

# ESTRATOS

Boletim PPGH UFSC  
setembro, 2023



Catálogo na fonte pela Biblioteca Universitária  
da Universidade Federal de Santa Catarina

Estratos [recurso eletrônico] : boletim PPGH UFSC / Universidade Federal de Santa Catarina, Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em História. – v. 1, n. 1 (set. 2023)- . – Florianópolis : PPGH-UFSC, 2023- .

v.

Trimestral.

Disponível em: <https://bases.bu.ufsc.br/>

<https://ppghistoria.ufsc.br/>

e-ISSN

1. História – Periódicos. I. Universidade Federal de Santa Catarina. Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em História.

CDU: 93

### **Corpo editorial**

Alexandre Busko Valim  
Adriano Luiz Duarte  
Emmanuela Harakassara Rodrigues de Lima  
Emmanuel Correia  
Gustavo Henrique Shigunov  
Márcio Roberto Voigt  
Naiara Leonardo Araújo  
Roseane Monteiro Virginio  
Renata Dariva Costa  
Sidnei José Munhoz  
Vit Tiscoski Ramos  
Waldir José Rampinelli  
Yhandê Aguiar

### **Capa**

Vit Tiscoski Ramos

### **Projeto gráfico**

Naiara Leonardo Araújo

### **Diagramação**

Naiara Leonardo Araújo  
Emmanuela Harakassara Rodrigues de Lima

#### Boletim Estratos

Programa de Pós-Graduação em História  
Centro de Filosofia e Ciências Humanas  
Universidade Federal de Santa Catarina  
Campus Universitário - Bairro Trindade  
Florianópolis - Santa Catarina - Brasil  
CEP 88.040-900

Telefone: +55 48 3721 4136

Website:

E-mail: [boletimestratos.ufsc@gmail.com](mailto:boletimestratos.ufsc@gmail.com)

ISSNe:

Periodicidade: Trimestral

**As opiniões expressas nos textos publicados são de responsabilidade dos/as autores/as**

EU VOS APRESENTO, ESTRATOS! .....	5
INTRODUÇÃO .....	7
GHOSTFACE REVIVE: O CONCEITO DE REQUEL PRESENTE EM PÂNICO (2022) .....	9
CARTAS DE ANGOLA: IDENTIDADES, DIÁSPORAS E CONFLITOS ENTRE CUBA E ANGOLA DURANTE A GUERRA QUENTE (1975-1991) .....	13
TRABALHADORAS DOMÉSTICAS E EMPREGADORES NOS 'DOCUMENTÁRIOS DE ALTERIDADE' BRASILEIROS (2001-2015) .....	22
A IMPOSIÇÃO DE CATEGORIAS OCIDENTAIS E A COLONIALIDADE DO SABER NA SOCIEDADE OYÓ-IORUBÁ .....	26
NOITES ALIENÍGENAS .....	29
ENTREVISTA COM O CINEASTA OSWALDO CALDEIRA SOBRE SEU FILME "AJURICABA: O REBELDE DA AMAZÔNIA" (1977) .....	32

## EU VOS APRESENTO, *ESTRATOS!*

Por que estudamos história? Para não esquecer o que os outros esquecem mas, sobretudo, para não esquecer o que os outros querem esquecer...

A ideia de um espaço para a discussão de estudos em processo, textos curtos, experimentais, que apresentassem hipóteses a ser testadas em trabalho longo surgiu da conversa de professores, mestrandos e doutorandos da linha de pesquisa *Política, sociedade e cultura no mundo contemporâneo*, em 2021. Estávamos todos ansiosos pelo fim da pandemia, muitas de nossas trocas aconteciam por aplicativo de mensagem ou pelo computador. Mas debate, reflexão e crítica estavam prejudicados pelas limitações das telas. Nessa condição de pouco contato surgiu a vontade de estimular a interação qualificada. Foi desse desejo que emergiu a proposta de um Boletim virtual no qual ideias, planos, conjecturas pudessem ser expostos e adquirir forma e volume com a contribuição coletiva dos colegas. O Boletim seria virtual, mas junto com ele estava a plano de encontros periódicos, tanto para sua elaboração quanto para a discussão do seu conteúdo. Não precisa muito esforço para entender que o que se aspirava era pelo contato (uma espécie de continuidade dos seminários de linha), pela conversa, pelas sugestões dos colegas; enfim, pelo exercício da reflexão continuada. Assim nasceu o ***Boletim Estratos***.

Estrato é substantivo masculino repleto de significados: geologicamente pode se referir a unidade individual de rocha estratificada, diferenciada litologicamente dos estratos imediatamente superior e inferior; camada, leito e, por derivação, pode se referir a qualquer tipo de camada, ou divisão ou níveis de um sistema organizado. Na estatística, pode se referir a amostras que reúnem unidades mais ou menos homogêneas. Na meteorologia, estrato diz respeito às nuvens que se apresentam como um véu contínuo e com uma cor acinzentada, a uma altitude de cerca de 2.400 metros. Na linguística, estratos dizem respeito às camadas em que são organizados os níveis da estrutura linguística (semântico, sintático, mórfico e fônico). Como se vê, estrato é termo polissêmico e é exatamente essa pluralidade que nos interessa. Nela cabem todas as vertentes historiográficas, todas as posições políticas – exceção feita às reconhecidamente fascistas – todas as opiniões, todos os desejos, todos os tipos de projetos.

## Apresentação

O **Boletim Estratos** nasce, sobretudo, da dedicação de um grupo de estudantes do programa de pós-graduação em história da Universidade Federal de Santa Catarina ansiosos por um canal para discutir e problematizar sua produção acadêmica no exato momento em que ela é elaborada. Não se trata, a princípio, de textos prontos e acabados, mas antes de estratos de uma produção continuada que, lá na frente, espera-se, se transformarão em dissertações e teses, mas que, por ora, são experimentos, ideias em movimento, artesanias historiográfica e literária, construções, hipóteses. Aquilo que poderíamos chamar de uma aventura intelectual em edificação, mas sem medo da exposição. O que se espera de estratos é que em suas páginas sejam lançadas sementes que podem ou não dar frutos, mas que produzam, isso sim, debate, muito debate, muita conversa, muita reflexão.

Nosso Boletim nasce, portanto, para fugir da solidão, esse isolamento miserável e tantas vezes doloroso que, salvo raríssimas exceções, costuma marcar a experiência da pós-graduação de todos nós. Em resumo, estratos é um convite à palavra e à escrita (lembrando que é pela palavra, pela escrita e pela ação que construímos nosso lugar no mundo), um convite à solidariedade acadêmica – termos que podem até parecer antitéticos nesse mundo da individualidade meritocrática em que estamos mergulhados e do qual a universidade não escapa – , um convite a remar contra a maré: do isolamento, da competição, da empáfia, esse orgulho vão, arrogante, presunçoso que parece esquecer que os trabalhos acadêmicos devem muito a quem pensou e escreveu antes, a quem estava ao seu lado nos momentos de sua elaboração e até a quem os criticou; e que o seu destino, se tudo der certo e correr bem, será ser superado por novos estudos e novos olhares e novas perguntas.

Em certo sentido, todos os nossos trabalhos – desde que nos percebamos, sempre, como aprendizes desse ofício – são, portanto, nada mais do que estratos porque são momentos de um processo de conhecimento que começou antes de nós e que continuará independente de nós. Portanto, o **Boletim Estratos**, assume alegremente essa impermanência como a melhor parte do nosso ofício e convida todos a essa aventura de compartilhar sua produção em construção, sem escoras, sem fundações seguras. Apenas pelo prazer e encanto da aventura do conhecimento.

Sejam todos bem-vindos

Adriano Duarte

## INTRODUÇÃO

Nessa primeira edição, o **Boletim Estratos** apresenta os textos e pesquisadores, dispostos nas seguintes modalidades: Artigos (contendo um artigo especial), Compartilhe sua pesquisa, Resenha, Crítica de Cinema e Entrevista. A aba dos artigos é um espaço pensado para o pesquisador/escritor experimentar e esboçar suas ideias, numa possibilidade preliminar de diálogo e debate com o leitor. Assim, Emmanuel Correia abre a edição trazendo o artigo *Ghostface revive: o conceito de requel presente em Pânico (2022)*, que sobre uma nova tendência cinematográfica hollywoodiana, o *requel*, termo utilizado no cinema para renovar franquias já existentes.

Em *Cartas de Angola: Identidades, Diásporas e conflitos entre Cuba e Angola durante a Guerra Quente (1975-1991)*, a autora Renata Dariva nos contempla com um artigo no qual analisa o documentário *Cartas de Angola (2011)*, da diretora Dulce Fernandes.

A aba Compartilhe sua Pesquisa propõe divulgar o andamento de pesquisas em desenvolvimento. Aqui o autor pode exercitar suas análises, desenvolvimento de hipóteses e escrita. Em *Trabalhadoras Domésticas e Empregadores nos “Documentários de Alteridade” Brasileiros (2001-2015)*, Vit Ramos traça um breve panorama sobre sua pesquisa de mestrado - fica aqui um convite para o leitor conhecer também sua dissertação - e seu desenrolar para o doutorado que se inicia.

Em Resenha, a ideia é poder desengavetar um pouco das análises, pontuações e debates de livros lidos nas disciplinas (ou não), provindos ou não das atividades realizadas nelas. Na presente edição, Emmanuela Harakassara nos contempla com *A imposição de categorias ocidentais e a colonialidade do saber na sociedade Oyó-Iorubá*, a partir do livro *A invenção das mulheres: construindo um sentido africano para os discursos ocidentais de gênero*, da socióloga nigeriana Oyèrónké Oyèwùmí.

