n. 9 out. 2026
ISSN 2447 - 4177

ARQUIVO EM CARTAZ
FESTIVAL INTERNACIONAL DE CINEMA DE ARQUIVO 2026



CINEMA, MEMÓRIA e JUSTIÇA







CINEMA, MEMÓRIA E JUSTIÇA

PRODUÇÃO EDITORIAL
2026
149 anos
ARQUIVO NACIONAL

Copyright © 2026 Arquivo Nacional
Praça da República, 173
20211-350 – Rio de Janeiro – RJ – Brasil

Esta obra está sob uma Licença Creative Commons – Atribuição CCBY 4.0, sendo permitida a reprodução parcial ou total, desde que mencionada a fonte.



Presidência da República
Luiz Inácio Lula da Silva

Ministério da Gestão e da Inovação em Serviços Públicos
Esther Dweck

ARQUIVO NACIONAL

Diretora-geral
Monica Lima e Souza

Diretora-geral adjunta
Sheila Christina Mueller Mello

Diretor de Processamento Técnico, Preservação e Acesso ao Acervo
Thiago de Oliveira Vieira

Coordenadora-geral de Acesso e Difusão Documental
Leticia dos Santos Grativol Pimentel

Coordenadora de Pesquisa e Difusão do Acervo
Maria Elizabeth Brêa Monteiro

Chefe da Divisão de Produção Editorial
Mariana Simões

REVISTA ARQUIVO EM CARTAZ

Edição
Maria Elizabeth Brêa Monteiro | Mariana Lambert | Viviane Gouvêa

Pesquisa de imagens
Maria Elizabeth Brêa Monteiro | Mariana Lambert | Viviane Gouvêa

Preparação e revisão
Mariana Simões | Tatiane Braga

Projeto gráfico, diagramação e capa
Eliane Alves

fiaf

ARQUIVO NACIONAL

MINISTÉRIO DA GESTÃO E DA INOVAÇÃO EM SERVIÇOS PÚBLICOS

GOVERNO DO BRASIL
DO LADO DO POVO BRASILEIRO

outubro
2026



5 **APRESENTAÇÃO**

10 **HOMENAGEM A LUIZ CARLOS BARRETO**

15 **ENTREVISTA COM ANITA LEANDRO: O ARQUIVO COMO MATÉRIA VIVA E PROTAGONISTA**

27 **A MULHER, OS AFETOS, A MEMÓRIA E OS RITUAIS ANDINOS NO CENTRO DO CINEMA DE MARÍA BAREA**
Maria Thereza Sotomayor
Marco Dreer Buarque
Lorena Alicia Urday

41 **“QUE BOM TE VER VIVA”: VIOLÊNCIA DE GÊNERO E DITADURA MILITAR**
Angelina Maria Santos de Alencar
Solange Straube Stecz

61 **PRÁTICAS DO CONTRA-ARQUIVO: DAS IMAGENS DO PRESÍDIO AO CINEMA DE MULHERES NA DITADURA MILITAR**
Patrícia Machado

71 **FILMES CASEIROS COMO TECNOLOGIAS DE PERTENCIMENTO E RESISTÊNCIA**
Elizabeth Patton

88 **IMAGENS-ÁGUA: MEMÓRIA, FAMÍLIA E COLETIVIDADE NO CINEMA DE SAFIRA MOREIRA**
Izabel de Fátima Cruz Melo



96 **O CAMINHO DAS FLAUTAS: *XINGU CARIRI CARUARU CARIOCA* COMO FILME VIVO**
Nicholas Andueza

109 **O AUDIOVISUAL E A PROMOÇÃO DE JUSTIÇA SOCIAL: LEI PAULO GUSTAVO**
Maria Byington

125 **CINEMATECA PARAENSE: PESQUISA, PRESERVAÇÃO E DIFUSÃO DO PATRIMÔNIO AUDIOVISUAL NA AMAZÔNIA**
Ramiro Quaresma da Silva
Deyse Ane Ribeiro Marinho

136 **CINEMA PERIFÉRICO**
Viviane Gouvêa

138 EGBÉ – MOSTRA DE CINEMA NEGRO: DEZ ANOS EM MOVIMENTO
Luciana Oliveira Vieira

143 GRAU DE MOTO, CINEMA, RISCO E SOLTAR PIPA DE MANHÃ BEM CEDINHO
Lincoln Péricles

146 REDE KATAHIRINE: UMA CONSTELAÇÃO DE CINEASTAS
Mari Corrêa

APRESENTAÇÃO

Durante décadas, a indústria cinematográfica contribuiu para a perpetuação de estereótipos, a desumanização de populações negras e indígenas e a marginalização de identidades. Entretanto, o cinema também se constituiu como espaço de resistência, denúncia e contestação dessas representações. Questões como memória e justiça manifestam-se no cinema como um contraponto, tornando o audiovisual uma ferramenta política indispensável para escrever novas narrativas e devolver dignidade e voz a grupos historicamente subalternizados.

Nesse contexto, o cinema se apresenta como um poderoso catalisador de transformação social e denúncia, sensibilização sobre os abusos de poder e desigualdade, promovendo reflexões na produção de conhecimento histórico.

Esta edição da revista *Arquivo em Cartaz* reúne diferentes perspectivas sobre as relações entre cinema, justiça social, reparação histórica e diversidade. As temáticas da preservação e restauração de arquivos de produções audiovisuais que salvaguardam o patrimônio cultural fortalecem o sentimento de pertencimento comunitário e resgatam a memória imaterial, consolidando o cinema como uma extensão fundamental do direito à informação e à reparação social.

Em seu ensaio, Nicholas Andueza analisa o documentário *Xingu Cariri Caruaru Carioca* (2015), de Beth Formaggini, tomando como fio condutor a flauta de pife e sua relação visceral com a corporalidade, a memória e a geografia brasileira, estabelecendo uma relação "mágica" entre cinema e mundo e enfatizando a importância do documentário como caminho para revelar ou fazer emergir a ancestralidade presente na natureza e nos territórios que compõem este país.

Esta edição também se destaca por reunir um número significativo de artigos escritos por mulheres e dedicados à obra de cineastas mulheres. O tema já havia sido abordado na 5ª edição do Festival Arquivo em Cartaz, que ressaltou a presença feminina atuando, dirigindo, produzindo e preservando o cinema.[1] E esse papel continua ativo no ofício de fazer cinema, no ato de resgatar memórias, na capacidade de unir passado e presente de forma individual ou coletiva. Para Pollak, esse procedimento

[1] https://www.gov.br/arquivonacional/pt-br/sites_eventos/arquivo-em-cartaz/arquivo-em-cartaz-2021-1/revista-arquivo-em-cartaz-1/revista-arquivo-em-cartaz/revista_arquivo_em_cartaz_2019_web.pdf.

individual e coletivo de atribuição de sentidos e de leituras de fatos do passado não é neutro, pois são os interesses e as emoções que movem a seleção e a organização de lembranças e esquecimentos.[2]

A produção cinematográfica de duas cineastas é tema dos artigos "Que bom te ver viva: violência de gênero e ditadura militar" e "A mulher, os afetos, a memória e os rituais andinos no centro do cinema de María Barea". O primeiro revela a visão de Lúcia Murat sobre o regime autoritário e sua própria atuação de resistência. María Barea, pioneira do cinema feminista no Peru e voz essencial do cinema latino-americano, propõe, a partir de sua produção recentemente restaurada, um mergulho a partir de narrativas sobre mulheres, território, memória e resistência.

Por caminhos distintos, ambas colocam as experiências femininas no centro de suas construções cinematográficas, questionando perspectivas historicamente dominantes. Ambas trazem as mulheres, como os fios condutores entre o passado e o presente da esfera íntima e privada, no exercício de memória.

A relação entre cinema, testemunho e elaboração do passado também atravessa a entrevista com a cineasta e pesquisadora Anita Leandro. Ao refletir sobre a importância dos arquivos audiovisuais e de sua preservação, Anita compreende as imagens de arquivo não como meros recursos ilustrativos, mas como matéria viva, testemunhos da história e protagonistas da narrativa cinematográfica. A partir de sua experiência com os filmes *Retratos de identificação* e *Anistia 79*, discute os processos de resgate e montagem de imagens, enfatizando a importância de lhes dar visibilidade e tempo de escuta. Seu trabalho evidencia como a reapropriação crítica dos arquivos pode contribuir para o reconhecimento das violências do passado e para os processos de justiça e reparação.

A partir de narrativas individuais, é possível acessar uma realidade mais ampla e investigar um quadro histórico e político mais vasto de determinada época, confirmando que histórias de vida não são unitárias. Cruzar memória, história das emoções e trajetórias de vida permite desvelar uma "comunidade de emoções" que abriga e compartilha dentro de si valores, anseios, projetos e leituras próprias daqueles que vivenciaram a repressão e outras dimensões do autoritarismo.[3]

Ao estabelecer um diálogo entre a reconstrução histórica e a reflexão crítica sobre a política, o cinema nos convida a pensar sobre a permanência do passado no presente e seu papel nos processos de enfrentamento das violações de direitos humanos cometidas durante a ditadura civil-militar brasileira. Ao revisitar esse período sob a perspectiva daqueles que

[2] Pollak, M. Memória, esquecimento e silêncio. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, vol. 2, n. 3, 1989, p. 9.
[3] Ver Figueiredo, Cesar Alessandro Sagrillo. O cinema de resistência de Lúcia Murat: um acerto de contas racional com a ditadura civil-militar. *Revista Tempo Amazônico*. v. 9, n. 2, jul.-dez. 2021. p. 7-26. Disponível em: https://www.ap.anpuh.org/download/download?ID_DOWNLOAD=2177.

sofreram a repressão e resistiram ao regime, o cinema pode confrontar narrativas oficiais, questionar silenciamentos e trazer à luz experiências historicamente marginalizadas.

É nessa direção que Patrícia Machado apresenta o artigo "Práticas do contra-arquivo: das imagens do presídio ao cinema de mulheres na ditadura militar". A partir das pesquisas desenvolvidas no Laboratório Práticas das Imagens de Arquivo e Contra-Arquivo, a autora discute a investigação, a recuperação e a difusão de registros audiovisuais que permaneceram à margem da memória oficial. Das imagens produzidas clandestinamente por presos políticos no Presídio Frei Caneca à redescoberta de filmes realizados por mulheres durante a ditadura, seu trabalho evidencia a potência das práticas do contra-arquivo para questionar apagamentos e recuperar experiências de resistência. Mais do que resgatar documentos do esquecimento, trata-se de recolocá-los em circulação e restituí-los ao debate público, reafirmando a dimensão política da preservação audiovisual.

Se o cinema pode denunciar violações de direitos humanos e confrontar silenciamentos históricos, sua capacidade de intervenção social também depende das condições de acesso aos meios de produção e circulação das imagens. Nesse sentido, as políticas públicas de fomento à cultura desempenham um papel fundamental na democratização do audiovisual e na ampliação da presença de grupos historicamente excluídos desses espaços.

Essa questão é abordada por Maria Byington, que analisa a importância da Lei Paulo Gustavo para a democratização dos recursos culturais e a inclusão de populações invisibilizadas no campo audiovisual. Ao apresentar o documentário *A controvérsia confederada*, a autora destaca o papel dos mecanismos de fomento na realização de obras que suscitam reflexões sobre questões históricas e sociais. O acesso a esses recursos também contribui para a continuidade de iniciativas que ampliam a diversidade de vozes e perspectivas no cinema.

Acompanhar percursos significa acompanhar a construção de uma identidade, composta por oscilações, contradições, percepções subjetivas heterogêneas e diferentes espaços de circulação e socialização. Em seu artigo, Elizabeth Patton investiga a história do lazer da população negra nos Estados Unidos por meio de filmes domésticos, buscando compreender como as experiências cotidianas se relacionam com as narrativas públicas sobre o passado, ora dialogando com elas, ora colocando-as em questão. Ao examinar registros produzidos durante a vigência das leis de segregação racial conhecidas como Jim Crow, a autora revela como famílias negras documentaram suas práticas de lazer e sociabilidade, preservando experiências que contrariavam as representações impostas pela supremacia branca. Esses filmes oferecem, assim, outras perspectivas sobre a vida cotidiana, as formas de resistência e a construção de identidades em uma sociedade profundamente marcada pela segregação racial.

A produção de outras visualidades negras também está no centro do cinema da brasileira Safira Moreira, cuja obra é analisada por Izabel

de Fátima Cruz Melo no artigo "Imagens-água: memória, família e coletividade no cinema de Safira Moreira". A partir dos filmes *Travessia* (2017), *Nascente* (2020) e *Da pele prata* (2025), Izabel investiga como fotografias, imagens em movimento e lembranças familiares se articulam na elaboração de narrativas que confrontam estereótipos racistas. Em uma perspectiva afrodiaspórica, Safira aproxima experiências íntimas e coletivas, mobilizando a ancestralidade, os afetos e as religiosidades de matriz africana para afirmar outras formas de representação e pertencimento. A expressão "imagens-água", proposta pela autora, destaca a fluidez das temporalidades que atravessam esses filmes, aproximando passado, presente e futuro em um movimento contínuo de elaboração e transmissão da memória.

A seção Cinema Periférico amplia esse debate, ao reunir experiências de produção audiovisual protagonizadas por grupos historicamente alijados dos espaços tradicionais da indústria cinematográfica. Mais do que diversificar as representações nas telas, essas iniciativas reivindicam o cinema como instrumento de autorrepresentação, fortalecimento de identidades, construção de vínculos comunitários e intervenção no espaço público.

Em Sergipe, a EGBÉ – Mostra de Cinema Negro se constitui como um "espaço quilombo", dedicado à exibição de filmes de cineastas negros e negras e à promoção do encontro entre realizadores e público. Sua atuação ultrapassa as sessões de cinema, abrangendo oficinas, *masterclasses*, seminários e laboratórios voltados à formação de público e à ampliação da presença de profissionais negros no audiovisual.

A formação de novas gerações também está entre as prioridades da Rede Katahirine, formada por mulheres indígenas que atuam no audiovisual. Por meio de oficinas, editais internos e espaços de troca, a rede fortalece suas integrantes e amplia a visibilidade do cinema realizado por essas mulheres. A câmera torna-se, assim, um instrumento para construir narrativas próprias, afirmar identidades e romper com representações produzidas por olhares externos.

Essas experiências demonstram que a organização coletiva não se limita ao compartilhamento de recursos e conhecimentos. Ao promover a formação de público e de profissionais, fortalecer vínculos comunitários e reivindicar políticas públicas, essas iniciativas ampliam as possibilidades de participação no campo audiovisual e contribuem para que novos sujeitos assumam o protagonismo na construção de suas próprias representações.

Mas se a conquista de espaços de produção e circulação representa um avanço, a preservação dessas imagens coloca novos desafios. O que acontece com os registros audiovisuais produzidos nas periferias? Quem se responsabiliza por sua guarda e transmissão às gerações futuras? Essas questões atravessam a reflexão de Lincoln Péricles, fundador da Cinemateca da Quebrada, sobre o destino da produção cultural dos territórios onde, em suas palavras, "a invenção vira tecnologia de sobrevivência".

Preservar esse patrimônio significa cuidar não apenas dos filmes, mas também dos

materiais conexos, dos processos criativos e modos de produção que lhes deram origem. Trata-se de reconhecer a singularidade de um cinema frequentemente realizado em condições adversas, marcado pela experimentação, improvisação e invenção de soluções próprias, mais próximo da "gambiarra do que da indústria". Essas práticas também fazem parte de sua história e de sua originalidade.

Ao defender a preservação dessa "ancestralidade tecnológica", Lincoln chama a atenção para o valor histórico e cultural de experiências que ainda ocupam um lugar marginal nas políticas de memória audiovisual. E provoca: "As quebradas são a maioria em pessoas desse país. Então por que ainda parece que nossa memória audiovisual continua sendo tratada como exceção?"

Os desafios da preservação audiovisual também estão no centro do artigo de Ramiro Quaresma da Silva e Deyse Ane Ribeiro Marinho. Eles apresentam a trajetória da Cinemateca Paraense e seu trabalho de recuperação da memória cinematográfica da Amazônia. Criada inicialmente como uma plataforma virtual de pesquisa e catalogação, a iniciativa ampliou suas atividades para mostras, exposições e programas de formação, contribuindo para dar visibilidade a uma produção regional historicamente pouco contemplada pela historiografia do cinema brasileiro. Ao abordar a dispersão dos acervos, a fragilidade das estruturas de conservação e a concentração de recursos técnicos em outras regiões do país, os autores destacam a importância de descentralizar as políticas de preservação. Sua experiência mostra que preservar também significa pesquisar, formar profissionais e garantir que as comunidades tenham acesso às imagens de sua própria história.

As experiências da Cinemateca da Quebrada e da Cinemateca Paraense, embora desenvolvidas em contextos distintos, apontam para uma preocupação central do Festival Arquivo em Cartaz: não basta ampliar as possibilidades de produzir imagens; é preciso garantir que elas permaneçam acessíveis e possam ser conhecidas e reinterpretadas por outras gerações. A preservação audiovisual ultrapassa, portanto, sua dimensão técnica e patrimonial, constituindo também uma prática política. Ela também envolve disputas sobre quais histórias merecem ser contadas, quais registros serão preservados e quem tem o direito de narrar o passado.

Ao reunir essas diferentes perspectivas, a revista *Arquivo em Cartaz* reafirma a potência do audiovisual como espaço de reflexão crítica, denúncia, resistência, reparação e transformação social. Seja ao confrontar imagens produzidas pelo poder, recuperar testemunhos esquecidos, ampliar o protagonismo de grupos historicamente marginalizados ou preservar experiências ameaçadas pelo apagamento, o cinema participa das disputas pela memória e pelo reconhecimento de direitos. Nesse processo, produzir, preservar e fazer circular imagens são ações que se articulam à construção de uma sociedade mais justa, plural e democrática.

HOMENAGEM A LUIZ CARLOS BARRETO



Em 2026, nos despedimos de uma das figuras mais importantes da história do cinema brasileiro: Luiz Carlos Barreto, fotógrafo, roteirista e um dos maiores produtores cinematográficos do país. Nascido em Sobral, no Ceará, em 1928, mudou-se ainda jovem para o Rio de Janeiro, onde construiu grande parte de sua trajetória profissional.

Na então capital federal, trabalhou como repórter fotográfico nas revistas *A Cigarra* e *O Cruzeiro.* Sua atuação na imprensa, contudo, começara ainda na adolescência, em Fortaleza, no jornal *O Democrata,* ligado ao Partido Comunista Brasileiro. Na década de 1950, as revistas ilustradas eram, nas palavras do próprio Barreto, "uma espécie de televisão em papel", um dos principais meios de comunicação do país, e alcançavam grande sucesso junto ao público.

Naquele contexto, as atividades do fotógrafo e do repórter frequentemente se confundiam: era preciso ir às ruas, acompanhar os acontecimentos e registrá-los com a câmera. Essa experiência de documentar a realidade por meio da fotografia certamente contribuiu para desenvolver o olhar que Barreto levaria ao cinema,

participando da renovação da linguagem visual da cinematografia brasileira.

Foi Nelson Rodrigues quem lhe deu o apelido de Barretão, pelo qual ficaria conhecido. Luiz Carlos Barreto costumava dar carona ao dramaturgo aos domingos, no trajeto até o estádio do Maracanã. Mais tarde, a obra de Rodrigues também chegaria às telas em adaptações cinematográficas produzidas por Barreto.

Como correspondente de *O Cruzeiro*, viajou à Europa, onde estudou no Instituto de Altos Estudos Cinematográficos (Idhec), na França. Ao retornar ao Brasil, o fotojornalismo proporcionou os encontros que o aproximariam definitivamente do cinema. Seu primeiro contato com Nelson Pereira dos Santos ocorreu durante a cobertura dos debates sobre a censura ao filme *Rio, 40 graus* (1955). Em 1961, em uma missão da revista à Bahia, conheceu Glauber Rocha, que filmava seu primeiro longa-metragem, *Barravento*. Barreto conseguiu convencer a direção do periódico a publicar na capa uma fotografia de divulgação do filme, conquistando a simpatia do jovem cineasta.

Por insistência de Glauber, passou a atuar também na produção cinematográfica. Em 1962, produziu *Garrincha, alegria do povo*, de Joaquim Pedro de Andrade, e dividiu com Roberto Farias o argumento do clássico *Assalto ao trem pagador*, também lançado naquele ano.

Barreto foi um dos expoentes do Cinema Novo e assinou a direção de fotografia de filmes fundamentais do movimento, como *Vidas secas* (1963), de Nelson Pereira dos Santos, e *Terra em transe* (1967), de Glauber Rocha. Sua atuação contribuiu para renovar a fotografia cinematográfica brasileira, em um período de intensa experimentação estética e de busca por novas formas de representar o país e suas contradições.

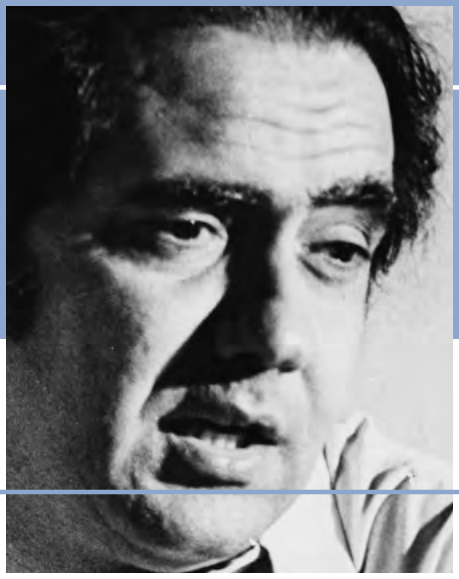
Em *Vidas secas*, a fotografia explorou a luz natural e a aridez da paisagem nordestina, afastando-se dos padrões de iluminação mais convencionais no cinema. A imagem árida e áspera, sem concessões ao embelezamento, tornou-se parte da força expressiva do filme. A busca por uma fotografia capaz de romper com os modelos estabelecidos e de construir uma linguagem própria para o cinema brasileiro sintetiza uma das contribuições de Barreto à renovação estética do período.

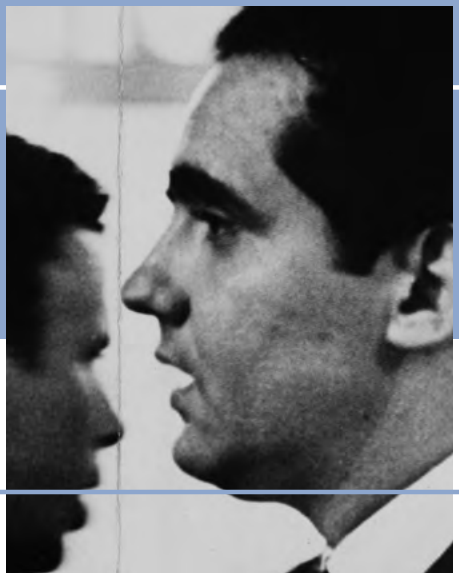
Ao lado dos companheiros do Cinema Novo, participou da fundação da Difilme, empresa dedicada à distribuição dos filmes produzidos pelo grupo. Em 1963, ao lado da esposa Lucy Barreto, fundou a L.C. Barreto Produções Cinematográficas, responsável pela realização de dezenas de obras de destaque da cinematografia brasileira.

Com Lucy e os filhos Fábio, Bruno e Paula Barreto, compartilhou a vocação para o cinema e a tarefa de conduzir a empresa, que se tornou uma das mais importantes produtoras do país. Ao longo das décadas, a L.C. Barreto atravessou diferentes momentos da história política, econômica e cultural brasileira, sustentando nas variadas conjunturas a produção de seus filmes.

A produtora alcançou recordes e projetou o cinema brasileiro internacionalmente. *Dona Flor e seus dois maridos* (1976) tornou-se um fenômeno de público, mantendo por 34 anos o posto de maior sucesso de bilheteria do país,



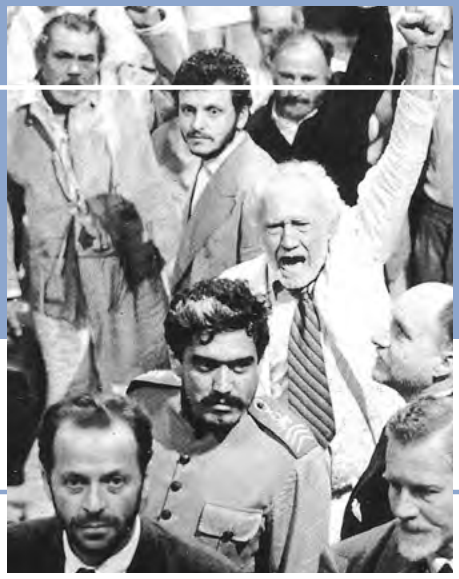


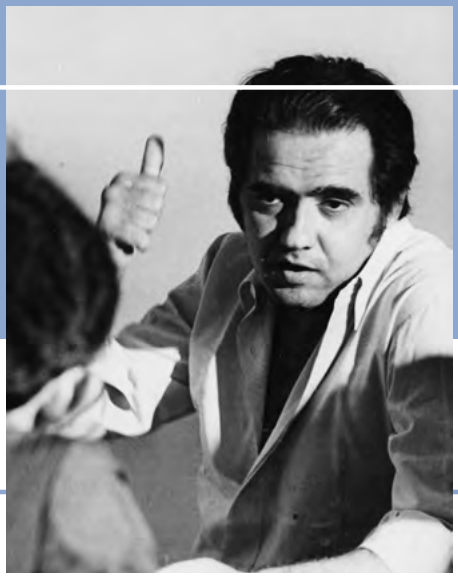


até ser superado por *Tropa de Elite 2*, em 2010. O êxito do filme demonstrou a possibilidade de conciliar ambição artística e alcance comercial, como sintetizou Barreto, ao defender a capacidade brasileira de produzir filmes de interesse internacional, tanto do ponto de vista artístico quanto comercial.

Durante a ditadura militar, precisou negociar repetidamente com a censura para defender os filmes que produzia. Um dos episódios mais conhecidos envolveu *Dona Flor e seus dois maridos* (1976), adaptação da obra de Jorge Amado, dirigida por seu filho Bruno Barreto. Diante dos cortes exigidos pelos censores, Barretão viajou a Brasília e conseguiu exibir o filme à mulher e à filha do então presidente Ernesto Geisel. A intervenção contribuiu para reduzir as restrições e viabilizar o lançamento da obra. O episódio revela tanto os obstáculos enfrentados pelo cinema durante o regime militar quanto a capacidade de articulação de Barreto para defender seus projetos.

A L.C. Barreto esteve também por trás de filmes como *Bye bye Brasil* (1979), de Cacá Diegues, e *Memórias do cárcere* (1984), de Nelson Pereira dos Santos. A literatura ocupou lugar de destaque nessa trajetória, com adaptações que levaram às telas obras e personagens da cultura brasileira. Na década de 1990, em meio à crise do setor, a produtora voltou a alcançar







reconhecimento internacional: *O quatrilho* (1995), de Fábio Barreto, e *O que é isso, companheiro?* (1997), de Bruno Barreto, foram indicados ao Oscar de melhor filme estrangeiro, respectivamente nas edições de 1996 e 1998.

Para além da produção, Luiz Carlos Barreto foi uma das presenças mais atuantes na defesa de políticas públicas voltadas à estruturação do cinema brasileiro em bases industriais. Participou do Grupo Executivo da Indústria Cinematográfica (Geicine), órgão federal responsável por propor medidas de fomento e regulação do setor, e, mais tarde, esteve diretamente envolvido nas articulações que viabilizaram a Embrafilme.

Em 1974, chegou a ter o seu nome indicado para assumir a direção-geral da Embrafilme e a presidência do Instituto Nacional de Cinema, mas foi vetado pelo governo por razões políticas. Documentos do Serviço Nacional de Informações (SNI) revelam que os órgãos de inteligência acompanhavam de perto as suas atividades e o classificavam como "comunista".[1]

[1] Arquivo Nacional. Serviço Nacional de Informações. BR DFANBSB V8 MIC GNC AAA 74078821 e BR DFANBSB V8 MIC GNC AAA 85049017.

A partir da década de 1990, Barreto foi ainda uma das lideranças nas articulações em torno do marco legal que reorganizou o setor audiovisual brasileiro, mantendo sua atuação em defesa de políticas públicas para o cinema.

Sua trajetória se confunde, portanto, com a própria história do cinema nacional. Vai da renovação estética promovida pelo Cinema Novo à consolidação de uma estrutura de produção capaz de alcançar grandes públicos, passando pela defesa de políticas que garantissem condições de existência e continuidade à cinematografia brasileira. Uma defesa que manteve até o fim da vida.

Em entrevista à TV Brasil, por ocasião das comemorações dos sessenta anos da L.C. Barreto Produções, Barretão falou sobre os desafios contemporâneos do cinema brasileiro:

> O que falta para o futuro do cinema brasileiro é um rigor, uma fiscalização das leis existentes do cumprimento das cotas de tela para equalizar e normalizar a concorrência entre os produtores de conteúdo audiovisual. A indústria do audiovisual e do cinema é um formador de hábitos e costumes [...]. Existem 189 emissoras de televisões públicas, federais, municipais, estaduais, onde está a capacidade de produção dessas televisões? Tem que ter uma central de produção pesada como é na Inglaterra [...]. Aí você fecha o círculo: o cinema, a televisão e as redes, as plataformas de *streaming*, é um conjunto de formação da opinião pública. E a opinião pública não pode estar ao sabor de interesses, a não ser nacionais.[2]

Na mesma ocasião, Lucy Barreto mencionou as homenagens que a produtora receberia em instituições culturais, a exemplo do Lincoln Center, em Nova Iorque, além de eventos e festivais de cinema em Berlim, Cannes, Londres, Espanha e Portugal. Para Lucy, essas iniciativas representavam uma forma de valorização da cultura brasileira, uma vez que o cinema divulga "a paisagem, a música, a comida, a vestimenta, a cultura" do país.

Em 2002, o Arquivo Nacional recebeu os primeiros títulos produzidos pela L.C. Barreto em regime de comodato. Desde então, a parceria se consolidou, e o acervo de filmes da produtora permanece sob a guarda da instituição. Suas obras integram um conjunto documental fundamental para a memória audiovisual brasileira. Preservar esse acervo significa manter abertas as possibilidades de acesso, pesquisa e interpretação de filmes, imagens e narrativas de diferentes épocas pelas gerações presentes e futuras.

Barretão nos deixou, mas seu legado permanece vivo nas obras que ajudou a realizar, em parte preservadas no Arquivo Nacional. A continuidade desse patrimônio permite que sua contribuição ao cinema e à cultura brasileira atravesse o tempo, permaneça acessível e suscite novas leituras e outros olhares.

[2] Luiz Carlos Barreto e Lucy Barreto falam sobre os sessenta anos da produtora L.C. Barreto no canal Cine Resenha. Disponível em: youtube.com/watch?v=cAz5a8U32Jc. Acesso em: 21 out. 2026.

ENTREVISTA COM ANITA LEANDRO: O ARQUIVO COMO MATÉRIA VIVA E PROTAGONISTA

Anita Leandro

Professora de cinema na Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro, onde desenvolve pesquisa sobre a retomada de imagens da história no cinema de montagem. Realiza documentários a partir de materiais de arquivo e de textos literários. Lecionou na Université Bordeaux Montaigne, onde ajudou a criar o *master* profissional Réalisation de documentaires et valorisation des archives. Autora de vários artigos sobre estética do cinema.

Filmografia

- *Anistia 79*, documentário, 2026, 105 min.
- *Riobaldo e Diadorim,* ficção e documentário, Brasil, 2017, 58 min.
- *Retratos de identificação*, documentário, 2014, 72 min.
- *Animaizinhos*, ficção e documentário, 2009, 58 min.
- *Patativa do Sertão*, documentário, 2008, 49 min.
- *Lélio e Lina*, ficção e documentário, 2007, 70 min.
- *Chefes e outros*, ficção e documentário, 2007, 50 min.
- *Quem teve é que sabe*, documentário, 2005, 52 min.
- *Le cru et le cuit*, documentário, 2004, 14 min.
- *Sinapses*, vídeo-instalação, 2003.
- *Evocação da estética da fome*, por Lucia Rocha, documentário, 2002, 90 min.











Entrevistadoras: Maria Elizabeth Brêa Monteiro, Mariana Lambert Passos Rocha e Viviane Gouvêa
Data: 11 de setembro de 2026

Gostaria que falasse um pouco da sua formação em jornalismo e de como chegou ao cinema documental. Como foi essa transição e o quanto do jornalismo ainda está presente na sua atividade como cineasta?

Anita Leandro: O jornalismo foi um capítulo à parte na minha vida. Nos primeiros dez anos da minha vida profissional, fui jornalista – trabalhei na imprensa escrita, na televisão e em rádio. O interesse pelas imagens vem um pouco dessa época. Eu era cinéfila, como todo estudante da minha geração. Na década de 1990, rompi completamente com o jornalismo, voltei a estudar e fiz mestrado e doutorado em cinema, na França, e foi aí que me aproximei do documentário.

Ao voltar ao Brasil, fiz um concurso para a Universidade Federal do Rio de Janeiro. No final dos anos 1990 e início dos 2000, eu trabalhei no Nutes (Núcleo de Tecnologias Educacionais nas Ciências da Saúde). Lá encontrei um acervo muito importante de quase duas mil horas de material bruto e editado de vídeos educativos produzidos em película e em vídeo desde os anos 1970 até os anos 1990. Com o apoio da Faperj, que pagou a bolsa de jovem cientista para alunos de escolas públicas estaduais na região da Maré, recuperamos esse material e criamos o Banco de Imagens da Saúde da UFRJ, aberto à consulta no Nutes.

Foi aí que o meu interesse pelos arquivos se aprofundou. Na televisão, eu era editora, e como editora eu tinha de fazer uma "escolha de Sofia": selecionar a fita que iria para o arquivo e as que voltariam para a rua, para serem apagadas e reaproveitadas no dia seguinte. Era algo arbitrário. Eu não imaginava que iria trabalhar com arquivos um dia. Mas eu já trabalhava, na verdade. Eu trabalhava com a destruição dos arquivos. Era isso que eu fazia.

Em 2003, graças a essa experiência com os acervos do Nutes, onde também realizei alguns documentários com os estudantes, fui convidada pela Universidade de Bordeaux 3 a coordenar o *master* profissional Realização de Documentários e Valorização dos Arquivos. Quando voltei ao Brasil, em 2009, comecei a trabalhar com os arquivos das agências de repressão e fiz o filme *Retratos de identificação* (2014, 73 min), em torno dos arquivos do Dops-GB, principalmente.

Você costuma estabelecer uma distinção clara entre documentário e reportagem, além de não utilizar a entrevista no formato convencional. O que está em jogo nessa diferença entre o que você chama de reportagem e de documentário?

Anita Leandro: Essa pergunta vai no cerne da questão. O que é documentário? A reportagem pauta-se pela informação, embora geralmente escorregue na desinformação, como a gente vê todos os dias na televisão brasileira. O documentário, diferentemente da reportagem jornalística, não tem compromisso exclusivo com a informação. Não é um discurso preestabelecido

sobre o mundo. O documentário é uma atividade, eu diria, mais de escuta e de construção de um olhar sobre o mundo, sobre as coisas e sobre os arquivos, inclusive. Eu trato os arquivos como testemunhas da história, que para mim é o que eles são. Numa reportagem, a tendência é trabalhar os arquivos numa perspectiva mais de informação, de ilustração de um conteúdo informativo já existente.

O documentário não pode, não deve repetir o trabalho que é feito pelo jornalismo nem competir com o trabalho do historiador. Mesmo que você faça um documentário de dez horas, como fez, por exemplo, Claude Lanzmann sobre a *Shoah*, o filme não compete com o livro de história em nenhum momento.

O que está em jogo são aspectos que só o documentário, com sua especificidade, pode trazer: a relação com o outro, com a memória, os silêncios da história, as lacunas dos arquivos e a própria impossibilidade de haver um arquivo. No filme *Shoah*, Lanzmann parte do princípio segundo o qual os arquivos não seriam suficientes para contar o extermínio dos judeus e que isso só poderia ser feito pelo testemunho dos próprios sobreviventes.

Quando eu me debruço sobre os arquivos, eu procuro trabalhar os materiais, os documentos da história que eu encontro como testemunhas à parte, vivas. O arquivo é uma matéria viva, a ser tratada pelo documentário com uma certa circunspecção. É o que sobrou, é o que chega até nós, proveniente do mundo dos mortos. É dessa forma que eu vejo o documentário.

Quanto à entrevista, eu faço, só que ela é de uma outra natureza. Não sou eu que faço as perguntas. Os arquivos é que interpelam as pessoas. Procuro aquilo que o [Eduardo] Coutinho chamava de uma "estética da fala": o que a pessoa é capaz de elaborar sobre a sua própria experiência histórica diante de um documento e que diz respeito à história por ela vivenciada? Está em jogo ali uma certa poética do arquivo e do testemunho.

A fala de quem viveu um acontecimento histórico traumático é muitas vezes da ordem do impossível, não dá para elaborar num contexto de entrevista. Quando a reportagem desliga o equipamento e vai embora, o cinema tem de ligar o seu para filmar essa fala impossível, inaudível. O cinema existe nas entrelinhas; é nos intervalos que ele se faz. Ele trabalha sempre no presente. Não existe passado e futuro no cinema. O cinema é o presente, a arte do presente. Se existe uma arte do presente, é a do cinema. Os materiais de arquivo não podem ser tratados como passado. O material de arquivo, eu tenho que trabalhar como matéria viva entre as pessoas filmadas e eu. E a fala também é a mesma coisa; não pode ser reduzida a uma informação sobre o passado.

Você falou que era obrigada a destruir arquivos na televisão e isso talvez tenha contribuído muito para o seu interesse pelas imagens de arquivo. Como, então, surgiu o seu interesse pelas imagens de arquivo, o que lhe atraiu e o que ainda atrai? Como esse envolvimento evoluiu, o que mudou?

Anita Leandro: Eu acho que as pessoas não mudam. Eu, pelo menos, nunca revisei nada do que eu disse na minha vida. Eu fui sempre essa

mesma pessoa que está falando com vocês aqui agora. O meu instinto de preservação já existia na época da televisão, senão eu teria destruído, mandado as fitas de volta para a rua sem pensar. Mas isso me marcou porque eu já tinha essa tendência a preservar. Aquilo que não foi destruído encontra-se, hoje, sequestrado. O acervo da TV Globo, por exemplo, deveria pertencer a todos nós, por direito, mas o acesso é impossível porque é tão caro, é tão burocrático, é tão inacessível, que você desiste. A não ser que você tenha muito dinheiro para comprar esses arquivos... você não consegue resgatá-los. Realmente é uma história de resgate. Algo que deveria estar num Instituto Nacional do Audiovisual Brasileiro, que não existe ainda, está sequestrado nas mãos da iniciativa privada.

Na França, por exemplo, toda produção de radiodifusão francesa, televisão e rádio, inclusive a publicidade, é preservada no INA [Institut National de l'Audiovisuel], por torres que compõem uma "cidade de robôs", acessível para pesquisa. É claro que é caro. Se você quiser utilizar num filme, você vai ter que pagar, mas você pode ir lá e fazer a pesquisa. Você tem acesso à pesquisa, você tem o direito. Aqui é bem mais difícil, embora um decreto de 2012, assinado pela presidente Dilma Rousseff, tenha regulamentado o direito ao acesso à informação.

Hoje, vejo no documentário a possibilidade única de tornar disponíveis ao espectador arquivos que estão escondidos, guardados ou esquecidos. O material de *Anistia 79,* por exemplo, que eu encontrei em 2015, estava num porão, em Paris, desde 1979. É a volta dos mortos-vivos. Quarenta e sete anos depois, esse arquivo ressurge num filme, com uma grande atualidade. Para mim a questão é: como tornar isso disponível ao espectador? Por isso descarto a técnica da redução do arquivo à mera ilustração de um conteúdo histórico, porque assim não estaria tornando disponível o arquivo, mas a minha ideia da história, a minha questão histórica, ilustrada pelo arquivo, que



perde, assim, a sua dimensão testemunhal. Eu tento trazer o arquivo na sua materialidade. Por isso eu não faço perguntas para as pessoas filmadas, por isso eu coloco na mão delas ou diante delas, numa tela, o material de arquivo, o material de arquivo. Então, se há alguma evolução na minha relação com os arquivos, ela está nessa compreensão muito difícil do que é o arquivo e até onde o cinema pode ir com o arquivo.

Quando você entra num arquivo, você parte de questões fechadas, estruturadas, ou deixa-se levar pela pesquisa? Já aconteceu de mudar de rumo no meio do trabalho por causa dos achados nos acervos?

Anita Leandro: A minha pesquisa nos arquivos é bastante selvagem e faço questão de que seja assim. Entro totalmente aberta ao encontro. Ao entrar no acervo do Dops, eu sabia o que eu iria encontrar. Eu sabia mais ou menos o conteúdo geral daquele acervo, mas eu não sabia se iria encontrar um filme sobre o assassinato de Chael Charles Schreier.[1]

O que me move dentro do arquivo é uma certa concepção da montagem. Sou montadora, antes de mais nada. Eu sou professora de montagem. Então, quando eu entro nos arquivos, é com esse olhar, de quem sabe montar os materiais, que eu abordo aquela massaroca de coisas, aquele volume desencorajador de documentos, é coisa demais. Quando você começa a entrar, a juntar uma coisa com a outra, a fazer um trabalho associativo que a montagem permite – esse texto aqui tem a ver com essa fotografia aqui; essa fotografia aqui é de uma pessoa que aparece no filme do fulano; isso aqui eu já li naquele livro de história; esse cara aqui é irmão do outro... – aí você vai criando ali ligações, associações entre coisas distantes umas das outras. Isso é a montagem. É assim que eu entro no arquivo, sabendo que vai ser preciso associar elementos distantes, no tempo e no espaço.

