperfeita.

É nesse lugar entre eu e a outra (e quem nessa relação é a outra?), entre observar o real e inventar o real, entre fazer e esperar acontecer, e, entre as incertezas, é aqui que nossa relação se estreita e gera — como duas mulheres que podem, se quiserem, gerar a vida — possibilidades estéticas e políticas por meio das nossas *conversas através* das imagens em *Teko Haxy*. Uma conversa junto à câmera que era uma amiga ali presente, nos filmávamos e conversávamos. É nesse lugar que localizamos nosso filme, como uma dobra no tempo, de passado, presente e futuro. Um tempo que ambas aprendemos a ter.



Imagem 1
Cena do filme Teko Haxy — Ser imperfeita.
© Patrícia Ferreira Pará Yxapy.

RCL — Revista de Comunicação e Linguagens *Journal of Communication and Languages* N.54 (2021) ISSN 2183-7198

Patrícia Ferreira Pará Yxapy:

Sempre me pergunto quais são as ações e quais as partes da minha cultura: até que ponto termina minha cultura e começa a outra? Penso muito nisso quando faço um trabalho e fico conversando com alguém de outra cultura. O que mais me possibilitou a entender isso, foram as práticas e ações diferentes que seguimos em determinado espaço, crenças, valores e modos de agir em determinado assunto ou momento. Ou seja, isso me deu um sentido das coisas. Eu compreendi que isso é a nossa identidade própria (de cada uma) e apesar de sermos tão iguais — no meu modo de pensar, somos iguais porque somos duas mulheres imperfeitas no mundo imperfeito, dois seres imperfeitos — e ao mesmo tempo, também somos diferentes. Somos iguais e diferentes. Tivemos que nos adaptar às nossas condições de existência e transformar nossas realidades. Sophia veio para minha aldeia e isso foi fruto de um esforço coletivo, pelo aprimoramento de valores culturais e materiais. Digo isso porque minha família acolheu Sophia, sendo que ela era de fora e nós fizemos um esforço de tentar compreender Sophia e Sophia nos compreender. E isso foi fundamental para entender os nossos valores morais e éticos que guiaram nossos comportamentos, nossa relação e nossa obra. Entender como esses valores internalizaram em nós e em como isso conduziu nossa relação uma com a outra. Primeiramente, nós aceitamos o desafio de mudar, de nos compreender.

—
Imagem 2
Cena do filme *Teko Haxy — Ser imperfeita*.
© Sophia Pinheiro.



Então, acredito que sobre todas as coisas houve diferenças culturais. E acho que não poderia haver uma evolução espiritual para nós duas sem a nossa abertura de compreensão para nossos dois mundos. Desse forma, foi possível alcançar nosso objetivo, pelo menos para mim. Houve uma espécie de consciência de nós duas, como humanas. Foi muito rápida nossa elevação para ver o amor, para ver nosso interior e a realidade de cada uma. E acho que quando a gente percebeu essa verdade fomos acolhidas uma pela outra. Nosso amor começou a se manifestar em cada uma das coisas e no ambiente em

si. E assim, todo o processo para mim foi uma busca espiritual de vida — cada vez mais maravilhosa — que foi colocada em nós duas.

Sophia Pinheiro:

Combinávamos alguns vídeos, mas outros surgiam de maneira espontânea. Embora tivéssemos nossos temas guiando as filmagens, nossa experiência e a espontaneidade das coisas foram, na verdade, nosso roteiro. A cada início de filmagem, a performance diante da câmera era fabulada, como uma câmera-diário, uma escrita compartilhada feita da nossa relação.

O extracampo (tudo que envolve a cosmologia Mbyá) está sempre presente nas ações de Patrícia como ser. Seu "modo de ser" (o nhande reko guarani) está presente cotidianamente em qualquer atividade que ela faça. Nas coisas simples como escolher qual parte da galinha cortar, quando vai tomar banho de rio, quando me ensina sobre os cuidados sexuais e a produção do corpo entre meninas e meninos... Aprendi de dentro para fora (da casa para o mundo) a cultura Mbyá. E assim, o movimento de dentro para fora e de fora para dentro manteve-se constante entre mim e Patrícia. Deslocamento que ela faz constantemente entre sua etnia e os juruá kuery (não indígenas).