O espaço Crítica destina-se ao exercício crítico das artes em geral, tendo nesta edição, uma crítica de cinema escrita pela realizadora e pesquisadora Roseane Monteiro a partir do filme acreano *Noites Alienígenas (2023)*, já disponível em streaming. Essa parte de Críticas visa ainda divulgar as artes e

instigar o leitor a conhecê-las.

Por fim, em Entrevista, o **Boletim** apresenta uma conversa com o renomado cineasta Oswaldo Caldeira, diretor de filmes como *O Bom Burguês* (1983) e *Tiradentes* (1999), dentre outros, numa conversa mediada por Naiara L. Araújo a respeito de seu filme *Ajuricaba: o rebelde da Amazônia* (1979).

# GHOSTFACE REVIVE: O CONCEITO DE REQUEL PRESENTE EM PÂNICO (2022)

## Introdução

Emmanuel Correia\*

O subgênero *slasher* surgiu na década de 1970, mas se popularizou durante a de 1980 com o lançamento de filmes que traziam vilões mascarados atacando em datas comemorativas, alvo visto por exemplo em *Dia dos Namorados Macabro* (1981) e *Natal Sangrento* (1984).

Contudo, durante a década de 1990, o subgênero estava em decadência por conta do lançamento de sequências de filmes que continham tramas em que seus personagens iam ao espaço ou que pertenciam a um culto druída. Em *Halloween 6: A Última Vingança* (1995) buscou-se dar uma explicação ao porquê de o vilão *Michael Myers* atacar nas noites de Halloween, relacionando esta motivação com uma maldição druída. No caso deste sexto filme, ele foi mal recebido tanto pela crítica quanto pelo público, gerando conseqüentemente baixos números de bilheteria, um fator que atingiu a maioria das franquias *slasher* durante tal período.

O *slasher* ressurgiu com o lançamento de *Pânico* (1996), um filme dirigido por Wes Craven, diretor que ficou conhecido no terror pela criação de *Freddy Krueger*, conforme aponta Robin Wood (2018). O autor destaca que no filme de 1996 o diretor brincou com a expectativa do espectador, pois a primeira vítima do assassino mascarado é a personagem de Drew Barrymore, a atriz mais famosa do longa. Este início passa como mensagem a quem assistia na época, que aquele não era um filme comum, já que o destino dos personagens era incerto.

Após o sucesso do primeiro filme foram lançadas sequências que deram início ao que hoje é conhecida como franquia *Pânico* (1996-2023). Uma das características dessas produções foi a

\* Graduado em Relações Internacionais pela Universidade do Sul de Santa Catarina (UNISUL) e atualmente mestrando do programa de pós-graduação em história da Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC).

utilização da metalinguagem para falar sobre o próprio cinema estadunidense e a busca pelo lucro através de lançamentos maiores e com mais personagens. Após uma série de continuações ao filme original, o quinto, chamado de *Pânico* (2022), utiliza do conceito de *requel*, uma ideia popular no cinema estadunidense a partir de 2015. Assim o presente artigo irá tratar deste conceito mostrando como ele impacta a indústria cinematográfica estadunidense atualmente.

## Desenvolvimento

Wes Craven tratou em *Pânico* (1996) sobre o terror e seus clichês, quebrando o conceito do assassino ser algo sobrenatural, bem como trouxe a tecnologia da época como principal ferramenta do vilão. Craven faleceu em 2015 tendo dirigido até o quarto filme da franquia lançado em 2011, contudo o exemplar não foi bem recebido pelo público e crítica.

Assim, após um hiato de onze anos, em 2022 foi lançado o quinto filme, agora dirigido por uma dupla de diretores que adotou a ideia de *requel*, um termo cinematográfico que está se fazendo presente no cinema estadunidense atualmente e é utilizado quando se quer reviver franquias do passado. O termo se refere a uma narrativa com novos personagens que são auxiliados por personagens canônicos ou seja aqueles já existentes numa franquia (TETIK; TÜRKELI, 2023). A expressão surgiu nos anos 2000, se tornando mais frequente nos filmes a partir de 2015, conforme apontado pela jornalista Pamela McClintock, a utilização do termo se tornaria a nova 'obsessão' do cinema estadunidense (MCCLINTOCK, 2016 *apud* LOOCK, 2020).

Os filmes *requels* servem tanto para chamar os espectadores que não conheciam os filmes anteriores de uma franquia, mas também para aqueles já familiarizados com ela. As narrativas destas novas produções podem ser compreendidas pelos dois públicos, pois trazem novos personagens e uma nova 'ameaça', fazendo sutis conexões com os filmes anteriores.

No caso de *Pânico* (2022), as personagens principais são duas irmãs, *Tara* e *Sam Carpenter*, uma referência clara ao diretor John Carpenter. Uma das irmãs é filha de um dos assassinos de *Pânico* (1996), um fato que acaba por ligar o filme original com o *requel*.

A produção de 2022 traz outros personagens de volta além do vilão do filme original como *Sidney*, *Gale*, *Dewey* e a policial *Judy*. Outro exemplo de um *requel* é *Star Wars: O Despertar da Força* (2015) conforme destacam Tetik e Türkeli (2023). Curiosamente *Pânico* (2022) cita o sétimo filme da franquia espacial numa cena metalinguística com o intuito de explicar este conceito

cinematográfico tanto para os personagens principais quanto para o público.

Uma das características principais do *requel* é a de eliminar um ou mais protagonistas dos filmes anteriores, no caso do filme de 2022 é *Dewey e Judy* que morrem pelas mãos dos novos assassinos. O fato de matar personagens antigos de uma franquia é algo que se faz presente também em *Star Wars: O Despertar da Força* (2015) que opta por eliminar *Han Solo*, personagem interpretado por Harrison Ford. As mortes dos personagens nessas franquias causam uma surpresa no público que conhecia os outros filmes e cujo qual acreditavam que não ocorreria nada com tais, pois já estavam acostumados a vê-los sobreviver nos finais destas produções.

Em *Pânico* (2022), o próprio filme brinca com o conceito discutido neste trabalho através dos vilões da produção querendo refazer os filmes *Stab*, que é uma franquia fictícia presente dentro da própria franquia *Pânico* (1996-2023). A dupla de assassinos quer aplicar a ideia de *requel* para tal franquia cinematográfica pois a história dos novos crimes iriam gerar um novo filme que segundo eles iria honrar o legado da obra original e apagar as continuações tidas como ruins. Contudo o plano deles dá errado pela intervenção dos protagonistas.

## Conclusão

O ponto principal defendido neste trabalho é que o *requel* é uma nova linha que o cinema estadunidense vêm adotando para manter franquias em evidência, não é atoa que *Pânico 6* (2023) foi lançado um ano após o quinto filme. O filme lançado em 2023 segue mudando questões da franquia, saindo da cidade de *Woodsboro* e indo para Nova Iorque, além de dar mais espaço para novos personagens.

*Hollywood* é uma indústria cinematográfica que busca o lucro e para isto cria diversas sequências ou recicla ideias que já deram certo no passado. O termo *requel* surgiu para resgatar franquias conhecidas e chamar a atenção tanto do público mais jovem quanto dos mais velhos que cresceram vendo esses filmes na televisão ou que alugavam eles nas locadoras.

## Referências

- DIA dos Namorados Macabro. Direção: George Mihalka, 1981.  
HALLOWEEN 6: A Última Vingança. Direção: Joe Chappelle, 1995.  
LOOCK, Kathleen. Reboot, Requel, Legacyquel: Jurassic World and the Nostalgia Franchise. Film Reboots, 2020.

## Artigo

NATAL Sangrento. Direção: Charles E. Sellier Jr, 1984.

PÂNICO. Direção: Wes Craven, 1996.

PÂNICO. Direção: Matt Bettinelli-Olpin, Tyler Gillett, 2022.

PÂNICO 6. Direção: Matt Bettinelli-Olpin, Tyler Gillett, 2023.

STAR WARS: O Despertar da Força. Direção: J.J Abrams, 2015.

TETIK, Tuna; TÜRKELI, Öykü. Popular Cinema as Nostalgia Industry Reunion; Remakes; and Requels. *sinecine: Sinema Araştırmaları Dergisi*, v. 14, n. 1, p. 7-31, 2023. Disponível em:

<https://dergipark.org.tr/en/pub/sinecine/issue/76823/1253910>. Acesso em: 13. jun. 2023.

WOOD, Robin. *Robin Wood on the horror film: Collected essays and reviews*. Wayne State University Press, 2018.

# CARTAS DE ANGOLA: IDENTIDADES, DIÁSPORAS E CONFLITOS ENTRE CUBA E ANGOLA DURANTE A GUERRA QUENTE (1975-1991)

Renata Dariva Costa\*

O presente ensaio tem como objetivo analisar a obra fílmica *Cartas de Angola* (2011) da realizadora Dulce Fernandes. O filme aborda certas quebras de paradigmas sobre o processo diaspórico cubano em Angola, através de mecanismos de disputas de memórias, identidades e exílios, se constituindo numa obra do gênero documentário.

## Do início...

A obra *Cartas de Angola* é realizada por Dulce Fernandes e lançada em 2011 em Portugal. Distribuída e produzida pela Real Ficção Cinevideo e Multimédia, contou com o financiamento do Ministério da Cultura de Portugal, ICA (Instituto do Cinema e Audiovisual), RTP (Rádio e Televisão de Portugal) e Fundo Media Europeu. Obteve também apoio da Asociación Cubana del Audiovisual, Fonte Viva-PT, Quadratura Home Theater e Universidade Lusófona. Teve a co-produção da Dread Looks<sup>1</sup> em Angola. Contou, ainda, com a produção de Rui Simões e de António dos Reis, dois importantes diretores vinculados à construção de diversas obras fílmicas de crítica anticolonial.