Foi somente após quatro anos de pesquisa nos arquivos do Dops que eu descobri que havia um filme a ser feito sobre o assassinato de Chael Schreier. Eu não sabia que eu ia encontrar o material que encontrei. Eu comecei minha pesquisa nos arquivos do Dops da Guanabara, hoje sob a guarda do Aperj [Arquivo Público do Estado do Rio de Janeiro], um pouco por acaso. Uma amiga que trabalhava lá me levou para conhecer o acervo fotográfico e eu comecei a busca movida por um desejo muito pessoal de encontrar fotos de alguns amigos. Ela me deu um par de luvas e eu fiquei lá, muito emocionada em descobrir, entre aquelas fotos feitas pela polícia, alguns rostos que eu conhecia. Inclusive, eu já comecei ali, na hora, a revisar os arquivos da polícia, porque tinha nomes errados. A polícia trocava, botava o nome de um irmão na foto do outro. Foi assim que eu

[1] Chael Charles Schreier, estudante de medicina, militante da Vanguarda Armada Revolucionária Palmares (VAR-Palmares), foi assassinado sob tortura na Vila Militar, no Rio de Janeiro, por oficiais do Exército, em 22 de novembro de 1969. Fotografias encontradas nos arquivos do Dops deram origem ao documentário *Retratos de identificação*, de 2014 [Nota da Editora – NE].

comecei a mexer com esses arquivos. Eu não sabia o que eu ia fazer com eles.

Nenhum cineasta tinha feito um filme em que os acervos da ditadura fossem os protagonistas. Decidi então fazer um documentário sobre esses arquivos, que só haviam aparecido até então no cinema brasileiro a título de ilustração de conteúdo histórico. E foi assim que o *Retratos de identificação* surgiu. Mas a história contada no filme já estava lá, à minha espera. [2]

Mais tarde, em 2015, eu fui para a França para pesquisar uma história de um exilado, morto no exílio, num acidente de moto misterioso, ainda hoje não elucidado, que foi arquivado como acidente da estrada. Na época, a polícia francesa teria dito a uma pessoa que ajudava os exilados, o pastor Dressel,[3] que o carro que passara em cima desse exilado [Ângelo Pezzuti da Silva][4] era um carro diplomático brasileiro. Como a Operação Condor estava em plena atividade no exterior, não era impossível que o boato tivesse um fundo de verdade.

Fui atrás dessa história e, nos Archives Nationales da França, encontrei dois dossiês com o nome do Ângelo Pezzuti. O acesso às duas pastas foi negado pelo Ministério do Interior francês. Entrei com recurso, alegando que a legislação francesa autorizava o acesso devido ao tempo já transcorrido desde o acidente, mas uma nova carta reiterou a interdição, alegando segredo de Estado.

Estendi então a pesquisa aos arquivos do INA, em busca de imagens sobre o Brasil durante a ditadura. Reorientei a pesquisa para um catálogo sobre imagens de exilados, sem pensar em filme nenhum. Mas um catálogo de imagens do exílio é uma obra que nunca vai existir, porque não há imagens de exilados. Consultei cerca de 14 mil títulos da radiodifusão francesa, onde havia o nome "Brasil", "brasileiros", entre 1964 e 1985. Entre 14 mil títulos, tinha cinco reportagens com entrevistas de exilados, que não chegavam a sete minutos. O resto era carnaval, futebol, Amazônia, praias do Rio de Janeiro, esse tipo de coisa.

Foi na Universidade de Nanterre, onde há uma mediateca especializada em América Latina, que eu encontrei, por acaso, o material que daria origem, mais tarde, ao *Anistia 79.* Esse material, filmado em 1979 durante a Conferência Internacional pela Anistia, realizada em Roma, havia sido depositado na mediateca de Nanterre por um exilado brasileiro, Hamilton Lopes dos Santos,[5] autor das imagens. Hamilton dirigiu as filmagens, feitas por uma pequena equipe formada por Velso Ribas,

[2] Imagens encontradas nos arquivos do Dops deram origem ao documentário *Retratos de identificação*, de 2014 [NE].
[3] Heinz Friedrich Dressel era teólogo luterano alemão, amplamente reconhecido por sua corajosa atuação na ajuda a presos políticos, perseguidos e exilados do Cone Sul (como Brasil, Argentina e Chile) durante as ditaduras militares latino-americanas [NE].
[4] Ângelo Pezzuti da Silva, estudante de medicina, militante Colina, foi banido do Brasil em 1970. Formou-se em psiquiatria em Paris, onde, em 11 de setembro de 1975, morreu em um acidente de motocicleta [NE].
[5] Militante de esquerda, fugiu do Brasil após a repressão da ditadura e viveu no exílio, primeiro no Chile e depois na França, como refugiado da ONU. Em 1979, durante a Conferência Internacional pela Anistia, em Roma, decidiu registrar com sua câmera aquele encontro histórico de exilados brasileiros [NE].

cinegrafista, também exilado, e por um amigo italiano, que fez o som. Então, eu cheguei até o material do *Anistia* assim, dessa forma, por vias muito tortuosas.

Diante de um trabalho de investigação, de um material tão extenso, o que faz com que um documento se torne, além de um documento histórico, uma imagem de cinema?

Anita Leandro: Em *Retratos de identificação*, havia muita fotografia e documentos textuais. Transformar papelada em cinema é um desafio. É difícil filmar imagem fotográfica e documento. Mas em *Anistia 79*, o material já é cinematográfico. Ele tinha sido filmado em 16 mm, em preto e branco, com uma câmera Arriflex. O som é cristalino, a imagem é luminosa, é tudo muito bonito. Nós pudemos digitalizar o material de 16 mm a partir dos negativos, que estavam bem conservados. Embora tivessem ficado num porão durante quase meio século em Paris, o porão era seco, então estavam intactos. Tem apenas dois momentos em que há uma pequena deterioração da imagem. E é tão bonito que eu queria mais. Isso traz o tempo que passou, é emocionante.

Eu trabalhei esse material fotograma por fotograma, procurando pessoas, identificando pessoas. Eu conheço cada fotograma, então aquilo ali para mim é como se fosse parte da minha família. Eu conheço profundamente aquele material e eu queria passar para o espectador isso. Eu queria que o espectador, ao assistir ao filme, tivesse o sentimento de que ele esteve na conferência, como eu tenho. Mas o material foi filmado com uma técnica jornalística, planos muito curtos, extremamente bem enquadrados, *closes* de rostos, muito bonitos. Mas eles duram três, quatro segundos, que é a média de duração de um plano de televisão, onde não tem ninguém que fala. Na montagem, eu submeti todas essas imagens a um *slow motion* extremamente acentuado, onde você vê a passagem de um fotograma para o outro. Um plano do rosto de Helena Greco, que durava quatro segundos, passou a durar quarenta segundos. Eu criei a condição de possibilidade para que o arquivo



fosse realmente visto e ouvido. Não adianta retirar esse material do porão, digitalizar e, na hora da montagem, mostrar apenas um trecho rápido da conferência de Linda Bimbi, de Carmela Pezzuti ou de Manoel da Conceição.

Se a entrevista durar três minutos, ela vai durar três minutos no filme. Eu usei todo o material bruto. No filme, esse material está disponível aos espectadores interessados pelos arquivos da história. Esse filme pode servir de fonte para historiadores. Eu só cortei no arquivo, no material bruto, alguns excessos de falas que nos distanciavam muito da questão da anistia. Mas o essencial está lá. Eu deixei de fora também alguns pequenos trechos de falas gravadas sem imagem porque a equipe não tinha dinheiro para comprar muita película e o evento foi filmado com economia de meios.

É uma escolha política?

Anita Leandro: É uma escolha política, claro. A estética é inseparável da política. Senão vira arte pela arte, não tem o menor interesse.

Como surgiu a ideia do filme *Anistia 79*? Você fazia uma pesquisa sobre exilados brasileiros e esbarrou nesse material?

Anita Leandro: Na hora em que eu vi o material do Hamilton pela primeira vez, sem som, eu percebi que era algo novo, inédito, importante, porque eu reconheci a maioria dos personagens. Mas eu não sabia ainda que o som também existia. As latas de negativo de 16 mm tinham sido telecinadas nos anos 2000 por Silvio Da-Rin para o filme *Hércules 56*, no qual havia dois personagens que estão no *Anistia 79*, [Gregório] Bezerra e [Luís] Travassos, que foram trocados pelo embaixador americano [Charles Elbrick]. Mas o Silvio não digitalizou as bobinas de som. Ele estava focado no *Hércules*, ele não queria falar de anistia. Quem digitalizou esse som pela primeira vez fui eu, em 2016, pagando do meu próprio bolso um técnico da Ópera de Paris.

Sonorizei as imagens telecinadas por Da-Rin e fui aos Pirenéus, onde mora Hamilton, para que ele visse pela primeira vez, com som, o material que ele próprio tinha filmado em Roma. Para mim o desafio é esse, trazer o acervo na sua materialidade.

No filme, chama a atenção o modo como os depoentes são colocados diante das imagens de arquivo. A montagem do filme também permite que o espectador acompanhe as reações. Gostaria que você comentasse essa estratégia. Como foi mediar esse reencontro?

Anita Leandro: O material original contém sete sequências: uma sequência inicial com a Denise Crispim chegando e as pessoas se encontrando, cinco sequências intermediárias (a conferência de Linda Bimbi, a Carmela Pezzuti, a reunião dos sindicalistas, a entrevista do Travassos com os três combatentes e os três parlamentares e o discurso de dona Helena Greco) e a sequência da moção final do evento, lida por Ruth Escobar. O discurso de dona Helena havia sido filmado sem o som. Mas o texto original havia sido guardado no acervo

do Instituto Helena Greco e pedi à filha dela, Heloísa Greco, também presente no evento de Roma, que lesse o discurso da mãe. Na montagem, estabelecemos uma sincronia entre a voz da filha no presente e a imagem da mãe em 1979. Essa sincronia de passado e presente foi uma coisa muito forte. Foi o que eu mais gostei de fazer nesse filme.

Quando digitalizei o som e sonorizei o material bruto, em 2016, eu disse ao Hamilton que o filme estava pronto: "– Eu sou montadora e vou montar o filme que você rodou". É o que eu pensava inicialmente em fazer. Mas o Hamilton queria muito filmar as pessoas hoje para saber o que elas pensavam. Para lhe dar esse prazer, encarei anos de trabalho e filmagens no Brasil, França e Itália. No Brasil, nós filmamos em Imperatriz do Maranhão, no Rio de Janeiro, em Minas, Osasco, Barbacena e São Paulo. Separei trechos que seriam mostrados a cada um dos personagens, todos eles pessoas que estavam presentes em Roma, e construí o dispositivo de filmagem tendo o arquivo como estrutura do filme. As falas provêm da confrontação com os arquivos. O Jean Marc, por exemplo, que era muito amigo do Manoel da Conceição e que mobilizou toda a Europa para tirá-lo da antessala da morte, se emociona diante das imagens de Manoel: "– Figuraça! Saudade do meu velho amigo...". Para mim, isso é mais bonito do que qualquer aula de história que o Jean Marc pudesse nos dar. O que eu quero no filme é essa emoção do Jean Marc diante do arquivo, isso que é bonito, isso que é forte.

Eu percebi em algumas sessões que o filme provoca reações imediatas no público, seja reconhecendo pessoas, seja aplaudindo, seja se manifestando politicamente. Como você recebe esse tipo de reação?

Anita Leandro: Eu só entendi claramente o que eu tinha feito na primeira projeção pública do *Anistia*, no Festival de Tiradentes, em janeiro deste ano, numa sala com setecentas pessoas, que assistiram ao filme em absoluto silêncio. As pessoas aplaudiram no meio do filme, ao mesmo tempo que a plateia de 1979 também aplaudia. Foi muito emocionante. É raro ter essa experiência cinematográfica hoje: uma sala com setecentos lugares superlotada para assistir a um filme. Um crítico de cinema que estava presente disse que parecia uma liturgia, todos totalmente em silêncio. Uma plateia majoritariamente jovem.

Percebi que tinha feito um filme com "um plano a menos", e que esse plano faltante só poderia ser visto na hora da projeção: a própria plateia. Toda a filmagem e a montagem foram pensadas com o objetivo de oferecer ao público o acesso ao material de arquivo. Eu não quero outra coisa a não ser isso. Eu não me vejo como cineasta. Sou uma professora de cinema que faz filmes de vez em quando. Faço filmes para constituir novos arquivos ou para tornar disponíveis arquivos existentes, como no caso do *Anistia 79* ou de *Retratos de identificação*. Eu faço filme porque aquele filme é necessário.

Você tem que filmar e montar o arquivo de uma determinada forma para que ele se torne acessível, senão ele está fadado ao

esquecimento ou então vai ser privilégio de pesquisadores, de professores, de historiadores. Eu acho que o cinema está muito aquém da nossa época em relação aos arquivos. Em parte, porque os arquivos são inacessíveis e, além da destruição, nós lidamos também com o sequestro dos materiais pelo capital. O arquivo envolve poder. Nós tivemos governos de extrema direita que tentaram destruir os arquivos. O deputado federal Magno Malta apresentou uma lei de destruição de todos os arquivos originais para substituí-los por materiais digitalizados. É uma instância de poder. O Derrida já disse a última palavra sobre isso. Quem são os arcontes, os que têm as chaves dos arquivos, a propriedade dos arquivos? É público *ma non troppo*, basta um fascista assumir o poder e decidir que isso aqui vai ser destruído.

Então, é preciso montar de uma certa maneira, filmar de uma certa maneira para que seja acessado e acessível, para que seja finalmente visto e ouvido. Eu coloco meu conhecimento da montagem a serviço do arquivo, é o que eu faço. Porque o verdadeiro ensinamento, a verdadeira informação está lá na materialidade dos objetos arquivados.

Você imaginava que o filme seria uma forma de intervir num debate público sobre a memória da ditadura? O que significa falar sobre anistia no Brasil de hoje?

Anita Leandro: Não tinha a menor ideia do que ia nos acontecer quando eu comecei a fazer esse filme. Como eu disse, já havia um filme



em potencial no material de arquivo, quando o encontrei em 2016. O projeto foi se aperfeiçoando até 2022, quando, finalmente, obtivemos o recurso que permitiu filmar as pessoas no Brasil e fazer duas sequências complementares, em Roma e em Paris. Na montagem, eu tive o prazer de trabalhar com a Isabel Castro, grande montadora, e com o videografista Guilherme Hoffmann, com quem eu já tinha trabalhado no *Retratos de identificação*. Tivemos um assistente de montagem que trabalha com arquivos também, Alex Gouin. O desenho de som feito pelo Pedro Durães valorizou muito o som direto do material de arquivo. As duas produtoras do filme, Flor Brazil e Alice de Andrade, também tinham experiência com os arquivos. Então, foi uma equipe muito sintonizada, que compartilhava uma mesma abordagem dos arquivos.

A sua forma de olhar para a imagem de arquivo mudou ao longo dos anos?

Anita Leandro: Eu acho que consolidou a experiência da montagem como uma escrita exigente e demorada, tão importante quanto a escrita do historiador ou a escrita literária.

Eu fiquei dez anos montando o *Anistia 79*. Primeiro eu montei e sonorizei o material telecinado pelo Silvio Da-Rin de forma artesanal, que estava em suporte mini-DV. Depois, com Isabel, sonorizamos novamente o material original, já digitalizado em 4K. Em seguida, trouxemos as reações e falas dos personagens filmados por nós. O arquivo é estruturante, ele define a forma do filme e em nenhum momento eu perco isso de vista. Essa necessidade de trazer o arquivo como protagonista da história foi se consolidando. Ele é a espinha dorsal do *Retratos* e também do *Anistia*.

Noventa minutos de material de arquivo montado na ordem das filmagens, no caso do *Anistia*. Pronto, esse é o filme. Primeiro eu fiz um copião de três horas, tendo esse arquivo como base. A partir dessas três horas, fizemos o mais difícil: transformar essas três horas em duas, e depois em 1h45. Tirar 15 minutos foi difícil demais, você passa o resto da vida lamentando aqueles 15 minutos que você tirou.

Trabalhar com os arquivos é uma longa negociação com a matéria, você não pode ir cortando de qualquer jeito, de acordo com seu desejo de cinema. O arquivo precisa do nosso cuidado, da nossa atenção, do nosso rigor, do nosso respeito. Mais uma vez, ele deve ser respeitado como matéria viva. É uma tarefa para o cinema que ele ainda está descobrindo.

Tem uma grande cinematografia de trabalhos de arquivo, muita gente fazendo trabalhos muito bons. Mas eu penso que no Brasil ainda predomina uma abordagem mais informativa, jornalística. Tem aparecido coisas muito boas que valorizam os arquivos no campo da música, como o filme que foi feito agora sobre a Baby Consuelo, que traz todos os shows dela.[6] É um prazer você ver um show na sua integralidade.

No seu trabalho, chama a atenção essa valorização da imagem de arquivo. Há muita produção cinematográfica que utiliza imagem de arquivo de forma ilustrativa, quantitativa. Você parece eleger um conjunto documental e se debruçar sobre ele.

Anita Leandro: O cinema é uma micro-história de uma outra natureza, complementar à micro-história que os historiadores fazem. Quando os historiadores da micro-história vão falar do seu método, eles usam a terminologia do cinema; eles falam em *close*, detalhe, montagem alternada. Carlo Ginzburg, em *O queijo e os vermes*, construiu uma montagem alternada para fazer uma micro-história da Inquisição. Eu acho que tem uma proximidade muito grande entre essas duas atividades, essas duas escritas, a escrita cinematográfica e a escrita da micro-história. Em Bordeaux, coordenei um curso que se chamava Realização de documentários e valorização dos arquivos. Era um título muito

[6] Trata-se do filme *Apopcalipse segundo Baby* (2026), de Rafael Saar [NE].

grande, mas muito pedagógico. Essa ideia da valorização do arquivo pelo cinema tem que ser problematizada. O que é valorizar o arquivo? Não basta comprar imagens e colocá-las em um filme. É preciso parar o fluxo, ver e rever, repetir e reparar nos detalhes.

Em *Anistia 79*, os próprios personagens pedem para reinterpretar e rever as cenas. Criar no cinema essa possibilidade de parar e rever é profundamente pedagógico.

Os filmes que faço são resultado de uma pesquisa universitária prolongada. É por isso que eu digo que não sou cineasta, não tenho que fazer um filme. Eu faço pesquisa. Não posso fazer algo aquém dos teóricos que eu admiro, dos pensadores, dos cineastas que eu admiro, que utilizo como exemplo em sala de aula para ensinar o cinema. Tem que estar no mesmo nível. Por isso que é longo, por isso que é demorado.



A MULHER, OS AFETOS, A MEMÓRIA E OS RITUAIS ANDINOS NO CENTRO DO CINEMA DE MARÍA BAREA



Maria Thereza Sotomayor

Doutora em Memória Social, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (Unirio). Arquivista no Laboratório Nacional de Computação Científica (LNCC/MCTI).

Marco Dreer Buarque

Mestre em História, Política e Bens Culturais pelo Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil, Fundação Getúlio Vargas (FGV). Doutorando no Programa de Pós-Graduação em Cinema e Audiovisual (PPGCine) da Universidade Federal Fluminense (UFF).

Lorena Alicia Urday

Mestre em Memória Social, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (Unirio). Professora da Faculdade de Comunicação Audiovisual e Meios Interativos a tempo parcial – Universidad Peruana de Ciencias Aplicadas (UPC). Doutoranda no Programa de Pós-Graduação em Cinema e Audiovisual (PPGCine) da Universidade Federal Fluminense (UFF).

"Subo desde el sur
Hacia la entraña América y total
Pura raíz de un grito destinado a crecer
y a estallar"
Mercedes Sosa

INTRODUÇÃO

Devido à ênfase nos campos do saber ligados às ciências da saúde, da terra e da natureza, o distanciamento do objeto e uma pretensão de neutralidade são tradicionalmente perseguidos pelos pesquisadores. O método científico exige protocolos que garantam que os resultados não sofram interferências diretas dos interesses e visões de mundo do pesquisador, o que significa garantir que o desenvolvimento tecnológico nas diversas áreas não seja cooptado, comprometendo a validade dos experimentos. Em tempos de desinformação e negacionismo, respeitar e fomentar a cultura científica é fundamental. Contudo, o momento histórico atual exige também uma ampliação dessa percepção, embebida das dimensões das ciências humanas e sociais, que nos permitem compreender as dinâmicas por trás de todo esse processo e sua implicação no mundo real.

Este artigo documenta o processo fílmico da cineasta María Barea e congrega as observações do campo da memória social e do cinema com os afetos evocados a partir desse encontro com a realizadora e sua obra, tão latino-americano e feminista. Não receamos estar realizando um trabalho enviesado, pois, ao explicitar nosso ponto de partida, podemos definir uma perspectiva para esta análise. Eis a beleza das ciências sociais e humanas: nelas, a honestidade da pesquisa reside justamente na transparência do pesquisador em informar seu recorte social, político, racial e de gênero e seus afetos. Não que isso seja impossível para as demais áreas, mas talvez a agregação explícita desses fatores na pesquisa seja um fenômeno tardio.

María Barea é uma cineasta e diretora autodidata, pioneira do cinema feminista peruano, tendo iniciado suas atividades em 1975, ao lado do diretor cusquenho Luis Figueroa Yábar. Com seu trabalho cinematográfico, ela busca destacar as vozes femininas dos Andes que, no contexto peruano, sofrem diversas formas de violência física, social e epistêmica. Barea criou, junto com Luis Figueroa, a empresa Pukara Cine, em 1974, e produziu os longas-metragens *Los perros hambrientos* e *Yawar fiesta*, além de curtas-metragens documentais realizados anonimamente. Em 1981, dirigiu o filme *Mujeres del Planeta*, ganhador do prêmio especial do Júri do Festival de Documentários de Leipzig, em 1983. Fundou com outros quatro cineastas o grupo Chaski e codirigiu o documentário *Miss Universo en el Perú*, ganhador de diversos prêmios internacionais – entre eles o Esquilo Dourado, na Holanda, em 1983, Makhila de Prata, em Biarritz, na França, além de uma Menção Honrosa no Festival de La Habana, Cuba, em 1982. O grupo produziu ainda o longa-metragem *Gregorio*, em 1985. Todos os filmes têm uma temática centralizada nas vicissitudes da população indígena peruana, com particular destaque para personagens femininas.

A partir dessa contextualização, podemos iniciar nosso percurso quase etnográfico sobre as relações entre a obra de María Barea, os interesses dos pesquisadores e a própria cineasta. O desejo de expor sua obra no Brasil surgiu de maneira espontânea, a partir de uma conversa entre amigos, em 2025. Dali em diante, os filmes entraram no Brasil pelo Rio de Janeiro, circularam por Curitiba (PR) e, em breve, serão exibidos em Carpina (PE). O projeto surgiu, primeiramente, a partir das interações entre Marco Dreer, preservador audiovisual, e Maria Thereza Sotomayor, arquivista e familiar da cineasta. Pouco tempo depois, uma terceira pessoa se juntou à empreitada: María Barea – ou "Marita" para nós – convocou Lorena Best, realizadora e preservadora audiovisual, mestre em memória social que viveu alguns anos no Brasil em razão de seu mestrado.

Nessa teia de conexões e coincidências, sonhamos juntos – os três – a criação de uma mostra que possibilitasse relacionar as múltiplas dimensões da filmografia com esse encontro quase inverossímil: as memórias insurgentes e comunitárias, o cinema, a preservação e os afetos. Assim, com algumas ideias em mente, mas pouca experiência na criação de um evento desse porte, elaboramos um projeto de mostra e o submetemos à Cinemateca do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro



(MAM-Rio), que o acolheu de imediato, tornando o sonho real em junho de 2026. Foram três noites emocionantes. Vimos numa das melhores telas de cinema da América Latina filmes de mais de quarenta anos que haviam sido restaurados e preservados por muitas mãos. O projeto, que irá se desdobrar em várias frentes e adentrar diversas comunidades e telas de cinema do país, foi também o fio que reconectou Maria Thereza com sua própria memória familiar. Assim começou o capítulo brasileiro da trajetória fílmica de María Barea.

Apesar da proximidade geográfica, a cultura, a política e a história contemporânea do Peru são pouco conhecidas pela maioria dos brasileiros. Recentemente, a culinária peruana se fez presente em festivais e restaurantes cariocas, mas dificilmente a produção musical e cinematográfica daquele país é percebida pelo público do Brasil. Ainda hoje, a cinematografia peruana continua desconhecida por aqui, principalmente pela dificuldade de encontrar obras peruanas em circuitos comerciais, culturais ou alternativos, e até em plataformas digitais.

MEMÓRIA E CINEMA COMUNITÁRIO NA FILMOGRAFIA DE MARÍA BAREA

A arte é, historicamente, considerada um espaço de contestação de poderes hegemônicos e, com frequência, a forma mais acessível de se posicionar diante de situações de catástrofe ou colapso sociopolítico. Paralelamente, a memória coletiva se faz cada vez mais presente na resistência às violências sistêmicas hegemônicas, a partir da ação estratégica de preservação da memória de grupos vulneráveis e das lutas pelos direitos humanos e anti-imperialistas ao redor do mundo. Quando conectadas, a arte e a memória impactam não somente os grupos aos quais se referem, mas a todos que partilham de alguma maneira a experiência da violência colonial.

Nesse contexto, a obra de María Barea, bem como a do coletivo Warmi Cine y Video – primeiro grupo de cineastas mulheres peruanas, criado em 1989 –, se torna instrumento pedagógico e político que atravessa o tempo e o espaço.

Entre 1972 e 1992, aconteceu a maior produção de cinema peruano da história, graças à Lei 19.327. Seu foco foi a exibição obrigatória de cinema nacional, sobretudo curtas-metragens, ao longo de 18 meses, em salas de todo o país. Essa dinamização econômica provocou o rápido ingresso das mulheres no setor cinematográfico, apesar de elas terem ficado geralmente restritas à produção, ou, em menor número, à direção.

Embora muitas mulheres começassem a trabalhar oficialmente no cinema, os colegas homens competiam com elas e a crítica (que tinha um peso importante no ecossistema cinematográfico) era muito dura e menosprezava o cinema que elas faziam. Nesse cenário machista e de intensa produção, houve mulheres que persistiram, procurando caminhos próprios para a criação, entre as quais María Barea, Marianne Eyde, Nora de Izcue, Maria Esther Palant, Victoria Chicón e María Ruíz. As temáticas abordadas por Barea, de cunho político e social, se complementam com uma

poesia própria. O cinema de Marita tem como elemento mais poderoso e político sua relação com as mulheres. Suas obras nascem do encontro, da escuta e do acompanhamento da organização popular das mulheres no Peru, particularmente em Lima.

Assim, seus filmes colocam em destaque as lideranças comunitárias, trabalhadoras domésticas e indígenas, enfatizando suas práticas, subjetividades e, acima de tudo, sua capacidade de, coletivamente, lutar por direitos. Em seu média-metragem *Mujeres del Planeta* (1981), o testemunho da líder popular Rosa Dueñas fica em primeiro plano. Todo o filme retrata as dinâmicas de organização das mulheres da favela El Planeta, construída sobre um aterro sanitário na margem esquerda do rio Rímac, na cidade de Lima. Rosa, assim como as mulheres de El Planeta, é uma migrante, e o filme acompanha as atividades de organização delas na sua luta por direitos humanos fundamentais, como acesso à saúde, à alimentação, à moradia digna e à educação.

O filme, utilizado pela própria Rosa Dueñas como material pedagógico para sua comunidade, foi realizado numa dinâmica comunitária, com um engajamento tão ativo dos seus membros que pouco se percebe a interferência da documentarista no processo final. Em obras como esta, as histórias de pessoas em situação de vulnerabilidade social e de comunidades periféricas aparecem como uma forma de luta e, a partir do documento audiovisual, permitem a criação de condições para seu reconhecimento (Butler, 2015). Ao mesmo tempo, nos fazem questionar como as "normas operam para tornar certos sujeitos pessoas 'reconhecíveis' e tornar outros decididamente mais difíceis de reconhecer" (Butler, 2015, p. 20). Assim, como acontece ainda em diversas comunidades do Brasil, pessoas racializadas – especialmente, mulheres e crianças – vivem uma rotina de violência estatal e de falta de acesso a direitos básicos que boa parte da sociedade entende como aceitável para certos sujeitos. Como nos lembra Benjamin (2016), para os oprimidos, o estado de exceção é a regra.

Nas obras de Barea, essas pessoas, tanto na sociedade peruana dos anos 1980 quanto no Brasil de 2026 – e, por que não, em todo o sul global –, ganham o poder de reconhecer a si mesmas como entes de direitos. A partir de sua veiculação em outros espaços, diante de novos públicos, esses registros se tornam um instrumento de reconhecimento dos direitos e da memória dessas lutas, todas tão semelhantes e tão atuais. É preciso resistir ao neoliberalismo e à sua capacidade de massacrar nossas subjetividades e de normalizar em nós os mais variados abusos, como se fossem parte do processo natural de vida.

Contudo, a partir de pequenos focos de luta e de união, podemos estabelecer novos paradigmas que serão a base para um possível futuro. Vivemos um cenário de incertezas sobre nossa capacidade de habitar o planeta que nos abriga há mais de trezentos mil anos, por conta de um modelo socioeconômico que existe há cerca de trezentos. A tônica desse sistema consiste no esgarçamento do tecido social e na extração infinita de matérias-primas para o consumo ilimitado, num planeta que possui limites.

Com o desenvolvimento do neoliberalismo, não apenas como mais um modelo econômico, mas também como uma ética pautada no sucesso individual, as pessoas são abandonadas, e "a ficção de um novo sujeito humano, 'empreendedor de si mesmo', moldável e convocado a se reconfigurar permanentemente em função dos artefatos que a época oferece" é consolidada (Mbembe, 2018, p. 16). Todavia, não existiria *Homo sapiens* sem o estabelecimento de redes comunitárias.

O CINEMA DE MARITA TEM COMO ELEMENTO MAIS PODEROSO E POLÍTICO SUA RELAÇÃO COM AS MULHERES. SUAS OBRAS NASCEM DO ENCONTRO, DA ESCUTA E DO ACOMPANHAMENTO DA ORGANIZAÇÃO POPULAR DAS MULHERES NO PERU, PARTICULARMENTE EM LIMA.

Não corroboramos ideologias que visem a desonerar o Estado de sua obrigação no cuidado e no correto gerenciamento dos recursos orçamentários necessários à qualidade de vida das pessoas e demais seres e entes de direito. Cremos que é fundamental propor uma sociedade ativa no estabelecimento e na manutenção dessas conquistas. A arte e os arquivos – que também podemos compreender como formas de restos e rastros produzidos por sociedades, instituições e comunidades – podem atuar como vetores dessa luta.

Em seu média-metragem *Porque quería estudiar* (1989), María Barea conversa com meninas camponesas de Cajamarca, nos Andes peruanos, acerca de suas expectativas de vida. Em paralelo, em Lima, entrevista jovens trabalhadoras domésticas, organizadas no Iprofoth (Instituto de Promoção das Trabalhadoras Domésticas). No filme, que mostra as expectativas das meninas camponesas e a realidade das jovens migrantes trabalhadoras domésticas, Barea conhece Graciela Huayhua. Ela se tornará a protagonista do longa-metragem *Antuca*, que combina elementos de documentário e ficção e retrata a realidade de milhares de mulheres andinas. Iludidas pela possibilidade de obter salários dignos na capital, muitas meninas e adolescentes, entre 9 e 17 anos, são levadas para trabalhar em casas de família, onde são submetidas a condições análogas à escravidão e sofrem diferentes formas de abuso, inclusive sexual.

O filme também foi utilizado pelo Iprofoth como instrumento pedagógico e, assim como o anterior, enfatiza a dimensão comunitária das lutas e a importância das redes de amizade entre mulheres. Mais uma vez, foram o afeto e, sobretudo, a percepção de que essas pessoas eram capazes de construir coletivamente uma narrativa cinematográfica de si mesmas que orientaram a metodologia da cineasta. Como afirma Federici (2017), o patriarcado buscou desmantelar as redes de cooperação e solidariedade das mulheres, utilizando a caça às bruxas como instrumento de destruição desses laços, colocando-as como dependentes das figuras masculinas. Assim, as redes de mulheres, sejam de cura, cuidado com a terra ou com os filhos, nas sociedades pré-capitalistas, eram sua espinha dorsal.

Em *Mujeres del Planeta*, *Porque quería estudiar* e *Antuca*, vemos essas redes como a única saída possível para essas comunidades na busca por seus direitos. Como nos lembra Federici (2017), as redes femininas são precisamente a antítese da lógica capitalista e neoliberal, que nos propõe tanto a prosperidade individual como a exploração das trabalhadoras e trabalhadores, da terra e dos outros animais. Em seus filmes, é justamente essa reapropriação de si, de seus corpos, saberes e cultura, bem como sua capacidade de produzir e resistir comunalmente, que detém um maior protagonismo, e nos apresenta a práxis como único caminho possível para uma mudança real de paradigma.

Antuca (1993) é um longa-metragem criado a partir dos testemunhos de jovens mulheres migrantes trabalhadoras domésticas em Lima. Possui, portanto, forte conexão com o filme *Porque quería estudiar*. Rodado entre Cajamarca e Lima, narra a história de Antuca. Demitida do trabalho como empregada doméstica, ela volta às suas origens camponesas e, posteriormente, decide regressar a Lima e começar uma nova vida no bairro emergente chamado Villa El Salvador. Como já afirmamos, apesar de ficcional, a obra encerra forte teor documental. Além disso, a metodologia de afeto e respeito adotada por Barea em sua relação com os membros da comunidade encontra aqui uma de suas expressões mais intensas.

Por ser um filme baseado em testemunhos, mas com um roteiro preestabelecido, o processo de elaboração das falas foi todo modulado para que as atrizes e atores – todos não profissionais – pudessem se sentir à vontade, inclusive para inserir suas próprias palavras e vivências. Logo no início dos anos 1990, a diretora María Barea compreendia a importância de se posicionar como alguém capaz de dar contornos e limites ao processo de construção do filme, sem retirar, contudo, o protagonismo daqueles que falavam em nome dos grupos representados e que, por isso, mereciam ocupar o centro da cena.

O filme também retrata o Peru andino, suas práticas ancestrais e suas paisagens e dialoga com outras produções de Barea, como o curta-metragem *Domingo de Ramos en Porcón* (1989) e o média-metragem *Semana Santa en Porcón* (1989).

No curta-metragem, José Isabel Ayay é um repórter camponês da comunidade de Chilimpampa, Porcón, e nos guia pelos preparativos e pela ritualidade da celebração do domingo de Ramos. O média-metragem é uma obra coletiva, em que são registrados a ritualidade, os cantos e o mistério da celebração do domingo de Ramos na localidade. Ambas as obras constituem raros registros dessa manifestação cultural, que, embora ainda exista, atualmente apresenta características bastante distintas.

Portanto, a obra de María Barea nos convoca a pensar a memória como um território em disputa, no qual narrativas hegemônicas e contra-hegemônicas se enfrentam. Como aponta Pollak (1989), a memória coletiva tem sido historicamente objeto de um trabalho de enquadramento muitas vezes violento e excludente, a partir do que se convencionou chamar "memória oficial". Ela coloca diversas

narrativas à margem enquanto mantém no centro e na superfície apenas o que um pequeno fragmento da humanidade produziu. O cinema de Barea opera precisamente nas fissuras desse enquadramento, escavando, junto a essas comunidades, aquilo que foi soterrado, iluminando o que foi obscurecido e abrindo espaço para que sejam ouvidas as vozes que foram silenciadas.

RESTAURAÇÃO E PRESERVAÇÃO DOS FILMES: (RE)ATIVAÇÃO DOS FILMES DE MARÍA BAREA

Há cerca de uma década, quando se falava em cinema peruano realizado por mulheres a partir dos anos 1970, María Barea quase nunca era mencionada. Em 2015, *Porque quería estudiar* (1989), *Antuca* (1993) e *Hijas de la violencia* (1998) foram disponibilizados no *YouTube* por Raúl Dávila, "Lalo" – amigo e colaborador de Barea desde os anos 1980. Começava, assim, um processo mais amplo de acesso e divulgação da obra da realizadora. Em agosto daquele mesmo ano, a historiadora feminista de cinema Isabel Seguí visitou pela primeira vez a diretora em sua casa, em Lima. Seu interesse de pesquisa era o filme *El enemigo principal* (1974), de Jorge Sanjinés e grupo Ukamau, no qual Barea trabalhou como assistente de produção. Ao final do encontro, Barea declarou: "Eu também fiz filmes, sabia?". A partir de então, entre 2015 e 2016, Seguí realizou longas entrevistas com a cineasta com o objetivo de historicizar seus processos de trabalho, sua agência e sua subjetividade no contexto do cinema peruano.

Em 2018, Seguí publica "Auteurism, *machismo-leninismo*, and other issues: women's labor in Andean oppositional film production" e, em 2022, "Warmi: the first Peruvian women-led film collective". Desde 2017 e durante a pandemia de covid-19, os filmes de María Barea vêm sendo exibidos em diferentes espaços no Peru, como o Festival Hecho por Mujeres, o Corriente: encontro latino-americano de cinema de não ficção, o Lugar de la Memoria, o Cine Club Libro de la Imagen, entre outros. Além disso, as críticas e pesquisadoras peruanas Mónica Delgado, Claudia Arteaga, Verónica Ferrari e Ana Karina Barandiarán escrevem e dão destaque ao seu longa-metragem *Antuca* (1993).

Durante a pandemia, Isabel Seguí organizou um encontro com María Barea, Lorena Best, Sara Lucía Guerrero e Illari Orccotoma. Mais uma conexão afetiva em torno dos filmes se estabeleceu, dando início ao processo de pesquisa documental sobre a obra da cineasta. Devido às restrições do período, as reuniões com Barea passaram a ocorrer virtualmente. Nesse contexto, ela começa a revisitar e compartilhar o arquivo pessoal mantido em sua casa, composto por fitas Betacam e U-matic, DVDs e películas de 16 mm, além de roteiros, recortes de imprensa, fotografias, *slides* e cartazes. Parte desse conjunto foi digitalizada e organizada com o auxílio de sua assistente Patricia Gomero.

A preservação dos filmes de Barea é motivada pelo desejo de manter viva uma memória coletiva que foi historicamente silenciada. Essa

iniciativa permite continuar gerando discursos críticos e abrir novas conversas sobre a memória, a resistência e a autogestão audiovisual a partir de uma perspectiva feminista e comunitária. A reativação das imagens abre caminho para resgatar e ressignificar sentidos excluídos ou invisibilizados na história oficial do cinema peruano. Esse processo envolve redes colaborativas de cineastas, arquivistas e pesquisadores, que criaram espaços de discussão e novas formas de circulação dessas imagens em Lima e Cajamarca, no Peru, e também fora do país. Desde 2023, os filmes têm sido parte da programação de encontros acadêmicos, festivais e espaços associativos de tipos muito diferentes, em lugares como Berlim, Paris, Roterdã, Lisboa, Londres, Glasgow, Madri, Barcelona, Donosti, Extremadura, mas também Oaxaca e Manágua.

A PRESERVAÇÃO DOS FILMES DE BAREA É MOTIVADA PELO DESEJO DE MANTER VIVA UMA MEMÓRIA COLETIVA QUE FOI HISTORICAMENTE SILENCIADA. ESSA INICIATIVA PERMITE CONTINUAR GERANDO DISCURSOS CRÍTICOS E ABRIR NOVAS CONVERSAS SOBRE A MEMÓRIA, A RESISTÊNCIA E A AUTOGESTÃO AUDIOVISUAL A PARTIR DE UMA PERSPECTIVA FEMINISTA E COMUNITÁRIA.

A PRESERVAÇÃO DE *ANTUCA* (1993)

Antuca é um longa-metragem que combina ficção e documentário para contar a história de uma jovem trabalhadora doméstica migrante em Lima. A protagonista, que dá nome ao filme, retorna à sua cidade natal, mas não consegue se acostumar. Decide, então, voltar para Lima, onde, graças à organização das mulheres, espera a promessa de um futuro além do trabalho doméstico. Os rolos de uma cópia de exibição da película, em 16 mm, encontravam-se em Sevilha, na Espanha. O material apresentava sinais de degradação associados à síndrome do vinagre, além de forte alteração cromática, com predominância de tons magenta.

Em 2023, graças à articulação de Isabel Seguí e Julio Gonzáles – então estudante de preservação audiovisual –, professores e alunos da Elías Querejeta Zine Eskola (EQZE), no País Basco, assumiram o projeto de preservação de *Antuca*, o que também assumiu um caráter pedagógico para essa escola de cinema. Integraram a equipe Julio Gonzáles, do Peru; Kauri Jaurequi, do País Basco; e os mexicanos Daniel Ángeles e Luis Juárez. Além dos desafios para sua preservação, cresceu também o interesse pela circulação de *Antuca* e seu encontro com o público migrante no País Basco. É importante lembrar que lá vive um grande número de mulheres migrantes latino-americanas que se dedicam ao trabalho doméstico, e a obra fala a essas mulheres. A pós-produção do filme foi realizada em Berlim. Em 2024, os negativos em 16 mm foram localizados em um depósito que conserva materiais da Cinemateca de Berlim. A descoberta abriu novas possibilidades para a continuidade de seu processo de preservação.