Trazemos à tona uma questão pouco enfatizada na antropologia, nas artes visuais e no audiovisual que são "as questões das mulheres": a casa, a maternidade, a mulher e suas relações afetivas, a sexualidade, o corpo, as dores, as somatizações disso tudo. Principalmente, como todos esses temas comuns, do dia-a-dia, estão diretamente imbricados em nossa vida política, social e cultural. Confrontando assim, a desvalorização universal do domínio doméstico. O mais bonito disso tudo é como as camadas das nossas personalidades e como vemos o mundo a partir das nossas experiências cotidianas, vão se tencionando e deixando nossas contradições expostas. Patrícia quando diz para os brancos: "acho que vocês queriam que a gente não existisse" no limite, ela também destina a mim. Mas, ainda sim, somos nós, Patrícia e Sophia, vulgo "mulher indígena" e "mulher branca", criando uma obra artística juntas e isso sim pode ser uma arma pra rasgar o peito de todo olhar com viés etnocêntrico, etnocida, preconceituoso e machista. Nos filmamos marcando nosso tempo como mulheres. É como um laboratório do nosso feminino. Um mergulho em ser imperfeita.

Em nossos acordos de filmagens e em nosso calendário, tivemos algumas incompatibilidades, um movimento duplo de se adequar uma ao tempo da outra. Um jogo de espelhos complexo do reconhecimento da construção do sujeito em todo o lugar, em que se aprende a *ver* o mundo através do que a autora Deepika Bahri (2013, 683) chama de "lógica da adjacência": "leríamos, então, as mulheres no mundo não como iguais, mas como vizinhas, como 'moradoras próximas' cuja adjacência pode tornar-se mais significativa [...] leríamos o mundo não como único (no sentido de já estar unido), mas como um conjunto".

RCL — Revista de Comunicação e Linguagens *Journal of Communication and Languages* N.54 (2021) ISSN 2183-7198

Por fim, *através* dos nossos conflitos subjetivos e coletivos e das nossas formas de *ver* o mundo, estávamos sob o risco, pois lançar-se na incerteza pode não dar certo, mas até o que "não dá certo", nos é importante e faz parte do nosso processo. Como salienta David MacDougall (1975, 128): "conjecturar que um filme não precisa ser uma performance estética ou científica: ele pode se tornar a arena de uma investigação". Na presença desse "campo" investigativo, a abordagem das nossas imagens, por meio do desenho e da câmera, explora justamente a aproximação e a tensão desses métodos.



—
Imagem 3
Cena do filme Teko Haxy — Ser imperfeita.
© Sophia Pinheiro.

RCL — Revista de Comunicação e Linguagens *Journal of Communication and Languages* N.54 (2021) ISSN 2183-7198

Bibliografia

Alvarenga, Clarisse. 2017. *Da cena do contato ao inacabamento da história: Os últimos isolados (1967-1999), Corumbiara (1986-2009) e Os Arara (1980-)*. Salvador: Edufba.

Bahri, Deepika. 2013. "Feminismo e/no pós-colonialismo." *Estudos Feministas* 21(2): 659-688. https://doi.org/10.1590/S0104-026X2013000200018.

MacDugall, David. 1975. "Beyond observational cinema." In *Principles of visual anthropology*, edited by Paul Hockings, 115-132. New York, NY: Mouton de Gruyter.

Mesquita, Cláudia. 2011. "Obra em processo ou processo como obra?." In Cinema Brasileiro Anos 2000: 10 questões, edited by Cléber Eduardo, Eduardo Valente, e João Luiz Vieira. Revista Cinética.