A obra foi planejada inicialmente por Dulce Fernandes, que surge no filme como narradora, vinculando as diferentes memórias do processo diaspórico cubano em Angola. A presença cubana em Angola iniciou-se ainda no decorrer da década de 1960<sup>2</sup>, vinculada com a ideia do Homem Novo, mas se consolida a partir da Operação Carlota, em 1975/6, que se constituiu numa forma de apoio ao MPLA (Movimento Popular de Libertação de Angola), dentro de uma perspectiva de Guerra Quente<sup>3</sup>.

\* Doutoranda vinculada ao PPGH-UFSC com bolsa CAPES. Mestre em História pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUCRS). Licenciada e bacharel em História na mesma instituição. Especialista em História da África pela Universidade Candido Mendes. E-mail: renatadariva@yahoo.com.br.

1 A produtora Dread Locks foi fundada por Nguxi dos Santos, um importante cineasta independente de Angola, sendo um importante espaço para as produções independentes do país. Disponível em: <http://cinafrica.letras.ufrj.br/index.php/filmes/angola/122-nguxi-dos-santos> Acesso em 05 jan. 2023.

2 A presença cubana em Angola foi popularmente difundida dentro da esfera de produção cinematográfica a partir da operação Carlota em 1975, mas, segundo George (2005, p. 14-27) é preciso analisar as alianças anteriores que vão desde 1959 ao MPLA.

3 Utilizamos o conceito de Guerra Quente (Shubin, 2008; Westad, 2017) ao invés de Guerra Fria, em virtude dos inúmeros conflitos tensionados no continente africano. Em Angola, as tensões da guerra, reafirmaram os conflitos locais, sendo que, após a independência angolana, há duas guerras civis posteriores, a Guerra Civil (1975-1991) e a Guerra pós-eleitoral (1991-2002). A última foi marcada principalmente pelos conflitos entre o MPLA e a UNITA.

Dulce Fernandes, a principal narradora da obra e realizadora é uma cineasta portuguesa, nascida em Angola ainda no período colonial (e atualmente residente em Nova Iorque e Lisboa). É formada em fotografia pelo Centro de Arte e Comunicação Visual em Lisboa, em cinema pela Escola de Artes do Instituto de Chicago, pela Escola Internacional de Cinema e Televisão em Cuba e Downtown Community Television Center em Nova Iorque. Possui ainda graduação em jornalismo e mestrado em Relações Internacionais<sup>4</sup>. A autora faz parte do movimento dos *retornados*, que consiste em portugueses que estavam em Angola ainda no período colonial e saem do país após a independência. Buscando trazer o “outro lado da história” e se desvincular do seu próprio passado colonial familiar, Fernandes, através de entrevistas e cartas (principalmente entre namorados) vincula os dois continentes como um ponto de encontro.

O documentário parte de entrevistas de pessoas cubanas comuns que estiveram em Angola entre 1975-1991 e que estiveram presentes em diferentes conflitos como a Operação Carlota (iniciada em 1975) e a batalha do Cuito Cuanavale (iniciada em 1987). Segundo algumas passagens da obra logo na sua abertura:

A guerra de Angola foi um dos mais sangrentos e menos conhecidos da guerra fria.

Entre 1975 e 1991 quase meio milhão de cubanos foram para Angola combater ao lado das forças do MPLA (Movimento Popular de Libertação de Angola), com o apoio da União Soviética.

Combateram contra as forças da UNITA (União Nacional para a Independência Total de Angola) e da África do Sul apoiadas pelos EUA. (0'27-0'44)

A fotografia de Dulce Fernandes surge em diversos planos da obra, assim como a presença do mar, já presente nos elementos que formam primeira sequência<sup>5</sup> do filme. O recurso do mar como uma “nota” de abertura é um processo comum em diversas cinematografias produzidas em Angola, desde obras mais antigas como *Sambizanga* (1972) de Sarah Maldoror. O mar, bastante utilizado como um recurso visual para simbolizar a renovação, de crítica contra o colonialismo português, aqui é

4 Os dados podem ser conferidos na Associação Portuguesa de Realizadores. Disponível em: <https://aprealizadores.com/realizadores/dulce-fernandes/> Acesso em 09 jan. 2023.

5 Plano: imagem que “aparece”. Plano 1 + Plano 2 +Plano 3=cena. Cena 1+ Cena 2 +...= Sequência.(GERBASE, 2012, p. 90-94 e AUMONT, Jacques; MARIE, Michel, 2009, p. 35-60)

utilizado como um elemento visual de integração, buscando unir ambos os países. O cotidiano das pessoas comuns no dia a dia presentes em diversas sequências do filme, caracterizam e reforçam esta ideia de ponto de encontro. No final da obra, utiliza-se o efeito sonoro do mar.

O filme contou com a participação de Carlos Mirabal Rivero, “Chichi” Emiliano Castilho Guzmán, Lourdes Doménigo Flores e Octavio Lauro Moreno Cabrera, Roberto Morales, Isabel Izquierdo Viciado, Emilio Urgelles Savón como entrevistados. Teve como trilha musical: *Close To me my Love*, *Cuba Libre* e *Guantanamera* por Mawuena Kodjovi. *Cartas desde Angola* por “Mongo”, além das músicas adicionais de *Balumukeno* de Bonga, *Kamaka* de Taborda Guedes, *Monami* de Chico Montenegro e *Valodia* de Santocas, se constituindo num documentário que remete as músicas do estilo Semba em Angola<sup>6</sup>.

Além do filme, o DVD conta com uma série de extras com os títulos *Me Gusta la Habana*, *A Rua de Chichi*, *Na casa de Isa* e *O Regresso*. Há, igualmente, uma pequena série de slides de fotografias na seção de extras. Os recursos extras buscam reforçar o elo diaspórico afro-cubano, através de elementos musicais, religiosos, alimentares e mostrar um pouco do cotidiano das ruas cubanas, através de elementos como o transporte, pessoas em suas residências assistindo televisão, etc. A partir dos extras, podemos verificar como Dulce Fernandes, Rui Simões e os demais produtores chegaram nos entrevistados do filme, já que eles também aparecem na sessão dos extras. Há a presença do trabalho técnico da realização do filme nesta seção filmando e preparando os entrevistados. Os vídeos da seção de extras foram realizados por Rui Simões, com a montagem de Catarina Lanusse.

A presença cubana também pode ser vista na produção fílmica realizada em Angola a partir de 1975, onde diversos diretores estiveram presentes num contexto de apoio internacionalista. Autores como Villaça (2010) apontam o Instituto Cubano del Arte e Indústria Cinematográficos como o primeiro aparelho cultural criado em Cuba, após a revolução, com a lei 169 de 24 de março de 1959 (VILLAÇA, 2022). Desde

6 O semba foi um ritmo musical surgido ainda no período colonial, principalmente nas regiões periféricas, os musseques. Após a independência de Angola, ganha a conotação de ritmo musical nacional. Frequentemente, o ritmo está presente em outras obras fílmicas angolanas, desde seus primórdios, como no caso de *Sambizanga* (1972), até os filmes presentes na atualidade. Marisa Moorman (2008) mostra como o ritmo se consolidou nos anos de 1975-1990 e como as bandas musicais se distinguiam, até na sua relação com as músicas de apoio ao MPLA.

## Artigo

seu início, o papel da intelectualidade estrangeira foi bastante marcante, ainda que, vinculado a uma ideia de “terceiro cinema”<sup>7</sup>. Em Angola diversas equipes de cineastas cubanos estiveram presentes no *front* da guerra, como é o caso de Miguel Freitas, em 1976, com a obra *Guerra em Angola* (do qual possui um livro com o mesmo nome realizado por Marina Rey Cabrera)<sup>8</sup> ou ainda realizando filmes que misturavam fatos reais com ficção, como é o caso das obras de Rogélio Paris (1992, 2009). Ainda, a presença cubana auxiliou os quadros de formação do MPLA através do recurso imagético, como é o caso da obra fílmica de Simon Escobar (1976) sobre as mulheres da OMA (Organização das Mulheres Angolanas). Houve igualmente a promoção do cinema “angolano” com a realização de cursos como de Santiago Alvarez Bolsas de estudos foram ofertadas para angolanos em Cuba como é o caso do diretor Mariano Bartolomeu, que já em 1991, lança duas produções de curtas. A presença cubana e as relações diaspóricas entre os dois continentes ainda são tema de várias produções fílmicas na atualidade como é o caso dos filmes *Bakaso: Afrobeats em Cuba* (2019), *Angola Ano Zero* (2013) e *Cuba uma odisséia africana* (2006)<sup>9</sup>. Neste aspecto, pensando o conjunto das diversas obras cubanas em Angola, poderíamos pensar na perspectiva de Hall (2003) que aborda a ideia de encontro entre as “comunidades imaginadas” dos dois continentes<sup>10</sup>. Timm relata, igualmente, como o próprio ser humano é um ser em constante diáspora o seu constante deslocamento geográfico (TIMM, 2020). A obra analisada, dentro do conjunto dos filmes que tivemos acesso, se distingue por abordar sobre os silenciamentos dados nas entrelinhas das memórias de guerra.