PROJETO PRESERVACIÓN DE LAS PELÍCULAS DE MARÍA BAREA Y WARMI, COLECTIVO CINE Y VIDEO: PRIMER COLECTIVO DE MUJERES EN EL CINE PERUANO

Nesse projeto, a digitalização e a restauração da imagem foram realizadas por Kauri Jauregui e Luis Juárez, com o apoio da Elías Querejeta Zine Eskola. Em Lima, a restauração do som ficou a cargo de Johuseline Porcel, enquanto a coordenação do processo de preservação foi realizada por Julio Gonzáles. Entre as decisões adotadas estiveram a limpeza e o reparo dos suportes, com o objetivo de assegurar, na medida do possível, sua estabilidade e conservação. A digitalização em resolução 2K possibilitou a estabilização da imagem e a correção das alterações cromáticas, preservando, ao mesmo tempo, as características do material de origem. Optou-se, ainda, por manter determinadas marcas e imperfeições, entendidas como vestígios da passagem do tempo sobre o suporte. Em relação ao som, tomou-se a decisão de limpar ruídos, melhorar as vozes e revelar as camadas do som ambiente. Esses critérios foram aplicados tanto para os suportes fílmicos quanto para os magnéticos.

MUJERES DEL PLANETA (1981)

O documentário retrata a experiência de organização popular das mulheres no bairro operário El Planeta, em Lima. A narrativa é conduzida em primeira pessoa por sua protagonista, a líder Rosa Dueñas. Barea conservava apenas uma cópia em DVD, dublada em alemão por uma voz feminina que se sobrepunha à de Dueñas. Durante o processo de pesquisa, porém, a cineasta lembrou-se de ter entregado à protagonista uma cópia em 16 mm. Durante anos, Dueñas exibiu o filme em sindicatos, clubes de mães e refeitórios populares, utilizando-o em atividades de formação sobre organização comunitária, até que os projetores de 16 mm caíram em desuso.

Em 2022, Dueñas nos entregou o rolo de 16 mm de *Mujeres del Planeta*. Naquele mesmo ano, a Cinemateca Equatoriana, por intermédio de Julio Gonzáles e Paul Nárvaez, realizou a primeira digitalização para exibição da obra. O filme recuperou seu poder político: a voz de Rosa Dueñas o torna um valioso testemunho da organização popular e da história do feminismo de base no Peru.

SEMANA SANTA EN PORCÓN (1989) E *DOMINGO DE RAMOS EN PORCÓN* (1989)

Graças ao cinema, María Barea construiu uma relação estreita com a região andina de Cajamarca. Em meados dos anos 1970, produziu *Los perros hambrientos* (Luis Figueroa, 1976) e, em 1989, regressou à região e realizou *Semana Santa en Porcón* e *Domingo de Ramos en Porcón*. A partir desses documentários, Barea conheceu o sábio e repórter camponês José Isabel Ayay, o mediador cultural que tornou possível a realização dos dois filmes. Anos mais tarde, José Isabel seria um dos personagens de *Antuca*. Barea nos contou que, durante a Semana Santa em Porcón, percebeu "que havia entrado em contato com algo indescritível, com o mistério".

María Barea conservava o original em 16 mm de *Domingo de Ramos en Porcón* e uma fita U-matic com o telecine de *Semana Santa en Porcón*. Infelizmente, o original em 16 mm deste último se perdeu.

PORQUE QUERÍA ESTUDIAR (1989)

O documentário, filmado entre Lima e Cajamarca, aborda a realidade das meninas e jovens camponesas andinas que migram para Lima e outras cidades para trabalhar como empregadas domésticas sob o sistema "*cama adentro*". O filme foi realizado em coprodução com o Iprofoth. Durante as filmagens de *Porque quería estudiar*, María Barea conhece Josefina Condori e Graciela Huayhua, e esta última se tornará a protagonista de *Antuca*. Este documentário está na origem do longa-metragem *Antuca* (1993) e foi filmado em Betacam.

Ao preservar os filmes de María Barea e recolocá-los em circulação, tornando possível o contato com realidades sociais marcadas pela precariedade e pela violência sistêmica, podemos nos ver diante de um trabalho de

luto pelos efeitos do colonialismo na América Latina. Nesse ponto, o conceito de luto elaborado por Freud (1996) se torna particularmente relevante. Se a melancolia pode nos paralisar diante da perda, o luto permite elaborar essa perda e reinscrever o objeto perdido em nossa experiência, mantendo viva sua presença ao mesmo tempo que seguimos adiante. A restauração e a preservação do cinema de Barea podem ser compreendidas como trabalhos de luto coletivo: não negamos as perdas históricas, os silenciamentos, os apagamentos, mas os introjetamos criticamente, transformando a dor em potência criadora, em compromisso com o futuro.

AO PRESERVAR OS FILMES DE MARÍA BAREA E RECOLOCÁ-LOS EM CIRCULAÇÃO, TORNANDO POSSÍVEL O CONTATO COM REALIDADES SOCIAIS MARCADAS PELA PRECARIEDADE E PELA VIOLÊNCIA SISTÊMICA, PODEMOS NOS VER DIANTE DE UM TRABALHO DE LUTO PELOS EFEITOS DO COLONIALISMO NA AMÉRICA LATINA.

Se o trabalho de luto, em Freud, permite ao sujeito introjetar o objeto perdido sem ser por ele devorado, o método benjaminiano (2016) de "escovar a história a contrapelo" confere a essa introjeção uma dimensão histórico-política. Ele nos exige não mais empatizar com o cortejo dos vencedores, mas deter-nos diante dos corpos que jazem prostrados no chão, reintegrando ao corpo-memória coletivo as marcas anônimas de servidão e de barbárie inscritas em todo documento de cultura. A preservação do cinema de Barea não é, portanto, apenas um trabalho de arquivo. Consiste em um trabalho de luto coletivo que escova a história a contrapelo, recusando que a história dos vencedores continue seu monólogo e insistindo em fazer reemergir as vozes daqueles que foram silenciados e apagados.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Com uma trajetória de mais de quarenta anos, María Barea hoje pode ver suas obras *Antuca*, *Mujeres del Planeta*, *Porque quería estudiar* e *Miss Universo en el Perú* restauradas e sendo exibidas em salas de cinema de países como Peru, Colômbia, Argentina, Espanha, França, Bélgica, Escócia, Inglaterra, Irlanda, Holanda e, agora, Brasil. A carreira da cineasta, iniciada na década de 1970 ao lado de Luis Figueroa e Jorge Sanjinés e, posteriormente, consolidada em coletivos como o Grupo Chaski e, sobretudo, o Warmi Cine y Video – primeiro coletivo de mulheres cineastas do Peru –, revela um compromisso estético e político com a representação das mulheres peruanas em sua complexidade e dignidade. Em entrevista de 1992, Barea afirmou que seu olhar busca "enfocar a mulher em sua verdadeira dimensão – sem cair nos estereótipos, nessas versões modernas da 'Cinderela clássica ocidental', as quais não dão conta de nossa realidade". A declaração, que poderia ser lida como um manifesto, atravessa toda a sua produção. Sua obra transita entre o documentário

e a ficção para dar visibilidade a trabalhadoras do lar, camponesas, operárias e mulheres de organizações de base – todas protagonistas de uma história peruana que a narrativa hegemônica sistematicamente tentou silenciar.

Nesse sentido, o cinema de Barea opera como uma arqueologia do presente. Ele escava memórias subterrâneas, saberes, afetos e resistências que permanecem à margem dos arquivos oficiais e que encontram na imagem cinematográfica um território de sobrevivência e luta. Segundo Krenak (2019), os povos originários reagiram ao extermínio colonial por meio da expansão de suas subjetividades. Na filmografia de Barea, podemos observar uma forma semelhante de resistência, sustentada pelas redes de solidariedade, pela preservação das próprias tradições e pela construção de vínculos comunitários, mesmo em circunstâncias que ameaçam sua continuidade. Seus filmes contribuem para preservar e ampliar as subjetividades das mulheres andinas e afirmam modos de existência historicamente submetidos a processos de apagamento.

A restauração e a digitalização da obra de María Barea, iniciadas em 2022 graças ao trabalho da Elías Querejeta Zine Eskola e ao estímulo do Concurso Nacional de Projetos de Preservação Audiovisual do Ministério da Cultura do Peru, se inserem, nesse contexto, numa dimensão que transcende o fazer técnico. A preservação e o acesso digital a esse acervo garantem que essas memórias subterrâneas não sejam novamente soterradas pelo tempo. Asseguram que as imagens, vozes, corpos e gestos de rebeldia cotidiana dessas mulheres continuem a interpelar esta e as futuras gerações. Trata-se, portanto, de um ato político inscrito em uma luta mais ampla contra o esquecimento e o apagamento histórico que atingiram, de forma intensa, as mulheres indígenas peruanas, duplamente invisibilizadas pela colonialidade e pelo patriarcado. Essa resistência também nos aponta outras possibilidades de um futuro ancestral, tal qual o preconizado por Krenak (2019) – e é nessa direção que nos colocamos. Afinal, ao revisitar tecnologias sociais potentes, práticas de solidariedade e formas coletivas de existência, podemos vislumbrar futuros possíveis a serem vividos.

A compreensão da preservação como ato político dialoga em profundidade com as reflexões sobre arquivos comunitários e memória contracolonial. Como nos lembra Nêgo Bispo dos Santos (2023), criar espaços onde é possível compor relações é fundamental para se estruturar contra os dispositivos coloniais vigentes. Ao levarem consigo memórias e práticas – mesmo após a migração para Lima, e a despeito de todas as violências sofridas na cidade –, as mulheres retratadas por Barea podem confluir experiências e novos caminhos. A preservação dessa obra – ainda que não se configure propriamente como um arquivo comunitário – constitui um arquivo marcado pela dimensão coletiva de seu cinema. Ela compartilha de uma lógica contracolonial, ao afirmar o direito à memória de grupos historicamente marginalizados, preservar tecnologias sociais de resistência inscritas nas imagens e conectar diferentes gerações por meio de uma herança afetiva e ética.

Em um mundo que insiste em nos convencer de que o futuro está predeterminado, de que não há alternativas ao modo de vida capitalista e colonial, o cinema de María Barea nos lembra de que sempre houve resistência, sempre houve sonho, sempre houve memória. E é essa memória que preservamos, com nossos corpos, nossos afetos, nossas instituições, nossos gestos cotidianos. Preservar e difundir o cinema de Barea é afirmar que as lideranças femininas da América Latina, suas lutas, suas vidas e suas imagens importam, e que outro mundo é possível porque já foi sonhado e vivido por aquelas que vieram antes de nós. Como afirma Krenak (2022), não podemos nos render à narrativa de fim de mundo, porque ela só serve para nos fazer desistir dos nossos sonhos, e dentro dos nossos sonhos estão a memória da Terra e de nossos ancestrais. Assim, resistir também é re-existir.



REFERÊNCIAS

BENJAMIN, W. Sobre o conceito de história. In: *O anjo da história*. Belo Horizonte: Autêntica, 2016.

BISPO DOS SANTOS, A. *A terra dá, a terra quer*. São Paulo: Ubu Editora/PISEAGRAMA, 2023.

BUTLER, J. *Quadros de guerra*: quando a vida é passível de luto? Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2015.

FEDERICI, S. *Calibã e a bruxa*: mulheres, corpo e acumulação primitiva. 2. ed. Tradução: Coletivo Sycorax. São Paulo: Elefante, 2017.

FREUD, S. Luto e melancolia (1917 [1915]). In: *Edição Standard Brasileira das Obras Completas de Sigmund Freud*. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

HALBWACHS, M. *A memória coletiva*. 2. ed. São Paulo: Centauro Editora, 2006.

KRENAK, A. *Futuro ancestral*. São Paulo: Companhia das Letras, 2022.

KRENAK, A. *Ideias para adiar o fim do mundo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

MBEMBE, A. *Crítica da razão negra*. São Paulo: n-1 Edições, 2018.

POLLAK, M. Memória, esquecimento e silêncio. *Estudos Históricos*, v. 2, n. 3, p. 3-15, 1989.



“QUE BOM TE VER VIVA”: VIOLÊNCIA DE GÊNERO E DITADURA MILITAR[1]

Angelina Maria Santos de Alencar

Mestranda do Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Estadual do Paraná. Graduada em História pela Universidade Federal de Catalão.

Solange Straube Stecz

Doutora em Educação pela Universidade Federal de São Carlos. Professora e orientadora de Angelina Alencar no Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Estadual do Paraná.

[1] Este texto é um desdobramento que tem como referência o Trabalho de Conclusão de Curso de Angelina Alencar, desenvolvido sob orientação da professora doutora Lilian Marta Grisolio.

INTRODUÇÃO

A história da resistência à ditadura militar imposta ao Brasil em 1964 não é exclusiva dos homens. As mulheres, cujo protagonismo tem sido historicamente apagado da narrativa oficial, desempenharam um papel fundamental na oposição ao autoritarismo. Este artigo propõe refletir sobre as violências sofridas por militantes oposicionistas, que foram presas e torturadas pela repressão truculenta das Forças Armadas, sobretudo no período após a promulgação do Ato Institucional nº 5 (AI-5) em 1968. Sobreviventes da tortura e da repressão, essas mulheres, rotuladas de "subversivas" pelo aparato estatal, assumiram uma postura duplamente divergente: além de integrarem a oposição direta ao governo autoritário, romperam com o papel social tradicionalmente imposto de confinamento ao ambiente doméstico, passando a ocupar espaços públicos de decisão política historicamente reservados aos homens.

Segundo Ana Maria Colling (2017), a história da repressão e da violência militar no Brasil desse período é contada, assim como a história em geral, a partir de uma perspectiva masculina. Como os espaços públicos de discussão e formação política foram ao longo do tempo negados às mulheres, suas atuações na sociedade enfrentaram longos períodos de silenciamento e apagamento. Posto isso, faz-se necessário romper com essa invisibilidade que recai sobre a trajetória feminina, refletindo acerca das relações de gênero, os papéis socioculturais atribuídos a cada sexo e sua influência na sociedade.

Um dos objetivos centrais deste texto é enfatizar, sob a ótica de gênero, as características misóginas e sexistas das violências enfrentadas por presas políticas no contexto da ditadura militar brasileira, que vigorou de 1964 a 1985. Para isso, este artigo tem como objetos de exame os depoimentos de ex-prisioneiras políticas coletados em dois momentos históricos: fim da década de 1980 e início da década de 2010. Esses testemunhos estão no filme *Que bom te ver viva* (1989), dirigido pela cineasta Lúcia Murat, e também foram coletados pela Comissão Nacional da Verdade (2014) e por comissões da verdade estaduais, como a de São Paulo e a do Rio de Janeiro.

Este artigo, portanto, aborda temas delicados a partir de relatos cuja leitura e reflexão exigem grande sensibilidade, podendo inclusive atuar como gatilhos. Contudo, no atual cenário político nacional e internacional, marcado pela ascensão da extrema direita – vertente que no Brasil conta com figuras como o ex-presidente Jair Bolsonaro, condenado por tentativa de golpe de Estado e conhecido por exaltar o período da ditadura militar –, denunciar as graves violações de direitos humanos e a violência misógina e sexista perpetrada pelos agentes da repressão permanece

PARA COMPREENDER O QUE CONSTITUI ESSE TIPO DE VIOLÊNCIA, É FUNDAMENTAL ENTENDER QUE O CONCEITO DE GÊNERO REMETE À CONSTRUÇÃO SOCIAL QUE DETERMINA OS PAPÉIS ATRIBUÍDOS A HOMENS E MULHERES.

sendo uma tarefa necessária e inadiável. Além disso, os dados alarmantes de feminicídio e violência contra as mulheres, que têm aumentado ano a ano,[2] indicam que é urgente enfrentar todo e qualquer retrocesso que ameaça diariamente a vida e os direitos fundamentais por elas conquistados.

GÊNERO E VIOLÊNCIA DE GÊNERO

Para compreender o que constitui esse tipo de violência, é fundamental entender que o conceito de gênero remete à construção social que determina os papéis atribuídos a homens e mulheres. Em outras palavras, refere-se à qualidade daquilo que a sociedade compreende como masculino ou feminino. Joan Scott, uma das intelectuais pioneiras nos estudos da área, conceitua o termo da seguinte maneira:

> 'Gênero', como substituto de 'mulheres', é igualmente utilizado para sugerir que a informação a respeito das mulheres é necessariamente informação sobre os homens, que um implica no estudo do outro. Este uso insiste na ideia de que o mundo das mulheres faz parte do mundo dos homens, que ele é criado dentro e por esse mundo. Esse uso rejeita a validade interpretativa da ideia das esferas separadas e defende que estudar as mulheres de forma separada perpetua o mito de que uma esfera, a experiência de um sexo, tem muito pouco ou nada a ver com o outro sexo. Ademais, o gênero é igualmente utilizado para designar as relações sociais entre os sexos. (Scott, 1990, p. 7)

Margareth Rago (1998, p. 92-93) pontua que o universo feminino é distinto do masculino não apenas por conta de uma diferença sexual, mas "sobretudo por experiências históricas marcadas por valores, sistemas de pensamento, crenças e simbolizações diferenciadas também sexualmente". Para a historiadora Ana Maria Colling (2017, s.p.), "falar em gênero em vez de falar de sexo, indica que a condição das mulheres não está determinada pela natureza, pela biologia ou pelo sexo, mas é resultante de uma invenção, de uma engenharia social e política". No mesmo texto, a autora prossegue:

> A ideia de gênero, diferença de sexos baseada na cultura e produzida pela História, secundariamente ligada ao sexo biológico e não ditada pela natureza, tenta desconstruir o universal e mostrar a sua historicidade. São as sociedades, as civilizações que conferem sentido à diferença, portanto não há verdade na diferença entre os sexos, é um esforço interminável para dar-lhe sentido, interpretá-la e cultivá-la.

Nesse sentido, conforme apontam Cabral e Díaz (1998, p.142), gênero diz respeito às "relações sociais desiguais de poder entre homens e mulheres que são o resultado de uma construção social do papel do homem e da mulher

[2] De acordo com o Fórum Brasileiro de Segurança Pública (2026), nos últimos cinco anos, os registros de feminicídios no país cresceram 14,5%. Disponível em: https://publicacoes.forumseguranca.org.br/handle/fbsp/291. Acesso em: 23 set. 2026.

a partir das diferenças sexuais". Assim, é justamente a categoria de gênero que possibilita discutir as assimetrias nas relações sociais de poder que são estruturadas a partir de papéis sociais impostos culturalmente desde o nascimento, e acrescentam:

> As relações de gênero são produto de um processo pedagógico que se inicia no nascimento e continua ao longo de toda a vida, reforçando a desigualdade existente entre homens e mulheres, principalmente em torno a quatro eixos: a sexualidade, a reprodução, a divisão sexual do trabalho e o âmbito público/cidadania.

Identificar as violências sofridas pelas mulheres primordialmente em razão de seu gênero é outra possibilidade inaugurada pelos estudos do tema. Compreende-se como violência de gênero qualquer agressão direcionada a uma pessoa com base em sua identidade de gênero ou orientação sexual.[3] Essa violência pode se manifestar de diversas maneiras, como misoginia (forma extrema de aversão ao gênero feminino), machismo (atitudes e discursos que buscam inferiorizar a mulher e sustentar a premissa de superioridade masculina), violência doméstica (abusos e agressões no âmbito familiar), entre outras formas de violações.

Diante disso, a partir dos relatos de ex-prisioneiras políticas, buscamos neste texto refletir sobre as violências de gênero perpetradas por agentes da repressão contra mulheres militantes da oposição nas situações de prisão e tortura durante o período da ditadura militar.

BREVE CONTEXTUALIZAÇÃO DA PARTICIPAÇÃO FEMININA NA DITADURA MILITAR BRASILEIRA (1964-1985)

A última ditadura militar, imposta ao Brasil em 31 de março de 1964, iniciou-se com a deposição do presidente em exercício João Goulart, também conhecido como Jango, que assumiu a presidência do país após a renúncia de Jânio Quadros, em 1961, em meio a uma forte polarização política e à conjuntura da Guerra Fria.

Segundo a historiadora Lucília de Almeida Neves Delgado (2009, p. 126), Jango foi um líder trabalhista que procurou ampliar a democracia política e realizar reformas sociais, como a reforma agrária. Isso gerou forte pressão de movimentos sociais de trabalhadores, camponeses e estudantes, ao mesmo tempo que causou profundo desconforto de setores conservadores que viam seu mandato como uma ameaça comunista e que "uniram-se em forte atuação desestabilizadora de seu governo, que culminou com o golpe que o destituiu".

De acordo com o historiador Marcos Napolitano (2018, p. 70-71),

[3] A orientação sexual refere-se a como uma pessoa se sente atraída sexual, romântica ou afetivamente por diferentes gêneros, independente de sua identidade de gênero ou sexo biológico.

> O autoritarismo implantado em 1964, apoiado pela coalizão civil-militar que reunia liberais e autoritários, tinha dois objetivos políticos básicos. O primeiro objetivo era destruir uma elite política e intelectual reformista cada vez mais encastelada no Estado. [...] O segundo objetivo, não menos importante, era cortar os eventuais laços organizativos sociais de base popular, como o movimento operário e camponês. Aliás, para eles, não foi preciso esperar o AI-5 para desencadear uma forte repressão policial e política.

Conforme ressalta Carlos Fico (2014), essa articulação que se consolidou para conter os avanços reformistas e barrar uma suposta revolução social, que culminou no golpe civil-militar de 1964, não partiu isoladamente das Forças Armadas, mas contou com a participação efetiva de civis, incluindo governadores, parlamentares e até mesmo o governo dos Estados Unidos (Fico, 2014, p. 9-10). Justificando-se sob a Doutrina de Segurança Nacional[4] e um anticomunismo visceral, os golpistas varreram o reformismo da agenda política brasileira. Contudo, o historiador faz uma distinção importante sobre a natureza do regime subsequente, admitindo "como correta a expressão 'golpe civil-militar', mas o que veio depois foi uma ditadura indiscutivelmente militar" (Idem).

A ditadura que se instalou com o golpe de 1964 perdurou por 21 anos sob o comando das Forças Armadas e é dividida pela historiografia em três fases principais. A segunda fase desse período é conhecida como os "anos de chumbo" e iniciou-se em dezembro de 1968 com a decretação do Ato Institucional nº 5 (AI-5), que fechou o Congresso por tempo indeterminado e suspendeu a garantia de *habeas corpus* aos presos acusados de crimes contra a segurança nacional. O ato foi uma resposta direta ao crescimento das manifestações de resistência dos movimentos sociais insatisfeitos com os rumos do governo golpista, fazendo com que esse período ficasse marcado pelo endurecimento do regime autoritário, a institucionalização da tortura e a repressão sistemática às oposições e aos movimentos sociais. Como aponta Elio Gaspari (2002, p. 14), a violência do Estado do período se estruturou sob uma lógica de exceção:

> A tortura tornou-se matéria de ensino e prática rotineira dentro da máquina militar de repressão política da ditadura por conta de uma antiga associação de dois conceitos. O primeiro, genérico, relaciona-se com a concepção absolutista da segurança da sociedade. Vindo da Roma antiga ('A segurança pública é a lei suprema'), ele desemboca nos porões: 'Contra a Pátria não há direitos' informava uma placa pendurada no saguão dos elevadores da polícia paulista. Sua

[4] A Doutrina de Segurança Nacional (DSN) consistiu em um conjunto de princípios ideológicos e estratégicos, formulado no contexto da Guerra Fria, que reorientou a defesa dos países latino-americanos para o combate ao chamado "inimigo interno": qualquer opositor político ou movimento social rotulado como "subversivo" ou comunista.

> lógica é elementar: o país está acima de tudo, portanto tudo vale contra aqueles que o ameaçam. O segundo conceito associa-se à funcionalidade do suplício. A retórica dos vencedores sugere uma equação simples: havendo terroristas, os militares entram em cena, o pau canta, os presos falam, e o terrorismo acaba.

Diante do fechamento político, a alternativa encontrada por parte da esquerda brasileira para um combate direto à ditadura foi a luta armada. Os integrantes das guerrilhas urbanas e rurais que se organizaram, denominados "subversivos" pela repressão e acusados de promoverem o terrorismo, passaram a ser implacavelmente combatidos pelas forças militares. Até meados da década de 1970, todas as organizações de guerrilha armada foram derrotadas, deixando um rastro de mortos, desaparecidos e presos políticos.

Sistematicamente invisibilizadas e reduzidas a papéis coadjuvantes de mães, irmãs, esposas ou companheiras, as mulheres foram por muito tempo ignoradas pela historiografia tradicional. Como aponta Margareth Rago (1998, p. 91), elas "portanto, não tinham história, absolutamente excluídas pela figura divina do Homem, que matara a Deus para se colocar em seu lugar". Contudo, apesar dessa recusa em reconhecê-las, as mulheres sempre estiveram ativamente presentes nos eventos de seu tempo, inclusive durante a ditadura militar. Elas integraram a luta armada, denunciaram abusos e resistiram ao regime autoritário de diferentes formas. Suas trajetórias foram por muito tempo submetidas a uma lógica machista, que as reduzia a figuras coadjuvantes em relação a seus parceiros ou questionava o verdadeiro sentido de sua presença na luta armada, afinal, o que uma mulher estava indo fazer na guerrilha a não ser servir aos homens?

Curiosamente, a atuação feminina manifestou-se em espectros políticos opostos. De um lado, como resgata Teles (2014, p. 10), amplos setores femininos conservadores[5] foram mobilizados pela propaganda anticomunista em apoio ao golpe:

> Estas manifestações de mulheres manipuladas pelas forças mais conservadoras e retrógradas se realizaram em ações denominadas: 'Marcha com Deus Pela Família e Pela Liberdade', em Minas Gerais e São Paulo, por ter ocorrido antes do golpe, no dia 19 de março de 1964. No Rio, ficou com o nome de 'Marcha da Vitória', por ter sido realizada no dia 2 de abril daquele ano, logo depois do golpe militar. Ao todo, foram realizadas 49 manifestações deste tipo, em todo o país, constituídas majoritariamente de mulheres. Uso a expressão 'manipuladas', porque entendo que esta quantidade de gente que foi para as ruas, o fez de forma enganada, foi dominada por uma falsa propaganda de que havia o perigo vermelho ou o perigo comunista.

[5] Uma referência para esse tema é o livro *Direitas em movimento*: a campanha da mulher pela democracia e a ditadura no Brasil (2009), em que a historiadora Janaína Martins Cordeiro desenvolve uma investigação sobre as bases civis da sociedade brasileira que apoiaram o golpe civil-militar de 1964.



Frame de cena em que a protagonista quebra a quarta parede. Fonte: *Que bom te ver viva* (1989, min. 9:25) [*print* de tela].

Por outro lado, muitas mulheres alinharam-se às forças progressistas, organizando-se na oposição ao autoritarismo. Estudantes, trabalhadoras e camponesas assumiram a linha de frente, se alistaram na luta armada, além de contribuírem em diferentes ações políticas e de protesto, impulsionando movimentos cruciais nos anos seguintes, como o movimento contra a alta do custo de vida na década de 1970 e a campanha pela anistia e pelas Diretas Já:

> No ano de 1968, houve greves operárias nas cidades de Contagem (MG) e Osasco (SP). A de Contagem foi a primeira e foi dirigida por uma mulher, Conceição Imaculada de Oliveira, diretora do Sindicato dos Metalúrgicos. (Teles, 2013, p. 26) Nos anos de 1970, ainda sob a vigência do AI-5, as mulheres da periferia tiveram seu protagonismo ao saírem às ruas, nos movimentos contra a alta do custo de vida. (Teles, 2014, p. 15)

De acordo com a historiografia, mulheres vindas de diferentes estratos sociais resistiram ao regime autoritário imposto: estudantes, trabalhadoras liberais e intelectuais, operárias, camponesas e mães também se alistaram nas organizações de guerrilhas urbanas e rurais. Essas mulheres que ousaram combater o

autoritarismo vivenciaram a repressão estatal de maneira singular. Embora a violência e a tortura tenham atingido ambos os gêneros, as particularidades biológicas e as assimetrias culturais dos papéis sociais moldaram experiências distintas. É sobre essas violências específicas, narradas por ex-prisioneiras políticas da ditadura, que este trabalho se propõe a refletir.

O FILME *QUE BOM TE VER VIVA*

Para analisar as intersecções entre gênero, trauma e violência de gênero durante a ditadura militar no Brasil, nos baseamos nos depoimentos e nas falas do filme *Que bom te ver viva* (1989). Dirigida pela cineasta Lúcia Murat, a obra que mistura documentário e ficção teve sua estreia internacional em setembro de 1989 no Festival de Toronto, no Canadá. Sua estreia nacional ocorreu no mês seguinte, no 22º Festival de Brasília, onde recebeu o Troféu Candango de Melhor Filme.

As mulheres entrevistadas por Murat durante a produção do documentário foram a educadora Maria do Carmo Brito (integrante do comando da Vanguarda Popular Revolucionária), a filósofa e professora Estrella Bohadana (militante do Partido Operário Comunista), a médica sanitarista Maria Luiza G. Rosa – ou Pupi (militante do movimento estudantil), a professora universitária Rosalina Santa Cruz – ou Rosa (militante da esquerda armada), a enfermeira Criméia de Almeida (uma das únicas sobreviventes da guerrilha do Araguaia), a educadora Regina Toscano (militante do Movimento Revolucionário 8 de Outubro), a historiadora Jessie Jane (única mulher a integrar a ação de sequestro de um avião em 1970), além de uma mulher anônima que pede para não ser identificada no depoimento que é narrado em certo momento do filme. A obra intercala os testemunhos dessas oito ex-guerrilheiras sobreviventes com as falas de uma personagem anônima, interpretada pela atriz Irene Ravache, numa espécie de monólogo fictício que se relaciona com os depoimentos.

Na primeira cena do filme, essa personagem anônima, interpretada por Ravache, está sentada à frente de uma tevê, inserindo uma fita no videocassete, enquanto reflete:

> Vejo e revejo as entrevistas e a pergunta permanece sem resposta. Talvez o que eu não consiga admitir é que tudo começa exatamente aqui, na falta de resposta. Acho que devia trocar a pergunta: ao invés de 'por que sobrevivemos?', seria 'como sobrevivemos?'. (*Que bom te ver viva*, 1989, min. 00:00:46)

É uma maneira de condensar a trajetória das sobreviventes que o filme apresenta. Apesar de circunstâncias históricas e temporalidade distintas, a fala da personagem remete às perguntas formuladas por Primo Levi (1998), quando relata sua prisão em Auschwitz entre 1944 e 1945. Ele busca menos fazer um tratado histórico sobre o genocídio e mais tratar da anatomia da sobrevivência de cada ser humano que sobreviveu ao inferno do holocausto:

> a necessidade de contar 'aos outros', de tornar 'os outros' participantes alcançou entre nós, antes e depois da libertação, caráter de impulso imediato e violento até o ponto de competir com outras necessidades elementares. O livro foi escrito para satisfazer essa necessidade em primeiro lugar, portanto com a necessidade de liberação anterior. (Levi, 1998)

As cenas protagonizadas por Ravache se passam todas dentro de um apartamento, enquanto a personagem transita de forma inquieta por cômodos cotidianos, como o quarto e a sala. Suas falas são monólogos viscerais que funcionam como um amálgama das memórias, delírios e dores de várias ex-presas políticas da ditadura militar brasileira. Além disso, veremos que é possível que essa figura funcione como uma espécie de *alter ego* da diretora, que também é ex-militante da resistência armada, foi torturada pelo Doi-Codi e mantida prisioneira por três anos e meio. A personagem encara a câmera com frequência e se dirige de forma direta ao espectador. Essa quebra da quarta parede joga o público para dentro do drama, transformando quem assiste em um interlocutor direto e impedindo o distanciamento confortável diante dos traumas da tortura relatados.

O filme permite, pela análise da linguagem cinematográfica, procurar entender a relação entre história e trauma das torturas e violências sofridas pelas prisioneiras políticas. A obra de Murat insere-se na vertente daquelas que não apenas reconstituem o passado, mas constroem novos significados sobre ele (Berger e Chaves, 2009). Embora não seja o objetivo central deste artigo, a identificação das estratégias narrativas e visuais presentes no longa estimula a reflexão sobre o papel do cinema na educação histórica e na formação das novas gerações, tratando de um tema que ainda disputa espaço no campo das "memórias subterrâneas" abafadas por regimes autoritários e que, portanto, encontra no cinema um importante espaço de expressão. Nesse sentido, Maria Luiza Rodrigues Souza (2008, p. 51) propõe tratar filmes como o de Murat como filmes-arquivo:

> Ao trabalhar o passado ditatorial, os filmes estão, sobretudo, elaborando o que está fora dele e, ao mesmo tempo, naquele passado imbricado, o que é eleito e construído diegeticamente constitui uma evocação do e para o presente... no sentido dado à noção de arquivo proposta por Derrida (2001, p. 48): material que, por organizar e conter itens do passado, é voltado ao presente e, assim, pode 'pôr em questão a chegada do futuro'. A indagação que esta noção de arquivo propicia é política. Os filmes-arquivo trabalham com memória, que é matéria construída no presente.

Murat utiliza a fala testemunhal de mulheres que enfrentaram a tortura apontando para a possibilidade de "seguir viva", mesmo diante dos ecos persistentes da violência sofrida no passado. É o depoimento das ex-militantes que confere o tom e a dimensão da brutalidade repressiva. Outro aspecto a destacar é como as fronteiras entre documentário e

ficção se fundem, corporificadas pela atuação de Irene Ravache, que entra em cena e sintetiza os sentimentos e as memórias coletivas das mulheres representadas.

A COMISSÃO NACIONAL DA VERDADE

Instituída pela Lei nº 12.528, de 18 de novembro de 2011, e oficialmente instalada pela presidenta Dilma Rousseff, em maio de 2012, a Comissão Nacional da Verdade (CNV) teve como objetivo promover a investigação das graves violações de direitos humanos ocorridas entre 1946 e 1988, respondendo a demandas históricas de familiares de vítimas e da sociedade brasileira (Brasil, 2014, p. 20). A Comissão Nacional integrou-se a uma rede de comissões estaduais criadas em todo o país para ampliar o alcance das investigações, e a entrega de seu relatório final ocorreu em dezembro de 2014, após dois anos e meio de atividades.

Estruturada em três subcomissões e 13 grupos de trabalho temáticos, a CNV contou com o grupo de trabalho (GT) Ditadura e Gênero, que teve a missão de recolher depoimentos e investigar as violências sofridas tanto por mulheres diretamente envolvidas na oposição ao regime quanto por familiares de perseguidos, mortos e desaparecidos, além de apurar violações cometidas contra crianças e adolescentes atingidos pela perseguição e repressão contra seus familiares (Brasil, 2014, p. 401).

Para muitas das ex-presas políticas que depuseram, relatar as violências de gênero sofridas nos porões da ditadura representou um enorme desafio, visto que a denúncia de abusos, sobretudo os de cunho sexual, carrega o peso do estigma social sobre a vítima. Essa questão é exposta no depoimento de Maria Amélia de Almeida Teles, durante a realização da Audiência Pública Verdade e Gênero, realizada em São Paulo, em março de 2013:

> Mas eu acho, a Leo pode falar melhor do que eu depois, mas eu acho que a violência sexual nós sempre omitimos. Era muito forte falar da violência sexual. Nós deixamos, nós mesmas, as sobreviventes, nós deixamos essa violência sexual como sendo algo mais secundário nas nossas vidas. Nós priorizamos denunciar [...] mas nós priorizamos falar da violência contra as crianças, das torturas que nós sofremos enquanto militantes políticos, sem dar especificidade à nossa condição de mulher. Nós falamos dos assassinatos que nós presenciamos. [...] eu acho que é um peso muito grande falar da violência sexual, você fica muito estigmatizada, você quase que é secundarizada mesmo ou é dado um descrédito assim: 'isso aí não é tão importante assim'. Eu acho que foi assim que nós vimos esse tempo todo.[6]

[6] Depoimento de Maria Amélia de Almeida Teles. In: AUDIÊNCIA Verdade e Gênero (Parte 1/4): Maria Amélia de Almeida Teles. [S. l.: s. n.], 2014.

O depoimento da professora Estrella Bohadana em *Que bom te ver viva* (1989) também evidencia a enorme dificuldade que as vítimas de tortura enfrentam ao tentar relatar essas experiências:

> Olha, eu acho que existe um grande silêncio em relação à tortura. Não exatamente ao relato de como se faz uma tortura. Isso me parece que foi muito explorado, né? O que é o pau-de-arara, o que era o choque... enfim, essas atrocidades que acontecem no âmbito mesmo da tortura. Agora, eu acho que há um silêncio sobre como as pessoas que foram torturadas vivenciam internamente isso. Então, eu acho que as pessoas até suportam saber que você foi torturada, e acho que as pessoas sabem o que é uma tortura; mas o que elas não suportam ouvir é como você se sente diante da tortura, qual foi sua experiência emocional e interna diante da tortura. (*Que bom te ver viva*, 1989, min. 1:06:30)

A partir da análise cruzada dos testemunhos colhidos no filme e dos depoimentos concedidos à CNV, busca-se refletir e enfatizar as especificidades da violência voltada contra as mulheres nas situações de prisão e tortura. Compreendemos que a omissão desse debate configura uma nova forma de silenciamento, sustentada por uma norma cultural que frequentemente culpabiliza e estigmatiza a vítima, em vez de enfrentar a violência de gênero como a grave violação de direitos humanos que ela representa.

O FILME PERMITE, PELA ANÁLISE DA LINGUAGEM CINEMATOGRÁFICA, PROCURAR ENTENDER A RELAÇÃO ENTRE HISTÓRIA E TRAUMA DAS TORTURAS E VIOLÊNCIAS SOFRIDAS PELAS PRISIONEIRAS POLÍTICAS.

AS VIOLÊNCIAS DE GÊNERO PRATICADAS PELA DITADURA

> As mulheres precisam ser redescobertas na tortura, as mulheres precisam ser redescobertas para recuperar a memória. Não se recupera a memória nesse país se não recupera as mulheres que participaram dessa história e que escreveram essa história. Escreveram com sangue, escreveram com dor, escreveram com sofrimento, mas escreveram também com uma tenacidade enorme de transformar.[7]

Antes dessa fala da socióloga Eleonora Menicucci na abertura da audiência pública intitulada Verdade e Gênero, realizada pela Comissão Estadual de São Paulo, em 2013, Maria Amélia de Almeida Teles, também depoente, fez questão de lembrar as cinquenta mulheres entre os mortos e desaparecidos políticos e de nomeá-las uma a uma. Conhecida como Amelinha

[7] Depoimento de Eleonora Menicucci. In: AUDIÊNCIA Verdade e Gênero (Parte 2/4): Eleonora Menicucci. [S. l.: s. n.], 2014.

Teles, a ex-guerrilheira, falecida em setembro de 2026, construiu ao longo de décadas uma trajetória de ativismo pelos direitos humanos e pelos direitos das mulheres, sendo uma das principais vozes do movimento feminista no Brasil. A jornalista e escritora participou ativamente da produção do histórico jornal *Brasil Mulher*,[8] na década de 1970, e fundou no início da década de 1980 a *União de Mulheres de São Paulo*, uma das organizações feministas mais longevas do Brasil. Além disso, fundou, na década de 1990, o projeto *Promotoras Legais Populares*.[9]

Conforme sugere Menicucci, (re)descobrir as mulheres na história exige conhecer suas experiências. Nesse sentido, a CNV buscou dar voz àquelas que desejaram compartilhar suas memórias de resistência. Além de Amelinha, seu marido César Augusto Teles, sua irmã Criméia de Almeida e seus dois filhos, Janaína e Edson, com apenas cinco e quatro anos na época, foram sequestrados, presos e torturados pelos órgãos repressivos em 1972:

> Tive os meus filhos sequestrados e levados para sala de tortura, na Operação Bandeirante. A Janaína com cinco anos e o Edson, com quatro anos de idade. [...] Inclusive, eu sofri uma violência, ou várias violências sexuais. Toda nossa tortura era feita [com] as mulheres nuas. Os homens também. Os homens também ficavam nus, com vários homens dentro da sala, levando choques pelo corpo todo. Inclusive na vagina, no ânus, nos mamilos, na boca, nos ouvidos. E os meus filhos me viram dessa forma. Eu urinada, com fezes. Enfim, o meu filho chegou para mim e disse: "Mãe, por que você ficou azul e o pai ficou verde?". O pai estava saindo do estado de coma e eu estava azul de tanto... Aí que eu me dei conta: de tantos hematomas no corpo.[10]

Nos anos 2000, a família Teles moveu uma ação inédita contra o coronel Carlos Alberto Brilhante Ustra que, em 2008, numa decisão histórica, se tornou o primeiro agente do Estado a ser reconhecido judicialmente como torturador pela Justiça do Estado de São Paulo.

As investigações do grupo de trabalho Ditadura e Gênero trouxeram à luz diversas formas de violência baseadas no gênero sofridas por militantes oposicionistas nos cárceres da ditadura. Entre as práticas mais recorrentes da repressão destacavam-se o assédio moral e sexual, além da violência sexual. De acordo com os relatos, as práticas extrapolavam as salas de interrogatório, ocorrendo também ao serem colocadas para realizar tarefas domésticas. Inês Etienne Romeu, única sobrevivente

[8] Foi um periódico de imprensa alternativa feminista pioneiro feito por e para mulheres, que circulou entre 1975 e 1980, durante a ditadura militar.
[9] Projeto de educação popular feminista que capacita mulheres acerca de direitos jurídicos para atuarem na orientação, defesa e promoção dos direitos das mulheres em suas comunidades.
[10] Depoimento de Maria Amélia de Almeida Teles. In: AUDIÊNCIA Verdade e Gênero (Parte 1/4): Maria Amélia de Almeida Teles. [S. l.: s. n.], 2014.

e principal responsável por localizar e denunciar a Casa da Morte de Petrópolis,[11] no Rio de Janeiro, ao relatar as violências sexuais às quais foi submetida enquanto esteve presa no centro clandestino de tortura, contou que "era obrigada a limpar a cozinha completamente nua, ouvindo gracejos e obscenidades, as mais grosseiras" (Merlino; Ojeda, 2010, p. 105).