Trinhh, Minh-ha T. 2012. "Diferente de você/Como você: mulheres pós-coloniais e as questões interligadas da identidade e da diferença". *Issuu*, November 14, 2012. https://issuu.com/forumdoc/docs/catalogo_forumdoc_2012.

RCL — Revista de Comunicação e Linguagens *Journal of Communication and Languages* N.54 (2021) ISSN 2183-7198

PATRÍCIA FERREIRA PARÁ YXAPY

—

Nota biográfica

Professora e realizadora audiovisual indígena da etnia Mbyá-Guarani. Em 2007, co-fundou o Coletivo Mbyá-Guarani de Cinema. Está em processo de finalização da sua primeira longa e circula em festivais de cinema com o filme *Teko Haxy — Ser imperfeita*, codirigido com Sophia Pinheiro. Em 2019, participou da mostra *Ameríndia — Percursos de Cinema Indígena Brasileir*o, em Lisboa, e participou como artista da 21ª Bienal de Arte Contemporânea Sesc_Videobrasil. Em 2020, teve sua primeira exposição individual na Berlinale, dentro da mostra do programa Forum Expanded e participou do projeto *Nhemongueta Kunhã Mbaraete*, trocas de vídeo-cartas com Graci Guarani, Michele Kaiowá e Sophia Pinheiro, comissionada pelo Instituto Moreira Salles durante a pandemia de Covid-19. Com o Coletivo Mbyá-Guarani de Cinema realizou *Bicicletas de Nhanderu* (46', 2011) com Vincent Carelli e Ernesto de Carvalho; *Desterro Guarani* (38' 2012); *Tava: A casa de pedra* (78', 2013) com Vincent Carelli e Ernesto de Carvalho; *Mbya-Mirim* (23', 2014); e *No caminho com Mario* (20', 2018).

—

CV

https://pt.wikipedia.org/wiki/Patr%C3%ADcia_Ferreira_Pará_Yxapy

—

Morada institucional

Aldeia Ko'enju
São Miguel das Missões (RS — Brasil).

SOPHIA PINHEIRO

—

Nota biográfica

Pensadora visual, artista, poeta e pesquisadora interessada nas políticas e poéticas visuais do corpo, marcadores da diferença e decolonialidade, principalmente em contextos étnicos, de gênero e sexualidade. Artista visual formada pela Faculdade de Artes Visuais da Universidade Federal de Goiás e mestre em Antropologia Social pelo PPGAS da Universidade Federal de Goiás, é atualmente doutoranda em Cinema e Audiovisual no PPGCine da Universidade Federal Fulminense. É professora da Academia Internacional de Cinema, no Rio de Janeiro, foi artista residente do programa *Formação e Deformação — Emergência e Resistência 2019* e da Escola de Artes Visuais do Parque Lage (RJ). Recentemente, co-dirigiu, com Patrícia Ferreira Pará Yxapy, o filme *TEKO HAXY — ser imperfeita* (2018) e participou do projeto *Nhemongueta Kunhã Mbaraete*, trocas de vídeo-cartas com Graci Guarani, Michele Kaiowá e Patrícia Ferreira, comissionada pelo Instituto Moreira Salles durante a pandemia de Covid-19. Expôs seus trabalhos artísticos e publicou seus poemas no Brasil e no exterior.

—

Lattes iD

3686998218403865

—

Morada institucional

Rua Oswaldo Arouca, 563, apt 64
Vila Formosa, CEP: 03363-000
São Paulo — SP.

—

Recebido Received: 2021-01-30

Aceite Accepted: 2021-04-05

—

DOI https://doi.org/10.34619/sgjq-tcpt

RCL — Revista de Comunicação e Linguagens *Journal of Communication and Languages* N.54 (2021) ISSN 2183-7198

INSTITUTO DE COMUNICAÇÃO DA NOVA
NOVAFCSH FACULDADE DE CIÊNCIAS SOCIAIS E HUMANAS UNIVERSIDADE NOVA DE LISBOA
FCT Fundação para a Ciência e a Tecnologia