### Os entrevistados...

Dentro das memórias dos entrevistados, é visível a questão da diáspora como uma forma de identidade. Por vezes ela aparece como um ponto de encontro entre os dois continentes (HALL, 2003), por outros como a diáspora como um constante movimento dos indivíduos (TIMM, 2020). Entretanto, estas memórias muitas vezes são bastante violentas e de exílio, pois

7 O terceiro cinema, surgiu como uma forma de manifesto para a articulação cinematográfica dos países do “terceiro mundo”. A Conferência de Bandung, em 1955, marcaria o nascimento político do Terceiro Mundo, que impulsionaria uma terceira força em relação aos outros blocos da Guerra Fria, facilitando, assim, a busca pela descolonização dos países africanos (ROCHA, 2009). A partir da tese de Silva (2020) encontramos Resoluções das reuniões do Comitê de Cineastas do Terceiro Mundo, no anexo A.

8 Não sabemos se o livro tem uma relação direta com o filme, mas pela data da publicação, em 1989, acreditamos que a obra tem como objetivo sintetizar alguns conflitos que já estavam presentes dentro da utilização das imagens em movimento.

9 Cuba uma odisséia africana foi proibido em Angola por abordar questões diplomáticas entre os dois países. Mais informações em: <https://www.dn.pt/arquivo/2008/filme-censurado-ganha-premio-1136797.html> Acesso em 21 jan. 2022.

10 Hall (2003, p. 26 ) traz o conceito de “comunidades imaginadas” a partir da leitura de Benedict Anderson, pensando no caso caribenho.

remetem a lógica da guerra e daquilo que pode ou não ser dito e lembrado publicamente. Autores como Pollak (1989, p. 3-15) relatam que os jogos de memórias coletivas também passam por escolhas e por processos de silenciamentos e de exílios e daquilo que não gostaríamos de (re)lembrar.

Já no primeiro entrevistado da obra, Carlos Mirabal Rivero, a questão da separação entre os pais e filhos se torna presente. O conflito das disputas de petróleo, principalmente na região de Cabinda, estão presentes nas cenas do entrevistado<sup>11</sup>. Carlos, numa perspectiva de encontro entre os dois países relata que há poucas diferenças culturais e a maior diferença, que para ele era notável, foi principalmente o clima, onde no norte de Cabinda fazia mais calor comparado a Cuba (18'42). Conforme Rivero, as frutas, a vegetação e a população mestiça, que se modificavam um pouco devido ao cruzamento com os portugueses, mas era bastante similar ao país "irmão" (18'53-19'32). A demarcação da diferença se dava principalmente através da língua, elemento que surgira em vários relatos dos entrevistados da obra.

"Chichi" Emiliano Castilho Guzmán, o segundo entrevistado, parte para Angola em dezembro de 1986, afirmando que foi recrutado para Angola numa batalha já ganha contra os sul-africanos e, em 1987 vai para o *front* na missão do Cuito Cunavale. Mostrando a casa da Tumba Francesa Pompadour (9'05), através do recurso do audiovisual, os realizadores buscam filmar um pouco do cotidiano das musicalidades e cerimônias cubanas. O crioulo e o patuá são os idiomas utilizados na cerimônia para explicar o significado da Tumba Francesa. Conforme o relato da tradução em português (9'31-10'05):

A língua que aqui se fala é o crioulo ou patuá. No início da festa faz-se uma apresentação. É um poema que fala sobre a Tumba Francesa, sobre seu significado. O poema diz: Tumba Francesa Pompadour. Pompadour de França porque tem uma parte francesa. Pompadour de África porque também tem raízes africanas. Pompadour de Cuba porque se gera em Cuba e Pompadour do Haiti pela sua descendência haitiana.

A cerimônia marca, para "Chichi", a presença dos antepassados africanos, que foram raptados e levados para o

11 Cabinda foi um território em constante disputa durante o período devido aos seus recursos naturais. Nos dias atuais, ainda passa por conflitos separatistas com órgãos como a FLEC (Frente de Libertação do Enclave de Cabinda). Músicos vinculados ao MPLA, como David Zé, cantavam que a nova nação angolana (pós independência) ia de Cabinda ao Cunene e todos se constituíam num só povo e uma só nação. Ver: ZÉ, David. Mwangolé (O guerrilheiro). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=5r0CbrWit3I> Acesso em 04 fev. 2023. David Zé, apesar de apoiar inicialmente o partido, posteriormente, teve uma relação conflituosa com o MPLA, sendo assassinado em 1977.

Haiti e depois do Haiti trazidos para Cuba, ou então, raptados de África e trazidos para Cuba, sendo uma cultura dada pelos processos de memória e de oralidade. A sua presença no solo africano, mesmo que nas bases da Jamba, reforçaram seus laços com os seus hábitos locais. A comunicação para ele era o elemento mais difícil do cotidiano em Angola, não pelas similaridades do português e do espanhol, mas pelos diferentes dialetos das pessoas que não falavam o português.

A violência infantil e as separações das famílias também podem ser visualizadas na entrevista dos médicos cubanos (Lourdes e Octavio) que estiveram presentes em Angola a partir de maio de 1986. Octavio foi alocado no Hospital Américo Boavida como pediatra, já Lourdes, esteve presente como anestesista no mesmo hospital, mas posteriormente foi alocada no hospital militar da FPLA (Forças Armadas Populares de Libertação de Angola), que tinha como base principal a cidade de Luanda. Já no primeiro dia de trabalho de Octavio, ele teve que preencher vários certificados de óbitos de crianças (15'41). No relato do casal, há a presença de elementos gastronômicos como uma forma de demarcar os diferentes costumes dos países e aliviar as tensões da guerra. O casal cita o funje (16'19), entre outros pratos típicos angolanos. Posteriormente, relata a presença de dizeres locais linguísticos como demarcadores de diferença, mas, também, de encontro (22'00).

Já Roberto Morales, em outubro de 1975 trabalhava numa empresa de autocarros. Foi convocado pelas missões militares, mas num primeiro momento não foi mencionado o local, apenas que era uma missão internacionalista, que ia contribuir com a revolução. Ele não podia informar para a família que estava indo para a guerra e desconhecia para onde seria recrutado, não podendo retornar para casa após o recrutamento. Para a família, foi enviada uma carta num primeiro momento alertando que ele estava numa missão da União Soviética, mas o período em que ele foi raptado e prisioneiro foi de desconhecimento da família. Neste aspecto, a diáspora forçada, exílio, nos remete aos trabalhos de Mbembe (2001, p. 171-209) que alerta para os diferentes usos das formas de auto-inscrição (ou na versão portuguesa- Formas africanas da escrita de si) onde elementos distintos como a escravidão, o colonialismo e o *apartheid* devem ser analisados com cuidado, enquadrando as diferentes correntes nacionalistas e marxistas do continente africano. No caso de Morales, fazendo-se repensar como a construção de nacionalismos africanos de viés marxista também tencionaram violências e exílios em nome da “nação”, assim como o processo do *apartheid* e a presença angolana.

Na entrevista realizada a Isabel Izquierdo Viciado, há um relato da criação das

FAR (Forças Armadas Revolucionárias), que segundo a entrevistada foi um órgão cultural cubano para unir as forças para a guerra. Isa foi recrutada como cantora, para os soldados, e esteve com uma equipe que ao todo consistia em vinte mulheres, que iam para diferentes lugares isolados dentro do território angolano. O diretor Ardín buscou escolher elementos da “raça caribenha” (31’00-31’32). Havia uma mulher loira, uma mulata, a morena, e a negra preta (que era ela) e uma mais “mestiça que era “javá”, consistindo nas cinco mulheres que representavam Cuba.

O relato de Emilio Urgelles Savón, que chega em Angola aos 19 anos de idade e esteve em Luanda e na Jamba. Na Jamba realiza um curso de condutor mecânico com os soviéticos. Depois vai para Cuíto Bié, no centro de Angola, para se preparar para a batalha de Cuito Cuanavale. A partir do relato de Emilio, a narrativa mostra de uma forma mais saliente a violência da guerra, trazendo questões como os amputados (a partir da entrevista de Roberto Morales, que perdeu um dos seus braços em campos de batalha)<sup>12</sup>. Roberto também foi prisioneiro dos sul-africanos. O desejo da morte simbolizava uma forma de paz para lidar com a dor. Lourdes (44’43-47’43), também aborda a violência física da guerra, relatando a rotina do hospital e principalmente, as amputações realizadas. A tática de ocultação do que acontecia no dia a dia para as famílias era uma constante na vida dos soldados. Não sendo relatado os lugares por onde passavam, o que se fazia em território angolano (Emílio dizia que estava em festas) ou se estavam doentes.

Por fim, vale ainda destacar o processo de utilização de diversas memórias, que misturam as narrativas de Dulce Fernandes em sua saída de Angola com o movimento dos *retornados*, assim como, a retirada massiva dos cubanos no território angolano. Na obra além das cartas dos enamorados, há a presença do Cine Huambo. O Cine Huambo foi um dos primeiros espaços de cinema, onde surge o primeiro cine-clube ainda no período colonial (CUNHA, 2013, p. 43-63).

### Atos finais...

12 A questão dos amputados estão presentes em outras obras angolanas como O Herói (2004) de Zezé Gamboa, que retrata a vida de um ex-soldado que lutou na segunda guerra civil angolana (1991-2002) e ao retornar da guerra busca se integrar a sociedade.

Entre as disputas de memórias apaziguadoras e aquilo que não costuma ser dito, a obra rompe com diversos elementos não citados das violências da presença cubana em Angola. Cuba ainda aparece como um ponto de encontro (HALL, 2003), com o fluxo interno dos diferentes sujeitos (TIMM, 2020) e com os elementos de violência e exílio (MBEMBE 2001). A autora também realiza uma série de jogos de xadrez entre as suas memórias internas e o passado colonialista do qual a sua família fez parte com elementos musicais vinculados ao MPLA pós independência. A obra nos mostra a importância de novas pesquisas sobre a circulação dos diferentes mecanismos da construção audiovisual entre Cuba e Angola, tanto no período da entrada cubana em solo angolano, como no contexto da circulação das imagens entre os dois países na atualidade.