Além disso, os agentes utilizavam ofensas de cunho moral e sexual, como "puta", "vadia" e "vaca" para humilhar e desqualificar as prisioneiras, reforçando estereótipos de gênero machistas. Conforme aponta o relatório da CNV (Brasil, 2014, p. 405), rotulá-las dessa forma servia, na lógica repressiva, para justificar e legitimar as violações sexuais cometidas contra elas, penalizando-as duplamente por sua condição de mulheres e de opositoras políticas.

Maria Aparecida Costa e Maria Dalva Leite de Castro de Bonet, integrantes da Ação Libertadora Nacional (ALN) e do Partido Comunista Brasileiro Revolucionário (PCBR), respectivamente, relatam os xingamentos que ouviam dos torturadores e apontam como essas ofensas eram dirigidas para desqualificá-las:

> E é uma forma, talvez, muito de querer te desqualificar de todas as maneiras. Inclusive, o mínimo que você ouve é que você é uma "vaca". São as boas-vindas. É a maneira como você é chamado. E isso foi crescendo e eu acho que você se sente exposto e você é exposto, você enfim, se encontra diante deles de uma dupla maneira: você está inteiramente nas mãos enquanto ser humano e na tua condição feminina você está nu, você está à mercê, não é? Disso tudo.[12]

Até que chega de novo o Magalhães com esta pérola da vida. Eu quero que vocês botem exatamente como ele falou, que eu nunca esqueci: 'sua puta, esta cona nunca mais vai ver piroca na vida!' Aos gritos. E repetia. Nossa, isso eu senti como uma violação. [...]. Sempre havia uma marca machista.[13]

Outra questão que os depoimentos levantaram é como as particularidades biológicas de mulheres com útero intensificaram seu sofrimento e humilhação em contextos de encarceramento e tortura, como no relato de Maria do Carmo Brito para o filme de Murat:

> Eu me lembro que eu 'tava' menstruada. Eles então, pra me pendurar no pau-de-arara, em consideração a ser uma senhora, me punham uma calça nojenta, uma calça de homem toda suja de tudo quanto era coisa, e eu ficava lá pendurada com aquela calça, porque começou a pingar e eles disseram que não 'tavam' a fim

[11] A Casa da Morte foi um centro clandestino de tortura e extermínio operado pelos órgãos de repressão da ditadura militar brasileira durante a década de 1970 na cidade de Petrópolis, no Rio de Janeiro.
[12] Depoimento de Maria Aparecida Costa. In: BRASIL: Comissão Nacional da Verdade. Relatório da Comissão Nacional da Verdade; v. 1, Brasília: CNV, 2014, p. 404.
[13] Depoimento de Maria Dalva Leite de Castro de Bonet. In: BRASIL. Comissão Nacional da Verdade. Relatório. v. 1. Brasília: CNV, 2014, p. 405-406.

> de ver aquele espetáculo, então puseram a calça. Aí, de vez em quando, eles me pegavam com a calça e tudo e me jogavam dentro de um aquário que tinha ali, numa outra sala. Depois pegava e tornava a pendurar no pau-de-arara. Isso durou até... eu não me lembro bem, é tudo muito confuso. (*Que bom te ver viva*, 1989, min. 13:07)

Algumas militantes também estavam grávidas no momento da prisão e tortura, muitas sofreram com abortos forçados. Rosalina Santa Cruz, integrante da VAR-Palmares, descobriu estar grávida em uma sessão de tortura a que foi submetida junto ao seu companheiro Geraldo, que havia sido preso com ela três dias antes. Na situação, Rosalina foi espancada até sofrer um aborto:

> Não bate neles aqui desse jeito, levem para lá, aqui não. E uma briga entre eles de quem batia na gente. E nós, no desespero, porque não sabíamos o que era. Nesse momento, o cara de Niterói me chama e me leva para uma sala e diz para mim e para o Geraldo: 'Você está grávida?', 'Eu não sei'. Então, começou a vir na minha cabeça: 'Eu atrasei minha menstruação, eu estou grávida'. [...] Aí o cara resistia, [mas] o pessoal do Doi-Codi chegou, me pendurou numa parede e me dava murro, pontapé, só na minha barriga. Geraldo algemado, no chão, só olhando, até que eu sangrei de descer, assim, e eles disseram: 'Ah, está vendo? Comunista não é para ter filho'.[14]

Criméia de Almeida, uma das únicas sobreviventes da Guerrilha do Araguaia, presa em 1972, grávida de seis meses, relata como a misoginia explícita dos torturadores era algo perceptível e sentido pelas presas no tratamento que recebiam:

> Agora, eles nos tratavam de uma forma muito, tipo assim, vocês não pensam, vocês não, o que vocês estão fazendo nessa luta? Vocês só servem para servir aos homens na luta. Outra coisa que também era diferente, como eu também era da luta armada, eles ficavam muito raivosos de estar combatendo com um tipinho como eu. Magra, grávida, e eles ficarem apanhando desse tipinho. Eles ficavam assim, 'mas tem mais gente desse tipo lá', e eles já tinham matado Maria Lúcia, já tinham prendido outras. Eles sabiam que eles estavam lutando com mulheres. E isso deixava os caras... O confronto partindo de mulher, isso para eles era terrível. E aí eles ficavam com mais raiva da gente. E era uma raiva assim, não é na intensidade do tapa, entende? É no ódio que você sente, no olhar do cara, aquela vontade de... O que só aumentava o meu ânimo também, sabe? Se eu tão insignificante estou incomodando, melhor. Já que me prenderam, é para incomodar mesmo![15]

[14] Depoimento de Rosalina Santa Cruz. In: RIO DE JANEIRO (Estado). Comissão da Verdade do Rio. Relatório. Cap. 10. Parte III. Violência e Terror de Estado. Rio de Janeiro: CEV-Rio, 2015, p. 143.
[15] Depoimento de Criméia Schmidt de Almeida. In: SÃO PAULO (Estado). Comissão da Verdade do Estado de São Paulo "Rubens Paiva". Relatório. Tomo I. Parte II. Verdade e Gênero. São Paulo, 2013, p. 48.

Na prisão, Criméia lutou intensamente para não perder o filho, acabando por dar à luz no Hospital do Exército, em Brasília. No entanto, o sofrimento acumulado nos meses de gestação encarcerada foi ainda mais intensificado quando ela entrou em trabalho de parto na própria cela. Conforme seu relato à CNV, o processo foi extremamente traumático, marcado por diversas formas de violência obstétrica. Já no fim da década de 1980, a ex-prisioneira afirmava que ter outro filho jamais voltaria a ser uma opção desejada:

> Eu vejo assim, como uma marca muito grande do que eu vivi e que eu não quis repetir depois, é a questão da gravidez, isso sim. Pra mim a gravidez marcou muito. Teve seus aspectos positivos, eu acho que ter um filho é uma coisa gostosa, e eu senti isso mesmo na prisão... Foi uma situação difícil ter um filho na prisão, mas foi uma sensação gostosa, sabe? Uma sensação assim, parece até meio impossível que a gente consiga pensar isso tendo um filho na prisão, cercada, com metralhadoras e etc. E eu pensava o seguinte: 'eles tentam acabar comigo e nasce mais um, aqui mesmo onde eles tentam me eliminar, onde eles tentam acabar com as pessoas, a vida continua'. Eu sentia o nascimento do meu filho como se ele estivesse se libertando do útero. Pra mim era uma coisa, um sinal de liberdade. O meu filho livre. É claro que teve as marcas negativas, e essas marcas negativas me marcaram: uma segunda gravidez pra mim era qualquer coisa assim de pavoroso, nove meses de gravidez era muito tempo, muita coisa podia acontecer em nove meses. Então isso aí me marcou, uma segunda gravidez jamais. (*Que bom te ver viva*, 1989, min. 1:02:18)

Apesar de o depoimento de Amelinha ter pontuado que as mulheres enfrentaram por muito tempo dificuldades para relatar as violações sexuais de que foram vítimas enquanto foram mantidas presas pela repressão, é comum encontrar, nos seus depoimentos, narrativas das violações sexuais sofridas enquanto estiveram sob o poder do arbítrio.

Regina Toscano, uma das entrevistadas por Lúcia Murat nos anos 1980, foi presa grávida e sofreu um aborto no cárcere. Em seu testemunho, ela relata as violações ao seu corpo no momento da sua prisão:

> Eu fui presa no dia 6 de março de 1970. Acabando de fazer uma panfletagem numa fábrica, ali no Jacarezinho. [...] E houve uma perseguição de várias viaturas da polícia. Inclusive, na nossa fuga, a gente subiu para uma pedreira e o próprio corpo de bombeiros ajudou a polícia a nos tirar de lá. A violência começou já desde essa pedreira, onde eu fui despida e procuraram até dentro da minha xoxota mesmo, se eu tinha alguma arma, coisa que eles sabiam que não teria mesmo. Acho que era um negócio muito mais pra me degradar. (*Que bom te ver viva*, 1989, min. 37:20)

No filme também há uma passagem em que a personagem, interpretada por Irene Ravache, é filmada sentada na cama de um quarto enquanto fala:

> Quero transar com alguém que tenha medo de baratas. Você não tem, não é? Pois permite que eu tenha. Comigo é diferente, o meu medo é nobre. Não é uma neurose qualquer, afinal de contas, ninguém gostaria de ser torturada com baratas. O meu pavor tem lógica e a classe média adora lógica. O que se explica tudo bem, o problema é o que não se explica. (*Que bom te ver viva*, 1989, min. 45:04)

A cineasta Lúcia Murat foi militante do Movimento Revolucionário 8 de Outubro (MR-8) e presa pela ditadura em duas ocasiões: a primeira em 1968, enquanto participava de um congresso da União Nacional dos Estudantes (UNE) em São Paulo; e a segunda em 1971, aos 22 anos, quando sofreu torturas físicas e psicológicas por mais de dois meses (Rodrigues; Silva, 2014, p. 45). Seu depoimento à CNV elucida a referida fala do filme:

> Puseram baratas passeando pelo meu corpo. Colocaram uma barata na minha vagina. Hoje, parece loucura. Mas um dos torturadores, de nome de guerra Gugu, tinha uma caixa onde ele guardava as baratas amarradas por barbantes. E através do barbante ele conseguia manipular as baratas no meu corpo. [...] Acho isso muito importante porque demonstra também que essa equipe de torturadores estudava os métodos que eles, eufemisticamente, chamavam de 'técnica de interrogatório'. Não era simplesmente uma explosão de um sádico de plantão.[16]

Além disso, nesse mesmo depoimento, Murat denuncia violações que, na visão da diretora, carregavam um teor técnico, como um experimento em fase de testes. Ela relata o que um de seus torturadores costumava chamar de "tortura sexual científica":

> Eu ficava nua, com um capuz na cabeça, uma corda enrolada do pescoço passando pelas costas até as mãos, que estavam amarradas atrás da cintura. Enquanto o torturador ficava mexendo nos meus seios, na minha vagina, penetrando com o dedo na vagina, eu ficava impossibilitada de me defender, pois se eu movimentasse meus braços para me proteger eu me enforcava e instintivamente voltava atrás. Ou seja, eles inventaram um método tão perverso em que aparentemente nós não reagíamos, como se fôssemos cúmplices de nossa dor. Isso durava horas ou noites, não sei bem.[17]

Para Clerismar Longo e Eloísa Barroso (2017, p. 40), a violência voltada para as mulheres pelos agentes da repressão tem esse caráter sexista, a fim de marcar no corpo feminino a subversão de gênero que elas desempenhavam, ao romperem com os padrões socioculturais da época, ou seja, o papel social determinado ao seu gênero.

[16] Depoimento de Lúcia Murat. In: RIO DE JANEIRO (Estado). Comissão da Verdade do Rio. Relatório. Cap. 10. Parte III. Violência e Terror de Estado. Rio de Janeiro: CEV-Rio, 2015, p. 140.
[17] Idem.

> O estupro sexual como forma de dominação do corpo feminino constituiu um campo no qual a feminilidade foi atravessada pela extrema violência. No relato, a tortura, por meio de choques nos órgãos genitais, introdução de pau na vagina, choque elétrico na genitália, alicate nos mamilos, revela o uso da violência sexual como arma e também como uma forma de castigar a ação de contravenção, ao não cumprir com os papéis de boas esposas, donas de casa para os quais a cultura sexista lhe reservou. Nos atos de tortura, há uma tentativa por parte do Estado de se estabelecer como o senhor do seu corpo, com plenos poderes de vida e morte.

Na cena final de *Que bom te ver viva*, a personagem anônima, em diálogo com o espectador, conta que um dia disse ao torturador que preferia ter morrido a ser torturada. O torturador, rindo, lhe respondeu que em vinte anos ela agradeceria por estar viva. A personagem então responde:

> Eu não sei como é essa história de que a vida continua, só sei que ela continua e que eu não posso agradecer. E que eu gostaria que houvesse uma outra opção à vida que não fosse a tortura. (*Que bom te ver viva*, 1989, min. 1:34:25)

Nesta última cena, a câmera vai se distanciando do rosto da personagem até enquadrá-la atrás das grades de uma janela. A composição visual da grade e das sombras atravessando seu rosto pode ser interpretada como um retrato



Frame da cena final de *Que bom te ver viva* (1989). Fonte: *Que bom te ver viva* (1989, min. 1:35:42) [*print* de tela].

emocional da mente das ex-prisioneiras: uma prisão invisível a olho nu, mas rigidamente presente na subjetividade de cada uma delas.

Desse modo, podemos concluir que o aprisionamento ao trauma da tortura sintetiza um dos temas centrais do filme. Embora essas mulheres tenham saído vivas da terrível experiência da tortura e da prisão política, elas permanecem prisioneiras das próprias lembranças do trauma vivido.

COMO SOBREVIVEMOS?

Concluímos que as violências de gênero identificadas nos depoimentos configuram crimes de cunho misógino, uma vez que as militantes foram ofendidas, assediadas, agredidas e violentadas justamente por ousarem romper com os papéis tradicionais de esposa, mãe e dona de casa, ocupando o espaço político por meio das organizações que integraram. Embora a historiografia já tenha abordado amplamente os métodos de tortura e interrogatório da repressão, entendemos que ainda se faz necessário enfatizar como essa violência contra as mulheres era movida por profundo ódio e aversão. Para os agentes do Estado, era inadmissível que uma mulher abandonasse o âmbito doméstico para ingressar na guerrilha, pegar em armas e fazer oposição ao regime.

Apesar da dificuldade apontada pelas sobreviventes em relatar as violações sofridas na condição de prisioneiras políticas e mulheres, muitas das entrevistadas por Lúcia Murat na década de 1980 encontraram na maternidade uma forma de afirmar a vida. Além disso, a urgência de exorcizar o horror vivido transparece nas falas presentes no filme, que enfatizam a necessidade contínua de seguir denunciando:

> A minha relação com a política continua a mesma. Eu continuei e continuo até hoje achando que vale a pena você lutar pra transformar o mundo num mundo melhor, embora eu enxergue que o mundo que a gente vive hoje não tenha essas ilhas ideais que eu achava que tinha.[18] (*Que bom te ver viva*, 1989, min. 1:30:42)

> Eu persisto na cobrança. Eu continuo cobrando, né. Eu não fiz parte desse acordo de silêncio.[19](Que bom te ver viva, 1989, min. 1:31:01)

> Ah, eu sou profundamente radical nisso, entendeu. Se eu encontrar torturador, eu vou fazer escândalo em qualquer lugar que tiver. Não tem, olha, não tem espaço, é mesmo um problema emocional, eu não consigo, entendeu?[20] (*Que bom te ver viva*, 1989, min. 1:31:25)

> Eu acho que a tortura é uma coisa feia, que é pouco épica, que não é heroica. E que, portanto,

[18] Fala de Pupi. In: *Que bom te ver viva*, 1989.
[19] Fala de Criméia. In: *Que bom te ver viva*, 1989.
[20] Fala de Jessie Jane. In: *Que bom te ver viva*, 1989.

> as pessoas têm medo de se aproximar, tem medo de pegar essa bandeira. Então essa bandeira ficou com as famílias, ficou com os torturados que ficam de certa forma meio isolados, meio que com jeito de bruxa. De caça às bruxas. [...] E a gente fica sem querer se identificar com isso e é uma luta manter a denúncia.[21] (*Que bom te ver viva*, 1989, min. 1:31:42)

Esse compromisso com a memória teve desdobramentos nas décadas seguintes, com Criméia, Rosa e muitas outras ex-prisioneiras prestando seus depoimentos e contribuindo para as investigações da Comissão Nacional da Verdade (CNV) na década de 2010.

Ao retomarmos as indagações centrais do filme, a pergunta "por que sobrevivemos?" expressa o paradoxo que marcou a trajetória dos militantes torturados, assassinados ou desaparecidos. Trata-se de um questionamento destituído de resposta racional – como bem aponta a personagem anônima interpretada por Irene Ravache –, visto que a sobrevivência nos porões do Dops ou do Doi-Codi não dependia do mérito ou da coragem das prisioneiras, mas do acaso, do sadismo e da arbitrariedade dos torturadores.

A segunda pergunta desloca o foco para o "como sobrevivemos?". O documentário então investiga a anatomia do trauma e as estratégias de resistência cotidiana, revelando como vidas partidas ao meio precisaram ser reconstruídas após a violência brutal experienciada. Seguir vivendo transformou-se em um ato de resistência cotidiano: sobreviver não foi apenas um ato político que ficou no passado, é um esforço diário no presente. O filme demonstra que as marcas da ditadura não se encerraram com a Lei de Anistia (1979) ou com a redemocratização (1985). Elas continuam pulsando no silêncio, no uso de medicamentos controlados, nos pesadelos, no isolamento, na dificuldade e na urgência permanente de cada vítima em denunciar as atrocidades cometidas pelo Estado brasileiro durante a ditadura militar.

[21] Fala de Rosa. In: *Que bom te ver viva*, 1989.

REFERÊNCIAS

AUDIÊNCIA Verdade e Gênero (Parte 1/4): Maria Amélia de Almeida Teles. [S. l.: s. n.], 2014. 1 vídeo (15 min 21 s). Publicado pelo canal Comissão Nacional da Verdade. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=o6dZWbkXwr0. Acesso em: 27 set. 2026.

AUDIÊNCIA Verdade e Gênero (Parte 2/4): Eleonora Menicucci. [S. l.: s. n.], 2014. 1 vídeo (20 min 6 s). Publicado pelo canal Comissão Nacional da Verdade. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=g0YmqGZwv0Y. Acesso em: 27 set. 2026.

BRASIL. Comissão Nacional da Verdade. *Relatório*. v. 1. Brasília: CNV, 2014. Disponível em: http://cnv.memoriasreveladas.gov.br/. Acesso em: 25 set. 2026.

BERGER, C.; CHAVES, J. A contribuição do cinema para a memória da ditadura brasileira. *Comunicação & Educação*, São Paulo, v. 14, n. 3, p. 29-35, set./dez. 2009. Disponível em: usp.br. Acesso em: 20 set. 2026.

CABRAL, F.; DÍAZ, M. Relações de gênero. In: SECRETARIA MUNICIPAL DE EDUCAÇÃO DE BELO HORIZONTE; FUNDAÇÃO ODEBRECHT. *Cadernos afetividade e sexualidade na educação*:

um novo olhar. Belo Horizonte: Gráfica e Editora Rona Ltda., 1998. p. 142-150.

COLLING, A. As mulheres e a ditadura militar no Brasil. *História em Revista*, v. 10, n. 10, 2017. Disponível em: https://periodicos.ufpel.edu.br/index.php/HistRev/article/view/11605. Acesso em: 26 set. 2026.

CORDEIRO, J. *Direitas em movimento*: a Campanha da Mulher pela Democracia e a ditadura no Brasil. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2009.

DELGADO, L. O governo João Goulart e o golpe de 1964: memória, história e historiografia. *Tempo*, 2009. p. 123-143.

FICO, C. *O golpe de 64*: momentos decisivos. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2014.

FÓRUM BRASILEIRO DE SEGURANÇA PÚBLICA. *Retrato dos feminicídios no Brasil*. São Paulo: FBSP, 2026. Disponível em: https://publicacoes.forumseguranca.org.br/handle/fbsp/291. Acesso em: 23 set. 2026.

GASPARI, E. *A ditadura escancarada*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

KRUG, E. et al. (ed.). *Relatório mundial sobre violência e saúde*. Genebra: Organização Mundial da Saúde, 2002.

LEVI, P. *É isto um homem?* Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

LONGO, C.; BARROSO, E. Mulheres que foram à luta: relações de gênero e violência na ditadura civil-militar brasileira (1964-1985). *Revista Territórios & Fronteiras*, Cuiabá, v. 10, n. 2, ago./dez. 2017.

MERLINO, T.; OJEDA, I. (org.). *Direito à memória e à verdade*: luta, substantivo feminino. São Paulo: Caros Amigos; Brasília: Secretaria Especial de Políticas para as Mulheres; Secretaria Especial dos Direitos Humanos da Presidência da República, 2010.

NAPOLITANO, M. *1964*: história do regime militar brasileiro. 1. ed. São Paulo: Contexto, 2018.

RAGO, M. Descobrindo historicamente o gênero. *Cadernos Pagu*, n. 11, p. 89-98, 1998.

RICOEUR, P. *A memória, a história, o esquecimento*. Campinas: Editora da Unicamp, 2007.

RIO DE JANEIRO (Estado). Comissão da Verdade do Rio. *Relatório*. Cap. 10. Parte III. Violência e Terror de Estado. Rio de Janeiro: CEV-Rio, 2015. p. 137-148.

RODRIGUES, A.; SILVA, M. Passados presentes: uma análise do documentário *Que bom te ver viva*. *Fronteiras*: Revista Catarinense de História, n. 24, p. 42-60, 2014.

SARLO, B. *Tempo passado*: cultura da memória e guinada subjetiva. Tradução de Rosa Freire d'Aguiar. São Paulo: Companhia das Letras; Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.

SÃO PAULO (Estado). Comissão da Verdade do Estado de São Paulo "Rubens Paiva". *Relatório*. Tomo I. Parte II. Verdade e Gênero. São Paulo, 2013. 47 p. Disponível em: http://comissaodaverdade.al.sp.gov.br/relatorio/. Acesso em: 26 set. 2021.

SÃO PAULO (Estado). Comissão da Verdade do Estado de São Paulo "Rubens Paiva". *Relatório*. Tomo III. Audiências Públicas da Comissão da Verdade do Estado de São Paulo. São Paulo, 2013. Disponível em: http://comissaodaverdade.al.sp.gov.br/relatorio/. Acesso em: 4 ago. 2021.

SOUZA, M. Cinema e memória da ditadura. *Sociedade e Cultura*, Goiânia, v. 11, n. 1, 2008. DOI: 10.5216/sec.v11i1.4472. Disponível em: https://revistas.ufg.br/fcs/article/view/4472. Acesso em: 20 set. 2026.

SCOTT, J. Gênero: uma categoria útil de análise histórica. In: *Educação & Realidade*, Porto Alegre, v. 15, n. 2, p. 5-22, jul./dez. 1990.

TELES, M. O protagonismo de mulheres na luta contra a ditadura. *Revista Eletrônica da ANPHLAC*, v. 2, n. 2, p. 9-18, jun. 2014.

Imagens em movimento

QUE BOM TE VER VIVA. Direção: Lúcia Murat. [S. l.]: Taiga Filmes, 1989. Publicado no YouTube pelo canal Casa Quarup. 1 recurso online (100 min). Disponível em: https://youtu.be/zqpybT37k9A?si=DYsQMb9_BZdDfVBU. Acesso em: 10 nov. 2026.



PRÁTICAS DO CONTRA-ARQUIVO: DAS IMAGENS DO PRESÍDIO AO CINEMA DE MULHERES NA DITADURA MILITAR

Patrícia Machado

Professora, pesquisadora e coordenadora adjunta do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da PUC-Rio e professora da graduação em Estudos de Mídia da PUC-Rio. Doutora em Comunicação e Cultura pela ECO-UFRJ, com pós-doutorado no PPGCINE-UFF. Jovem Cientista do Nosso Estado – Faperj desde 2023 com o projeto Práticas do contra-arquivo: mapeamento e análise de imagens não-oficiais da ditadura militar no Brasil (1964-1985).

O LABORATÓRIO E A PERSPECTIVA DO CONTRA-ARQUIVO

O Laboratório Práticas das Imagens de Arquivo e Contra-arquivo, que coordeno no Departamento de Comunicação da PUC-Rio, reúne discentes da graduação e da pós-graduação com o objetivo de pesquisar imagens audiovisuais não canônicas, e documentos que orbitam em seu entorno, produzidas no período da ditadura militar brasileira. Temos interesse por imagens realizadas por grupos minoritários, muitas vezes de forma clandestina, com recursos escassos e poucos modos de visibilidade. Neste ensaio, apresentamos o percurso e os métodos de pesquisa que temos desenvolvido, além de algumas imagens que localizamos, preservamos e difundimos até o momento.

Nosso ponto de partida foi buscar materiais que, de alguma maneira, confrontavam imagens oficiais produzidas pelo Estado ou que tornavam visível aquilo que os registros oficiais ocultavam. Estamos nos referindo às mais de trezentas edições de cinejornais difundidos entre 1964 e 1979, hoje acessíveis pelo Sistema de Informações do Arquivo Nacional (Sian). Além da propaganda política enaltecendo os ideais de pátria, família e as cores da bandeira nacional como símbolos de um país, esses filmes criavam o imaginário de um cotidiano, uma história, costumes e cultura alinhados ao ideal do regime militar. O caráter pacífico das imagens não contemplava a violência cometida pelo Estado, como as torturas e assassinatos de opositores à ditadura, nem as formas de resistência colocadas em prática pela população.

Diante desse acervo, formulamos a pergunta que passou a nos orientar: onde estão as imagens ausentes ou invisíveis dos arquivos? Desde então, mapeamos, buscamos e, quando possível, disponibilizamos imagens em movimento realizadas de maneira independente no período e que ficaram fora do campo das imagens oficiais, registros que, de alguma maneira, rompem com a narrativa convencional do poder. Ao confrontar essas imagens com os cinejornais estatais, procuramos tornar visíveis as violências culturais, políticas, de gênero e raça dos anos da ditadura e refletir sobre os modos como essas violências atuam em nossa sociedade.

A noção de práticas do contra-arquivo, que mobilizamos desde então, parte de uma perspectiva crítica que desloca o arquivo do seu lugar tradicional de preservação e guarda para compreendê-lo também como dispositivo de exclusão e apagamento. Nessa perspectiva, o arquivo passa a ser interrogado como um campo de forças em disputa: o que se conserva? O que se esquece? Quem tem direito à memória? Como argumenta Ariella Azoulay (2019), é preciso questionar o papel do arquivo como guardião do passado, o que implica enfrentar as violências que o constituem. Essas reflexões, quando aplicadas às imagens de arquivo, abrem espaço para a pesquisa das chamadas imagens não canônicas, que incidem nas disputas que concernem à memória e à história que as atravessam. Trata-se de buscar novas imagens, mas também refletir sobre os usos e reempregos das imagens tradicionalmente relacionadas ao poder. Se as imagens de arquivo, de modo geral,

são classificadas e ordenadas conforme protocolos institucionais preestabelecidos, as imagens não canônicas – como registros militantes, clandestinos e familiares – podem ser analisadas em seus contextos de produção, migração e reapropriação, explorando suas implicações políticas e históricas.

Ao longo da busca pelos registros, mais do que organizar imagens e objetos do passado fora dos arquivos do poder, a noção de práticas do contra-arquivo nos permite refletir sobre diferentes formas de dar visibilidade ao que não teve direito à memória e experimentar estratégias de pesquisa, curadoria e reinscrição que proponham outras relações com o tempo, com o esquecimento e com a história (Aguiar, Machado e Blank, 2026). Na dinâmica de experimentações e contestações, são produzidas novas formas de visibilidade e de narrativas, explicitando as ausências, as faltas e a dispersão dos materiais que restaram. Seguindo vestígios que localizamos ao longo da pesquisa, chegamos a um importante objeto a ser analisado: um filme realizado na prisão, por presos políticos, durante a ditadura.

ÁGUA, AÇÚCAR E SAL E O ACERVO DE PAULO JABUR

Em agosto de 1979, o projeto de Lei da Anistia enviado pelo governo do general João Batista Figueiredo excluía de seus benefícios os presos condenados por "terrorismo". Em resposta, 14 presos políticos do Presídio Frei Caneca, no Rio de Janeiro, iniciaram uma greve





Paulo Jabur em *Água, açúcar e sal*; a esposa Estela e o filho em *Anistia, nada será como antes*

de fome que duraria 32 dias. A greve foi uma ação planejada a durar tempo suficiente para que a grande imprensa pudesse mobilizar a sociedade. Com vistas a dar visibilidade à luta além dos muros da prisão, o coletivo de presos políticos decidiu fazer um filme.

A HISTÓRIA DA PRODUÇÃO E MONTAGEM DO FILME REVELA O TRABALHO COLETIVO E OS MODOS CRIADOS PARA DAR VISIBILIDADE À LUTA DENTRO E FORA DA PRISÃO.

Essa é a premissa de *Água, açúcar e sal*, curta-metragem filmado clandestinamente no presídio pelo preso político Paulo Jabur, em colaboração com o cineasta Noilton Nunes, que registrava as manifestações do lado de fora do Presídio Frei Caneca. O intuito era que as imagens circulassem durante os protestos, como testemunho direto da luta travada dentro da prisão. Chegamos a esse filme por um fragmento de poucos segundos de duração usado no documentário *Fico te devendo uma carta sobre o Brasil* (2019), de Carol Benjamin.

A matriz do filme havia sido entregue ao Arquivo Nacional por Paulo Jabur em 2008 e se encontrava em estado precário, sem digitalização disponível. Para acessar o material, fomos ao encontro de Jabur, antigo militante da luta armada, que guardava em casa uma cópia em baixa qualidade, telecinada no início dos anos 2000. Além de disponibilizar o filme, Jabur nos abriu seu acervo pessoal: centenas de fotografias e um rolo de Super-8 que documentavam a greve de fome, o dia a dia na prisão, as visitas de familiares e advogados, o apoio de artistas e políticos e a organização do coletivo de presos políticos.

A partir daí, reconstituímos os contextos de produção e a história dessas imagens. Entrevistamos Paulo Jabur e o cineasta Noilton Nunes para entender como as câmeras entraram na prisão, como os negativos saíram e quais as intenções de quem filmava. Em seguida, investigamos as trajetórias das imagens: por onde circularam, onde foram publicadas, como estavam guardadas e como sobreviveram à ação do tempo e à perseguição dos censores. O que emergiu da pesquisa foi o desenho de uma rede de colaboração que ligava o coletivo aos apoiadores do lado de fora na luta, na preservação e na difusão dos arquivos audiovisuais produzidos na prisão.

De acordo com Paulo Jabur, naquele momento, os presos já haviam conquistado o direito de receber a família na prisão e a câmera de 16 mm entrou sob a justificativa de filmar o aniversário do filho de um ano de Alex Polari, também preso político. Jabur aprendeu a operar o equipamento com a orientação de Noilton. Tão engenhoso quanto o plano para entrar com a câmera foi o esquema para tirar os negativos da prisão:



Frame de *Água, açúcar e sal*

> Saiu em um abajur gigantesco que foi construído pelo Zaqueu, que era um dos nossos companheiros, que era marceneiro [...]. Ele construiu um abajur cujos pés eram círculos concêntricos, que vão diminuindo de tamanho. E eu fui cortando os negativos e botando dentro daqueles círculos [...]. E aí os negativos principais das coisas que não podíamos filmar saíam ilegalmente assim. (Jabur, 2023)[1]

Levado por um visitante, o abajur carregava as imagens que o regime não queria que fossem vistas. No aparelho de montagem, as imagens do cotidiano dos presos e da movimentação pela greve se misturaram aos registros da manifestação popular em apoio à anistia e à greve, realizados do lado de fora da prisão. A história da produção e montagem do filme revela o trabalho coletivo e os modos criados para dar visibilidade à luta dentro e fora da prisão.

O filme não ficou pronto até o fim da greve e permaneceu esquecido por quase quarenta anos. Foi Paulo Jabur que, ao sair da prisão, guardou a matriz em casa junto a um grande acervo fotográfico produzido no Frei Caneca. Assim como a câmera de filmar, a câmera fotográfica entrou legalmente na prisão. Com ela, foi possível produzir com certa calma registros da rotina dos presos políticos: as atividades físicas, os trabalhos manuais, os momentos de lazer, a visita dos familiares.

A pesquisa sobre o acervo culminou na exposição *32 dias: imagens da prisão*, realizada no Solar Grandjean de Montigny, na PUC-Rio, entre setembro e outubro de 2024. Concebemos a mostra como um percurso

[1] A entrevista concedida por Paulo Jabur está disponível na íntegra na página contraarquivo.com.br.

investigativo: o público refazia os caminhos que percorremos ao estudar essas imagens e era levado a perguntar o que os arquivos pessoais de quem viveu a repressão ainda podem nos contar sobre a intimidade do cárcere, as reivindicações dos presos políticos e a luta pela democracia. Ao receber estudantes de escolas públicas do Rio de Janeiro, a exposição também trabalhou na construção dessas memórias para novas gerações.

Durante a pesquisa, descobrimos que, um ano antes das filmagens da prisão, uma cineasta entrevistou as famílias dos presos políticos, entre elas a de Paulo Jabur. Em *Anistia, nada será como antes* (1978), Maria Helena Saldanha filma Estela Valadão, que conta como conheceu Jabur e concebeu um filho com ele dentro da prisão. O filho, com menos de um ano de idade, aparece nas imagens à espera da libertação do pai. O documentário de vinte minutos mostra as campanhas pela anistia a favor de exilados e presos políticos e pode ser considerado um dos filmes pioneiros sobre a anistia no país.

NO CONTEXTO DE EMERGÊNCIA DOS MOVIMENTOS FEMINISTAS NO PAÍS, O CINEMA DE MULHERES PASSA A INTEGRAR UM MOVIMENTO HISTÓRICO E POLÍTICO DE TRANSFORMAÇÃO.

Fomos em busca do filme e descobrimos que a matriz localizada na Cinemateca do MAM-RJ havia sofrido um processo de deterioração irreversível e, por isso, havia sido descartada. Encontramos com o pesquisador Antônio Venâncio uma telecinagem do material que ele havia realizado há dez anos, de qualidade ruim e áudio quase incompreensível. Essa cópia era o vestígio da existência de Maria Helena Saldanha, uma cineasta que até então desconhecíamos completamente. Esse encontro deu origem a um novo projeto, dessa vez focado nas imagens das mulheres.[2]

CONTRA-ARQUIVO DE MULHERES

Os últimos anos da ditadura militar, regime que impôs censura política e cultural ao campo cinematográfico (Pinto, 2006), foram paradoxalmente o período em que um número expressivo de mulheres passou a dirigir filmes pela primeira vez no país. Por conta do baixo custo de produção e por operar à margem dos circuitos comerciais dominados por homens, o curta-metragem tornou-se um formato viável para uma geração de cineastas. A partir de experimentações estéticas e ousadia política, elas procuravam mostrar o que a ditadura preferia manter invisível: o cotidiano das mulheres nas periferias urbanas, a luta por creches comunitárias, a violência de gênero, a prostituição, as mobilizações pela anistia. No contexto de emergência dos movimentos feministas no país, o cinema de mulheres passa a

[2] O projeto Práticas do contra-arquivo: mapeamento, preservação digital e difusão de filmes realizados por mulheres na ditadura militar (1964-1985) foi contemplado pelo Programa Jovem Cientista do Nosso Estado – Faperj, 2025.

integrar um movimento histórico e político de transformação.

Essa produção foi negligenciada nos arquivos, na crítica e na historiografia do cinema, e muitas cineastas, relegadas ao esquecimento junto com seus filmes. As matrizes que não desapareceram correm o risco de deterioração em acervos públicos e privados por não serem tratadas como prioridade e pela falta de políticas públicas de preservação. Até o momento, mapeamos no Laboratório 410 curtas-metragens realizados por mulheres durante a ditadura em diferentes formatos (35 mm, 16 mm, 8 mm e Super-8) e suportes (acetato, poliéster). Desse total, foram localizadas, até então, 183 matrizes em acervos públicos e privados.

Esses números ganham relevo histórico quando comparados ao primeiro levantamento de referência publicado sobre o tema: o *Quase Catálogo I*, organizado em 1989 por Heloisa Buarque de Hollanda, que identificou 195 cineastas e 479 filmes de longa e curta-metragem produzidos por mulheres num intervalo de quase sessenta anos (1930-1988). A importância do documento foi decisiva para pesquisas posteriores, na medida em que suscitou "o interesse por uma história sujeita a apagamentos e à marginalidade" (Veiga, 2013, p. 298). Em *Entre apagamentos e resistências: curtas-metragens feitos por diretoras brasileiras*, Nayla Guerra (2024) perscrutou jornais feministas e ampliou o levantamento inicial, ao identificar 222 filmes realizados por 121 diretoras nos 21 anos da ditadura. Na esteira de Guerra, os filmes que mapeamos até o momento sugerem que a produção de mulheres nesse período foi consideravelmente mais extensa do que os estudos anteriores permitiam supor, e que o próprio mapeamento já constitui, em si, uma atualização historiográfica do campo.

Diferentes pesquisadoras vêm reafirmando o papel histórico do cinema de mulheres com pesquisas que abordam perspectivas diversas. Podemos citar os trabalhos de Karla Holanda, Marina Tedesco, Ana Maria Veiga, Roberta Veiga, Hanna Esperança, entre tantas outras. É nessa conjuntura de pesquisa recente que o Laboratório se insere, empenhado em ampliar o mapeamento de filmes e recuperar tanto a historiografia negligenciada quanto os próprios filmes, aprofundando o interesse pela pesquisa dos contextos de produção e circulação das imagens, além da identificação, busca e digitalização das matrizes localizadas.

Nesse sentido, nosso trabalho segue em diferentes direções. A fim de localizar os filmes e investigar os contextos de produção, buscamos a imprensa oficial e alternativa da época, realizando levantamento em cadernos de programação e coberturas de cineclubes, festivais e mostras regionais. A visita a diferentes acervos públicos e a busca nos acervos pessoais das cineastas se completam com entrevistas realizadas com as cineastas e outros profissionais ligados à produção dos filmes da época. Em um segundo momento, vamos em busca das matrizes nos acervos, verificamos os estados de conservação e realizamos parcerias para a digitalização e difusão do material.

Em 2025, passamos a integrar o Instituto Nacional de Ciência e Tecnologia em Preservação e Restauração Audiovisual (INCT Preres/

CNPq), no qual temos a possibilidade de realizar esse trabalho junto ao Laboratório Universitário de Preservação Audiovisual da UFF, o Lupa. Temos grande interesse em investigar a história de cada um dos filmes a partir dos vestígios que deixaram: críticas publicadas, locais por onde circularam, processos de censura, condições de preservação e guarda das matrizes. A partir desses vestígios, vamos elaborar o que temos chamado de "biografia das imagens"[3] e disponibilizar essas informações e documentos em uma plataforma *online* e gratuita de pesquisa.

O intuito da pesquisa é romper o isolamento histórico dessa produção, dando visibilidade para filmes como *Anistia, nada será como antes* (1978), *Palmas pra Jesus* (Mariza Leão, 1976), *Advento* (Suzana Sereno, 1977), *Delírio* (Suzana Sereno, 1972) e *Morrendo a cada instante* (Dilma Lóes, 1973). A variedade de filmes se reflete na diversidade dos temas e das formas de experimentação criadas para dar conta de desconfortos ou tornar visíveis as lutas dessas mulheres durante o período em que começa a ser discutida a redemocratização política. Há filmes ainda que podem ser considerados documentos históricos, como aqueles que guardam imagens raras de territórios que quase nunca apareciam no cinema e nos cinejornais da época. *Creche-lar* (Maria Luiza Aboim, 1979), *Tempo quente* (Leilany Fernandes, 1980) e *A Rocinha tem histórias* (Eunice Gutman, 1985), por exemplo, documentam o cotidiano de mulheres trabalhadoras de comunidades periféricas do Rio de Janeiro – Vila Kennedy, Queimados e Rocinha – e suas lutas por direitos, como transporte e creches comunitárias.

O primeiro ano de pesquisa acerca da investigação da trajetória de Maria Helena Saldanha a partir dos filmes que realizou condensa a proposta geral do projeto. Maria Helena tirou a própria vida em 1985, e no fim da década seus filmes já haviam saído de circulação. A cineasta caiu no completo esquecimento, a ponto de pessoas que a conheceram, que aparecem nos créditos dos filmes que realizou, dizerem em entrevista que não se lembravam dela.

Conseguimos localizar as matrizes dos três filmes realizados pela cineasta na Cinemateca Brasileira, em São Paulo, e no CTAv, no Rio de Janeiro. *A menina e a casa da menina*, curta-metragem realizado em 1979, acaba de ser digitalizado no âmbito do INCT Preres. A história de Maria Helena, como a de tantas outras realizadoras, mostra que a contribuição das mulheres para a memória audiovisual brasileira depende de ações sistemáticas de busca e visibilização para escapar ao apagamento.

A MENINA E A CASA DA MENINA

Realizado em 1979, Ano Internacional da Criança, segundo determinação da Organização das Nações Unidas (ONU), *A menina e a casa da menina* acompanha Rosana Cristina

[3] Tenho desenvolvido uma metodologia de pesquisa de imagens de arquivo nos últimos anos ao lado de Thais Blank (CPDOC-FGV) e, recentemente, temos usado a ideia de biografia das imagens para nomeá-la.

Banzatto, de 11 anos de idade, moradora da favela de Americanópolis, em São Paulo. Enquanto seus pais trabalham fora de casa, Rosana assume integralmente os trabalhos do lar e o cuidado de seus sete irmãos menores: cozinha, lava roupas, organiza o espaço doméstico e, paralelamente, frequenta a escola. Além de registrar a rotina da menina, o filme documenta formas específicas de organização do trabalho doméstico, das relações familiares e das desigualdades de gênero no Brasil da década de 1970, das condições precárias de moradia e educação nas favelas, dos problemas econômicos do Brasil da ditadura e dá a ver como todos esses pontos atravessavam e marcavam a infância do país.

A AUSÊNCIA DE NOVAS EXIBIÇÕES, A DETERIORAÇÃO DAS CÓPIAS EM PELÍCULA, A MORTE PRECOCE DA DIRETORA E A LIMITADA INCORPORAÇÃO DE MULHERES CINEASTAS ÀS NARRATIVAS HISTORIOGRÁFICAS SÃO ALGUNS DOS MUITOS ELEMENTOS QUE CONTRIBUÍRAM PARA INTERROMPER A CONTINUIDADE DE SUA RECEPÇÃO.

Na pesquisa, descobrimos que *A menina e a casa da menina* circulou em importantes festivais brasileiros do período, como a Jornada de Salvador e o 6º Festival Brasileiro de Curtas-metragens JB/Shell (1979), além de festivais internacionais em Lille (França) e Cracóvia (Polônia). Também foi exibido em grupos e coletivos de mulheres e/ou feministas, sendo escolhido para participar da mostra Filmforum Nairobi, em 1985, promovida pela ONU e dedicada às cineastas do mundo todo, que integrava a Conferência Mundial de Encerramento da Década da Mulher. Esse filme foi também premiado como melhor filme no júri ecumênico de Nyon (Suíça) e como melhor roteiro e melhor curta-metragem pelo júri popular no Festival de Brasília, ambos em 1980. Apesar desse reconhecimento imediato, os filmes de Maria Helena desapareceram e a cineasta caiu no esquecimento já no fim dos anos 1980. A ausência de novas exibições, a deterioração das cópias em película, a morte precoce da diretora e a limitada incorporação de mulheres cineastas às narrativas historiográficas são alguns dos muitos elementos que contribuíram para interromper a continuidade de sua recepção.

Em 2026, realizamos uma análise técnica das matrizes localizadas no CTAv RJ a fim de escolher as mais adequadas à digitalização. A primeira cópia estava em estado incompatível com o escaneamento; a segunda, apesar da perda parcial de cor, podia ser digitalizada e restaurada cromaticamente depois. Pudemos digitalizar as matrizes e estamos organizando a exibição dos filmes no Brasil e no exterior.

Localizar as cópias, digitalizar a matriz e retomar a pesquisa sobre Maria Helena Saldanha são gestos, acima de tudo, políticos dessa pesquisa. A prática do contra-arquivo nos leva a seguir rastros, reconstituir redes, localizar cópias em risco e devolver as imagens ao debate público.

O acervo de Paulo Jabur e os filmes de Maria Helena Saldanha sobreviveram graças a iniciativas de guarda nos acervos públicos e privados, a redes de solidariedade e a pesquisadores atentos. Ambos nos lembram que as imagens da ditadura continuam em disputa e que sua sobrevivência depende de ações concretas. No caso de *A menina e a casa da menina*, a digitalização e a difusão das cópias e das histórias em torno do filme transformam um gesto técnico de preservação em uma etapa importante do ato historiográfico.

REFERÊNCIAS

AGUIAR, C.; MACHADO, P.; BLANK, T. *Contra-arquivo*: polissemia de um conceito. Informação Arquivística, Rio de Janeiro, v. 1, n. 11, p. 84-100, jan./jun. 2026.

AZOULAY, A. *Potential History*: unlearning imperialism. London; New York: Verso, 2019.

ESPERANÇA, H. *Diretoras brasileiras e a representação da mulher em documentários dos anos 1980*. Dissertação (Mestrado em Imagem e Som) – Centro de Educação e Ciências Humanas, Universidade Federal de São Carlos, São Carlos, 2020.

GUERRA, N. *Entre apagamentos e resistências*: curtas-metragens feitos por diretoras. São Paulo: Alameda, 2024.

HOLANDA, K.; TEDESCO, M. (org.). *Feminino e plural*: mulheres no cinema brasileiro (1966–1985). São Paulo: Alameda, 2023.

HOLLANDA, H. (org.). *Realizadoras de cinema no Brasil*: 1930–1988 (Quase catálogo 1). Rio de Janeiro: Centro Interdisciplinar de Estudos Contemporâneos, v. 37, n. 1, 2024.

HOLLANDA, H. *Feminista, eu?*: Literatura, Cinema Novo e MPB. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2022.

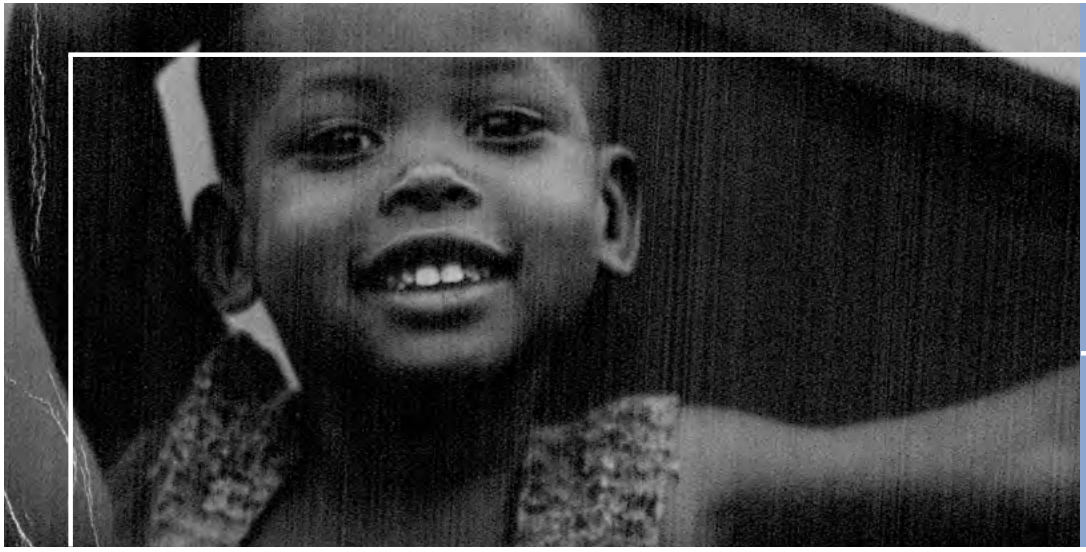
PINTO, L. *O cinema brasileiro face à censura imposta pelo regime militar no Brasil – 1964/1988*. In: CHAGAS, C.; ROMÃO, J.; LEAL, S. (org.). *Classificação Indicativa no Brasil*: desafios e perspectivas. Brasília: Ministério da Justiça, 2006. p. 14. Disponível em: www.memoriacinebr.com.br.

SARMET, E.; TEDESCO, M. *Articulações feministas no cinema brasileiro nas décadas de 1970 e 1980*. In: HOLANDA, K.; TEDESCO, M. (org.). *Feminino e plural*: mulheres no cinema brasileiro. Campinas: Papirus, 2017.

VEIGA, A. *Cineastas brasileiras em tempos de ditadura*: cruzamento, fugas, especificidades. Tese (Doutorado em História) – Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2013.



Frame de *A menina e a casa da menina*



FILMES CASEIROS COMO TECNOLOGIAS DE PERTENCIMENTO E RESISTÊNCIA

Elizabeth Patton

Professora associada de Mídia e Estudos de Comunicação na Universidade de Maryland, Baltimore County. Seus interesses de pesquisa concentram-se na história da mídia, identidade e espaço e em como as práticas de mídia têm contribuído para a compreensão popular sobre trabalho e lazer. Autora de *Easy living*: the rise of the home office (Rutgers University Press, 2020) e bolsista da National Endowment for the Humanities Fellowship em 2023.

RESUMO

Este artigo examina a relevância dos filmes caseiros como ferramentas de resistência e pertencimento, particularmente para famílias afro-americanas, durante a era dos Direitos Civis. Com o foco em coleções de arquivos do South Side Home Movie Project (SSHMP), do African American Home Movie Archive (AAHMA) e do National Museum of African American History & Culture (NMAAHC), o estudo revela como famílias afro-americanas, por meio da documentação cinematográfica de suas visitas a parques nacionais e outras atividades de lazer, desafiaram as narrativas dominantes de identidade nacional. Apesar de enfrentarem uma discriminação fora de controle, essas famílias capturaram momentos de alegria e relaxamento, destacando sua resiliência e a afirmação de seu direito a um lugar na narrativa do país. Esses filmes caseiros históricos fornecem um profundo testemunho da identidade, resiliência e pertencimento das pessoas negras diante da adversidade. A análise das películas enriquece nossa compreensão da memória cultural, da identidade nacional e do papel dos filmes caseiros afro-americanos na apresentação de uma história nacional mais matizada.

A tela se ilumina com os tons quentes e granulados de uma filmagem em Super 8 mm. Dois cervos aparecem, pastando em uma clareira silenciosa. Em meio à densa vegetação de árvores e arbustos entrelaçados, a câmera os observa, invisível e silenciosa. As orelhas dos animais tremem e suas caudas se movem ocasionalmente, mas eles permanecem absortos em sua refeição, propiciando um olhar íntimo sobre a natureza. Um corte rápido nos transporta para uma vista deslumbrante das montanhas. Contudo, essa visão panorâmica é interrompida abruptamente. A câmera balança ligeiramente antes de se fixar em uma placa de madeira presa ao que parece ser uma grande pedra no chão. As palavras gravadas revelam a localização: Pulpit Terraces. Uma breve pausa sugere a importância do local, antes que a cena mude novamente. De volta à imponência da cadeia de montanhas, a câmera inicia um movimento panorâmico lento e deliberado da esquerda para a direita. A movimentação é suave e contrasta com a instabilidade anterior, guiando-nos pela vasta paisagem, convidando-nos a respirar o ar puro e a mergulhar na jornada da família Patton pelo Parque Nacional de Yellowstone.

A Coleção Jean Patton, acessível no *site* do South Side Home Movie Project (SSHMP) e gravada pela moradora de Chicago Jean Patton e por seu marido Robert, acompanha a vida familiar do casal, bem como suas inúmeras férias. Com mais de cem rolos, o acervo contém vários formatos de filme, incluindo 16 mm, 8 mm e Super 8 mm, gravados entre as décadas de 1940 e 1970. A compilação dos títulos de férias oferece um vislumbre das aventuras da família Patton: do Parque Nacional de Yellowstone, Tetons e Cheyenne até Denver, Colorado. Quando o casal se aventurou pelo Parque Nacional de Yellowstone e pelas Grand Tetons, em 1966, seus filmes caseiros capturaram paisagens deslumbrantes com um nível

de perícia e intencionalidade que transcende o patamar do filme familiar comum. A utilização de várias técnicas de filmagem, como o movimento panorâmico, destaca a capacidade dos Patton para criar uma narrativa por meio de suas viagens.

Os filmes caseiros dos Patton também demonstram uma notável atenção aos detalhes e um planejamento prévio, ao documentar as experiências familiares, conforme demonstrado pelos intertítulos que criaram para seus registros. Eram cartões artesanais, criados em filme Super 8 mm, que apresentavam letras recortadas e coladas sobre fundos pitorescos de lagos e montanhas (Figura 1). O esmero dos filmes dos Patton, evidenciado pelos intertítulos personalizados e técnicas de filmagem, oferece indícios e percepções sobre sua prática cinematográfica. O uso deliberado de intertítulos demonstra um alto nível de comprometimento e investimento na gravação. Revela filmagens feitas pela família com uma atitude semiprofissional ou, ao menos, muito dedicada, valorizando a documentação e a apresentação. A natureza artesanal dos cartões de título, com letras recortadas sobre fundos encantadores, também oferece uma janela para o espírito criativo e os esforços colaborativos do casal. Sua criação provavelmente se tornou uma atividade familiar valiosa, promovendo a união em



Figura 1: CARTÕES de título. In: *Vacation (1966) titles*. [s.l.]: South Side Home Movie Project, [196-]. 1 filme, 8 mm, color. Jean Patton Collection, University of Chicago.

um processo coletivo de construção da memória. De modo geral, esse nível de dedicação na documentação de suas viagens demonstra o quanto a família acreditava na importância de preservar e compartilhar as experiências turísticas dos afro-americanos.

EM UMA ÉPOCA NA QUAL AS NARRATIVAS PÚBLICAS DOMINANTES ESTAVAM SATURADAS DE FORMAS EXPLÍCITAS DE AÇÃO POLÍTICA — COMO PROTESTOS E OCUPAÇÕES — OU DE APRESENTAÇÕES CULTURAIS AFRO-AMERICANAS CONVENCIONAIS, ESSES REGISTROS CINEMATOGRÁFICOS PESSOAIS OFERECEM UMA CONTRANARRATIVA CRUCIAL.

Em uma época na qual as narrativas públicas dominantes estavam saturadas de formas explícitas de ação política — como protestos e ocupações — ou de apresentações culturais afro-americanas convencionais, esses registros cinematográficos pessoais oferecem uma contranarrativa crucial. Os filmes caseiros atuam como repositórios de memória cultural, preservando a complexidade e as contradições da vida dos negros. Os filmes caseiros afro-americanos, particularmente aqueles que capturam atividades de lazer em locais como parques nacionais, fazem mais do que documentar momentos familiares: tornam-se ferramentas subversivas na construção das percepções de identidade e pertencimento nacional em tempos turbulentos. O lazer, especialmente durante a era dos Direitos Civis, assume uma dimensão revolucionária para os negros americanos, considerado um privilégio — um privilégio sistemicamente negado aos afro-americanos por meios legais, econômicos e sociais. Ao documentar sua presença em parques nacionais, um símbolo da identidade nacional, essas famílias negras reivindicavam silenciosamente seu lugar na narrativa norte-americana. Sua própria presença nesses locais pode ser lida como uma recusa a serem confinados às periferias do Sonho Americano.

Na busca por examinar as facetas menos documentadas das atividades de lazer dos afro-americanos, explorei três coleções de arquivos fundamentais de filmes caseiros. O South Side Home Movie Project (SSHMP), iniciado pela Dra. Jacqueline Stewart, na Universidade de Chicago, organiza e preserva filmes feitos entre os anos de 1920 e 1980 por indivíduos que residiam em bairros historicamente afro-americanos na Zona Sul (South Side) de Chicago. Estabelecido em meados de 2014 por Jasmyn R. Castro, o African American Home Movie Archive (AAHMA) apresenta o Black Home Movie Index, que inclui coleções de filmes caseiros afro-americanos desse mesmo período. Seu objetivo principal é promover o acesso, a pesquisa e a reutilização desses filmes, possibilitando uma compreensão mais diversificada da comunidade afro-americana. Minhas fontes se completam com o National Museum of African American History & Culture (NMAAHC), que preservou cuidadosamente uma vasta coleção de filmes caseiros afro-americanos que recontextualiza a história da imagem em movimento negra e oferece

percepções sobre as narrativas multifacetadas do patrimônio afro-americano. Minha decisão de explorar esses arquivos foi impulsionada por sua raridade, dada a circulação e a acessibilidade limitadas da maioria dos filmes caseiros afro-americanos. Notavelmente, embora muitos deles mostrassem férias de negros americanos da classe média em praias, *resorts* ou casas de parentes, fiquei intrigada ao descobrir um número significativo que documentava visitas a parques estaduais e nacionais.

Neste artigo, examino as narrativas entrecruzadas dos parques nacionais como locais de identidade americana e dos filmes caseiros como tecnologias de pertencimento e resistência. Por meio desses arquivos cinematográficos, famílias afro-americanas que se aventuravam nesses espaços, como os parques nacionais, desafiaram e reconfiguraram noções de pertencimento, afirmando tanto o seu direito à alegria quanto a sua posição inegável na narrativa americana. Os filmes caseiros subvertem essas noções dominantes. Em uma era de segregação *de jure* e *de facto*, o simples ato de famílias negras desfrutarem de espaços que muitas vezes lhes eram hostis pode ser visto como uma via poderosa de resistência. Esses filmes destacam um paradoxo: enquanto os afro-americanos lutavam por seus direitos e enfrentavam uma discriminação desenfreada, celebravam também marcos históricos, valorizavam passeios em família e afirmavam seu direito à alegria e ao relaxamento. Esses registros caseiros históricos, embora pareçam simples gravações de lazer familiar, configuram afirmações notáveis da identidade, resiliência e pertencimento negros na América. Eles nos lembram que a resistência pode se manifestar de maneira sutil, mas impactante — nos momentos compartilhados de alegria de uma família e na mera presença em espaços que supostamente não lhes pertenciam. Ao reconhecer a importância desses registros nos estudos de mídia, expandimos nossa compreensão de como conceitos tais quais pertencimento, memória cultural, identidade nacional e o papel dos filmes caseiros afro-americanos estão interconectados na revelação de uma história americana mais inclusiva.

PRÁTICAS DE LAZER AFRO-AMERICANAS E PERTENCIMENTO

Durante o período pós-guerra, a viagem de carro (*road trip*) tornou-se cada vez mais popular nos Estados Unidos (Rugh, 2010, p. 2). À medida que mais pessoas adquiriam automóveis, levando à criação de uma rede de rodovias pelo país, os parques nacionais se tornaram um destino turístico popular. Essa infraestrutura permitiu que as famílias tirassem férias mais longas e visitassem esses parques mais distantes, consolidando sua importância como símbolo da identidade e fonte de orgulho nacional. Elas arrumavam seus carros e dirigiam até parques como Yellowstone ou o Grand Canyon, onde acampavam, faziam caminhadas e exploravam os arredores da natureza. Como afirma a historiadora Susan Sessions Rugh (p. 13), "as viagens em família ajudaram os americanos a entender seu status de cidadãos

na nação americana" e visitar parques nacionais "cultivava a identidade cívica e o apego à história americana".

Embora as famílias afro-americanas, conforme se observa nos filmes caseiros discutidos neste artigo, também se engajassem nessas viagens, suas experiências incluíam complexidades adicionais. Para essas famílias de classe média e alta, viajar não era apenas uma busca de lazer, mas também um meio de afirmar seus direitos como cidadãos americanos e de se conectar com o Sonho Americano. No entanto, esse sonho, simbolizado por marcos nacionais célebres, transmitia um significado mais complicado para pessoas negras. Ainda que celebrados como paisagens ideais do país, esses locais também eram lembretes da história racista da nação. Apesar das barreiras do racismo estrutural, essas famílias optaram por viajar, equilibrando-se entre o desejo de pertencimento nacional e as duras realidades de suas experiências vividas.

A segregação não era uniforme nos Estados Unidos e passou por modificações ao longo do tempo. Os locais e perfis demográficos influenciaram os tipos e a extensão da discriminação. Antes da década de 1930, povos indígenas e afro-americanos eram abertamente desestimulados a visitarem parques nacionais, embora essa prática não fosse reconhecida publicamente (Young, 2009, p. 652). Na década de 1930, quando o Congresso estabeleceu novos parques nacionais no Sul e o acampamento surgiu como uma atividade de lazer simbólica que representava ideais americanos como comunidade, democracia e autossuficiência, o racismo sistêmico que restringia o acesso de pessoas negras a esses lugares tornou-se uma questão gritante e controversa. No entanto, o racismo não se limitava ao Sul. O historiador Terence Young (2009, p. 663), por exemplo, relata como um grupo de campistas afro-americanos teve permissão para ficar no Parque Nacional de Yellowstone negada por um funcionário do local, que, como "subterfúgio" para recusar o pedido, preencheu toda a programação do verão com grupos fictícios.

A interdição do acesso a espaços de lazer não era uma mera inconveniência; representava uma forma ostensiva de opressão sistêmica, limitando o direito dos afro-americanos de participar de experiências que, para muitos, estavam garantidas. O pesquisador dos estudos do lazer Rasul Mowatt (2018, p. 664) afirma que "o lazer é a articulação do poder [...] ele determina como nos vemos e pensamos sobre nós mesmos, o que podemos fazer e onde isso pode ser feito". Para os afro-americanos, a busca pelo lazer representava a conquista da "vida boa, da mobilidade ascendente e da prosperidade" (p. 670). Consequentemente, durante a Reconstrução, as pessoas negras seguiram buscando maneiras de aproveitar o tempo livre, para grande incômodo de muitos de seus contemporâneos brancos (Foster, 1999, p. 135). Esse foi um dos vários conflitos em relação às instalações públicas que culminaram na decisão da Suprema Corte no caso Plessy *versus* Ferguson, em 1896, que legalizou a segregação em espaços públicos até 1954.

No início do século XX, os americanos negros empenharam-se cada vez mais para superar o



Figura 2: *INSTALAÇÃO sanitária segregada no Parque Nacional Shenandoah*. [194-]. 1 fotografia. Arquivos do Serviço Nacional de Parques.

racismo sistêmico em todos os aspectos da vida cotidiana, o que incluía participar de momentos de lazer. Piqueniques, música, cinema, viagens a parques de diversão e outras formas de entretenimento proporcionavam um alívio temporário do estresse da segregação. Para aqueles que possuíam um carro, uma viagem rodoviária oferecia uma sensação de aventura e fuga, livre do estresse diário (Foster, 1999, p. 131; 141). Durante o pós-guerra, muitos desses passeios de carro incluíam os parques nacionais como destino.

O processo de memória cultural envolve a negociação entre diferentes narrativas que competem por um lugar na história, mas também está entrelaçado com riscos e interesses políticos complexos (Sturken, 1997, p. 1). Historicamente, as pessoas negras estiveram ausentes das representações dominantes do turismo em parques nacionais, embora a criação desses locais tenha contado com contribuições significativas desse segmento da população. Por exemplo, Charles Young foi o primeiro superintendente afro-americano do Parque Nacional Sequoia em 1903. Stephen Bishop, anteriormente escravizado, descobriu as Grutas de Mammoth no centro do Kentucky (Mills). Além disso, muitos dos parques surgem como lembretes comoventes das terras ancestrais das quais as comunidades indígenas foram expulsas.

No entanto, embora representem uma história de deslocamento e apagamento, esses espaços também podem servir como locais importantes de memória para comunidades marginalizadas e suas trajetórias, um lugar

para se conectarem com seu patrimônio cultural e espiritual e afirmarem sua posição na narrativa nacional. Como observa Marita Sturken (1997, p. 1), a memória cultural "tanto define uma cultura quanto é o meio pelo qual suas divisões e agendas conflitantes são reveladas". Isso pode ser especialmente significativo para indivíduos cujo patrimônio cultural foi marginalizado ou apagado, pois esses lugares podem proporcionar uma sensação de conexão com suas raízes e uma compreensão mais profunda de sua história.

Filmes caseiros, como a Coleção Jean Patton, servem como espaços tangíveis de memória. Essa coletânea, por exemplo, oferece um olhar particular sobre a vida de seus sujeitos, apresentando não apenas eventos familiares, mas também o meio cultural, social e histórico da época. O historiador francês Pierre Nora introduziu o termo "lugares de memória" ou "*lieu de mémoire*" em sua obra seminal *Realms of memory: rethinking the French past*. O conceito de Nora refere-se a locais físicos e simbólicos onde a memória coletiva é preservada e perpetuada (1996, p. XVII). Isso abrange uma ampla gama de manifestações, desde monumentos e museus até eventos comemorativos e arquivos como a Coleção Jean Patton. Segundo o autor, os lugares de memória são criados quando um grupo de pessoas preserva um aspecto específico de seu passado que considera significativo. Esses locais podem celebrar pessoas, eventos, lugares ou tradições que possuem um significado particular para a comunidade. Outro aspecto crítico dos lugares de memória é seu papel na criação de um sentimento de pertencimento e continuidade para a comunidade que os preserva. Eles ajudam a criar um patrimônio cultural compartilhado e uma memória cultural que reforça a identidade, os valores e as tradições do grupo.

A SEGREGAÇÃO NÃO ERA UNIFORME NOS ESTADOS UNIDOS E PASSOU POR MODIFICAÇÕES AO LONGO DO TEMPO. OS LOCAIS E PERFIS DEMOGRÁFICOS INFLUENCIARAM OS TIPOS E A EXTENSÃO DA DISCRIMINAÇÃO.

Alguns estudiosos, como Geneviève Fabre e Robert O'Meally, argumentam que os lugares de memória são criados não apenas por grupos dominantes ou governos, mas também por grupos marginalizados que os utilizam para preservar sua história e identidade. Como argumentam Fabre e O'Meally, o conceito de Nora é uma ferramenta valiosa para compreender como a memória é construída, transmitida e contestada em diferentes sociedades (1994, p. 6-7). Ele destaca a importância de examinar não apenas as narrativas dominantes, mas também as vozes marginalizadas e memórias alternativas que existem na sociedade. Os autores sugerem usar o conceito de lugares de memória de Nora como ponto de partida para investigações sobre a história afro-americana e a memória coletiva (p. 7).

Para os historiadores da cultura afro-americana, a ideia de *lieu de mémoire* abriu novas categorias de fontes, incluindo dança, arte, arquitetura, expressões orais, romances,

poemas e autobiografias, que são "repositórios de memórias individuais" que criam uma "memória comunitária coletiva" (Fabre & O'Meally, 1994, p. 9). No contexto das experiências dos afro-americanos durante a era dos Direitos Civis, a forma como Fabre e O'Meally abordam a memória cultural expande nossa compreensão de como as comunidades marginalizadas podem usar várias expressões culturais para desafiar as narrativas históricas dominantes. Ao incorporar os filmes caseiros como repositórios de memórias pessoais e coletivas, os historiadores podem acessar uma gama mais diversificada de vozes e perspectivas que antes estavam obscurecidas nas histórias oficiais.

A memória cultural está intimamente ligada à noção de comunidades imaginadas. A importante obra de Benedict Anderson, *Comunidades imaginadas*, fornece um arcabouço teórico para compreender o surgimento e o significado da identidade nacional e da memória cultural no mundo moderno. Anderson afirma que os membros de uma nação constroem, preservam e perpetuam uma narrativa coletiva que fundamenta sua memória cultural (2006, p. 204-205). Essa memória serve para consolidar sua identidade nacional, unindo os indivíduos ao ancorá-los a um passado compartilhado (p. 6-8). A identidade nacional é um aspecto essencial das comunidades imaginadas, pois molda um sentimento compartilhado de pertencimento entre os cidadãos de uma determinada nação. Pode-se observar a interação entre comunidades imaginadas, identidade nacional e memória cultural em vários contextos. Por exemplo, os parques nacionais servem para reforçar a narrativa partilhada de uma nação, incutindo um sentimento de orgulho e pertencimento em seus cidadãos. Portanto, os parques nacionais também podem ser entendidos como lugares de memória, pois muitas vezes possuem um significado simbólico para uma nação e sua população.

Os parques nacionais têm sido fundamentais para a identidade americana desde sua criação no final do século XIX e início do século XX. Essas áreas protegidas de natureza selvagem desempenharam um papel significativo na formação dessa identidade. Em 1872, o presidente Ulysses S. Grant assinou a Lei de Proteção do Parque Nacional de Yellowstone, estabelecendo Yellowstone como o primeiro parque nacional do mundo. Sua criação foi um marco na história dos Estados Unidos, pois foi a primeira vez que uma nação reservou terras especificamente para fins de conservação (Meringolo, 2012, p. 52). Ao longo das décadas seguintes, mais parques nacionais foram estabelecidos pelo país, incluindo Yosemite, Sequoia e Grand Canyon, além da criação do Serviço Nacional de Parques (Quick History). Esses parques eram vistos como uma forma de retratar o monumentalismo dos Estados Unidos e promover o turismo, mas também serviam a um propósito mais profundo. Como Carolyn Finney argumenta em *Black faces, white spaces*, o discurso ambiental dominante nos Estados Unidos é predominantemente moldado e influenciado por perspectivas brancas e euro-americanas (2014, p. 3). "Essa narrativa não apenas molda a maneira como o meio ambiente natural é representado, construído e percebido em nosso dia a dia, mas

OS PARQUES NACIONAIS TÊM SIDO FUNDAMENTAIS PARA A IDENTIDADE AMERICANA DESDE SUA CRIAÇÃO NO FINAL DO SÉCULO XIX E INÍCIO DO SÉCULO XX. ESSAS ÁREAS PROTEGIDAS DE NATUREZA SELVAGEM DESEMPENHARAM UM PAPEL SIGNIFICATIVO NA FORMAÇÃO DESSA IDENTIDADE.

também comunica nossa identidade nacional" (2014, p. 3). Os parques nacionais se tornaram um símbolo da identidade americana branca. Na Coleção Jean Patton, há trechos que, embora não sejam ostensivamente políticos, resistem de forma sutil à narrativa predominantemente branca dos parques nacionais, mostrando famílias negras desfrutando de momentos de lazer, confrontando esse pano de fundo histórico complexo.

A relação entre os afro-americanos e a vida ao ar livre apresenta uma narrativa matizada e contrastante. A socióloga Cassandra Johnson argumenta que os afro-americanos têm laços emocionais mais fracos com locais ao ar livre do que os brancos, em parte porque sua "memória coletiva" da natureza selvagem é marcada pela escravidão, leis Jim Crow[1] e linchamentos (apud Cavin & Scott, 2010, p. 2-4). Os escritos de Frederick Douglass e W. E. B. Du Bois destacam as origens históricas da complexa relação dos afro-americanos com o meio natural. Os textos de Douglass expressam sentimentos positivos em relação à natureza no contexto do lazer, o que é raro para pessoas escravizadas em sua época. No entanto, como os escravagistas usavam o tempo de lazer para combater fugas, Douglass tem sentimentos ambivalentes a esse respeito. As florestas representavam tanto um "caminho para a liberdade" quanto um lugar de medo e trabalho forçado, resultando em uma relação complicada com a natureza.

Essa dualidade é ainda mais sustentada pelo contexto cultural e histórico da época. Como nota Finney (2014, p. 60), "pode-se argumentar que o linchamento conseguiu limitar a imaginação ambiental das pessoas negras, cujo medo legítimo das florestas servia como um lembrete doloroso e muito específico de que havia muitos lugares onde uma pessoa negra não deveria ir". Em seu livro *Darkwater*, Du Bois (2006, p. 228) explica por que pessoas que foram esmagadas pela crueldade do mundo não viajam para lugares bonitos para se imergir na "pura alegria da vida". O autor expressa seu profundo amor pelo Grand Canyon e o descreve como a única coisa que "viverá eternamente" em sua alma (p. 237). Ele acredita que a imponência e a beleza da natureza poderiam servir como base para a esperança e que, mesmo diante de uma opressão brutal, ela poderia ser uma fonte de cura. Apesar de admitir os sentimentos ambivalentes que muitos afro-americanos tinham em relação à natureza no início

[1] As leis de Jim Crow foram normas estaduais e locais nos Estados Unidos, que vigoraram de 1877 até meados da década de 1960, impondo a segregação racial institucionalizada. Elas separavam pessoas negras de brancas em espaços públicos, sob a falaciosa premissa "separados, mas iguais" [Nota da Editora – NE].

do século XX, Du Bois reconhece o potencial redentor de tais ambientes diante da segregação (Cavin & Scott, 2010, p. 6).

Filmes caseiros como os encontrados na Coleção Jean Patton permanecem como testemunhos poderosos das experiências multifacetadas dos afro-americanos com os espaços ao ar livre e de lazer. Em ambos os filmes da coleção que documentam sua viagem ao Parque Nacional de Yellowstone, os focos principais são a paisagem cativante e os animais selvagens. Como ocorre com muitos outros turistas, uma cena notável mostra o casal fascinado por uma ursa e seu filhote se aproximando de um carro estacionado na estrada. Embora os registros se concentrem predominantemente na natureza e na vida selvagem, o casal faz uma breve aparição em momentos de lazer: em um episódio, compartilham uma refeição com amigos, em uma mesa de piquenique sob uma árvore; em outro, observam a erupção icônica do Old Faithful. Essas cenas triviais transmitem um significado profundo. Apesar da realidade diária do racismo sistêmico, esses filmes retratam diretamente a determinação do casal em encontrar momentos de diversão e relaxamento. Ao documentarem suas experiências em Yellowstone, os Patton não apenas desafiam a narrativa dominante que equipara os parques nacionais à branquitude e à identidade nacional, mas também constroem seus próprios locais de memória. Como lembranças de suas vivências, esses filmes caseiros os ancoram a essas paisagens nacionais, promovendo um sentimento pessoal e coletivo de pertencimento e afirmando seu lugar na narrativa americana.

FILMES CASEIROS COMO TECNOLOGIAS DE RESISTÊNCIA

Em meados do século XX, a representação do Oeste dos Estados Unidos em filmes e programas de televisão foi frequentemente usada para retratar a identidade nacional ideal (Courtney, 2017, p. 42). A popularidade dos filmes de faroeste, os *Westerns*, transcendeu fronteiras de gênero, classe e raça, promovendo o Oeste como a fundação da identidade americana (Rugh, 2010, p. 94). Em 1959, cerca de 25% da programação da tevê era composta por produções do gênero. Em 1960, eles cativavam mais de um terço dos telespectadores, e representavam oito dos dez programas mais assistidos (p. 92). No entanto, o aumento da popularidade dos *Westerns* em meados do século XX não se limitou à programação profissional. Esse fascínio nacional também se refletiu nos registros visuais pessoais da época. Um filme caseiro da coleção AAHMA desvela esse fenômeno ("014_AAHMA"). O *orphan home movie*[2] de 20 minutos e 31 segundos retrata turistas afro-americanos embarcando em uma viagem de carro para o Oeste dos Estados Unidos durante o que parece ser o início da década de 1960.

[2] A expressão se aplica a materiais de domínio público, filmes amadores, filmes caseiros (*home movies*), documentários independentes, testes de câmera, cinejornais e material de arquivo esquecido [NE].

O filme começa com um grupo de homens não identificados em uma viagem de caça, hospedados no Mountain View Motel, um estabelecimento listado no *AAA Travel Guide*, que permitia a hospedagem de viajantes afro-americanos, apesar da ampla segregação racial. À medida que a câmera se afasta dos homens reunidos ao redor do carro e foca na caça no porta-malas, as montanhas cobertas de neve e a placa do motel aparecem. A cena então muda para um homem usando óculos e chapéu de *cowboy* que filma outros membros do grupo (Figura 3). Em seguida, pode-se contemplar a vista da rodovia a partir de um carro em movimento, evidenciando a liberdade de que esses turistas afro-americanos desfrutavam enquanto viajavam pelo país.

Filmando principalmente da perspectiva do passageiro, a câmera captura várias paisagens, inclusive montanhas e o rio Missouri, bem como uma placa de boas-vindas aos visitantes do monte Rushmore e fotos estáticas do monumento icônico com os quatro presidentes. No filme caseiro, a experiência dos turistas afro-americanos é destacada, desde sua estadia em um motel racialmente inclusivo até a exploração de paisagens icônicas do Oeste. A partir de sua lente pessoal, capturam as experiências do Oeste americano. Esse ato se conecta à teoria de Susan Courtney de que "ver" o Oeste por si mesmo e depois gravá-lo com câmeras de filme caseiro tornou-se o "modo de ser um americano especialista" (2017, p. 49). O filme caseiro coloca o espectador no coração do Oeste idealizado da América. Pela lente da câmera, eles não são apenas turistas, tornam-se representativos da experiência americana mais ampla, conectando narrativas pessoais à identidade nacional.

É importante reconhecer que a ligação entre o Oeste e a afirmação da identidade nacional, exemplificada por viajantes afro-americanos documentando suas jornadas, não

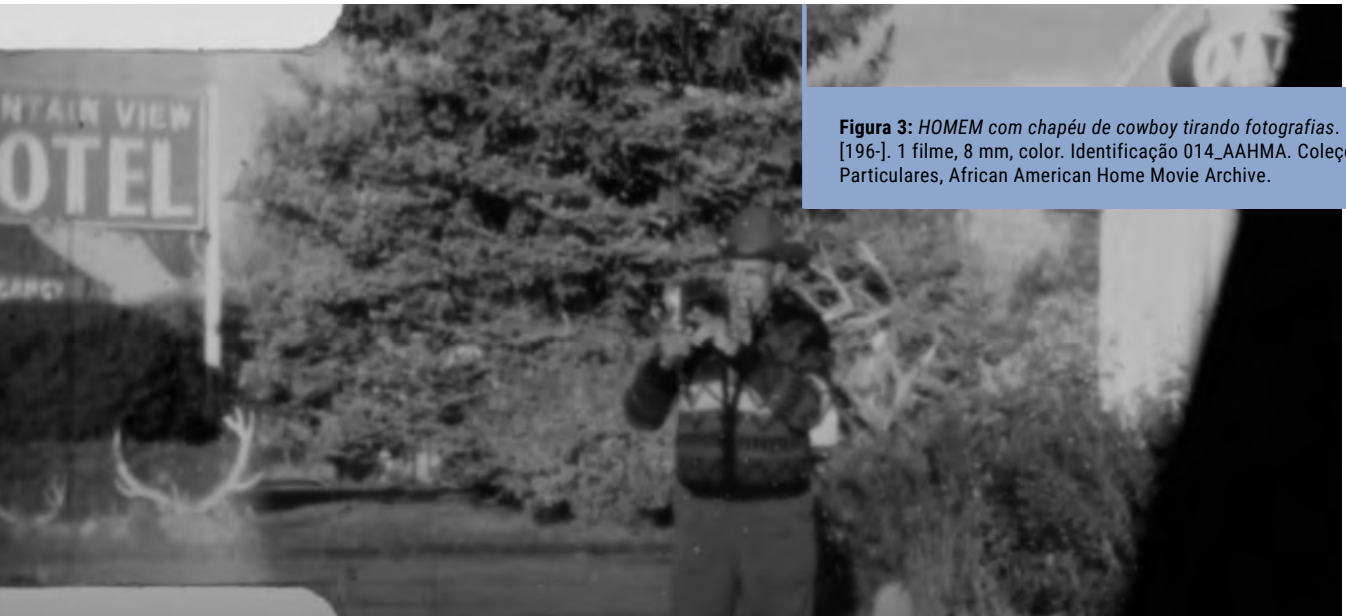


Figura 3: *HOMEM com chapéu de cowboy tirando fotografias*. [196-]. 1 filme, 8 mm, color. Identificação 014_AAHMA. Coleções Particulares, African American Home Movie Archive.

era um conceito novo para a comunidade. Os primeiros cineastas afro-americanos vinham explorando temas semelhantes, um testemunho de quão profundas e duradouras eram essas conexões. Historicamente, profissionais de cinema negros, como Oscar Micheaux e a Lincoln Motion Picture Company, retrataram a fronteira ocidental como um espaço idílico em forte contraposição aos ambientes urbanos, embora muitos afro-americanos estivessem migrando para as cidades nesse período (Stewart, 2005, p. 191). Micheaux, em particular, considerava o Oeste um santuário onde essa parcela da população poderia prosperar e reivindicar sua legítima identidade nacional (p. 225). Além disso, esses primeiros cineastas, em suas tentativas de se comunicar com um público negro disperso, empenharam-se em enfatizar a "americanidade" inerente de seus personagens e histórias (p. 225). Eles frequentemente utilizavam narrativas sobre migração e patriotismo, estabelecendo paralelos evidentes com a jornada dos turistas afro-americanos ao Oeste anteriormente mencionada. Portanto, os filmes caseiros desses turistas se aventurando pelo Oeste não são eventos isolados; integram uma história cultural mais ampla.

A representação da migração afro-americana e do Oeste pelos cineastas negros nos primeiros filmes fornece um precursor cinematográfico para os temas retratados nos filmes do SSHMP, AAHMA e NMAAHC examinados neste artigo. Historicamente, esses filmes retratavam o Oeste como uma paisagem simbólica onde os afro-americanos buscavam esculpir seu lugar na narrativa do país. É um testemunho de uma relação contínua e que evolui entre mobilidade, identidade e o Sonho Americano para a comunidade afro-americana. O retrato do Oeste nesses filmes destaca uma narrativa mais profunda, na qual a mobilidade não era apenas material, mas igualmente sociocultural. Esse contexto cultural enriquece nossa compreensão dos filmes caseiros. Quando os turistas afro-americanos celebravam a "mobilidade e a liberdade da estrada aberta", não estavam apenas afirmando seu direito de ir e vir, mas também participando de um diálogo histórico mais amplo, que havia sido retratado nos primeiros filmes negros (Bay, 2021, p. 3). Como argumenta a historiadora Mia Bay, o direito à liberdade de movimento tem sido historicamente regulado, limitado e policiado para os afro-americanos. Assim como os primeiros filmes negros, os registros caseiros servem como lembretes expressivos dos desafios apresentados pelo racismo estrutural e pela busca constante de pertencimento.