**Referências:**

- AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. *A análise do filme*. Lisboa: Texto e Grafia, 2009.
- CUNHA, Paulo. A alvorada do cineclubismo. In: PIÇARRA, Maria; ANTÓNIO, Jorge. *Angola: O nascimento de uma nação*. Lisboa: Guerra e paz, 2013.
- GERBASE, Carlos. *Cinema Primeiro Filme*. Descobrindo, fazendo, pensando. Porto Alegre: Artes e Ofícios, 2012.
- GEORGE, Edward. *The Cuba intervention in Angola (1965-1991): From Che Guevara to Cuito Cunavale*. London: Frank Cass, 2005.
- HALL, Stuart. *Da diáspora: identidades e mediações culturais*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.
- MBEMBE, Achille. As formas africanas de auto-inscrição. *Estudos Afro-asiáticos*, n.1, 2001.
- MOORMAN, Marisa. *Intonations. A Social history of music and nation in Luanda, Angola, from 1945 to recent times*. Ohio: Ohio University, 2008.
- POLLAK, Michel. Memória, esquecimento, silêncio. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, vol.2, n.3,1989, p.3-15.
- ROCHA, Edmundo. *Angola contribuição ao estudo da gênese do nacionalismo moderno angolano (1950-1964)*.Lisboa: Dinalivro, 2009.
- SILVA, Alexandro. *A câmera e o canhão: a circulação das imagens cinematográficas entre Cuba e os países africanos (1960-1991)*. São Paulo. (Doutorado em História)-Programa de Pós Graduação em História, USP, São Paulo, 2020.
- SHUBIN, Vladimir. *The Hot "Cold War": The USSR in Southern Africa*. Michigan University: EUA, 2008.

TIMM, Ricardo. *Identidade, diáspora e exílio*. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=77ndiJyL80k> Acesso em 07 fev. 2023.

WESTAD, Odd Arne. *The cold war: a word history*. New York: Basic Books, 2017.

#### Sites:

<http://cinafrica.letras.ufrj.br/index.php/filmes/angola/122-nguxi-dos-santos>  
Acesso em 05 jan. 2023.

<https://aprealizadores.com/realizadores/dulce-fernandes/> Acesso em 09 jan. 2023.

<https://transatlantic-cultures.org/pt/catalog/icaic-instituto-cubano-del-arte-e-industria-cinematograficos> Acesso em 25 jan.2023.

<https://www.dn.pt/arquivo/2008/filme-censurado-ganha-premio-1136797.html>  
Acesso em 21 jan. 2022.

<https://www.youtube.com/watch?v=5r0CbrWlt3I> Acesso em 04 fev. 2023.

#### Filmografia consultada:

A LUTA Continua. Direção: Robert Van Lierop. Moçambique, 1971-1977.

ANGOLA Año Cero. Direção: Ever Miranda e Ngoi Salucombo. Angola e Cuba, 2013.

BAKASO: Afrobeats de Cuba. Direção: Eli Jacobs-Fantauzzi. Cuba, 2019.

CARAVANA. Direção: Rogélio Paris. Angola e Cuba, 1992.

CARTAS de Angola. Realização: Dulce Fernandes. Cuba e Portugal, 2011.

CUBA, Uma Odisseia Africana. Realização: Jihan El Tahri. França, 2006.

GUERRA en Angola. Direção: Miguel Fleitas. Cuba, 1976.

KANGAMBA. Direção: Rogério Palis. Angola e Cuba, 2009.

LUANDA Mulheres de la OMA. Direção: Simon Escobar (TPA, ICRT) fragmento, 1976.

QUE faz Correr o Quim? Direção: Mariano Bartolomeu. Angola, 1991.

O HERÓI. Direção: Zezé Gamboa. Angola, França e Portugal, 2004.

SAMBIZANGA. Direção: Sarah Maldoror. Angola, Congo e França, 1972.

UN LUGAR Limpio y Bien Iluminado. Direção: Mariano Bartolomeu. Cuba, 1991.

## TRABALHADORAS DOMÉSTICAS E EMPREGADORES NOS 'DOCUMENTÁRIOS DE ALTERIDADE' BRASILEIROS (2001-2015)

Vit Tiscoski Ramos\*

Em trabalhos anteriores (RAMOS, 2022; 2020) - desenvolvidos a partir das discussões do Núcleo de Estudos de História e Cinema (NEHCINE) da Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC) - levantamos a hipótese de que durante a virada do século XX para o XXI há também uma virada crítica no subgênero que denominamos como 'filmes de domésticas', influenciada pela expansão do debate público acerca das desigualdades sociais, gerada pelos movimentos sociais feministas, negros e antirracistas, assim como do embate destes com os movimentos conservadores, que crescem desde a década de 1990 com o estabelecimento do neoliberalismo no Brasil. O cinema, como forte agente histórico e gerador de práticas sociais (LAGNY, 1997), está situado na indústria cultural da mídia, formando modelos, signos e influenciando na identidade e na cultura de seus espectadores (KELLNER, 2001). Este espaço de disputa por representatividade na mídia em diálogo com os debates gerados pelo público são determinados pelo desenvolvimento da ideologia hegemônica (GRAMSCI, 1999; 1987; LOWY, 2015) e do espaço de contra-hegemonia na sociedade neoliberal brasileira do período (WILLIAMS, 1979).

Para meu atual projeto de pesquisa de doutorado, proponho novas análises de representações de trabalhadoras domésticas. Seleccionamos os chamados 'documentário de alteridade' do subgênero em questão: *Santiago* (2007), dirigido por João Moreira Salles, *Babás* (2010), dirigido por Consuelo Lins, *Doméstica* (2012), dirigido por Gabriel Mascaro, *Do Outro Lado da Cozinha* (2013), dirigido por Jeanne Dosse e *Dissecando Antonieta* (2015), dirigido por Betse de Paula. Buscando

\* Doutorando, bolsista da CAPES, pelo Programa de Pós-Graduação em História Global (PPGH) da Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC). E-mail: vitoria.tiscoskir@gmail.com.

sustentar a hipótese de que este gênero cinematográfico é utilizado para fundamentar, na forma de autocrítica, o argumento de que seus realizadores representam as classes dominantes frente às complexas relações de afetividade e desigualdade com trabalhadoras domésticas agravadas pela expansão e ancoragem do neoliberalismo na América Latina.

Estes documentários se caracterizam por terem, em diferentes medidas, um caráter autobiográfico construído a partir da perspectiva das(os) diretoras(es) com sua bagagem e prestígio intelectual em comparação às trabalhadoras domésticas, uma categoria ocupada majoritariamente por mulheres negras e pobres. Com a utilização de locução (*voz over*)/narração em *off*, entrevistas, e imagens antigas, o documentário como gênero cinematográfico se caracteriza por demonstrar asserções sobre o mundo de seu/sua autor(a) de acordo com o olhar dos espectadores sobre a narrativa (NICHOLS, 2005). Nesses casos, as personagens de trabalhadoras domésticas representam o 'povo' como uma figura que foi amplamente trabalhada em documentários brasileiros por cineastas que utilizaram a miséria e a violência para representar as camadas mais populares, numa ideia de alteridade social. Porém, esse movimento de consciência vem carregado de uma culpa que alimenta a construção da representação deste 'outro'. Esses filmes de 'alteridade popular' buscam uma representatividade que distancia o seu 'eu' do 'outro', sustentando estereótipos (RAMOS, 2008). Nestes casos, a narrativa é contada a partir dos(as) empregadores(as), estes mantendo o poder sobre o enquadramento, a montagem e o trabalho. As histórias das trabalhadoras são contadas a partir das experiências dos cineastas, colocando-as como co-protagonistas de suas próprias vidas.

Estes filmes foram escolhidos não apenas por se tratarem de documentários que trazem trabalhadoras domésticas como protagonistas, mas porque demonstram uma circularidade em discussão: seja sobre o argumento de permanências de relações de trabalho desiguais vindas do período da escravidão; ou pela afetividade construída dentro da complexidade que o ambiente doméstico propicia no cotidiano desta categoria; ou também na constituição dos autores enquanto representantes das classes dominantes e contrastantes com a classe trabalhadora e o 'povo' representados pela trabalhadora doméstica nestes casos.

Portanto, como afirmado anteriormente, a hipótese deste projeto encara um possível esforço do uso do documentário enquanto gênero como ferramenta para a construção de uma autocrítica dos produtores audiovisuais frente a sua percepção das crescentes desigualdades aprofundadas pelo período de

ancoragem do neoliberalismo na América Latina. Os diretores, nestes casos, são representações das classes dominantes, enquanto as trabalhadoras são representantes do 'povo'. Assim, essas produções buscam se diferenciar de uma longa tradição de representações de trabalhadoras domésticas hipersexualizadas, romantizadas, e invisibilizadas.

As análises fílmicas se darão a partir da decupagem técnica das cinco produções citadas, aliada às investigações de produção, circulação e recepção dos filmes, compreendendo-as como indissociáveis, segundo a perspectiva do circuito comunicacional como mais adequada a um estudo de História Social utilizando o cinema como fonte (VALIM, 2012). Portanto, além da análise narrativa e formal, buscaremos dados sobre a produção destes filmes, como financiamento de instituições ou empresas, participação em festivais, envolvimento de atores e diretores. Além de catalogar a circulação de críticas, resenhas e reportagens sobre os filmes na mídia de grande circulação, como jornais, revistas, sites e programas de televisão. Entrevistas com os realizadores dessas produções serão mais um possível recurso de investigação de recepção.