A mobilidade desempenhou papel significativo na racialização ao longo do século XX, atuando em conjunto com o lugar para influenciar a memória cultural e promover um sentimento de pertencimento entre diversos grupos raciais (Carpio, 2019, p. 14). A capacidade dos afro-americanos de serem considerados cidadãos, em outras palavras, seu sentimento de pertencimento à nação, estava ligada à sua participação na automobilidade, que combinava autodeterminação, mobilidade, consumo e interação social. A supremacia branca tentou limitar a movimentação negra, mas os afro-americanos afirmaram espaços ideais

de liberdade, como os parques nacionais, por meio do deslocamento por automóvel (Seiler, 2006, p. 1099).

É importante notar que os parques nacionais eram frequentemente dominados por famílias brancas. Nos filmes, os Patton, os Nash e os Graham estavam entre as poucas – ou eram as únicas – famílias negras. Um dos registros da família Graham (NMAAHC) da década de 1960, por exemplo, começa com uma cena comovente: três garotas vestidas impecavelmente com suas melhores roupas, saindo de casa e caminhando por uma calçada da cidade (Graham Family Collection). Seus acenos alegres para a pessoa atrás da câmera desvelam as relações familiares cotidianas. Essa cena doméstica parece registrar o início das férias, caracterizadas por pradarias e fardos de palha visíveis sob um vasto céu azul, e até mesmo uma checagem bem-humorada sobre a disponibilidade de um banheiro externo (*outhouse*).

À medida que o filme se desenrola, testemunhamos cenas da família desfrutando de momentos de lazer, pescando em um parque nacional ou visitando o monte Rushmore. A única família negra na multidão de espectadores contempla o memorial a partir de um mirante. O filme então corta para um gêiser jorrando — presumivelmente o Old Faithful. Na cena seguinte, pelo menos cinquenta pessoas estão em volta do gêiser. A câmera captura então um urso atrapalhando o tráfego enquanto tenta atravessar a rua. A família Graham parece ser a única representante de pessoas negras em cada um desses espaços.

Para realmente apreender o significado dessas imagens, deve-se reconhecer tanto o visível quanto o oculto. É chocante notar a falta de diversidade nesses filmes caseiros. Essa ausência é altamente indicativa da segregação do período e exemplifica os desafios econômicos que muitos americanos negros enfrentavam, já que apenas um número limitado podia arcar com tais viagens de lazer, destacando o grau de desigualdade econômica da época. Embora haja muita alegria e representações de laços familiares, o filme não retrata explicitamente os prováveis desafios decorrentes do racismo estrutural que se disseminou por todo o período, apesar da aprovação da Lei dos Direitos Civis em 1964.

A ausência de confrontos raciais nesses registros não é sinônimo de sua inexistência; em vez disso, poderia significar uma escolha intencional de focar na alegria e na resiliência diante da adversidade. Ao examinar a história da segregação e as conturbadas políticas raciais em torno dos parques nacionais, começamos a ver o significado desses momentos de lazer para os negros. Participar de tais atividades em marcos americanos icônicos quando seus direitos como cidadãos eram fortemente ceifados não é apenas lazer — é um ato sutil, porém poderoso, de resistência. A aparente descontinuidade nas tomadas, indicativa de filmagens emendadas, sugere ainda mais uma narrativa construída — um relato de alegria e resistência contra o pano de fundo sociopolítico da era dos Direitos Civis.

CONCLUSÃO

O advento da viagem rodoviária nos Estados Unidos durante o período pós-guerra e a crescente acessibilidade dos parques nacionais contribuíram para a formação da identidade nacional e da memória cultural. Para as famílias afro-americanas de classe média, essas viagens de carro permitiram que afirmassem seus direitos como cidadãos do país e participassem do Sonho Americano. Com base no conceito de lugares de memória de Nora e na teoria de comunidades imaginadas de Anderson, bem como em coleções de arquivos, a análise enfatiza a importância dos filmes caseiros como um meio de resistência e pertencimento, capacitando comunidades marginalizadas a criarem e compartilharem suas narrativas além da representação convencional na televisão e no cinema.

O significado de documentar experiências turísticas para os afro-americanos torna-se evidente, ao considerar as limitações impostas às suas viagens até a década de 1960. O exame dos filmes caseiros neste artigo revela o papel crítico da mobilidade em promover um sentimento de pertencimento para os afro-americanos durante uma era caracterizada pela segregação racial *de facto* e *de jure*. Por extensão, esses filmes eram mais do que meras memórias pessoais — eram um meio poderoso de criar um sentimento de pertencimento e comunidade diante da discriminação generalizada. As filmagens de arquivo mostram a resiliência e a determinação dessas famílias em encontrar tempo para o lazer enquanto percorriam os parques nacionais. Suas experiências contribuem para uma compreensão mais inclusiva da identidade nacional, contestando a narrativa predominantemente branca associada ao discurso ambiental e aos parques, e sublinhando a importância de reconhecer as diversas histórias e experiências de lazer de todos os americanos na formação da memória cultural da nação.

O EXAME DOS FILMES CASEIROS NESTE ARTIGO REVELA O PAPEL CRÍTICO DA MOBILIDADE EM PROMOVER UM SENTIMENTO DE PERTENCIMENTO PARA OS AFRO-AMERICANOS DURANTE UMA ERA CARACTERIZADA PELA SEGREGAÇÃO RACIAL *DE FACTO* E *DE JURE*.

NOTA

Embora a Coleção Dra. Helen Nash (SSHMP) ofereça um rico acervo de filmes caseiros detalhando férias de famílias afro-americanas durante a era de segregação racial dos anos 1960 para destinos notáveis como o Grand Canyon, Parque Nacional de Yellowstone e monte Rushmore, ela não pôde ser aprofundada extensivamente no corpo principal deste artigo devido a restrições de espaço. Apesar de suas semelhanças com a Coleção Patton, os filmes de Nash possuem técnicas de filmagem únicas, desde tomadas de estabelecimento (*establishing shots*) até ângulos holandeses (*Dutch angles*) acidentais. Destaca-se a

filmagem da viagem de carro de 1968 para o Oeste dos Estados Unidos, caracterizada por seu estilo não intencionalmente tremido. Esses filmes, embora brevemente discutidos aqui, capturam com maestria as experiências de viagem da família contra o pano de fundo de vastas paisagens naturais.

REFERÊNCIAS

AFRICAN AMERICAN HOME MOVIE ARCHIVE. 014_AAHMA. In: Private collections. [s.d.]. Available at: www.aahma.org/privatecollections.

AFRICAN AMERICAN HOME MOVIE ARCHIVE. Black home movie index. June 6, 2023. Available at: www.aahma.org/black-home-movie-index.

ANDERSON, B. *Imagined communities*: reflections on the origin and spread of nationalism. Rev. ed. London; New York: Verso, 2006.

BAY, M. Traveling Black: a story of race and resistance. Cambridge, MA: The Belknap Press of Harvard University Press, 2021. DOI: https://doi.org/10.4159/9780674258709.

CARPIO, G. Collisions at the crossroads: how place and mobility make race. Oakland, CA: University of California Press, 2019. DOI: https://doi.org/10.1525/9780520970823.

CAVIN, D.; SCOTT, D. An analysis of nature in three African American autobiographical narratives. *Journal of unconventional parks, tourism & recreation research*, v. 3, n. 1, p. 2–7, 2010.

COURTNEY, S. Split screen nation: moving images of the American West and South. New York: Oxford University Press, 2017. DOI: https://doi.org/10.1093/acprof:oso/9780190459963.001.0001.

DU BOIS, W. E. B. *Darkwater*: voices from within the veil. New York: Harcourt, Brace and Howe, 1920.

FABRE, G.; O'MEALLY, R. (ed.). *History and memory in African-American culture*. New York: Oxford University Press, 1994.

FINNEY, C. Black faces, white spaces: reimagining the relationship of African Americans to the great outdoors. Chapel Hill: University of North Carolina Press, 2014. DOI: https://doi.org/10.5149/northcarolina/9781469614489.001.0001.

FOSTER, M. S. In the face of "Jim Crow": prosperous blacks and vacations, travel and outdoor leisure, 1890–1945. The journal of Negro History, v. 84, n. 2, p. 130–149, 1999. DOI: https://doi.org/10.2307/2649043.

NATIONAL MUSEUM OF AFRICAN AMERICAN HISTORY AND CULTURE. Graham family collection. In: Great migration home movie study collection. [s.d.]. Available at: sova.si.edu/record/NMAAHC.SC.0001.

MERINGOLO, D. D. *Museums, monuments, and national parks*: toward a new genealogy of public history. Amherst: University of Massachusetts Press, 2012.

MILLS, J. E. These people of color transformed U.S. national parks. National geographic, May 4, 2021. Available at: www.nationalgeographic.com/travel/article/people-of-color-who-transformed-us-national-parks.

MOWATT, R. A. A people's history of leisure studies: leisure, the tool of racecraft. Leisure sciences, v. 40, n. 7, p. 663–674, 2018. DOI: https://doi.org/10.1080/01490400.2018.1534622.

NATIONAL PARK SERVICE. Quick history of the National Park Service. [s.d.]. Available at: www.nps.gov/articles/quick-nps-history.htm. Accessed on: Nov. 11, 2023.

NORA, P. *Realms of memory*: rethinking the French past. Edited by L. D. Kritzman. Translated by A. Goldhammer. New York: Columbia University Press, 1996. v. 1: Conflicts and divisions.

RUGH, S. S. *Are we there yet?*: the golden age of American family vacations. Lawrence: University Press of Kansas, 2010.

SCOTT, D.; LEE, K. J. People of color and their constraints to national parks visitation. *The George Wright forum*, v. 35, n. 1, p. 73–82, 2018.

SEILER, C. “So that we as a race might have something authentic to travel by”: African American automobility and Cold-War liberalism. *American quarterly*, v. 58, n. 4, p. 1091–1117, 2006. DOI: https://doi.org/10.1353/aq.2007.0015.

SOUTH SIDE HOME MOVIE PROJECT. Dr. Helen Nash collection. Chicago: University of Chicago, [s.d.]. Available at: sshmpportal.uchicago.edu/index.php/Detail/collections/5.

SOUTH SIDE HOME MOVIE PROJECT. Jean Patton collection. Chicago: University of Chicago, [s.d.]. Available at: sshmpportal.uchicago.edu/index.php/Detail/collections/8.

SOUTH SIDE HOME MOVIE PROJECT. Vacation (1966) titles. Jean Patton collection. Chicago: University of Chicago, [1966]. 1 filme, 8 mm. Identificador: SSHMP.2016.PATTON.00005. Available at: sshmp.uchicago.edu/archive/SSHMP-2016-PATTON-00005.

STEWART, J. N. Migrating to the movies: cinema and Black urban modernity. Berkeley: University of California Press, 2005. DOI: https://doi.org/10.1525/9780520936409.

STURKEN, M. *Tangled memories*: the Vietnam War, the AIDS epidemic, and the politics of remembering. Berkeley: University of California Press, 1997.

YOUNG, T. “A contradiction in democratic government”: W. J. Trent, Jr., and the struggle to desegregate national park campgrounds. *Environmental history*, v. 14, n. 4, p. 651–682, 2009. DOI: https://doi.org/10.1093/envhis/14.4.651.

Este artigo foi traduzido com o auxílio de inteligência artificial e submetido à revisão técnica das editoras. O texto original está disponível em:

PATTON, E. Home movies as technologies of belonging and resistance. Alphaville: journal of film and screen media, n. 26, p. 90–102, 2023. DOI: https://doi.org/10.33178/alpha.26.06.







IMAGENS-ÁGUA: MEMÓRIA, FAMÍLIA E COLETIVIDADE NO CINEMA DE SAFIRA MOREIRA

Izabel de Fátima Cruz Melo

Doutora em Meios e Processos Audiovisuais pela Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo (ECA/USP). Professora adjunta da Universidade do Estado da Bahia – Departamento de Ciências Humanas I (UNEB, DCH I) e do Programa de Pós-Graduação em História pela mesma instituição. É autora e organizadora de publicações sobre história do cinema, festivais audiovisuais e memória.

> É preciso a imagem para se retomar a identidade. Tem que se tornar visível. Porque o rosto de um é o reflexo do outro. O corpo de um é o reflexo do outro. E em cada um o reflexo de todos.
> Beatriz Nascimento

> Quando o invisível se torna visível, o olho demora a se acostumar. Em um primeiro momento, parece inexistente. Parece invenção. Depois são muitos. E por fim se desenha com precisão e é dessa forma que a gente vai enxergando: o azul no preto. Ou o preto no azul.
> Ana Pi

Cineasta baiana radicada no Rio de Janeiro, Safira Moreira tem constituído uma sólida trajetória no cinema brasileiro contemporâneo. Nos seus filmes, acompanhamos, a partir de um intenso diálogo entre a memória, a fotografia e a sua história familiar, uma forma de elaboração imagética e narrativa que instaura novas possibilidades de representação das pessoas negras no cinema, que se afastam e ultrapassam os estereótipos racistas. Consideramos que Safira Moreira – bem como Glenda Nicácio, Thamires Vieira, Larissa Fulana de Tal, André Novais, Gabriel Martins, Milena Manfredini, Joyce Prado, Ana Pi, Juh Almeida, Yasmin Thainá, Camila de Moraes, Luciana Oliveira, Everlane Moraes, Viviane Ferreira, Grace Passô, Renata Martins, entre outros e outras realizadores – faz parte das dinâmicas contemporâneas dos cinemas negros que se constituem nesta perspectiva de ampliação e diversificação das subjetividades e interesses negros no campo cinematográfico/audiovisual.

Nas suas produções, encontramos filmes com perfis e temáticas variados, como questões familiares, romances, filmes de gênero, filmes de arquivo, filmes-ensaio. Além disso, a participação das pessoas negras no cinema deve ser vista de forma ampliada, como propõe Tatiana Carvalho Costa, com a categoria QuilomboCinema:

> Um Quilombocinema que agrega direta ou indiretamente realizadores, pesquisadores, críticos, curadores e produtores que colocam na gira um conjunto de obras e de pensamento sobre elas e tensiona a própria noção de cinema brasileiro contemporâneo. (Costa, 2020, p. 225)

Assumindo um diálogo com essa categoria e as possibilidades que ela apresenta, as reflexões aqui trazidas são mobilizadas pela curadoria da mostra O cinema anticolonial de Sarah Maldoror, realizada entre fevereiro e março de 2026 pelo Centro Cultural Banco do Brasil (CCBB), nas cidades de São Paulo, Rio de Janeiro e Salvador, da qual fui curadora, junto com Lúcia Monteiro e Letícia Santinon. Nela, trouxemos a maior retrospectiva da primeira

A DANÇA DE INAÊ APARENTA EVOCAR UM RITO DE LIMPEZA, DE "SACUDIMENTO", QUE, AO BRANDIR O RAMO DE PITANGUEIRA, FAZ COM QUE AS FOLHAS CAIAM NO CHÃO, PREPARANDO O AMBIENTE PARA UMA ENCENAÇÃO DE UMA FOTO DE FAMÍLIA.

cineasta negra a filmar no continente africano, além de mais dois programas, os quais denominamos, respectivamente, Constelação Maldoror – reunindo filmes com os quais a realizadora colaborou – e Genealogia imaginativa – no qual compilamos filmes de cineastas latino-americanos que consideramos ter aproximações com a obra da diretora, tanto do ponto de vista político como estético.

Entre esses cineastas está Safira Moreira. Em virtude disso, pude assistir à sua filmografia com atenção renovada e retomar algumas das reflexões presentes no artigo "Chronicle of our families: performing Amefrican ancestralities in black women's cinema" (Melo; Monteiro, 2022). Nele, observamos a importância da fotografia como dispositivo de acesso a memórias familiares que, no presente trazido pelos filmes realizados por mulheres negras, fazem dialogar a memória, a ancestralidade e a possibilidade de constituição de um legado imagético que se perpetua pelos filmes, e que, como citado anteriormente, elaboram visualidades negras emancipatórias e bonitas. Como nos alertam Christina Sharpe (2024) e Janaína Oliveira (2025), a beleza pode ser um método que nos faz observar a estética negra no mundo.

Nas sessões da Genealogia imaginativa, contamos com cinco filmes de Moreira, quatro curtas-metragens e um longa: *Travessia* (2017), *Nascente* (2020), *Alagbedé* (2021), *Da pele prata* (2025) e *Cais* (2025). Neste artigo, me concentrarei apenas em *Travessia, Nascente* e *Da pele prata*, por meio dos quais navegaremos pelas águas da memória e da elaboração de pertencimento.

TRAVESSIA (2017)

Juána, bu podi papia tanbê
(Joana, tu também podes falar)
Dizabri un bokadu ku mi
(Te abre um pouquinho comigo)
Fitxa koráji bu finka pe
(Reúne tua coragem e resiste)
Juána – Mayra Andrade

Primeiro filme de Safira, este curta-metragem de cinco minutos se inicia com imagens fragmentadas de uma fotografia em preto e branco de uma mulher negra da qual não sabemos nome, origem ou trajetória, carregando uma criança branca nos braços. Vemos seus pés calçados com chinelos, seu vestido de bolinhas, suas mãos cuidadosas, um lenço protegendo os cabelos presos em bobs e um sorriso discreto. Ao surgir o verso da foto, descobrimos apenas que ela é a "babá de Tarcisinho" e que a fotografia foi feita em 15 de novembro de 1963, em Dias D'Ávila, na Bahia. Enquanto a câmera percorre a fotografia, escutamos uma voz feminina recitando "Vozes Mulheres", de Conceição Evaristo.

Depois, com uma cartela preta de transição, vemos uma moça negra, em imagens coloridas que mostram algumas fotografias de pessoas também não identificadas. Simultaneamente, escutamos a voz de Angélica Moreira, mãe de Safira, relatando suas memórias a respeito dos poucos registros fotográficos da sua própria família e relacionando este fato à conjuntura de dificuldades financeiras de grande parte das famílias negras, que, em virtude disso,

restringiam os registros aos momentos importantes, tais como casamentos e batizados.

O fim do relato de Angélica coincide com o momento em que a mesma moça que exibia as fotos passa a encenar para a câmera, como se posasse para uma fotografia, e, a partir daí, ao som da canção *Juána*, de Mayra Andrade, vemos diversas famílias negras também posando e sorrindo, inventando registros contemporâneos que pretendem romper as invisibilidades pelas quais o filme se inicia. Através da história da sua família, das fotografias de desconhecidos encontradas na feira da Glória, no Rio de Janeiro, e das imagens contemporâneas, Safira cria um espaço-tempo de coabitação entre essas pessoas, nos fazendo circular entre temporalidades que permitem, a partir do cinema e da fotografia como dispositivo, uma elaboração de afetos, presenças e significados individuais e coletivos, atravessando do silenciamento aos "ecos da vida liberdade".

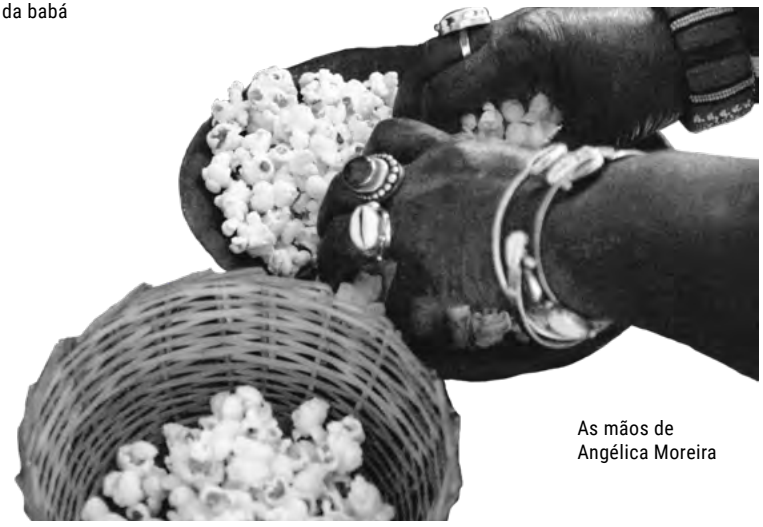
NASCENTE (2020)

Parte do programa Convida, lançado pelo Instituto Moreira Salles (IMS), que subsidiou artistas durante a quarentena imposta pela pandemia de covid-19, o filme *Nascente* foi realizado em Salvador no mês de agosto de 2020, tendo como protagonistas a própria diretora e sua família.

De início, vemos Safira parcialmente refletida, com a sua imagem entrecortada pela presença de um jarro com uma folhagem entre a câmera e o espelho. Angélica Moreira atravessa



Foto da babá



As mãos de Angélica Moreira

a cena, e a câmera a segue pelo corredor da casa. Sobre a mesa de uma máquina de costura antiga repousa um alguidar cheio de pipocas e um cesto de palha, que ela enche com as pipocas, em uma cena na qual o *close* nas suas mãos nos faz perceber o movimento, os anéis, as pulseiras e as unhas vermelhas.

Depois que o cesto está cheio, ela acende uma vela e o oferece no altar onde há imagens de Santa Bárbara, São Benedito, Nossa Senhora Aparecida, Santo Antônio, Cosme e Damião, Escrava Anastácia, além de vasos e quartinhas. Embora a maioria das imagens seja católica, representam santos que têm uma grande devoção entre as comunidades negras. Cabe dizer também que é agosto, mês de Omolu, orixá responsável pelas doenças e curas, cuja principal oferenda é justamente a pipoca.

Por outro espelho, vemos um quadro relativo à Irmandade da Boa Morte[1] e também a chegada de Daza Moreira. Ela traz consigo um defumador, cuja fumaça se propaga pelo espaço da casa, enquanto acompanhamos o encontro de Daza com Inaê Moreira, ambas irmãs de Safira. Inaê dança com um ramo de pitangueira entre os braços e a fumaça do defumador, enquanto escutamos uma sonoridade etérea que parece misturar água e vento. A dança de Inaê aparenta evocar um rito de limpeza, de "sacudimento", que, ao brandir o ramo de pitangueira, faz com que as folhas caiam no chão, preparando o ambiente para uma encenação de uma foto de família. Nela, as quatro mulheres, Angélica, Daza, Inaê e Safira, além de Ayomi, que ainda é um bebê, aparecem sorridentes no espelho.

PELAS ÁGUAS CHEGARAM OS POVOS ESCRAVIZADOS, POR ELAS TAMBÉM MUITAS VEZES ESCAPARAM.

Considero *Nascente* (2020) um filme ritual, uma evocação de vida, proteção e beleza durante um dos períodos mais difíceis da história recente. Encontramos nele uma miríade de símbolos relacionados às religiosidades de matriz africana, tais como o já citado altar, o uso da pipoca, do incenso, da folha de pitanga, da espada de São Jorge pendurada em uma das paredes, das roupas brancas, além dos espelhos que cumprem a função do abebé,[2] que tanto protege quanto revela. Nessa perspectiva, o diálogo com a ancestralidade se dá a partir da presença e do manejo desse repertório simbólico que, embora estejam visíveis, não são necessariamente explícitos, salvo para quem também compartilha desse universo. Aqui, como em *Travessia* (2017), mais uma vez, o encontro do cinema com a fotografia e a memória serve como forma de escapar da morte e do esquecimento.

[1] Irmandade de Nossa Senhora da Boa Morte é uma confraria religiosa feminina afro-católica, criada em Salvador no século XIX, mas transladada para a cidade de Cachoeira, no Recôncavo Baiano, entre 1820-1840.
[2] Leque espelhado, que é um dos objetos ritualísticos do candomblé e da umbanda, relacionado às orixás Oxum e Yemanjá, na nação Ketu.

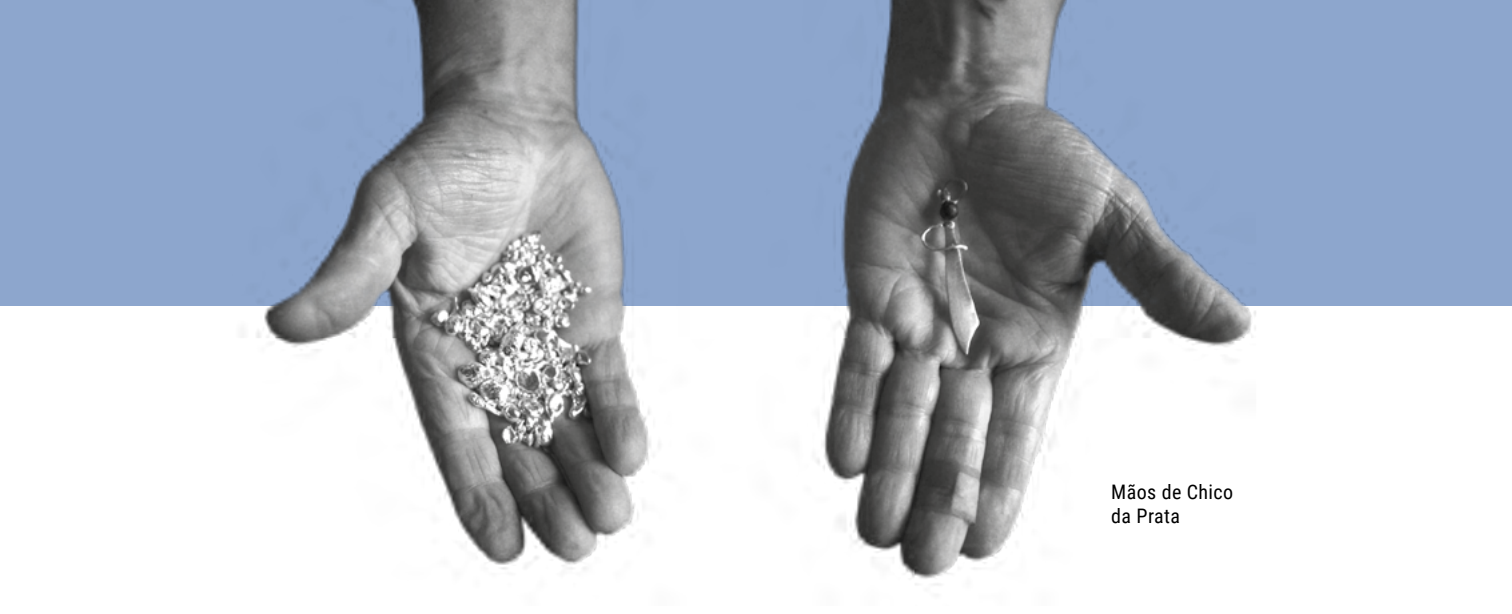


DA PELE PRATA (2025)

Dedicado aos pais da diretora – Francisco Santos, conhecido como Chico da Prata, ourives especializado em joias inspiradas nas tradições afrorreligiosas, e Angélica Moreira, pedagoga e idealizadora do Ajeum da Diáspora, falecida em 2022 –, *Da pele prata* retoma, embora sob uma perspectiva diversa do *Travessia*, a história da família da realizadora.

As águas, que apareciam incidentalmente no som e no próprio título de *Nascente*, aqui se revelam desde o início. Elas atravessam todo o filme como um caminho fluido e persistente da presença de Angélica, uma mulher de Oxum, constantemente presentificada, seja nas diversas fotografias, que funcionam como um dispositivo disparador de memórias, ou nas imagens em movimento captadas anteriormente pela própria Safira. No mesmo altar onde, em *Nascente*, ofertou as pipocas, Angélica, agora vestida de amarelo, coloca frutas frescas. Além disso, as falas do próprio Chico e dos demais entrevistados, como Fábio Lima, Jacilene, Mãe Valnizia e Lindinalva Barbosa, retomam aspectos da sua personalidade, sua beleza e sua relação com o candomblé.

Nessa perspectiva, um dos elementos significativos do filme é a forma como a composição das imagens evoca os orixás e seus *itans*. Oxum é simbolizada pela presença das águas doces, das joias e da prosperidade; Oxossi, pela relevância das matas da Chapada Diamantina; Xangô, pela força do fogo. Ogum ganha relevo especial pelo seu domínio tecnológico da forja dos metais e sua transformação, características



Mãos de Chico da Prata

fundamentais para um ourives, como Chico da Prata. Em diversos momentos, Chico aparece na intimidade da sua oficina, transformando a prata em joias, e uma delas é justamente uma espada de Ogum.

As fotografias que fazem Chico da Prata lembrar das diversas joias que já criou nos ajudam a entender o poder de articulação e circulação dessa família. Há registros de fotos com a cantora Liniker, a pesquisadora Rosane Borges, a atriz Camila Pitanga e as ativistas dos movimentos negros Vilma Reis e Angela Davis, em situações diversas, fazendo uso das criações de Chico. Além disso, associadas às memórias do ourives, as outras entrevistas nos permitem uma aproximação com o cenário sociocultural do centro da cidade de Salvador nos anos 1980. Naquela época, os debates culturais e da militância do movimento social negro compartilhavam do mesmo espaço, proporcionando encontros e relações de amizade e pertencimento, mais uma vez sublinhando que as experiências pessoais e familiares têm relações amplas e profundas com o tempo e a sociedade na qual se vive.

IMAGENS-ÁGUA

Ao assistir ao conjunto de filmes de Safira Moreira, esta expressão emergiu nas minhas observações: imagens-água. As águas, sejam doces ou salgadas, têm um lugar fundamental nas perspectivas afrodiaspóricas com as quais a obra de Moreira dialoga e às quais pertence. Pelas águas chegaram os povos escravizados, por elas também muitas vezes escaparam. E antes mesmo da escravização, elas faziam parte

da cosmogonia de muitos dos povos para cá trazidos, por uma relação material e simbólica para a organização de muitos dos povos e civilizações devastadas pela empresa colonial. Nesta perspectiva de longa duração, as águas são também, simultaneamente, guardiãs da memória e da fertilidade, que é o prolongamento da existência, a aposta no futuro.

Assim, a filmografia de Safira, ao lidar com as fotografias, as entrevistas e a memória, desenvolve um fluxo em que o tempo não obedece à linearidade. Ele dança e se movimenta ao sabor da correnteza, reunindo em uma corrente profunda e aparentemente discreta, mas muito mobilizadora, um percurso que é íntimo – por se tratar da sua família e dos olhares da diretora e da coletividade sobre ela. Ao colocá-la em diálogo com a experiência negra no mundo, de alguma maneira Safira responde à convocatória de Beatriz Nascimento. No reflexo dos espelhos, das fotografias, das entrevistas, se torna possível para o espectador negro constituir a possibilidade do reencontro consigo mesmo e com a coletividade que, de forma relacional, como aponta Stuart Hall (2003), elabora os caminhos da identidade, tornando – como diz Ana Pi – visíveis aquelas pessoas e suas imagens, supostamente invisíveis.

REFERÊNCIAS

Filmografia

MOREIRA, S. *Travessia*. Brasil, 2017. 5 min., cor/pb.

MOREIRA, S. *Nascente*. Brasil, 2020. 6 min., cor.

MOREIRA, S. *Alagbedé*. Brasil, 2021. 12 min., cor.

MOREIRA, S. *Da pele prata*. Brasil, 2025. 27 min., cor.

MOREIRA, S. *Cais*. Brasil, 2025. 70 min., cor.

PI, A. *Noirblue*: deslocamentos de uma dança. Brasil; França, 2018. 27 min., cor.

Bibliografia

CÉSAR, A. et al. *Desaguar em cinema*: documentário, memória e ação com o CachoeiraDoc. Salvador: EDUFBA, 2020.

COSTA, T. *QuilomboCinema*: ficções, fabulações, fissuras. Forumdoc.bh, 2020. Disponível em: https://www.forumdoc.org.br/ensaios/quilombocinema-ficcoes-fabulacoes-fissuras.

HALL, S. *Da diáspora*: identidades e mediações culturais. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.

MELO, I.; MONTEIRO, L. Chronicle of our families: performing Amefrican ancestralities in Black Women's Cinema. In: WEGENSTEIN, Bernadette; MUSHRO, Lauren Benjamin (org.). *Radical Equalities and Global Feminist Filmmaking*: An Anthology. 1. ed. Delaware: Vernon Press, 2022. v. 1, p. 219-238.

MELO, I. O cinema como contra-cartografia da História. In: RABELO, E. (org.). *Imagens em conflito*: estudos de história visual. Cruz das Almas, BA: EDUFRB, 2024. p. 79-90.

MONTEIRO, L. (org.). *O cinema anticolonial de Sarah Maldoror*. São Paulo: Buena Onda, 2026.

NASCIMENTO, B. *O negro por ele mesmo*: ensaios, entrevistas e prosa. São Paulo: UBU Editora, 2022.

OLIVEIRA, J. Notas para curadoria em cinema no mundo bonito. In: CÉSAR, A. et al. *Curadoria em cinema*: do pensamento em ação. Salvador: EDUFBA, 2025. p. 39-68.

SHARPE, C. *Algumas notas do dia a dia*. São Paulo: Fósforo, 2024.

SHARPE, C. *Notas ordinárias*. São Paulo: Fósforo, 2024.

SILVA, M. et al. *Cinema negro baiano*. Salvador: Emoriô, 2021.



O CAMINHO DAS FLAUTAS: *XINGU CARIRI CARUARU CARIOCA* COMO FILME VIVO

Nicholas Andueza

Doutor em Comunicação pela Universidade Federal do Rio de Janeiro e em História pela Universidade Paris 1 – Panthéon Sorbonne. Professor do Departamento de Comunicação da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro e pesquisador colaborador da Cinemateca do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro.

INTRODUÇÃO E COMEÇO DE FILME

Em síntese, *Xingu Cariri Caruaru Carioca* (2015), de Beth Formaggini, vem como uma potente celebração da vida. Não se trata simplesmente de um filme "alegre". Na verdade, é uma obra povoada também por complexidades não tão alegres – como a história da violência contra mulheres indígenas da região os do Xingu ou uma melancolia recorrente pela memória, encarnada por Zabé da Loca (ambos pontos abordados adiante). Trata-se, sim, de um filme vivo. E pretendo explorar justamente em que consiste essa vida, por meio da análise de procedimentos de imagem e *mise-en-scène* que julgo serem catalisadores diretos dessa vitalidade. Trago como hipótese que a relação específica desse documentário com o mundo é marcada por dinâmicas do sagrado, do mecanismo da semelhança, da afinidade e da contação de histórias, e que essas conexões produzem um frêmito, um fervilhar propriamente cinematográfico que faz uma certa vitalidade emanar do filme.

O documentário traz como personagem central a flauta de pife. O instrumento é apresentado em suas múltiplas manifestações e em sua relação com a corporalidade e a geografia das culturas musicais. A flauta se mostra menos como coisa a ser estudada e mais como coisa a ser tocada – em sentido musical e tátil. Carlos Malta, músico e compositor, idealizador do filme, encarna o fio condutor das imagens que vemos. Com ele, atravessamos o Brasil a partir da região do Xingu, passando por Ceará, Paraíba e Pernambuco, até chegar ao Rio de Janeiro – caminho literalmente expresso pelo título do filme, *Xingu Cariri Caruaru Carioca*.

A literalidade do título é eloquente: aqui importam os lugares e a vida que deles brota a partir da flauta, os corpos que transitam por esses lugares, tocando e ouvindo música. Nesse sentido, as imagens iniciais do filme já anunciam o entrelaçamento lugar-flauta-corpo. Primeiro, um plano bem aberto: chão de terra pisada, um cercado, uma árvore, uma senhora em uma cadeira de madeira, a paisagem verde atrás e um céu azul claro. A mulher que está sentada (que futuramente saberemos ser Zabé da Loca, mestra da flauta de pife em Caruaru) se move muito pouco. O vento é escasso. É quase uma imagem fixa, um lugar em sua duração própria – no sentido dado por Gilles Deleuze, da duração como "a representação do que permanece, através da sucessão de estados cambiantes" (2006, p. 31). Vemos uma paisagem temporal – o "tempo em pessoa" (ibid., p. 350), concretizado num espaço que fica, apesar de se transformar.

Em seguida, a montagem nos leva para imagens do fabrico da flauta de pife em planos mais fechados. Primeiro, vemos uma caldeira com fogo intenso, que brilha, estalando e lambendo sem parar pequenas estacas incandescentes. Logo vêm as mãos escolhendo as estacas e furando o pife, preparando a flauta. Somos apresentados à manualidade inscrita no pife: agora a mão do artesão, futuramente a do músico. Depois disso, um corte nos traz a imagem de um indígena em uma casa, em um plano aberto. Ele também prepara uma flauta, acertando os últimos detalhes e soprando nela

sem lhe tirar nota alguma, apenas para limpar o instrumento; também se posiciona ao lado de uma chama acesa e viva. Na passagem de um manuseio do pife para outro, do primeiro homem (João do Pife) ao segundo (Saguiguá), vemos uma semelhança quase mágica. Diferenças culturais intransponíveis são cruzadas no mesmo gesto de fazer flauta, dando a ver tempos e espaços múltiplos que coabitam um "mesmo" instrumento. Eis a dinâmica da semelhança para Walter Benjamin, a qual, segundo o autor, está na base de nossa relação com o mundo (2012, p. 117). E, novamente, uma duração precisa: a permanência da flauta na mudança do tempo-espaço.

A seguir, a partir de um dos sopros-teste de Saguiguá em sua futura flauta, ouvimos por fim uma nota que marca a transição deste plano para um totalmente diferente: um detalhe de uma pequena bandeira do Brasil presa no retrovisor de um caminhão que atravessa uma plantação ou uma zona rural. A nota que supostamente ouvimos da pré-flauta de Saguiguá foi inserida posteriormente na montagem e se demora um pouco no plano seguinte. Ao ser colocada entre os planos (e sob o pretexto do sopro de Saguiguá), essa nota confere um senso de continuidade à transição e atrela o elemento continuativo à própria flauta, que virá a ser o personagem principal do filme. No plano detalhe da pequena bandeira do Brasil, a câmera está em *plongée*, registrando ao fundo a mata que passa. Assim, o conectivo simbólico entre território e nação, sintetizado pela bandeira, parece se concretizar de modo complexo no território que passa ao fundo (o chão de plantação). Em seguida, *close* de Carlos Malta tocando sua flauta. O filme começa: nosso ponto de partida é uma aldeia no Xingu.

O DOCUMENTÁRIO TRAZ COMO PERSONAGEM CENTRAL A FLAUTA DE PIFE. O INSTRUMENTO É APRESENTADO EM SUAS MÚLTIPLAS MANIFESTAÇÕES E EM SUA RELAÇÃO COM A CORPORALIDADE E A GEOGRAFIA DAS CULTURAS MUSICAIS.

Assim, por meio de uma introdução totalmente sem falas, somos apresentados a um conteúdo e a uma forma que marcam o documentário. Pressentimos que vamos atrás da flauta de pife, percorrendo regiões do Brasil. Pressentimos que vamos lidar com memórias, com durações, com as particularidades de cada lugar e de cada cultura; e que vamos transpassar essas particularidades com outras tantas a partir de nosso movimento viajante, junto a Malta – um movimento catalisador de semelhanças. Pressentimos também uma conexão entre a paisagem que passa (por cortes ou por *traveling*), o corpo que habita (Zabé, João, Saguiguá) e a música que toca (Carlos Malta viajando e tocando). Pressentimos, por fim, que antes da palavra vem o som: a flauta fala por si

e se apresenta a nós. Tudo isso já deixa transparecer a matéria fina e dinâmica que marca o filme e traz sua potência e imanência, matéria que chamo aqui de vida.

PEIXES E DEUSES: O MUNDO, O MITO E O SAGRADO

Xingu Cariri Caruaru Carioca passa primeiro pela aldeia Kuikuro, no alto Xingu. Nessa região, banhada pelo rio que lhe deu o nome, observamos, através de performances corporais e rituais, a relação que o corpo guarda com a música, que o ritual guarda com a aldeia e que a flauta guarda com os peixes.

As flautas dos Kuikuro são variadas: há as flautas Kuluta, Takwara e Jacuí. Jacuí é a flauta sagrada, ela não pode ser vista por ninguém que não seja um homem Kuikuro, de modo que não foi filmada por Beth Formaggini. Quando descrevo cenas com flauta, falo, portanto, das Takwara, mais acessíveis e muito presentes no documentário. A Takwara tem um coração musical pequeno, uma palheta excitável pelo sopro, que é inserida num corpo maior, bem longo. Esse corpo só produz uma nota, a qual varia dependendo do comprimento da flauta, de modo que as composições melódicas só podem ser feitas com mais de uma flauta. É possível ver, em alguns casos, duas flautas amarradas juntas para um contraste sonoro entre grave e agudo numa construção rítmica e harmônica. Os Kuikuro empunham suas grandes flautas Takwara como se fossem zarabatanas. Alternam sua mira para baixo e para cima, numa dança. Em seu corpo, vestimentas, penas, pinturas, memória; em seu pé direito, um guizo amarrado. A passada do pé direito é forte e marca uma percussão elementar. Eles executam a música-ritual sempre em movimento, caminhando ritmicamente com os guizos, subindo e descendo a mira de suas flautas alongadas. A execução se torna mais ou menos complexa de acordo com a quantidade de pessoas tocando – cada flauta, uma nota; cada participante, uma parte na pequena banda ritualística que caminha de casa em casa pela aldeia.

Na primeira vez que vemos essa situação musical-religiosa, a câmera enquadra dois indígenas no interior de uma casa; eles estão em pé sobre um pedaço de chão iluminado pelo sol. A câmera, de fora da casa e fotometrada para a luz do sol, vê os dois homens praticamente como silhuetas. Eles estão prontos para começar a tocar. A luz do sol vem por trás e forma uma contraluz que realça a poeira levantada pelos pés ritmados quando a música-dança começa. Difícil conceber uma imagem que sintetize com tal concretude a conexão entre música, corpo e lugar: o pé descalço batendo no chão, o chão de terra batendo de volta, levantando poeira e fazendo vibrar o corpo, que vibra o guizo; e a flauta acoberta harmonicamente toda essa interação física e rítmica. A poeira levantada é sinal da música que excita a terra, do corpo que clama pertencimento ao chão onde pisa – não no sentido de "isto é meu", mas no significado mais profundo de "isto sou eu".

Os dois tocadores saem então da casa em sua coreografia musical. Nesse momento, a montagem corta para um plano aberto do espaço

externo. Ao lado da casa, vemos Carlos Malta, Bernardo Aguiar (músico da equipe de Formaggini e Malta), bem como Jumu e Jacalu e poucas crianças e mulheres da aldeia prontas para assistir ao "ritual" – não se trata propriamente de um cerimonial formal, porque a situação foi claramente convocada para a câmera (sem pretensões de parecer uma cerimônia "autêntica"). O ângulo acentuado das sombras e a cor amarelada do sol nos contam que muito provavelmente é manhã. Vemos que o céu está sem nuvens e a aldeia tem reduzido fluxo de pessoas. Ao fundo e circundando as casas, está o início da floresta. Este plano, através de sua amplitude e de sua profundidade de campo, integra o todo: aldeia e música, dançarinos e público, floresta e casas, chão e céu. Quando o par de tocadores sai, a integração continua, na medida em que não há mais corte, mesmo quando eles se distanciam da câmera. Há um todo, e esse todo, como veremos posteriormente, reporta a uma característica de unidade/totalidade muito própria do sagrado e do mítico, e de seus laços com a vida.

Mais adiante no filme, aprendemos com Kamaugagü, que foi o deus Taugi que inventou Jacuí, a flauta sagrada, e a repassou aos ancestrais dos Kuikuro. Kamaugagü acrescenta que foi o mesmo deus que deu aos brancos outros tipos de flautas. No entanto, a música sagrada feita pelas flautas não vem do deus Taugi: a música de todas as flautas vem do peixe Bicuda. Foi Bicuda que mostrou a música a Taugi, e foi este último que a repassou aos homens: "a música chegou do fundo do rio", completa Takumã. Desse modo, os habitantes dessa aldeia fazem a Festa da Flauta com o propósito de construir e abençoar a barragem que captura os peixes. Todos os homens da aldeia participam da construção da barragem; mas é apenas um deles, eleito pelos outros como representante do peixe Bicuda, que pega os peixes na barragem para alimentar a tribo. As mulheres ficam na aldeia durante a construção da barragem e são absolutamente interditadas de assistirem à flauta Jacuí sendo tocada durante a cerimônia sagrada – sob a pena capital de serem brutalmente punidas por estupro coletivo.

A partir dessa exposição, vemos o funcionamento mítico-religioso da flauta entre os Kuikuro, que, em meio a um sentido geral de unidade/totalidade, também abriga uma segregação. Giorgio Agamben frisa esse mecanismo segregacionista como algo inerente ao religioso:

> O termo *religio*, segundo uma etimologia ao mesmo tempo insípida e inexata, não deriva de *religare* (o que liga e une o humano e o divino), mas de *relegere*, que indica a atitude de escrúpulo e de atenção que deve caracterizar as relações com os deuses, a inquieta hesitação (o "reler") perante as formas – e as fórmulas – que se devem observar a fim de respeitar a separação entre o sagrado e o profano. (Agamben, 2007, p. 66)

Agamben desenvolve o argumento e aponta que "não só não há religião sem separação, como toda separação contém ou conserva em si um núcleo genuinamente religioso" (ibid., p. 65). Notamos a segregação de um dos

homens como representante do Bicuda, transformado numa espécie de sacerdote da pesca. Fica clara também a separação da flauta Jacuí de todos os outros artefatos, a ponto de não poder ser filmada; mas a violenta segregação entre homens e mulheres no ritual da flauta é o que mais grita aos olhos de quem não pertence à aldeia. Mesmo quando observada em seu justo contexto e em suas particularidades, essa segregação e a punição envolvida talvez nos deem pistas de uma misoginia ancestral (e atual, porque presente hoje) que marca a maioria esmagadora das sociedades ao redor do mundo.

Por outro lado, e dialeticamente, vemos um caráter de unidade e totalidade na integração geral entre o mundo (os peixes), o divino (deus Taugi) e o humano (tocadores de flauta e construtores de barragem). Junto a Ailton Krenak, é possível sugerir que essa maior integração se deve, principalmente, ao fato de que, em certas epistemologias não ocidentais, a humanidade não possui um caráter especial, distintivo, o que acaba por aproximar todos os elementos do mundo, numa relação de "afinidade" – porque não haveria uma diferença fundamental ou hierárquica (2020, p. 19). Se não pela diferença, podemos pensar essa integração pelo mecanismo da semelhança, tal como descrito por Benjamin. O autor nos lembra que "o círculo existencial regido pela lei da semelhança era outrora muito mais vasto" (2012, p. 117). "Outrora" aqui significa em sociedades artesanais, cujas estruturas culturais e de produção não provêm da modernidade europeia. É o caso das aldeias do Xingu, presentes hoje e que não podem ser lidas como culturas do passado, de "outrora", sob pena de as neutralizarmos historicamente. Na mitologia narrada por Kamaugagü, vemos o funcionamento da clarividência, que, segundo Benjamin, aproxima com muito mais fluência as coisas entre si, baseando-se em semelhanças sensíveis, ou seja, diretas (ibid., p. 121). Os Kuikuro sabem que haverá peixes se a Festa da Flauta for bem executada: há uma lógica de semelhança e, especialmente a partir de Krenak, de *afinidade* que une esses elementos (flauta e peixe) e com isso antevê uma causalidade (boa ou má pesca).

A POEIRA LEVANTADA É SINAL DA MÚSICA QUE EXCITA A TERRA, DO CORPO QUE CLAMA PERTENCIMENTO AO CHÃO ONDE PISA – NÃO NO SENTIDO DE "ISTO É MEU", MAS NO SIGNIFICADO MAIS PROFUNDO DE "ISTO SOU EU".

Essa unidade que a semelhança mágica da afinidade proporciona, uma unidade que, como vimos, opera também paradoxalmente por meio de fórmulas segregacionistas (para haver peixe seria preciso alienar as mulheres), abarca a própria estrutura do sagrado. Se entendermos que o sagrado se configura como a "unidade consubstancial entre mito e rito", como aponta Émile Benveniste (apud Agamben, 2007, p. 67), e se entendemos que o mito é a narração da história, enquanto o rito é sua encenação, temos que o sagrado se define como uma indivisibilidade, uma integração plena, total, entre história contada e corpo que conta-encena-dança. Uma indivisibilidade

que talvez possamos considerar como semelhança absoluta, mais do que direta, ou como afinidade plena. No caso dos Kuikuro, o mito de Bicuda como dono da música sagrada das flautas é encenado pelo rito da música-dança com a flauta Jacuí para abençoar a barragem de pesca. Ou seja, o rito da flauta e o mito de Bicuda são dois lados do mesmo corpo comum do sagrado, corpo que conta a história (mito) ao mesmo tempo que se move ao encená-la (rito).

Por fim, é possível desenvolver um pouco mais a noção de afinidade. Em consonância com Ailton Krenak, Georg Lukács sinaliza que, na comunidade artesanal (não moderna, não capitalista), "o homem não se acha solitário, como único portador da substancialidade, em meio a figurações reflexivas" (2009, p. 29).[1] Ou seja, para Krenak, os Kuikuro e tantos outros povos, o mundo e as coisas do mundo também possuem suas respectivas substancialidades – uma noção que caminha para o animismo. O homem moderno, pelo contrário, é marcado por sua solidão (ibid., p. 34) – por uma espécie de "desabrigo transcendental" (ibid., p. 38). Se o mundo e as coisas têm sua própria substancialidade (na visão de uma comunidade indígena, artesanal), faz muito mais sentido não só a recorrência de semelhanças diretas que seriam "estranhas" ao mundo moderno (capitalista, "desabrigado"), como também uma certa *pessoalidade* das coisas e, por conseguinte, uma *parentalidade* entre as pessoas, os animais e as coisas. Krenak o diz explicitamente: "O rio Doce, que nós, os Krenak, chamamos de Watu, nosso avô, é uma pessoa, não um recurso, como dizem os economistas" (2019, p. 40). Assim, se para os Kuikuro a música vem do fundo do rio, é porque a música é consubstancial e filha do rio; se Bicuda é dono da música, é porque ele é consubstancial à música, um pai-mãe da música; se a flauta Jacuí abençoa a barragem e faz dar peixe, é porque ela é um instrumento que destila e ativa a consubstanciação e a parentalidade das coisas – e por isso é sagrada (ou seja, separada dos demais instrumentos).

Mais ainda, se tudo e todos têm substancialidade própria, um deus não concentra necessariamente mais substância que o mundo ou que os homens, de modo que não assusta que seja um peixe, e não um deus, o dono da música sagrada. O mundo visto pela afinidade de seus elementos constitutivos, como propõe Krenak, não é um mundo hierarquizado, mas um mundo comum. Mais que isso, é um mundo marcado pelo fervilhar da vida, pela fecundidade. E por fim, segundo Jeanne Marie Gagnebin, é preciso ressaltar que o caráter orgânico, lento e total do artesanato se opõe ao caráter mecânico, veloz e fragmentário do trabalho industrial-capitalista (in Benjamin, 2012, p. 10). Desse modo, na sociedade artesanal, a palavra pode ser unificadora, porque essa sociedade forma uma comunidade não fragmentada (ibid., p. 10-11). Assim, ouvintes

[1] Claro, Lukács fala especificamente da Grécia antiga, que é bem diferente da atual tribo Kuikuro, mas toca em elementos presentes naquilo que Benjamin entende ser o tipo de comunidade marcada pela contação de história: a comunidade não inserida na modernidade (enquanto forma de organização e produção capitalista).

e falantes compartilham uma mesma experiência, e a palavra (junto com a música) se torna consubstancial e afinada à vida. Se, para haver de fato uma narração, segundo Benjamin, é preciso que haja troca de experiências vividas, os narradores têm como lar ancestral as comunidades artesanais (2012, p. 217).

ENTRE FILME E MUNDO, O DISPOSITIVO

Citei anteriormente uma forma fílmica que comunica a unidade da aldeia Kuikuro (o plano aberto, que nos mostra o todo). Mas se essa unidade é característica da sociedade artesanal e se o cinema é produto justamente da sociedade moderna (capitalista e "desabrigada"), como poderia essa máquina de visão se aliar à partilha da experiência vivida? Essa experiência é a matéria-prima da contação de história, da narração, e a sociedade industrial fragmentária que gerou o cinema, por outro lado, é responsável pela inviabilização cada vez mais intensa da troca de experiências (Benjamin, 2012, p. 215). Como pode o cinema retomar uma ligação com o mundo que não seja de fragmentação?

Benjamin aponta dois tipos de contadores de histórias: o marinheiro comerciante e o camponês sedentário – poderíamos acrescentar aqui o pajé, o líder espiritual. Na interpenetração dos dois polos benjaminianos para formar o reino da narração, junta-se "o conhecimento de terras distantes, trazido para casa pelo homem viajado, ao conhecimento do passado, recolhido pelo trabalhador sedentário" (Benjamin, 2012, p. 215). No terceiro polo proposto, poderíamos imaginar histórias sobre a identidade da comunidade, mas também sobre o mundo espiritual. Tendo as duas primeiras figuras em mente e lembrando que a experiência deve ser compartilhada entre ouvinte e narrador, talvez possamos ver na figura de Carlos Malta uma espécie de "marinheiro comerciante", e nas pessoas que ele encontra ao longo do filme, tipos de "trabalhadores sedentários". Não seria a própria música da flauta de pife a experiência compartilhada entre eles? Quanto à terceira figura, não seria o próprio filme, o próprio cinema, com seus artifícios de montagem e narração, juntando comunidades e mundos diversos, colocando tudo em relação de afinidade, uma espécie de pajé alegórico e clarividente nessa trinca?

Depois de assistirmos pela primeira vez à música-dança dos Kuikuro no Xingu e a algumas histórias contadas por eles, Carlos Malta e um habitante da aldeia, Makala, tocam juntos. Uma "conversa", uma partilha de experiências, um encontro. Malta com sua flauta de pife, Makala com a Takwara (acessível aos nossos olhos) – ambos corporalmente presentes e próximos um do outro. Vemos o mesmo procedimento repetidas vezes. No Crato, Cariri cearense, é com Raimundo que Malta troca notas e melodias. Em Caruaru, ele faz duetos improvisados com João do Pife. E em Monteiro, no Cariri paraibano, com Chau do Pife e Zabé da Loca. São jogos que encenam a afinidade entre as pessoas e suas músicas, cada corpo inteiramente sonoro, cada conversa uma harmonia. Essas dinâmicas musicais formam o que podemos chamar de cenas-dispositivos, tomando o sentido trabalhado por Andréa França de que:

> os dispositivos não se definem apenas por um sistema técnico ou por um sistema produtor de efeitos que direciona e funda experiências, mas como o que deve ser explorado e evidenciado através de uma imagem-experiência. Essa imagem não existe nem antes nem depois, nem mesmo fora do dispositivo; ela é o próprio acontecimento que permite diferentes formas de experimentar o real. (França, 2006, p. 4)

França trata de um cinema de dispositivo, o que não é o caso de *Xingu Cariri Caruaru Carioca*. Mas essa noção de dispositivo, se deslocada para a unidade da cena, parece se encaixar bem à dinâmica dos duetos que Carlos Malta faz com os personagens do filme. Não seria o dispositivo um ritual mágico proposto pelo cinema? De fato, a imagem resultante só existe ali, naquela circunstância, enquanto dinâmica de improviso momentâneo e curto em reação à cena proposta. E assim essa imagem se apresenta: sem nenhuma pretensão de exibir composições musicais para a posterioridade ou, menos ainda, de demonstrar uma erudição de Malta. Prova disso é a dinâmica entre ele e Zabé, que, de tão idosa, já mal sopra o pife e quase para de tocar no meio do dueto; Malta generosamente faz uma base simples, uma nota só, num ritmo básico, com o intuito claro de motivá-la e, principalmente, de vê-la tocar, de aprender algo com seus dedos vacilantes e seu olhar concentrado. Trata-se de uma imagem-experiência, no sentido de que ela é em si mesma uma vivência, vivida por dois corpos ligados pela partilha da música e pelo dispositivo cinematográfico.

NUMA ANCESTRALIDADE COREOGRÁFICA, É O PRÓPRIO MOVIMENTO QUE PERMANECE, PARADOXALMENTE. O CONTATO DA PROJEÇÃO COM A PELE NOS DÁ, PORTANTO, UMA IMAGEM DO TEMPO, IMAGEM DE INTEGRAÇÃO DO CORPO A UMA MEMÓRIA COMPARTILHADA, VIVA.

Outra cena-dispositivo que vemos algumas vezes é a projeção de imagens de arquivo para os personagens do filme. Na aldeia Kuikuro, as pessoas descobrem um modo diferente de música-cerimônia com a flauta, feita pelos seus antepassados em preto e branco. Assistem entretidos, comentam entre si. Na medida em que essa forma de dispositivo catalisa a troca por meio de um "jogo" ou uma "situação", talvez seja na semelhança mágica que ele guarda sua genealogia – Agamben nos lembra explicitamente que os ancestrais dos jogos são os rituais religiosos (2007, p. 67). É o mecanismo da semelhança em ação: comparação e troca entre tempos e espaços. Novamente assistimos a essa dinâmica no Cariri, onde Seu Raimundo vê imagens do falecido pai, inventor da zabumba na região (feita a partir da cabaça, daí o nome "banda cabaçal" dos primeiros grupos musicais que usavam o instrumento). Ele assiste quieto, simplesmente observa. Reconhece(-se).

A relevância dessas cenas é que elas representam uma ação do cinema sobre o mundo, um ritual mágico, uma forma diversa de realismo, em que se cria uma espécie de jogo (duetos) ou situação (sessões de imagens-arquivo)

para abrir os horizontes dos acontecimentos. Essas formas de dispositivo no cinema, segundo Andréa França, "criam universos que se constroem junto com o ato de filmar, em função justamente da filmagem, isto é, universos (imagéticos, humanos, sociais) que não existem antes do documentário" (2006, p. 4). E quando o filme forma uma banda com Malta e músicos locais em Caruaru, uma banda-cortejo que vai entrando pela feira, é a esse gesto criativo do dispositivo que assistimos. Impossível afirmar que ali está a realidade estrita, pois essa organização da banda na feira nunca acontece no cotidiano do lugar. Mas também não é possível acusá-la de artificialidade, dado que o dispositivo funciona quase como regra de jogo inicial, para "ativar" a realidade, permitindo que o mundo responda ao seu modo, mais ou menos genuinamente.

São formas que Beth Formaggini encontrou de fazer seu filme não simplesmente registrar o mundo, mas habitá-lo, vivê-lo; de descentralizar um pouco o lugar da palavra no documentário – a flauta vem antes, durante e depois. Há aqui uma interação com o espaço e os corpos que o habitam, produzida pelo fato de haver filme (dado que o dispositivo é feito para o filme), mas nem por isso uma interação menos "real" – porque existe a espontaneidade da resposta ao estímulo do dispositivo. Por meio desse procedimento, o próprio filme ganha uma presença (um corpo?), que já não é só o de Malta. O documentário passa a insinuar sua tactilidade, mostra-se interessado em tocar o mundo (não só em vê-lo). Esbanja uma certa vitalidade.

O CINEMA, A VIDA E O REENCONTRO NO SAGRADO

É neste ponto que podemos olhar com mais atenção para o dispositivo de exibição das imagens de arquivo. Numa dessas cenas, vemos a banda de Raimundo, os Aniceto, tocando e fazendo uma coreografia ágil em frente a uma parede sobre a qual é projetada a imagem-arquivo da mesma banda em sua formação anterior, executando a mesma coreografia – a banda foi fundada pelo pai de Raimundo, José Aniceto. A imagem que alcança a parede chega também por sobre a atual banda, banhando e envolvendo os corpos de seus integrantes. Presença dupla. O choque entre tempos realça tanto o conflito como a complementariedade temporal. Eis a concretização de uma semelhança sensível entre corpos de hoje e de outrora, uma clarividência que nos aponta que Raimundo já habitava, lá atrás, o corpo, a dança e a música de seu pai. Com a projeção da imagem na cena, o cinema toca o mundo, lançando-se sobre ele para filmá-lo sob sua influência direta. Dupla visão.

Aqui, como no plano de abertura do documentário citado no início, nos deparamos novamente com uma imagem que dura – pois, como vimos, a duração ocorre na "representação da permanência, por meio da sucessão de estados cambiantes" (Deleuze, 2006, p. 31). Mas enquanto no primeiro caso víamos Zabé da Loca quase imóvel junto à paisagem, aqui a duração se marca exatamente por conta da movimentação. Numa ancestralidade coreográfica, é o próprio movimento que permanece,

paradoxalmente. O contato da projeção com a pele nos dá, portanto, uma imagem do tempo, imagem de integração do corpo a uma memória compartilhada, viva. Deleuze frisa que é através do corpo, de sua vida, de sua mobilidade e de sua organicidade, "que o cinema realiza as suas bodas com o espírito, com o pensamento". O corpo se torna, então, não o oposto do pensamento, mas algo em que se "tem de mergulhar para alcançar o impensado, isto é, a vida. Não que o corpo pense, mas obstinado, teimoso, força a pensar, e força a pensar o que se esquiva do pensamento, a vida" (2006, p. 243).

O poeta, teórico e cineasta Jean Epstein defende a potência de movimento do cinema ao longo de toda a sua trajetória intelectual. O próprio Deleuze considera Epstein um pioneiro no uso de "movimentos aberrantes", ou seja, movimentos que desafiam nossas noções espaciotemporais de senso comum e abrem um novo campo estético e epistemológico na imagem, prefigurando a imagem-tempo (Deleuze, 2006, p. 56). Para Epstein, a noção de movimento no cinema tem sentido amplo, "significando todas as direções perceptíveis à mente", não só no espaço como no tempo (Epstein, 1974, p. 138). A partir dessa mobilidade intrínseca ao meio, o autor defende também uma potência de vida, chegando a falar em um animismo cinematográfico:

> O caráter sem dúvida mais aparente da inteligência cinematográfica é seu animismo. Desde as primeiras projeções de câmera lenta e acelerada, foram suplantadas as barreiras que havíamos imaginado entre o inerte e o vivo. Enquanto acontece, o cinematógrafo mostra que não há nada imóvel, nada morto. [...] Se o cinematógrafo aproxima o homem e a pedra, mostrando que um e outro vivem, ele descobre a inumanidade de inumeráveis espécies de vidas que símbolos à nossa imagem não são capazes de cobrir. (Epstein, 1974, p. 244)

Nessa passagem, vemos claramente a reabertura que o cinematógrafo propicia ao mecanismo das semelhanças, uma constelação de afinidades. E, para Epstein, ele o faz por meio da fotogenia, que seria a especificidade do meio cinematográfico – marcada por um funcionamento essencialmente dinâmico, efêmero e móvel. A fotogenia se reporta à "exceção" que caracteriza o cinema, àquilo que, no cinema, é cinematográfico (Epstein, 1974, p. 94). O tratamento fotogênico do mundo parece, portanto, operar uma espécie de ressubstancialização das coisas, recuperando uma pessoalidade implícita nelas. Vemos se formar uma possibilidade de clarividência, que é baseada em semelhanças diretas, as quais, antes de lidarem com símbolos formados e convencionados, lidam com imagens – que estão num campo pré-linguístico, como defendem tanto Deleuze (2006, p. 334) como Epstein (2002, p. 27). Assim, o cinema é capaz de aproximar, segundo Epstein, o homem e a pedra – pela vitalidade, pela *anima* que redescobre em ambos. Recupera-se estética e epistemologicamente a possibilidade de uma parentalidade entre os elementos do mundo, sem hierarquizá-lo de forma antropocêntrica.

Em todas as imagens de paisagens que se encontram nos ambientes filmados por Beth Formaggini, vemos um funcionamento semelhante. Um bom exemplo são os planos-detalhe da Caverna de Santa Fé, no Crato (Ceará), seguidos pelo som da flauta de Carlos Malta, que logo depois é filmado na caverna junto a seu percussionista, tocando. A materialidade da pedra, a partir do enquadramento do detalhe, do trabalho com o foco e com o ângulo de ataque da câmera, torna-se matéria viva – porque devir de movimento. Assim, essa pedra de fato se aproxima do homem que toca, que se mexe, que vive. A conexão entre corpo e lugar fica evidente, cerzida não só pelo contato tátil e pela presença física, mas também pelo som da flauta que ecoa em liberdade.

Zabé da Loca, a anciã mestra do pife do Cariri paraibano, integra de modo ainda mais especial essa relação corpo-lugar-música. Carlos Malta nos leva para ver a loca e soprar por ali algumas notas. A loca é uma casinha de pau a pique feita no encontro entre duas grandes rochas, uma morada plenamente integrada à natureza, o que é realçado pela cor do barro das paredes, muito próxima da cor das rochas. Mas Zabé não morava mais lá no momento das filmagens. Já muito idosa, ela vivia numa casa, onde recebe Malta num encontro muito próximo e pessoal. No meio da conversa, Zabé mostra um menino que passava (fora do quadro da câmera) e diz que ele tocava pife – e depois de um corte o vemos tocando um pouco. Essa interação espontânea com a comunidade, juntamente com a quase simbiose entre a casa e a pedra, denota as firmes relações que Zabé nutre com o lugar onde pisa. Como o Kuikuro de guizo no pé, Zabé não passa suas tardes sentada na varanda de casa dizendo "isto é meu", mas sim, "isto sou eu".

Vemos nos *closes* de Zabé o mesmo que vemos nos detalhes da Caverna de Santa Fé: o tempo. Assemelhando-se entre si, tanto as rugas curvilíneas da pedra quanto as do rosto de Zabé formam a imagem de "águas passadas". Imagens-tempo: porque vemos ali o atual, aquilo que está diante de nós, e o virtual, aquilo que já foi ou que pode ser, na mesma imagem – e é na indiscernibilidade entre o atual e o virtual, entre o cronológico e o não cronológico que se formam os cristais de tempo (Deleuze, 2006, p. 111). Na imagem da ruga da pedra, vemos também a imagem (virtual) da torrente milenar de água; na imagem do rosto envelhecido de Zabé, uma história do pife. Zabé da Loca, nesse sentido, encarna um fator melancólico do filme de Formaggini por trazer uma forte carga de memória em seu corpo ancião. O corpo-memória, como coloca Andreas Huyssen, é inevitavelmente nostálgico, mas é preciso direcionar essa nostalgia não a uma idealização de passado, e sim à reflexão sobre esse mesmo corpo: o corpo-memória (a ruína) menos como referência a um tempo ido e mais como referência ao próprio passar das coisas (imagem do tempo em pessoa), aos movimentos de um mundo dinâmico, absolutamente presente, acessível e vivo (Huyssen, 2014, p. 98).

Ao fim do filme, um percurso que encerra. A flauta que tocava junto aos indígenas no Xingu realiza uma espécie de movimento de rio e, quando chega ao Rio de Janeiro, deságua no

mar, em mais uma cena-dispositivo que forma um cortejo musical composto por muitas pessoas. A execução do trajeto dos rios pelo corpo do filme e de Malta encerra ao longa uma semelhança mágica com a água que percorre o território nacional – água que, por sua vez, guarda sua semelhança com o próprio território e com os povos que nele habitam. O cortejo, rio de corpos, é vivo, fluido. E dentro desse percurso, os sons produzidos na foz do rio Carioca guardam seu parentesco desde o Xingu.

Em *Xingu Cariri Caruaru Carioca*, o procedimento do dispositivo, o tratamento fotogênico dado ao movimento das coisas e a formação momentânea de algumas imagens-tempo se assemelham pelo fato de implicarem uma necessária indiscernibilidade entre filme e mundo – só a mediação cinematográfica torna possíveis as três manifestações (dispositivo, fotogenia e imagem-tempo). Se o sagrado é formado pela consubstancialidade entre mito e rito, a consubstancialidade entre filme e mundo, pretendida pelos três procedimentos, possibilita a realização de um sagrado cinematográfico – que, como a fotogenia de Epstein, é fugidio, é exceção. É quando assistimos à "vida em pessoa".



REFERÊNCIAS

AGAMBEN, G. *Profanações*. São Paulo: Boitempo, 2007.

BENJAMIN, W. *Magia e técnica, arte e política*: ensaios sobre literatura e história da cultura. São Paulo: Brasiliense, 2012.

DELEUZE, G. *Cinema 2*: a imagem-tempo. Lisboa: Assírio Alvim, 2006.

EPSTEIN, J. *Écrits sur le cinéma*: tome 1. Paris: Éditions Seghers, 1974.

EPSTEIN, J. *Le cinéma du diable*. Paris: Jacques Melot, 1947. Disponível em: https://classiques.uqam.ca/classiques/epstein_jean/cinema_du_diable/Epstein_cinema_du_diable.pdf. Acesso em: 22 out. 2026.

FRANÇA, A. Ser imagem para outro. In: CONGRESSO ANUAL DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DOS PROGRAMAS DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO (COMPÓS), 15., 2006, Bauru. *Anais [...]* Bauru: Compós, 2006.

HUYSSEN, A. *Culturas do passado presente*: modernismos, artes visuais, políticas da memória. Rio de Janeiro: Contraponto; Museu de Arte do Rio, 2014.

KRENAK, A. *Ideias para adiar o fim do mundo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

KRENAK, A. *A vida não é útil*. São Paulo: Companhia das Letras, 2020.

LUKÁCS, G. *A teoria do romance*: um ensaio histórico-filosófico sobre as formas da grande épica. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2009.



O AUDIOVISUAL E A PROMOÇÃO DE JUSTIÇA SOCIAL: LEI PAULO GUSTAVO

Maria Byington

Mestre pelo Programa de Pós-graduação em Memória e Acervos da Fundação Casa de Rui Barbosa (FCRB). Membro da Associação Brasileira de Preservação Audiovisual e do Conselho Curador da Fundação Darcy Ribeiro. Pesquisadora voluntária do grupo de pesquisa Economia Política da Comunicação e da Cultura da FCRB.

A justiça de reparação e a justiça social atuam como conceitos complementares para corrigir desigualdades estruturais, buscando sanar injustiças históricas contra populações marginalizadas e garantir equidade de direitos e oportunidades no presente e no futuro.

Nesse contexto, o audiovisual surge como um poderoso catalisador de transformação social e denúncia, ultrapassando o entretenimento, ao sensibilizar o público, promover a educação em direitos humanos e conscientizar a sociedade sobre abusos de poder e desigualdades.

A justiça social contempla a justiça racial e a justiça restaurativa. "Quando se trata de direitos humanos, o trabalho pela justiça racial significa ir além de prevenção de casos individuais de discriminação racial e do combate à opressão estrutural", esclarece a Anistia Internacional. "Envolve trabalhar em prol de mudanças e soluções sistêmicas, visando às causas profundas da opressão racial em sua interseção com o patriarcado, o colonialismo e a escravidão, bem como com a desigualdade econômica".

Considerando o documento "Igualdade e democracia: reparação e justiça racial", sumário executivo da 5ª Conferência Nacional de Promoção da Igualdade Racial, propõe-se que a produção audiovisual realizada por equipes diversas, sobre temáticas de diversidade, por meio de políticas públicas, poderá ser uma das ações capazes de garantir que a igualdade racial seja um pilar da democracia. O sumário explicita que "afirmar a igualdade racial como um pilar da democracia é essencial para garantir direitos iguais a todos os cidadãos" e sugere caminhos: "Assim, discutir estratégias para fortalecer a transversalidade das políticas públicas de igualdade racial é fundamental para reverter a exclusão histórica e assegurar a participação política plena desses grupos."

Para tal, prescreve "políticas públicas que assegurem a participação política da população negra, quilombola, cigana e dos povos e comunidades tradicionais de terreiro e de matriz africana", entendendo a justiça social e a justiça racial como promotores da redução de desigualdades, da ampliação de oportunidades e da garantia de direitos.

LEI PAULO GUSTAVO

Nesse contexto, a lei complementar n. 195, de 8 de julho de 2022, ou Lei Paulo Gustavo (LPG), pode ter contribuído para esses objetivos por meio de pelo menos quatro mecanismos.

O primeiro seria a democratização do acesso aos recursos culturais, pois a LPG destinou, aproximadamente, R$3,862 bilhões para financiamento de ações culturais através de transferências da União aos estados, Distrito Federal e municípios, responsáveis pela execução de editais, premiações e outras seleções públicas. Ao mesmo tempo, favorece a justiça social, ao ampliar as possibilidades de financiamento para artistas, produtores e coletivos culturais no território nacional, em vez de concentrar o apoio, exclusivamente, em determinados centros ou instituições.

Outro mecanismo consiste nas ações afirmativas e no combate às desigualdades. O Ministério da Cultura destaca que a

AS OBRAS AUDIOVISUAIS E DEMAIS PRODUTOS CULTURAIS CRIADOS NO ÂMBITO DA LPG DÃO TESTEMUNHO DO MOMENTO HISTÓRICO EM QUE POLÍTICAS PÚBLICAS DO ESTADO BRASILEIRO SE DEDICARAM À REPARAÇÃO DAS TERRÍVEIS INJUSTIÇAS QUE ASSOLAM NOSSA SOCIEDADE HÁ MAIS DE QUINHENTOS ANOS, POR MEIO DO FOMENTO À PLURALIDADE DE VOZES, DE FORMA CRIATIVA, E A SABERES E EXPERIÊNCIAS VIVIDAS POR CIDADÃOS BRASILEIROS EM SEUS TERRITÓRIOS.

implementação da lei previu ações afirmativas destinadas a estimular a participação de grupos historicamente marginalizados, incluindo mulheres, pessoas com deficiência, pessoas LGBTQIA+, pessoas negras e indígenas, povos e comunidades tradicionais, quilombolas e de terreiro. Essas ações buscam ampliar oportunidades para grupos que enfrentam barreiras de acesso que podem incluir cotas, critérios diferenciados de pontuação e editais específicos, conforme as regras aplicáveis.

A valorização da diversidade cultural ganha destaque nessa política pública, uma vez que, ao favorecer a participação de diferentes grupos sociais na produção e na circulação de manifestações culturais, contribui para o reconhecimento de identidades, histórias e expressões artísticas que ao longo do tempo receberam menos oportunidades de financiamento. Trata-se de práticas de acessibilidade e inclusão que contemplam medidas de acessibilidade e democratização do acesso à cultura a pessoas com deficiência, iniciativa importante para reduzir barreiras que impedem PCDs e outros públicos de participar de atividades culturais.

A LPG foi criada em homenagem ao ator e humorista Paulo Gustavo, que morreu em 4 de maio de 2021, vítima da covid-19, sem ter tido acesso à vacina. O setor cultural foi um dos mais afetados pelas restrições sanitárias a atividades públicas. Diante deste cenário, Paulo Gustavo fez doações mensais para auxiliar profissionais do audiovisual em dificuldades financeiras por falta de política pública durante a eclosão da pandemia.

Considera-se que a LPG promove condições favoráveis à justiça social, pois amplia o financiamento público da cultura, incentiva a descentralização dos recursos, prevê ações afirmativas e contempla medidas de acessibilidade. Esses instrumentos podem reduzir desigualdades no acesso à produção cultural e ao reconhecimento das diferentes identidades brasileiras. Ao ampliar o acesso aos recursos públicos destinados à cultura, incentiva a diversidade cultural e fortalece a produção artística brasileira.

O fundamento normativo central da LPG é o decreto n. 11.525, de 11 de maio de 2023, que estabeleceu regras para sua execução, complementado pela instrução normativa MinC n. 5,

de 10 de agosto de 2023, que disciplina ações afirmativas e medidas de acessibilidade. A LPG consiste em uma política pública federal de financiamento da cultura, criada para apoiar artistas, produtores culturais, trabalhadores da cultura, espaços culturais e demais agentes do setor em todo o Brasil. Seu objetivo central foi ampliar o acesso aos recursos públicos para a produção cultural e contribuir para a recuperação do setor após os impactos econômicos causados pela pandemia de covid-19.

Trata-se de uma política de fomento que autoriza a União a transferir recursos executados por estados, Distrito Federal e municípios, geralmente por meio de editais, chamamentos públicos, premiações e outras modalidades previstas nas normas aplicáveis, para atividades e produtos culturais, com destaque para o setor audiovisual e outras manifestações. A LPG, nos seus artigos 5º e 8º, estabeleceu uma divisão principal: para o audiovisual, R$ 2,797 bilhões, ou seja, 72,4% do total destinado pela lei. Para as demais áreas culturais, R$ 1,065 bilhão, o que representa 27,6% do total. Essa divisão é importante para se compreender que a lei não se limitou ao audiovisual e previu recursos para outras expressões artísticas e culturais.

A LPG é uma política de execução específica, com editais lançados por diferentes entes federativos, e sua regulamentação estabeleceu mecanismos afirmativos nos chamamentos públicos em editais de produção audiovisual, curtas, documentários, salas de projeção, capacitação, festivais e outras modalidades contempladas pelos regulamentos.

Os objetivos se concentram em cinco eixos principais: recuperar o setor cultural após prejuízos econômicos e sociais provocados pela pandemia, apoiando artistas, técnicos, produtores e espaços culturais; incentivar o audiovisual, financiando produções audiovisuais, curtas e longas-metragens, documentários, séries, animações, capacitação e outras atividades previstas na lei; apoiar outras manifestações culturais, contemplando áreas como música, dança, teatro, artes visuais, cultura popular, patrimônio cultural e demais segmentos abrangidos pelas modalidades de fomento; descentralizar os recursos por meio de sua distribuição entre os entes federativos, permitindo que diferentes territórios e comunidades tenham acesso ao financiamento cultural; ampliar a diversidade e o acesso, viabilizando ações culturais em diferentes regiões e para variados públicos, com medidas de ações afirmativas e acessibilidade previstas na regulamentação.

A instrução normativa MinC n. 5/2023 estabeleceu, para as ações de fomento da LPG, reserva mínima de vinte por cento das vagas para pessoas negras (pretas e pardas) e dez por cento para pessoas indígenas, observadas as regras de aplicação previstas na norma. Isso significa que as seleções públicas devem incorporar mecanismos para ampliar a participação desses grupos, conforme a regulamentação federal. A reserva de vagas não significa que toda pessoa cotista será aprovada automaticamente. São observados critérios de habilitação, seleção, documentação e execução previstos no edital correspondente. As demais vagas dependerão das regras de cada edital, das

modalidades de concorrência e dos demais critérios aplicáveis.

A presente hipótese, acerca de produtos audiovisuais oriundos da LPG em que a justiça social tenha sido alcançada com a realização do projeto, poderá ser verificada em estudos futuros e aprofundados, avaliando-se como os recursos foram distribuídos, quem conseguiu acessá-los e os resultados das políticas implementadas nos territórios, desde a criação, em 2022, ao término, em 2026.

As obras audiovisuais e demais produtos culturais criados no âmbito da LPG dão testemunho do momento histórico em que políticas públicas do Estado brasileiro se dedicaram à reparação das terríveis injustiças que assolam nossa sociedade há mais de quinhentos anos, por meio do fomento à pluralidade de vozes, de forma criativa, e a saberes e experiências vividas por cidadãos brasileiros em seus territórios. Por se tratar de um projeto com prazo determinado, que se encontra neste momento em processo de prestação de contas, será importante pensar no conjunto desta produção, construção de memória coletiva e registro oficial compartilhado de um Brasil em busca de união e reconstrução.

É sempre importante distinguir o objetivo de qualquer política pública de seus resultados efetivos. No caso da LPG, para afirmar quantas pessoas negras, indígenas, pessoas com deficiência, mulheres ou comunidades tradicionais foram beneficiadas, quanto receberam e quais municípios tiveram melhor desempenho, será necessário consultar os dados de execução e os relatórios oficiais em processo de elaboração, após a totalização da prestação de contas em andamento. A existência de cotas, por si só, não comprova que todas as desigualdades tenham sido superadas. No entanto, a falta de cotas certamente reafirma as barreiras existentes e em crescimento diante da volatilidade política do Brasil atual.

A gestão, o acompanhamento e a transparência da política se dão na Plataforma Transferegov.br,[1] para envio do relatório final de gestão; no Sistema Nacional de Cultura (SNC),[2] que articula as políticas culturais; e no Sistema Nacional de Informações e Indicadores Culturais (SNIIC),[3] que produz e organiza dados e indicadores para monitoramento da política, além de relatórios de transparência do governo federal, portais estaduais e municipais e página da LPG, Painel de Dados – Lei Paulo Gustavo.[4]

Diante do término da LPG, deseja-se que a manutenção da Política Nacional Aldir Blanc (PNAB), com base legal na lei n. 14.399/2022 e na instrução normativa MinC n. 10/2023, possa sustentar conquistas da LPG, sobretudo a amplificação de vozes periféricas ricas de

[1] Disponível em: https://www.gov.br/transferegov/pt-br. Acesso em: 5 ago. 2026.
[2] Disponível em: https://www.gov.br/cultura/pt-br/assuntos/acoes-programas-e-politicas/sistema-nacional-de-cultura. Acesso em: 5 ago. 2026.
[3] Disponível em: https://www.gov.br/cultura/pt-br/assuntos/acoes-programas-e-politicas/sniic. Acesso em: 5 ago. 2026.
[4] Disponível em: https://www.gov.br/cultura/pt-br/assuntos/lei-paulo-gustavo/acesso-a-informacao/painel-de-dados. Acesso em: 5 ago. 2026.

brasilidade e a manutenção de sua produção cultural. A PNAB permite financiar projetos culturais, inclusive audiovisuais, por meio de editais estaduais, distritais e municipais. A instrução normativa n. 10/2023 estabelece, para editais com recursos da PNAB, reserva mínima de 25% das vagas para pessoas negras, 10% para indígenas e 5% para pessoas com deficiência, observadas as regras e exceções previstas na norma.

QUANDO UM PROJETO CULTURAL RECEBE FINANCIAMENTO PARA REALIZAR A DOCUMENTAÇÃO AUDIOVISUAL DE UM EVENTO DE CULTURA IMATERIAL, PRODUZIR UM DOCUMENTÁRIO SOBRE UMA TRADIÇÃO OU PROMOVER UMA MANIFESTAÇÃO CULTURAL AFRO-BRASILEIRA, ESTE INVESTIMENTO PÚBLICO ESTARÁ CONTRIBUINDO PARA A CONSTRUÇÃO DE MEMÓRIA COLETIVA.

Quando um projeto cultural recebe financiamento para realizar a documentação audiovisual de um evento de cultura imaterial, produzir um documentário sobre uma tradição ou promover uma manifestação cultural afro-brasileira, este investimento público estará contribuindo para a construção de memória coletiva. E se a verba pública for destinada à preservação audiovisual de longo prazo, sua difusão futura poderá transmitir conhecimentos entre gerações.

Políticas públicas de fomento no campo da cultura são benefícios transversais, pois têm dimensão econômica, social, educativa e simbólica. Neste cenário, a população brasileira diversa deixa de ser representada por terceiros e pode ocupar o lugar de diretora, produtora, narradora e protagonista de sua própria história, estética e linguagem. A realização deste potencial criativo embasado em práticas de justiça social depende da participação de todos os setores envolvidos, da qualidade dos editais, dos projetos, dos critérios de seleção, da destinação concreta dos recursos e da eleição de governantes democráticos.

Além da denúncia de violações e do combate à invisibilidade de questões estruturais, a linguagem audiovisual é utilizada em mostras educativas e projetos comunitários para empoderar novos narradores, humanizar as vítimas e engajar a população em debates que podem culminar em ações solidárias e mudanças legislativas, como registrado no filme *A controvérsia confederada*, feito com apoio da LPG.