## Referências

- GRAMSCI, Antonio. *A questão meridional*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987.
- GRAMSCI, Antonio. *Cadernos do cárcere*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999.
- KELLNER, Douglas. *A Cultura da Mídia - Estudos Culturais: identidade e política entre o moderno e o pós-moderno*. Bauru: EDUSC, 2001.
- LAGNY, Michele. *Cine e historia: problemas y métodos en la investigación cinematográfica*. Barcelona: Bosch Casa Editorial, 1997.
- LÖWY, Michel. *Ideologia e Ciências Sociais*. São Paulo: Ed. Cortez, 2015.
- NICHOLS, Bill. "A voz do documentário" IN: RAMOS, Fernão. *Teoria Contemporânea do Cinema: documentário e Narratividade Ficcional (volume II)*. São Paulo: Ed. SENAC, 2005, p. 47-68.
- RAMOS, Fernão. *Mas Afinal... O Que é Mesmo Documentário?* São Paulo: Editora Senac, 2008.
- RAMOS, Vitória. *As (De)Pendências Das Empregadas: exemplos de representações de domésticas no cinema contemporâneo brasileiro*. (Graduação) UFSC: Florianópolis, 2020.

## Compartilhe sua pesquisa

RAMOS, Vitória. *'Filmes de Domésticas': Domésticas - o filme (2001) e O Casamento de Louise (2001) como exemplos de uma virada crítica.* (Dissertação) UFSC: Florianópolis, 2022.

VALIM, Alexandre. História e Cinema. In: CARDOSO, Ciro Flamarion; VAINFAS, Ronaldo (org.). *Novos Domínios da História.* Rio de Janeiro: Elsevier, 2012. p. 283-300.

WILLIAMS, Raymond. *Marxismo e Literatura.* Rio de Janeiro: Zahar, 1979.

# A IMPOSIÇÃO DE CATEGORIAS OCIDENTAIS E A COLONIALIDADE DO SABER NA SOCIEDADE OYÓ-IORUBÁ

Emmanuela Harakassara\*

*A invenção das mulheres: construindo um sentido africano para os discursos ocidentais de gênero* é uma obra resultante da tese defendida pela socióloga nigeriana iorubá Oyèrónké Oyêwùmí, na Universidade de Berkeley (Califórnia, EUA, 1993). Publicada pela primeira vez em 1997, foi bem-recebida no meio acadêmico e conquistou diversos prêmios. Passados 24 anos, em 2021, a obra foi traduzida por Wanderson Flor do Nascimento e lançada no Brasil pela Editora Bazar do Tempo. Oyèrónké Oyêwùmí se propõe a apresentar como o domínio ocidental e as suas ideias universalizantes interferiram na constituição e na produção dos estudos africanos após o período colonial. A obra conta com entrevistas realizadas pela autora durante sua pesquisa de doutorado com homens e mulheres Oyós, assim como uma análise crítica e minuciosa de produções historiográficas escritas sobre o povo iorubá, seja por estudiosos africanos ou ocidentais.

A obra de Oyêwùmí (2021) tem como argumento central a inexistência de mulheres, com base em corpos generificados na sociedade Oyó-iorubá pré-colonial. Devido à área que abrange a Iorubalândia<sup>1</sup> ser extensa e manifestar várias unidades políticas e especificidades culturais, a autora optou por concentrar sua análise na cultura Oyó-iorubá e na língua falada pelos Oyós.

É com base no domínio da linguagem falada pelos Oyós que a autora desconstrói ideias ocidentais de que as mulheres Oyós pré-coloniais não têm poder ou de que sofrem opressões históricas, uma vez que a categoria “mulheres” nem sequer existia na sociedade iorubá. Diante disso, há a preocupação em historicizar o androcentrismo nos estudos desenvolvidos da

\* Doutoranda em História Global pela Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC). Mestra em História e Culturas pela Universidade Estadual do Ceará (UECE). Especialista em Ensino de História, suas Metodologias e Pesquisas (URCA). Graduada em História pela Universidade Regional do Cariri (URCA). Bolsista GD do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq).

<sup>1</sup> Politicamente, a Iorubalândia é uma região que compreende parte da Nigéria, Togo e Benim.

cultura iorubá, para então evidenciar que o conceito de gênero não é atemporal e que as “mulheres” na sociedade iorubá foram inventadas.

O livro foi dividido em cinco capítulos. No primeiro capítulo - *Visualizando o corpo: teorias ocidentais e sujeitos africanos* -, a autora traça uma separação entre os iorubás e os ocidentais. Os primeiros teriam adotado como ponto de partida para se relacionar e ler o mundo a cosmopercepção. Já os ocidentais, por sua vez, estariam presos a modelos cartesianos e construíram as suas percepções de mundo a partir da cosmovisão, por isso, a autora os considera como uma sociedade do visual. Essa distinção é a baliza inicial para questionar a exportação do conceito de gênero para a sociedade iorubá. “[...] Se o gênero é socialmente construído, então não pode se comportar da mesma maneira no tempo e no espaço” (Oyêwùmí, 2021, p. 39). A autora faz duras críticas à hegemonia e à dominação dos estudos africanos pela cosmovisão ocidental, pois aplicam conceitos prontos, “[...] partindo do pressuposto de que as experiências ocidentais definem o humano” (Oyêwùmí 2021, 47).

No capítulo 2 - *(Re)construindo a cosmologia e as instituições socioculturais Oyó-iorubás* -, a autora objetiva apresentar a “lógica cultural iorubá e (re)mapear essa ordem social” (Oyêwùmí, 2021, p. 70). É nesse capítulo que Oyêwùmí recusa o gênero como princípio organizador da sociedade iorubá antes da colonização, evidenciando que as categorias de “homens” e “mulheres” eram inexistentes até o início do século XIX. A autora defende que, antes da invasão ocidental no território iorubá, o princípio básico de organização social era a senioridade, “classificação social das pessoas com base em suas idades cronológicas” (Oyêwùmí, 2021, p. 80), sendo relacional, situacional, não fixada no corpo, não dicotomizada e interpretada como parte das relações sociais. Outro ponto relevante desse capítulo é sobre a divisão do trabalho. Se, na sociedade ocidental, isso é feito com base na anatomia, na sociedade iorubá, essa divisão ocorre alicerçada na linhagem e na vocação familiar.

No capítulo 3 - *Fazendo história, criando gênero: a invenção de homens e reis na escrita das tradições orais de Oyó* -, a socióloga nos mostra que, na historiografia da velha Oyó, homens e mulheres são inventados, reforçando a inexistência de categorias de gênero nessa sociedade. O ponto principal dessa parte de seu estudo é o questionamento da “historicidade das interpretações de gênero das tradições orais de Oyó” (Oyêwùmí p. 136). Oyêwùmí também aponta que a invenção de tradições generificadas só foi possível graças à interpretação deturpada da história e da cultura iorubá. Parte dessa incompreensão é atribuída, segundo a pesquisadora, às traduções feitas e a outra a colonização do pensamento africano pelos ocidentais.

Logo em seguida, no capítulo 4 - *Colonizando corpos e mentes: gênero e colonialismo* -, a reflexão se desenvolve a partir do mapeamento das engrenagens que sustentaram o processo colonial. A autora defende que a colonização de outras pessoas é um processo masculino e viril, e esse processo usurpa a masculinidade dos colonizados. Uma observação significativa nesse capítulo é que, mesmo a colonização sendo um processo multifacetado, “[...] as mulheres foram efetivamente excluídas de todas as estruturas do Estado” (Oyêwùmí 2021, p. 188). A “dominação masculina na sociedade iorubá” (Oyêwùmí, 2021, p. 204) só foi possível devido à imposição de um modelo de educação ocidental, à cristianização da religião iorubá como integrante do sistema colonial e à invisibilidade do trabalho das mulheres. Esses fatores, agregados à inferiorização dos africanos e das fêmeas, foram pilares fundantes da situação colonial.

*A tradução das culturas: generificando a linhagem, a oralitura e a cosmopercepção iorubá* é o quinto e último capítulo. Nele, a análise se volta de forma mais detalhada para o impacto que as traduções para o inglês tiveram em diferentes esferas da sociedade iorubá no que se refere às questões de gênero. A autora questiona a errônea inclusão das fêmeas da sociedade iorubá dentro da categoria “mulheres”. Essas intrusões linguísticas apenas confirmam a imposição da cosmovisão ocidental como modelo universal, e que o gênero é uma categoria de análise colonial. Por fim, a autora critica a postura dos ocidentais de impor a todas as outras sociedades a generificação dos corpos. “Os corpos generificados não são universais nem atemporais. As categorias sociais iorubás não se baseiam em diferenças anatômicas” (Oyêwùmí 2021, p. 257).

*A invenção das mulheres: construindo um sentido africano para os discursos ocidentais de gênero* é um livro que cumpre o seu principal objetivo: revelar o gênero como categoria colonial e desconstruir o emprego de categorias de análises como universais. Para cumprir esse objetivo, a autora repete e desconstrói exaustivamente durante toda a obra a prática do pensamento ocidental de exportar para todas as sociedades as suas lentes para leitura do mundo. Esse livro não deve ser lido somente por historiadoras, sociólogas, filósofas, mas por todas as pessoas que tenham interesse em descolonizar as suas cosmopercepções.

## Referência

Oyêwùmí, Oyèrónké. *A Invenção das Mulheres: construindo um sentido africano para os discursos ocidentais de gênero*. Tradução de Wanderson Flor do Nascimento. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2021.

# NOITES ALIENÍGENAS

Roseane Monteiro Virginio\*

Na cena de abertura do filme *Noites Alienígenas*<sup>1</sup> (2022), de Sérgio de Carvalho, não consegui identificar que imagem era apresentada: uma pulseira? Uma pintura? Formas geométricas perfeitas? Eram escamas? A composição da imagem, a escolha da lente e o enquadramento não dão pistas do que seria, o que estava por vir. Essa foi a minha sensação ao assistir ao longa-metragem acreano. Nesse sentido, quando a sinopse do filme descreve que ele trata sobre o crime organizado e o tráfico de drogas e como isso afeta os jovens da periferia, tem coisas que o texto não pode alcançar.

No Brasil, há longa e conhecida filmografia que relata a brutalidade do crime organizado nas comunidades, entre os quais podemos citar *Cidade de Deus* (2002), de Fernando Meirelles; e *Alemão 1* (2014) e *2* (2022), de José Eduardo Belmonte. *Noites Alienígenas* (2022) bebe dessa fonte. Observamos a perseguição, as armas, as mortes, mas compreendemos que o olhar do diretor Sérgio de Carvalho não traz essa espetacularização dos corpos negros e indígenas, haja vista a violência costurada pelo cinema do Sudeste, aquele canonicamente dito como o cinema Brasileiro.

*Noites Alienígenas* se constrói na periferia de Rio Branco (Acre), um local de péssimas condições em relação saneamento básico, de moradia, de educação, com enorme desigualdade social, onde ainda há violência iminente, mas também é o local do *slam*, do grafite, do amor, das paixões, como toda periferia do Brasil, ou seja, há uma perspectiva multifacetada e orgânica do espaço, onde o Rio Branco é uma personagem dual.

Nesse sentido, o filme tem suas engrenagens dramáticas por

\* Doutoranda em História Global pela Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC). Mestre em História pela Universidade Federal de Alagoas. Especialista em Ensino de História e graduada em História pela Universidade Federal de Alagoas. Realizadora em Audiovisual, curadora e produtora cultural. Bolsista GD do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq).

1 Direção: Sérgio de Carvalho. Produção: Saci Filmes. Coprodução: Com Domínio Filmes. Produtores: Karla Martins, Pedro von Krüger e Sérgio de Carvalho. Roteiristas: Camilo Cavalcante, Rodolfo Minari e Sérgio de Carvalho. Produtora Executiva: Karla Martins. Elenco: Gabriel Knoxx, Adanilo, Gleici Damasceno, Chico Diaz, Joana Gatis, Chica Arara, Bimi Huni Kuin. Duace. Diretor de Fotografia e Câmera: Pedro von Krüger, ABC. Montador: André Sampaio.

meio da dualidade dos protagonistas Paulo (Adanilo) e Rivelino (Gabriel Knoxx) e das paisagens da capital do Acre. Nesse contexto, o filme apresenta as paisagens da periferia, cheia de palafitas, e cria um percurso que parece um labirinto para os personagens Rivelino e Paulo. Os caminhos deles se cruzam e se repelem, e Rio Branco é uma força centrípeta inerente.

Uma coisa que deve ser observada é que nas paisagens fílmicas da cidade, ela é cercada de necropolítica, observamos:

Enquanto categoria política, as populações são então decompostas entre rebeldes, crianças-soldados, vítimas ou refugiados, civis incapacitados por mutilação ou simplesmente massacrados ao modo dos sacrifícios antigos; enquanto os “sobreviventes”, depois de um êxodo terrível, são confinados a campos e zonas de exceção. (MBEMBE, p.141, 2016)

Em *Noites Alienígenas* (2022), entendemos que os personagens são sobreviventes das circunstâncias que estão inseridos, uns procuram aliviar as suas inseguranças por meio da alienação total, no caso do personagem Paulo (Adanilo); outros procuraram outras formas de se manter vivo, como Rivelino (Gabriel Knoxx). Inseridos nessas zonas de exceção impulsionadas pelo crime organizado, os personagens podem escolher viver de outra forma?

Somos bombardeados com a violência e a insegurança; como efeito desse contexto o armamento de civis e o controle dos territórios por meio da agressividade (MBEMBE, 2016). Rio Branco é minada pelo controle dos seus espaços no filme, há uma luta por uma transformação, para uma modernização, a capital do Acre tem problemas de cidade grande.

O filme prega a ideia da escolha, mas nessas zonas de exceção há o direito de escolha nessa sociedade necropolítica em que os corpos negros e indígenas são a gota de sacrifícios que a cidade precisa para se retroalimentar? Na metáfora da produção fílmica, pensamos Rivelino e Paulo enquanto personagens díspares, pois Rivelino tem um aprofundamento da urbanidade de Rio Branco e sua modernidade, como ser desejante ele que possuir uma moto, ser respeitado e ter dinheiro. Paulo já tinha perdido sua dignidade e sua saída foi o encontro com a floresta.

Em meio a esses fatalismos que os personagens estão inseridos, Sérgio de Carvalho aponta para um bote salva vidas, o retorno às nossas origens, a nossa família, nossos conhecimentos da oralidade, esses saberes e fazeres, proporcionados pela escolha de Paulo (Adanilo). Sendo assim, o longa-metragem faz jus a um pensamento de que, em meio a essa tragédia, há uma saída, e essa saída é ancestral.

## Referências

MBEMBE, A. *Necropolítica*: biopoder, soberania, Estado de exceção, política da morte. *Arte & Ensaios*, Rio de Janeiro, n. 32, p. 123-151, 2016. Disponível em: <https://www.procomum.org/wp-content/uploads/2019/04/necropolitica.pdf>. Acesso em 01 de julho de 2023.

NOITES ALÍENIGENAS. Direção: Sérgio de Carvalho. Produtores: Karla Martins, Pedro von Krüger e Sérgio de Carvalho. Roteiristas: Camilo Cavalcante, Rodolfo Minari e Sérgio de Carvalho. Produtora Executiva: Karla Martins. Elenco: Gabriel Knoxx, Adanilo, Gleici Damasceno, Chico Diaz, Joana Gatis, Chica Arara, Bimi Huni Kuin. Duace. Diretor de Fotografia e Câmera: Pedro von Krüger, ABC. Montador: André Sampaio. Produção: Saci Filmes. Coprodução: Com Domínio Filmes, 2022. Longa-metragem (91 mim), sonoro, cor, ficção, HD. Disponível em <<https://www.netflix.com/search?q=noites&jbv=81648720>> Acesso em 30 de jun. de 2023

## ENTREVISTA COM O CINEASTA OSWALDO CALDEIRA SOBRE SEU FILME “AJURICABA: O REBELDE DA AMAZÔNIA” (1977)\*

Naiara Leonardo Araújo\*\*

Conheci Oswaldo Caldeira em plena situação de pandemia e isolamento, no ano de 2021. Nesse cenário, que tornou muitas das nossas relações virtuais, tive a oportunidade de conversar com o cineasta e entrevista-lo. Na mira da minha pesquisa de doutorado, a presente entrevista teve como foco um de seus filmes, *Ajuricaba: o rebelde da Amazônia*, de 1977.

Ajuricaba pode ser considerado um personagem lendário e mítico importante na região Norte do Brasil, um guerreiro indígena que, juntamente com os povos habitantes do entorno do rio Negro, resistiu às invasões portuguesas, acabou capturado e terminou por se jogar nas águas do mar – por isso, para uns o guerreiro sobreviveu, enquanto que outros acreditam que ele se matou, ou ainda morreu na tentativa de fuga. Ao longo do tempo, muitas disputados de narrativas entre um discurso oficial, da esquerda e dos artistas, mobilizaram seu nome e sua história.

A entrevista que se segue foi elemento importante para a escrita do artigo que apresentei no *VI Encontro Internacional Cinema & Território*, na Universidade de Madeira, em Portugal, bem como da sua publicação na *Cinema & Território - Revista Internacional de Arte e Antropologia das Imagens* (nº 6, de 2021), o qual convido o leitor interessado a conhecer um pouquinho mais.

Oswaldo Caldeira Côrrea da Silva nasceu em Belo Horizonte, em 1943. Formou-se em Filosofia em 1966 pela Faculdade Nacional de Filosofia da UFRJ, fez mestrado em Comunicação pela UFRJ, em 1983, e doutorado também em Comunicação, pela mesma instituição, em 1994. Ao longo de sua trajetória,

\* A entrevista foi realizada mediante roteiro prévio de perguntas, via e-mail, ao longo do segundo semestre de 2021.

\*\* \* Doutoranda em História Global pela Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC). Mestra em História Cultural pela Universidade Federal de Pernambuco (UFPE). Graduada em História pela Universidade Federal de Campina Grande (UFCG). Bolsista do programa de Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES).

## Entrevista

atuou como crítico de cinema, roteirista, produtor, cineasta e professor - teve seu primeiro filme lançado em 1967, uma média metragem de ficção científica. Outros títulos de destaque na sua filmografia são: *Passe Livre* (1974), *O Bom Burguês* (1983) e *Tiradentes* (1999), dentre outros. Ainda na ativa, Caldeira leciona na UFRJ, desde 1975, na área de Comunicação, com interesse em temas como imagem, história e cinema.

*Naiara Araújo* — Como você conheceu sobre a história de Ajuricaba? O que te motivou a querer fazer um filme sobre esse assunto?

*Oswaldo Caldeira* — Li sobre Ajuricaba na revista *Realidade*, de muito prestígio na época. Achei incrível um guerrilheiro índio. Minha primeira mulher era antropóloga e tive acesso à obra de Lévi-Strauss etc. Então já tinha uma visão especial do índio, pouco comum na época. E estávamos na ditadura militar, certos temas eram proibidos e então fiquei fascinado de juntar um herói da História do Brasil - uma espécie de Tiradentes da Amazônia - e um revolucionário, um guerrilheiro.

*NA* — Você tinha alguma proximidade, nessa época, com algum (ex)cinemanovista ou da Boca do Lixo? Eles te influenciaram de alguma forma?

*OC* — Boca do Lixo não. Boca do Lixo é mais São Paulo, tinha proximidade com o cinema novo porque eu era sócio fundador da abd e da Abraci (fui presidente de ambas) e tinha sido convidado para ser

assistente de direção do Macunaíma. Fui assistente na preparação e depois fui convidado para dirigir um filme que afinal não saiu e não fiquei no Macunaíma. Mas tinha uma influência muito grande sobretudo de Joaquim [Pedro de Andrade] mineiro como eu.

*NA* — Observei que seu projeto para coprodução junto a Embrafilme tramitava desde 1974. Também, de acordo com Morettin, no livro *Cinema e as Ditaduras Militares* (2018), os filmes de temática históricas deveriam enviar para a Embrafilme uma espécie de documento produzido por um historiador, contendo a abordagem histórica que o filme pretendia, como aconteceu com Xica da Silva (1976). Esse procedimento também foi realizado com Ajuricaba? Poderia nos contar como se deu essa relação junto a Embrafilme?

*OC* — Não fiz esse documento e não me lembro dele. Mas consultei muito intelectuais amazonenses e claro tinha toda uma argumentação defendendo o filme, apoiada numa grande pesquisa em que incluí para fortalecer o projeto.

*NA* — Também observei os incentivos financeiros que seu filme recebeu. No relatório da Embrafilme consta o seguinte: “Cr\$ 575.400,00 (mais avanço sem distribuição no valor de Cr\$ 287.700,00)”. O que significa esse “mais avanço sem distribuição”? Esses valores

eram praticáveis/suficientes para a realização de um filme à época?

OC — Você recebia uma parte do seu orçamento em dinheiro para a produção e o avanço de bilheteria era adiantamento de uma parte do que poderia ser aferido pela receita de exibição do filme. O dinheiro não dava, mas era complementado por permutas, coisas que você conseguia de graça em troca de propaganda nos letreiros do filme, em cenas ou material publicitário na distribuição e exibição: hotel, transporte, gasolina, alimentação, figurinos, tecidos, apoio local, etc.

NA — Ao longo da narrativa do filme, observei que o personagem Ajuricaba de idos do século XVIII se mantém todo o tempo em silêncio. Por que?

OC — Achei que era um contraste interessante com os falastrões bravateiros brancos. E o índio em silêncio porque afinal o índio não tinha voz, era um marginal, desprezado, desvalorizado. Ele tem um silêncio permanentemente ativo, crítico, observador. E o silêncio, a censura, o perigo da palavra, eram coisas muito expressivas na ditadura.

NA — Tinha alguém no elenco (ou na equipe) autodeclarado indígena?

OC — Aurelio Michiles e Rinaldo Genes. Toda a figuração e alguns papéis secundários como a mulher de Ajuricaba e outros.

NA — Alguma etnia ou comunidade indígena foi ouvida durante o processo de produção do filme ou tomada como referência para as cenas em que os personagens indígenas aparecem com grafismos no corpo? Pergunto isso porque tem uma cena em que Ajuricaba está desenhando alguns grafismos no corpo de sua companheira, mas penso que não deve ser referência aos Manaús pois, se não estou equivocada, quase não há registros para além desse conflito travado com os portugueses.

OC — As questões visuais ficaram a cargo do cenógrafo figurinista, diretor de arte, Anísio Medeiros. Na época procuramos ouvir o maior número de pessoas da região e consultar livros.

NA — Uma crítica sobre seu filme, quando da exibição durante o Festival de Brasília observou alguns problemas técnicos – o som ficando mudo e a imagem continuando, por exemplo. Poderia comentar um pouco sobre o processo de montagem e a técnica daquele momento utilizada no filme?

OC — O filme tinha diversos narradores que se sobrepunham diálogos que se entrecruzavam, procurei mesmo fugir da narrativa tradicional da evolução causal. O filme rompia com o tempo e o espaço. Isso gerou muita incompreensão. É um filme difícil!

NA — A escolha no uso recorrente de voz off foi por questões técnicas?

OC — Não. Sempre fiz um cinema

## Entrevista

metalinguístico com múltiplos narradores (Baktin), rompimento com o realismo de verdades absolutas, uma relativização das verdades.

NA — Me chamou atenção o seu comentário sobre a leitura de Baktin e gostaria de saber quais foram as suas influências intelectuais, no tocante aos estudos sobre cinema, naquela época.

OC — Minhas influências principais vieram do cine clube CEC Centro de Estudos Cinematográficos de Belo Horizonte que tinha uma revista de cinema em que escreviam expoentes da crítica como Maurício Gomes Leite, José Haroldo Pereira, Vitor Hugo de Almeida, Jacques do Prado Bandão, Ciro Siqueira e outros. Havia uma grande influência dos Cahiers du Cinéma, André Bazin e os críticos dos Cahiers que vieram a constituir a Nouvelle Vague, como Jean Luc Godard, François Truffaut, Claude Charbol e outros. E no Brasil, influência do Cinema Novo e dos teóricos que analisavam estas duas tendências. Eu tinha uma formação de Sartre, Camus... existencialista e também de esquerda, de influência marxista.

No Rio de Janeiro fui marcado pelas aulas no curso de Filosofia da Faculdade Nacional de Filosofia, FNFi sobretudo pelo professor José Américo Pessanha: Heráclito, uma leitura camuseana de Platão, atingir a verdade pura objetiva é inalcançável, é uma constante busca em que o conhecimento se estabelece no percurso na busca permanente da verdade como na Obra Aberta de Umberto

Eco.

Minha primeira mulher era minha colega no curso de Filosofia e depois se tornou antropóloga e através dela conheci a obra de Levy Strauss e vários outros autores nacionais e internacionais. Quando fiz *Ajuricaba* não estávamos mais casados, mas isso certamente me influenciou.

NA — Quais informações, ou denúncias, já eram do seu conhecimento, sobre o Projeto Jari, em 1974 ?

OC — Não posso me lembrar nesse momento. Mas o projeto jari era um símbolo do mal.

NA — A matéria que mencionei acima, sobre a exibição no Festival de Brasília, destaca ainda informações sobre um público que se amontoava pelos corredores e escada e que aplaudiu fervorosamente ao final da sessão. Também numa matéria sua para a Revista Filme Cultura, você comenta que tanto os filmes artes como os comerciais agora se misturam rumo a um projeto de maior interesse, que seria a cultura brasileira. Sobre o público, você considera que seu filme foi bem recepcionado?

OC — O cinema brasileiro continua tendo uma grande dificuldade para chegar ao público. Nosso mercado é ocupado pelo cinema estrangeiro. Acho que meu filme atingiu uma grande parte do seu público, intelectuais, estudantes, políticos, formadores de opinião,

## Entrevista

professores, etc. O simples fato de estarmos conversando sobre ele aqui, considero uma vitória, dá sentido ao filme. E será exibido nos próximos meses num festival no Amazonas. Então, ele existe décadas depois. Não é um sucesso de bilheteria, um sucesso comercial, é um sucesso cultural.

NA — Como você analisa as críticas feitas ao seu filme e a bilheteria arrecadada?

OC — Quando eu fiz o *Ajuricaba*, já havia feito outros filmes de curta, média e longa metragem. Então eu já estava acostumado a saber que receberia críticas positivas e negativas. Estreei com um média “Telejornal” no Festival JB. No dia da premiação, metade da plateia aplaudia delirante e a outra metade urrava vaiando. Subiam até nas cadeiras. Alex Viany, crítico renomado, me sussurrou: “você já nasce sob o signo da polêmica!” O Cantor das Multidões foi recusado no JB e tem sido exibido em várias televisões. Recentemente foram exibidos na televisão filmes meus como *Tiradentes* e *O Grande Mentecapto*. Então essa “bilheteria” contabilizada através de décadas, faz do filme até mesmo um sucesso comercial. Tenho dado entrevistas sobre o *Ajuricaba*, como esta que estou dando para você aqui, agora. Isso me consagra. Não me lembro mais das críticas negativas. PUF! Foram-se com o tempo...rsrsrs

NA — Qual era a sua percepção sobre a região amazônica, no período da produção do filme, e a questão indígena?

OC — Como eu já tinha essa visão antropológica de que ser índio não é um atraso mas uma outra cultura, muitas vezes até mais avançada que a nossa, uma visão nada etnocêntrica, cheguei em Belém e no Amazonas e fiquei encantado. Fora os aspectos básicos óbvios de toda essa gama de outra cultura, logo de cara observei uns grandes outdoors publicitários caindo aos pedaços de refrigerantes como por exemplo da Coca Cola e outros. Estes produtos não tinham sido bem aceitos naquelas localidades, sendo derrotados pelos produtos locais. Outra coisa é que na época havia uma situação muito peculiar, havia a zona franca então o cara tinha o quintal da casa dele à beira dos igapós, igarapés, sentava ali ao ar livre comendo peixe pescado ali mesmo, estendendo a mão e pegando pimenta direto do pé, e ao mesmo tempo bebendo em canecos de alumínio uísque chivas regal importado de 25 anos e comendo caviar da zona franca de Manaus.

Achei aquilo tudo fascinante. Subir pelos rios de barco debaixo das árvores da floresta, os diversos sotaques deliciosos e, claro, a presença forte do *Ajuricaba* na cultura do povo.