A justiça social inclui a justiça racial e a justiça restaurativa. Esta se aplica a atos infracionais e crimes que podem ser mais bem resolvidos por meios consensuais ou restaurativos. Segundo o Conselho Nacional de Justiça (CNJ): "A justiça restaurativa é um conjunto ordenado e sistêmico de princípios, métodos, técnicas e atividades próprias". Seu objetivo é a "conscientização sobre os fatores relacionais,

institucionais e sociais motivadores de conflitos e violências". O CNJ ressalta que: "Mais do que uma técnica de resolução de conflitos, constitui uma abordagem que promove espaços de escuta, de responsabilização ativa e de fortalecimento das relações humanas e institucionais."

Em "Reflexões sobre os 20 anos de práticas restaurativas no Brasil", Zanata e Gazola (2025) relembram o 1º Simpósio Brasileiro de Justiça Restaurativa, quando princípios e diretrizes dessas práticas foram sistematizados na Carta de Araçatuba, em 2005. Constam desses princípios: a perspectiva de solução de conflitos de forma criativa e sensível com a escuta das vítimas e dos ofensores; a aproximação entre vítima, agressor, suas famílias e a sociedade na reparação dos danos causados por um crime ou infração; o envolvimento de diferentes pessoas e instituições na resolução de um conflito, que auxiliam na reparação dos danos causados e na recuperação social do agressor, aplicando o conceito de corresponsabilidade social do crime.

JUSTIÇA SOCIAL E REPRESENTAÇÃO AUDIOVISUAL: O CASO DE *A CONTROVÉRSIA CONFEDERADA*

É com esta perspectiva em mente que trazemos o filme *A controvérsia confederada* (2025, 70 min). A tela está preta e ouvimos:

> Eu quero que toda pessoa branca nesse lugar, que estaria feliz em receber o mesmo tratamento que as pessoas negras recebem nessa sociedade, por favor, se levantem. Vocês não entenderam... se vocês pessoas brancas, querem ser tratadas como as pessoas negras são nesta sociedade, se levantem. Ninguém se levantou aqui. Isso diz claramente que você sabe o que está acontecendo. Você sabe que não quer para si mesmo. Eu quero saber por que continua aceitando que aconteça com os outros?

Esse documentário, dirigido por Denis Carvalho, com produção executiva de Silvia Motta, pesquisa de Mestre Motta, de Isabely Motta e do diretor, está disponível na página da Associação Motta, na rede social *YouTube*. Neste momento, quem lê pode escolher assistir ao filme ou ao trailer, antes de continuar o texto.

O projeto foi realizado com recursos da LPG, por meio do Ministério da Cultura, governo federal e Secretaria Municipal de Cultura e Turismo, em edital aberto na Prefeitura Municipal de Santa Bárbara d'Oeste, estado de São Paulo. A ampliação de acesso aos recursos públicos destinados à cultura incentivou a diversidade cultural e fortaleceu a produção artística em diferentes territórios do Brasil, viabilizando essa produção, que dificilmente seria realizada sem a política pública.

O documentário foi produzido pela Apto. 21 Filmes[5] e pela Associação de Capoeira Motta e Cultura Afro (ACMCA), uma organização sem fins lucrativos e ponto de cultura em

[5] Disponível em: https://apto21.com.br/. Acesso em: 5 ago. 2026.

Americana, São Paulo, dedicada à prática da capoeira e à valorização da herança afro-brasileira. Conforme sinopse dos realizadores:

> o filme investiga a controvérsia confederada, trazendo uma abordagem crítica sobre a memória, identidade e as narrativas que moldam nossa história. Com pesquisas e depoimentos marcantes, o documentário questiona a presença do símbolo e da história racista em Santa Bárbara d'Oeste e região. Por muito tempo a comunidade negra, silenciada, resistia em meio aos ataques, desafios e desigualdades, portanto, chegou a vez de contarmos o nosso lado da história!

A primeira imagem em movimento de *A controvérsia confederada* é de um arquivo audiovisual. Trechos do filme *The Civil War*, da Encyclopaedia Britannica Films, em preto e branco, se sucedem em corte seco. Vemos a chaminé de uma locomotiva a vapor; um homem de fraque e cartola; lápides de sepulturas em um cemitério; rodas do trem giram no trilho; chaminés de fábricas soltam fumaça; a fachada de um casarão sulista e mãos negras colhendo algodão em *close*. Com narração em inglês, ouve-se: "*a way of life depending on the hand labor of slaves*"; e em legendas amarelas, lê-se: "um estilo de vida dependia da mão de obra de escravos". Corte seco. Tela preta, som de berimbau. O toque do berimbau cresce e leva ao título do filme, em letras brancas sobre tela preta: *A controvérsia confederada*.

Ao longo da sequência inicial, a narração menciona "um duelo mortal entre dois estilos de vida" e faz alusão ao discurso de Gettysburg, local de uma grande batalha, onde o presidente Abraham Lincoln, ao consagrar o cemitério, nesta fala histórica, afirma que a nação é "concebida na liberdade e dedicada ao princípio de que todos os homens são criados iguais". E conclui dizendo: "que o governo do povo, pelo povo e para o povo, não desapareça da face da Terra". O discurso não aparece no filme, mas é relevante citá-lo para compreensão do contexto da Guerra Civil nos Estados Unidos da América (EUA).

Esta introdução histórica da temática do documentário é fundamental, posto que complexa: a controvérsia existente no interior de São Paulo desde o final da Guerra da Secessão (1861-1865), quando sete estados do sul se uniram para atacar os estados do norte. É a Guerra Civil estadunidense que terminou com mais de seiscentos mil mortos e o fim da escravidão nos EUA. O conflito inicia, em 1861, quando Alabama, Carolina do Sul, Flórida, Geórgia, Louisiana, Mississipi e Texas formam os Estados Confederados da América (Confederados), com economia de *plantations*, plantações de algodão e tabaco baseadas na exploração da força de trabalho de pessoas escravizadas. O México era seu limite ao sul. Os estados do norte defendiam a libertação do povo negro, visando à nova economia industrial em ascensão. Ao perderem a disputa, confederados e familiares deixam os EUA e emigram para o interior do Brasil, onde adquirem terras em Santa Bárbara d'Oeste, Americana e localidades adjacentes da região.

Voltando ao filme, após a introdução histórica, o toque do berimbau traz a narrativa para a cultura afro-brasileira. Vemos paisagens de Santa Bárbara d'Oeste, telhados, ruas, bairros, e vozes em *off* se expressam sobre a cidade: "você não vê a história do negro em Santa Bárbara d'Oeste"; "a gente tem uma visão romantizada de como foi construída Santa Bárbara… de como foi construído… nossa cidade e de tudo que chegou por aqui"; "eu não estudei sobre a Guerra da Secessão na escola". Como fragmentos de um caleidoscópio, começa a se formar a imagem da cidade por seus habitantes. Vemos imagens de árvores, instrumentos de percussão, atabaque, tambor, xequerê decorado com contas vermelhas, brancas e verdes, símbolos da cultura afro-brasileira, e ouvimos: "nós fomos sempre silenciados, eu acho que chegou o momento de nós contarmos a nossa história".

A apresentação de personagens do documentário se dá a partir da família Motta, que conversa na varanda. Isadora Motta serve café para Mestre Motta e Silvia Motta, que usa uma camiseta preta com letras brancas: "RESPEITE MINHA CULTURA, MEUS IRMÃOS". Ouvimos parte da conversa… "ele jogou capoeira, ficou ao lado dela, tô meio cego, mas tô enxergando algumas coisas…" Ela brinca com Mestre Motta: "…cê tá é enxergando muito bem, hein?!" Vemos sua imagem costurando e em *off*, como um pensamento em voz alta: "É difícil ser mãe, ser avó, ser militante, ser artista", diz ela. "E querer viajar ainda", completa o Mestre. "Não…", ela corta, "ainda querer tirar folga, né? Que é o mais difícil! Minimamente, meu compromisso é cuidar não só dos mais novos, como dos mais velhos".

Silvia Motta[6] é pesquisadora cadastrada no Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Iphan) e possui acervo de capoeira de diversas tipologias: textuais, iconográficos, filmográficos, micrográficos e informáticos/digitais. Ela é personagem e produtora de um filme coletivo que registra a luta antirracista no interior de São Paulo. Veremos uma pluralidade de vozes, muitas manifestações, ouviremos muitos militantes. E imagens de arquivo cuidadosamente pesquisadas costuram essa narrativa elíptica e não cronológica, onde a montagem une cada frase como uma peça no mosaico formado por um coletivo que convive, dança, canta, luta, come feijão, vive a luta diária e ainda a de seus antepassados. Se historicamente foram vozes silenciadas, hoje essas vozes têm muito a dizer, a cobrar e a transformar.

A família Motta é o coração do filme. É também quem realiza a produção, a pesquisa, as atividades do ponto de cultura e da ACMCA. "A família da gente é nóis se ajuntar, branco, negro, pardo, todo mundo, cara". Mestre Motta conversa com um grupo de jovens: "Cada vez mais estar se aquilombando, tá tocando tambor junto, tá comendo feijão junto, tá conversando, tá sabendo da dificuldade um do outro". A jovem Isadora é filha de Silvia e, na sua escola, todos conhecem Mestre Motta.

O capoeirista Phelipe Nunes trabalhou na produção do filme e ressalta que Abraham

[6] Disponível em: https://capoeira.iphan.gov.br/user/infor/5616. Acesso em: 5 out. 2026.

Lincoln não era tão abolicionista quanto alguns pensam, pois não queria confrontar o sul. Ele destaca que a Guerra de Secessão terminou em 1865 e a Abolição no Brasil foi em 1888!

Dois entrevistados jovens norte-americanos trazem suas visões críticas diante do estranhamento, ao presenciarem no Brasil, em pleno século XXI, uma celebração confederada com símbolos escravocratas do século XIX, compreendidos nos EUA como símbolos obviamente racistas. Sage Behr era aluna na Universidade Estadual de Campinas e pesquisadora com bolsa Fulbright. Ficou chocada quando foi conhecer a Festa Confederada, em 2022. Ela afirma que a Guerra Civil foi devastadora para sulistas brancos e para muitas populações. Segundo ela, houve muita provocação e amargura depois da guerra. Zach Ben-Amots é cineasta, fotojornalista, artista multimídia e professor de jornalismo. Ele enfatiza que a Guerra Civil foi por causa da escravidão, "quando falamos sobre símbolos confederados, falamos de símbolos que representam um movimento escravocrata".

IMAGENS DE ARQUIVO REGISTRAM MOMENTOS EM QUE A BANDEIRA CONFEDERADA ERA UM SÍMBOLO NORMALIZADO EM ESPAÇOS PÚBLICOS, COMO A CÂMARA MUNICIPAL OU O ANFITEATRO COMUNITÁRIO, EM JANELAS DE CARROS, OU ATÉ MESMO EM MÁSCARAS UTILIZADAS NA PANDEMIA DE COVID-19!

Membros da Fraternidade Descendência Americana (FDA), em diferentes processos de letramento racial, destacam-se em busca de diálogo com a família Motta e refletem acerca de suas vivências familiares durante a celebração rebatizada de "Festa dos Americanos", após uma longa luta protagonizada pelos personagens do filme e nele documentada. Entre os descendentes que falaram ao filme, há quem sempre frequentava as festas, quem só ia uma vez por ano ao cemitério, quem fugia da festa, quem ia, mas se recusava a segurar a bandeira. Gabriela Pyles relembra que era um hábito, "já fazia tão parte e nunca foi falado, nunca foi questionado, a gente simplesmente ia". Continua ela: "não havia nenhum tipo de senso crítico da minha parte, a gente estava sempre muito envolvido na produção da festa, a minha avó sempre mais na parte da cozinha".

Aqui, o filme me faz pensar na minha família, pois quando houve o movimento "Abaixo a Bandeira" foi necessário explicar para minha tia, hoje com 95 anos, que a bandeira confederada é um símbolo racista. A avó dela nasceu em Santa Bárbara d'Oeste em 1879. Pearl Ellis McIntyre torna-se Pérola Byington ao se casar no Brasil com o imigrante do norte dos EUA Albert Jackson Byington, nascido em Elmira, Nova Iorque. O livro *Letters from a confederate soldier*, de Maria Elisa Byington, conta a trajetória dos ancestrais de Pérola e dos meus, história que os livros *O pacto da branquitude*, de Cida Bento, e *Pequeno manual antirracista*, de Djamila Ribeiro, me ajudam a compreender.

De volta ao filme, imagens do Acervo da FDA mostram as famílias de descendentes visitando túmulos no cemitério histórico, festa, danças,

figurinos do século XIX, vestidos, os uniformes militares, as armas, e a controversa bandeira vista no palco da festa, à venda como suvenir, hasteada, tremulando. Durante décadas, havia pessoas, como minha tia, que frequentavam a festa sem perceber os múltiplos sentidos da bandeira controversa que continuavam subjacentes para alguns, mas, à luz dos fatos históricos, são escancarados e estão dolorosamente presentes para quem ainda vive as consequências do passado de violências no presente racista, classista, com barreiras de acesso. Imagens de arquivo registram momentos em que a bandeira confederada era um símbolo normalizado em espaços públicos, como a Câmara Municipal ou o anfiteatro comunitário, em janelas de carros, ou até mesmo em máscaras utilizadas na pandemia de covid-19!

A pesquisa do filme nos traz importantes imagens de arquivo. A determinação de Martin Luther King e de passeatas do movimento de *civil rights* em Selma, nos EUA, inspira o caminho dos movimentos sociais na região paulista, onde a luta antirracista e o consequente processo de letramento racial da sociedade local se deram por meio de manifestações culturais pacíficas, com música, discursos e performances artísticas. Imagens de arquivo do movimento negro Black Lives Matter e de supremacistas brancos na campanha de Trump de 2020 nos EUA nos mostram essa disputa em escala internacional. A pesquisa apresenta o momento, em 2015, em que a governadora da Carolina do Sul anuncia a retirada da bandeira confederada do capitólio estadual.

No Brasil, a vereadora Esther Moraes analisa que muitas pessoas têm uma visão romantizada da bandeira confederada. Esta polifonia de vozes aponta que é preciso considerar uma carga histórica muito pesada. É um passado de dor que atravessa a população preta por séculos, pois esta bandeira é um símbolo utilizado para manter a escravatura. E continua sendo, em pleno século XXI.

Entendemos que esse filme dialoga com os objetivos da justiça social, da justiça restaurativa e da justiça racial. Há momentos de reparação quando as conquistas avançam, quando a bandeira é retirada de locais públicos e, dentro da festa, é ressignificada. Ou quando Marcelo Dodson, integrante da FDA, afirma que "não quis denegrir"... e, neste momento, acontece uma aula prática de comunicação antirracista e, de novo, é Silvia quem conduz e faz a mediação do que poderia ser um grande conflito para um processo educativo. Mestre Motta, Silvia e Marcelo estão abertos ao diálogo sincero, se conhecem há anos. Em Santa Bárbara d'Oeste há um imenso trabalho de reparação racial sendo feito, e há muito por fazer.

"A reparação racial pode envolver ações materiais ou simbólicas", ensina o documento da Conapir (Brasil, 2025, p. 8): "A reparação simbólica inclui a valorização do patrimônio cultural das populações racializadas e a criação de espaços de memória, garantindo o reconhecimento histórico das contribuições desses grupos". As ações materiais são definidas como: "restituição de direitos por meio de políticas como ações afirmativas, redistributivas, titulação de terras quilombolas e indígenas", e pode

ser feita em "compensações por danos e reconhecimento das contribuições das populações racializadas na construção do país".

Após anos de um intenso processo de diálogo entre o movimento negro, representado pela ACMCA, e membros da FDA, bem como pelo poder público local, através de ações e de legislação proposta pelo mandato da vereadora Esther Moraes, que apresentou alteração no Código Municipal de Posturas de Santa Bárbara d'Oeste para impedir festas com símbolos racistas, foi aprovada pelo Poder Legislativo municipal a lei complementar municipal n. 326, de 1º de julho de 2022: "Prevê no Código Municipal de Posturas regras de combate ao racismo no município de Santa Bárbara d'Oeste, nos termos do inciso IV do artigo 4º da lei federal n. 12.228/2010 e incisos I e IX do artigo 2º da lei estadual n. 14.187/2010".

Descendente de americanos, Marina Lee Colbachini explica o que é o mito sulista da "*lost cause*" dos imigrantes: "perdemos a guerra, mas nos mantemos altivos. Então vamos ao Brasil reconstruir nos mesmos moldes... E esse é o problema", avalia. Jefferson Keese questiona: "os americanos chegaram no Brasil e quem os ajudava a fazer tudo, quem estava antes na região?" Ele relembra que uma gestão da FDA convidou políticos de extrema direita, e que política partidária não seria permitida pelo estatuto da instituição, por isso se afastou.

Em visita às ruínas de uma fazenda, Claudia Monteiro informa que havia ali cerca de duzentas pessoas escravizadas. E compara com o conhecimento que se tem da imigração americana e italiana, pois não se tem conhecimento sobre a trajetória dos negros. Carlinhos Barros questiona por que o Museu da Imigração na cidade conta apenas a história do povo americano e não a do povo negro. Pessoas do movimento negro local participam ativamente, seja em depoimentos ou como corpos presentes na construção da luta antirracista em passeatas, manifestações, reuniões para enfrentarem de forma pacífica o apagamento praticamente total da história do povo negro na região. O filme informa que o Portal Geledés publicou que mais de cem entidades protestaram contra a bandeira racista na festa da cidade.

Em 2025, dia do lançamento, o canal digital @tvtododiaoficial entrevistou a equipe. Silvia Motta considera o documentário muito importante para a afirmação de suas existências, diante do apagamento quase total da história enquanto população negra, pois ela era contada apenas do ponto de vista dos colonizadores. Ela diz: "A maior controvérsia é ouvir a versão de vozes negras contrapondo uma história que já está contada". E afirma: "Pra gente, a maior controvérsia dessa história toda é dizer o quanto nos feriu e o quanto nos incomoda, símbolos que foram hasteados dentro desta cidade e da cidade vizinha".

Na estreia, o diretor Denis Carvalho relembra que foi um processo doloroso. Por acessar "situações difíceis, traumáticas, a gente tinha que ter um certo tato de como fazer as aproximações, de como desenvolver conversas". Os depoimentos de Isadora Motta e Zahayra Campos dão testemunho do racismo institucional no ambiente escolar. Com muita dor, adolescentes negras relataram casos de racismo em suas

escolas. As duas, cada uma em sua vivência, estavam ainda muito traumatizadas e a mediação nas escolas precisou de Silvia Motta e sua experiência de luta, pois o racismo estrutural em instituições normalizou agressões e violências sofridas como brincadeira de adolescentes. Percebe-se a necessidade da implementação de protocolos de educação antirracista com máxima urgência no Brasil.

Ao longo de todo o filme, vemos muitas negociações e argumentações em busca de justiça e reparação. No caso das jovens, é uma dor terrível que ainda reverbera. O papel de "facilitadora restaurativa" coube a Silvia Motta, já sobrecarregada com tantas demandas. No entanto, sua capacidade de luta fortaleceu sua filha. Segundo o *Mapeamento dos programas de justiça restaurativa* (Conselho Nacional de Justiça, 2025, p. 10), a resolução CNJ n. 225, de 2016, foi publicada para dispor sobre a Política Nacional de Justiça Restaurativa junto ao Poder Judiciário. No art. 1º, essa normativa define que:

> III – as práticas restaurativas terão como foco a satisfação das necessidades de todos os envolvidos, a responsabilização ativa daqueles que contribuíram direta ou indiretamente para a ocorrência do fato danoso e o empoderamento da comunidade, destacando a necessidade da reparação do dano e da recomposição do tecido social rompido pelo conflito e as suas implicações para o futuro.

Deve haver a participação do ofensor e da vítima quando houver, assim como de suas famílias e dos demais envolvidos, e de "facilitadores restaurativos capacitados em técnicas autocompositivas e consensuais de solução de conflitos próprias da justiça restaurativa".

Em 2021, a ONU defendeu a ideia de "justiça de reparação" para lidar com o legado da escravidão e do colonialismo, destacando a ligação direta e imediata com o racismo sistêmico e com a violência policial no presente. No dano causado pelo uso da bandeira confederada, é possível identificar no filme *A controvérsia confederada* alguns aspectos alinhados com a justiça restaurativa, a saber: por um lado, "a responsabilização ativa daqueles que contribuíram direta ou indiretamente para a ocorrência do fato danoso", e, por outro, "o empoderamento da comunidade, destacando a necessidade da reparação do dano". Percebemos um objetivo específico alcançado, resultante da política pública LPG, pois este filme foi integralmente financiado por essa lei, com ações afirmativas tais como as recomendadas no documento prévio ao 5º Conapir, com justiça racial.

No entanto, "a satisfação das necessidades de todos os envolvidos" parece continuar em negociação. Nota-se que alguns membros da FDA gostariam de usar a bandeira mais do que concordaram em fazer. Já a "recomposição do tecido social rompido pelo conflito e as suas implicações para o futuro" devem ser mantidas em ações e políticas públicas para a educação antirracista em todo o território nacional de forma prioritária.

Vale destacar que os dois lados da controvérsia foram contemplados em 2023. No edital LPG Audiovisual, inciso I, o primeiro lugar

da categoria média-metragem foi para Motta Cultura Afro Brasileira Produções, com o projeto A controvérsia confederada. No inciso III, a FDA recebeu recursos financeiros para o projeto Preservação e digitalização de acervo referente à imigração norte-americana em Santa Bárbara d'Oeste.

No último episódio da série *Civil War*, de Ken Burns, realizada para a rede de emissoras públicas de tevê nos EUA e disponível on-line, a narração afirma: "Seus líderes um dia sonharam com um império tropical que alcançasse o sul, chegando ao México, Guatemala, Nicarágua e Brasil. Em 1865, esse sonho havia desaparecido". Agora, no contexto geopolítico atual, cabe questionar: o sonho imperialista desapareceu? E é preciso relembrar o "discurso de Gettysburg", de que a nação é "concebida na liberdade e dedicada ao princípio de que todos os homens são criados iguais". E conclui dizendo: "que o governo do povo, pelo povo e para o povo, não desapareça da face da Terra".

Extrapolando a realidade local, o filme possibilita uma leitura da realidade brasileira no tempo presente. Entre os dois turnos da eleição presidencial deste ano, vejamos esta cronologia surpreendente: dia 3 de outubro a extrema direita faz motociata na região do filme. Após o primeiro turno, dia 5, o jornal *Extra* publica a manchete: "E O VENTO LEVOU... PRA DIREITA", citando o título do longa-metragem que ignora a violência da escravidão e é considerado propaganda do mito da "*lost cause*" na cultura *pop* global.

Na sexta-feira, dia 9 de outubro, a Agência Brasil publica a denúncia: "Ana Elisa desativa conta no *X* após sofrer ameaças de morte". A jovem mulher negra de 21 anos foi eleita deputada federal por Minas Gerais, com 524.219 votos. A estudante de direito e filha de sindicalista é a deputada mais jovem já eleita no Brasil. As mulheres candidatas nas eleições de 2026 sofreram muitas ameaças. No caso de Ana Elisa Santos Silva (PT), as ameaças de morte e de violência sexual são racializadas, "o autor se diz integrante do grupo de extrema-direita e supremacista branco Ku Klux Klan".

Quando um jornal usa, para falar das eleições atuais, um filme sobre a Guerra Civil dos EUA, cujo símbolo racista permanecia em uso no Brasil, e precisou de anos de luta para ser regulamentado, como demonstramos; e na mesma semana há denúncias de ameaças de supremacistas brancos, percebe-se que o Brasil vive um momento de eclosão do racismo, inclusive como viés político. Nunca esqueceremos de Marielle Franco. Minha compreensão sobre o momento atual do Brasil seria outra sem ver o filme *A controvérsia confederada*.

Neste sentido, ressalta-se a importância da manutenção de políticas públicas no campo da cultura, notadamente para o setor audiovisual, ferramenta fundamental para criação ou preservação de obras audiovisuais como inspiração e instrumento para justiça social, justiça racial e justiça restaurativa, e para o fortalecimento da democracia brasileira e sua soberania.

REFERÊNCIAS

AMNESTY INTERNATIONAL. Racial justice. Londres: Amnesty International, 2026. Disponível em: https://www.amnesty.org/en/what-we-do/discrimination/racial-justice/. Acesso em: 11 out. 2026.

ASSOCIAÇÃO MOTTA. Controvérsia confederada trailer. YouTube, 21 mar. 2026. 1 vídeo (2 min 11 seg). Disponível em: https://m.youtube.com/watch?v=cbERKAqe8j8. Acesso em: 5 ago. 2026.

ASSOCIAÇÃO MOTTA. A controvérsia confederada. YouTube, 3 abr. 2025. 1 vídeo (1 h 10 min 9 seg). Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=2DemQ06UHBc. Acesso em: 5 ago. 2026.

BRASIL. Lei complementar n. 195, de 8 de julho de 2022. Dispõe sobre ações emergenciais destinadas ao setor cultural a serem adotadas em decorrência dos efeitos econômicos e sociais da pandemia da covid-19. Diário Oficial da União, seção 1, Brasília, DF, ano 159, ed. 130, p. 1, 11 jul. 2022. Disponível em: https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/lcp/lcp195.htm. Acesso em: 5 ago. 2026.

BRASIL. Ministério da Cultura. Gabinete da Ministra. Instrução normativa MinC n. 5, de 10 de agosto de 2023. Dispõe sobre as regras e procedimentos para implementação das ações afirmativas e medidas de acessibilidade de que trata o decreto n. 11.525, de 11 de maio de 2023. Diário Oficial da União, seção 1, Brasília, DF, ano 160, ed. 153, p. 16, 11 ago. 2023. Disponível em: https://www.in.gov.br/en/web/dou/-/instrucao-normativa-minc-n-5-de-10-de-agosto-de-2023-502407937. Acesso em: 5 ago. 2026.

BRASIL. Ministério da Cultura. Lei Paulo Gustavo: prestação de contas de políticas culturais. Brasília, DF: Ministério da Cultura, 1 ago. 2026. Disponível em: https://www.gov.br/cultura/pt-br/assuntos/prestacao-de-contas-politicas-culturais/defeso/politicas-culturais/lei-paulo-gustavo. Acesso em: 5 ago. 2026.

BRASIL. Ministério da Igualdade Racial. Igualdade e democracia: reparação e justiça racial. Sumário executivo da 5ª Conferência Nacional de Promoção da Igualdade Racial. Brasília, DF: Ministério da Igualdade Racial, 2025. Disponível em: https://www.gov.br/participamaisbrasil/sumario-executivo-da-5-conapir. Acesso em: 29 set. 2026.

CARDOSO, C. M. (org.). Glossário para letramento em educação em direitos humanos. 1. ed. Bauru, SP: Universidade Estadual Paulista (Unesp), 2026. Disponível em: https://observatorioedhemfoc.websiteseguro.com/observatorio/wp-content/uploads/2026/09/Glossario-para-Letramento-em-Educacao-em-Direitos-Humanos-FINAL.pdf. Acesso em: 4 out. 2026.

CONSELHO NACIONAL DE JUSTIÇA (Brasil). Justiça restaurativa. Brasília, DF: CNJ, [s.d.]. Disponível em: https://www.cnj.jus.br/programas-e-acoes/justica-restaurativa/. Acesso em: 29 set. 2026.

CONSELHO NACIONAL DE JUSTIÇA (Brasil). Mapeamento dos programas de justiça restaurativa. Brasília: CNJ, 2025. Disponível em: https://www.cnj.jus.br/wp-content/uploads/2025/09/ii-mapeamento-prograsma-justica-restaurativa.pdf. Acesso em: 29 set. 2026.

FRATERNIDADE DESCENDÊNCIA AMERICANA. Acervo técnico da Fraternidade Descendência Americana. Santa Bárbara d'Oeste, [s.d.]. Disponível em: https://docs.fdasbo.org.br/s/docsfdasbo/page/acervo. Acesso em: 29 set. 2026.

JORNAL EXTRA. E o vento levou… pra direita [Post]. Facebook, 5 out. 2026. Disponível em: https://www.facebook.com/photo/?fbid=1526541462832296&set=a.343108691175585. Acesso em: 11 out. 2026.

NASCIMENTO, L. Ana Elisa desativa conta no X após sofrer ameaças de morte. Agência Brasil, 9 out. 2026. Disponível em: https://agenciabrasil.ebc.com.br/politica/noticia/2026-10/ana-elisa-desativa-conta-no-x-apos-sofrer-ameacas-de-morte. Acesso em: 11 out. 2026.

RFI. ONU quer "justiça de reparação" contra legado da escravidão e racismo sistêmico. RFI, 12 jul. 2021. Disponível em: https://www.rfi.fr/br/mundo/20210712-onu-quer-justi%C3%A7a-de-repara%C3%A7%C3%A3o-contra-legado-da-escravid%C3%A3o-e-racismo-sist%C3%AAmico. Acesso em: 29 set. 2026.

SANTA BÁRBARA D'OESTE (SP). Lei complementar municipal n. 326, de 1º de julho de 2022. Prevê no Código Municipal de Posturas regras de combate ao racismo no município de Santa Bárbara d'Oeste, nos termos do inciso IV do artigo 4º da lei federal n. 12.228/2010 e incisos I e IX do artigo 2º da lei estadual n. 14.187/2010. Santa Bárbara d'Oeste: Prefeitura Municipal, 2022. Disponível em: https://www.santabarbara.sp.gov.br/portal/leis_decretos/11012/. Acesso em: 11 out. 2026.

SANTA BÁRBARA D'OESTE (SP). Prefeitura Municipal. Santa Bárbara divulga projetos habilitados da Lei Paulo Gustavo. Santa Bárbara d'Oeste, 23 nov. 2023. Disponível em: https://www.santabarbara.sp.gov.br/portal/noticias/0/3/70716/santa-barbara-divulga-projetos-habilitados-da-lei-paulo-gustavo. Acesso em: 29 set. 2026.

SKYJACKER. The Civil War - Episode 9: The Better Angels of Our Nature (1865). YouTube, 12 dez. 2022. 1 vídeo (1 h 7 min 5 seg). Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=F-VIl_WJoRHg&list=PL5F8Qzd-dTzJOZ-Tud_wcThjNEotQ1r75&index=10. Acesso em: 11 out. 2026.

TV TODODIA. Controvérsia confederada: documentário é lançado em Santa Bárbara. YouTube, 28 de mar. 2025. 1 vídeo (5 min 54 seg). Disponível em: https://m.youtube.com/watch?v=er4vkzoX_rA&pp=ygUjVHYgdG9kb2RpYSBDb250cm92ZXJzaWEgQ29uZmVkZXJhZGE%3D. Acesso em: 11 out. 2026.

VIANA, F. Z.; GAZOLA, G. Reflexões sobre os 20 anos de práticas restaurativas no Brasil. Migalhas, 12 nov. 2025. Disponível em: https://www.migalhas.com.br/coluna/uma-migalhas/444229/reflexoes-sobre-os-20-anos-de-praticas-restaurativas-no-brasil. Acesso em: 29 set. 2026.



CINEMATECA PARAENSE: PESQUISA, PRESERVAÇÃO E DIFUSÃO DO PATRIMÔNIO AUDIOVISUAL NA AMAZÔNIA

Ramiro Quaresma da Silva

Documentarista, pesquisador e curador independente. Doutor em Artes pela UFMG, mestre em Artes pela UFPA e bacharel em Comunicação Social pela Unama. Foi professor da UFPA entre 2014 e 2024. Dirigiu o documentário *Praça Amazonas* (2024) e é idealizador da Cinemateca Paraense.

Deyse Ane Ribeiro Marinho

Museóloga formada pela UFPA. Mestre em Artes pela UFMG, com pesquisa em preservação do patrimônio cultural. Atua como pesquisadora, produtora cultural e gestora de projetos de memória e artes visuais. Integra a coordenação da Cinemateca Paraense e é idealizadora do Xumucuís: Arte Contemporânea Digital Amazônica.



INTRODUÇÃO

A historicidade da Cinemateca Paraense articula-se de modo intrínseco à minha própria trajetória enquanto pesquisador e realizador audiovisual. No contato inicial com os acervos locais, evidenciou-se que o estudo do cinema paraense transcendia a mera análise estética ou temática das obras disponíveis, demandando um rigoroso trabalho arqueológico de localização de matrizes, identificação documental, registro de história oral e diagnóstico das condições de vulnerabilidade sob as quais esse acervo subsistiu. Consequentemente, o ato de pesquisar configurou-se como um exercício constante de reconstituição a partir de vestígios esparsos.

Essa constatação diagnóstica converteu-se na premissa orientadora da práxis institucional. Películas, matrizes fotográficas, roteiros, materiais iconográficos, documentos administrativos, mídias magnéticas e testemunhos orais encontravam-se amplamente pulverizados entre órgãos públicos, coleções particulares, acervos de emissoras de televisão e acervos pessoais de cineastas. A emergência das tecnologias digitais incorporou a esse cenário novas dinâmicas e suportes, tais como unidades de armazenamento rígido, mídias óticas e acervos virtuais, resultando em uma memória audiovisual caracterizada pela fragmentação em múltiplos formatos e estados de conservação bastante heterogêneos.

A necessidade de sistematizar, catalogar e correlacionar esse ecossistema documental fundamentou tanto a concepção da Cinemateca Paraense quanto o desenvolvimento do meu programa de pesquisa acadêmica. Na dissertação de mestrado (UFPA, 2015), elaborou-se uma cartografia do cinema paraense associada aos processos de preservação e extroversão no ambiente digital, analisando a arquitetura de informação do portal da Cinemateca como vetor de preservação virtual e organização do conhecimento histórico (Silva, 2015).

Posteriormente, na tese de doutorado (UFMG, 2023), intitulada *O cinema e o audiovisual do Pará: memórias submersas de uma filmografia invisível*, esse recorte cronológico e analítico foi ampliado para abarcar mais de um século de produção audiovisual regional, estendendo-se das primeiras manifestações do século XX até a década de 2020. O estudo integrou metodologias de mapeamento, curadoria documental, análise fílmica e salvaguarda, buscando conferir visibilidade historiográfica a obras e processos sociais sistematicamente marginalizados pela historiografia hegemônica do cinema brasileiro (Silva, 2023).

Observa-se, assim, uma rigorosa continuidade metodológica e política entre as investigações de mestrado e doutorado, tendo a Cinemateca Paraense como núcleo de experimentação e práxis. A instituição evoluiu de seu escopo inicial de repositório digital para se consolidar como um centro dinâmico, responsável por exposições curatoriais, mostras retrospectivas, fóruns, debates, semanas de patrimônio e programas de qualificação profissional. O presente trabalho dedica-se a problematizar essa trajetória e a examinar os desafios epistêmicos e materiais da

preservação audiovisual a partir da especificidade amazônica.

DA EXPERIÊNCIA COM OS ARQUIVOS À CRIAÇÃO DA CINEMATECA PARAENSE

A consolidação metodológica do interesse pela preservação patrimonial decorreu da inserção e do intercâmbio com instituições arquivísticas de referência. Em 2004, ao realizar visita técnica à Cinemateca Portuguesa, apreendeu-se a complexidade de sua estrutura institucional: distante de uma dimensão meramente passiva de custódia, a instituição operava como um centro integrado de conservação preventiva, pesquisa historiográfica, curadoria e mediação cultural, no qual o patrimônio audiovisual se mantinha dinamicamente articulado à sociedade.

Com o retorno a Belém e a subsequente atuação na pesquisa do Museu da Imagem e do Som do Pará (MIS-PA), foi possível aproximar os referenciais teóricos dos desafios práticos do trabalho de arquivo. O contato direto com o acervo — incluindo obras de Líbero Luxardo, cinejornais de Milton Mendonça e o curta-metragem *Vila da Barca*, de Renato Tapajós — revelou uma produção regional quantitativa e qualitativamente superior àquela registrada na historiografia e na bibliografia especializadas. A experiência acumulada no MIS-PA, aliada ao diálogo institucional com a Federação Internacional de Arquivos de Filmes (Fiaf) e com a Cinemateca Brasileira, aprofundou a fundamentação técnica do trabalho arquivístico. Reafirmou-se a premissa de que a preservação exige uma cadeia de ações integradas, contemplando desde a identificação e conservação preventiva até os processos de restauração, catalogação exaustiva e, sobretudo, a garantia de acesso público democrático.

Nesse âmbito, desempenhou-se papel ativo na restauração e digitalização do acervo de Líbero Luxardo em parceria com a Cinemateca Brasileira, viabilizando o tratamento de títulos como *Perde o Pará seu grande líder* (1959), *Um dia qualquer* (1965), *Belém do Pará* (1966) e *Marajó: barreira do mar* (1966). Essa etapa reafirmou o princípio de que a custódia física de uma obra audiovisual adquire sua plena função social quando acompanhada de mecanismos eficientes de reintrodução do material no circuito de circulação cultural. Após o desligamento do MIS-PA, em 2008, o prosseguimento autônomo das pesquisas culminou no desenvolvimento da Cinemateca Paraense, inicialmente concebida sob o formato de publicação digital. Diante da ausência de infraestrutura física dedicada e da acentuada dispersão dos acervos, o ambiente virtual ofereceu o suporte adequado para a centralização, organização e

A NECESSIDADE DE SISTEMATIZAR, CATALOGAR E CORRELACIONAR ESSE ECOSSISTEMA DOCUMENTAL FUNDAMENTOU TANTO A CONCEPÇÃO DA CINEMATECA PARAENSE QUANTO O DESENVOLVIMENTO DO MEU PROGRAMA DE PESQUISA ACADÊMICA.

extroversão de dados biofilmográficos, históricos e críticos sobre o cinema paraense.

Ao longo da década de 2010, acompanhando a evolução das arquiteturas de informação na *web*, o portal institucional consolidou-se como uma base de dados dinâmica de preservação virtual, estruturando informações fidedignas, entrevistas de valor documental, iconografia e *hiperlinks* para obras disponibilizadas por seus próprios realizadores.

A PRESERVAÇÃO VIRTUAL COMO ESTRATÉGIA

O paradigma teórico da preservação virtual constituiu o eixo central da dissertação de mestrado. Na ausência de uma coleção física centralizada sob custódia direta, o acervo da Cinemateca foi estruturado a partir de metadados, documentos digitalizados e materiais audiovisuais distribuídos em redes de armazenamento, demandando abordagens metodológicas inovadoras para a organização e extroversão do patrimônio documental. A plataforma digital viabilizou o entrecruzamento sistemático de fontes: a determinado título fílmico associam-se sua ficha técnica exaustiva, contexto de produção, fortuna crítica e depoimentos orais. Em lugar de replicar o modelo tradicional focado na centralização de suportes físicos, concebeu-se uma arquitetura de informação voltada para a contextualização e ressignificação do patrimônio audiovisual.

A opção pela abordagem cartográfica justificou-se por sua capacidade de apreender itinerários não lineares e conexões em rede. A trajetória do cinema no Pará revelou-se não como um desenvolvimento homogêneo ou linear, mas como uma rede complexa de agentes, obras, contingências tecnológicas e políticas culturais em permanente transformação. A imagem de um lote de retalhos de película preservado de forma assistemática em reserva técnica funcionou como metáfora epistemológica do processo investigativo: fragmentos materiais descontinuados que exigiam rigor analítico para a reconstituição de uma narrativa historiográfica articulada.

REAFIRMOU-SE A PREMISSA DE QUE A PRESERVAÇÃO EXIGE UMA CADEIA DE AÇÕES INTEGRADAS, CONTEMPLANDO DESDE A IDENTIFICAÇÃO E CONSERVAÇÃO PREVENTIVA ATÉ OS PROCESSOS DE RESTAURAÇÃO, CATALOGAÇÃO EXAUSTIVA E, SOBRETUDO, A GARANTIA DE ACESSO PÚBLICO DEMOCRÁTICO.

A práxis da Cinemateca Paraense foi estruturada a partir de quatro eixos operacionais interdependentes: pesquisa, catalogação, preservação e difusão. O trabalho de catalogação — consubstanciado na verificação de créditos,

elaboração de filmografias e organização cronológica — transcende a dimensão técnica para se afirmar como um ato eminentemente historiográfico e político, responsável por legitimar a presença da produção regional no cenário nacional. Sem a correspondente documentação arquivística e catalográfica, o objeto fílmico permanece em estado de invisibilidade e vulnerabilidade institucional. A catalogação rigorosa configura-se, portanto, como a camada primária e indispensável de qualquer política de salvaguarda patrimonial.

CINEMA NO PARÁ: HISTÓRIA E MEMÓRIA

Em 2012, a Cinemateca Paraense inaugurou suas atividades presenciais por meio do projeto Cinema no Pará: história e memória, desenvolvido em cooperação com o MIS-PA. A iniciativa articulou uma exposição museológica de caráter documental a uma programação curatorial de exibições fílmicas.

A exposição reuniu acervo tridimensional e iconográfico composto por projetores, maquinaria cinematográfica, cartazes e documentos históricos — incluindo aparatos tecnológicos utilizados na realização do clássico *Ver-O-Peso*[1] e da série *Lendas amazônicas*.[2] Concomitantemente, a mostra exibiu produções históricas cuja circulação se encontrava interrompida havia décadas. O evento demonstrou a eficácia da integração entre investigação acadêmica, museologia do audiovisual e difusão pública. A projeção contextualizada das obras cumpre a função social do arquivo, impedindo que a memória preservada permaneça circunscrita ao isolamento das reservas técnicas.

As fontes primárias e lacunas identificadas durante o projeto alimentaram continuamente o sistema de informação da Cinemateca e forneceram subsídios à dissertação de mestrado. Esse modelo metodológico converteu-se na diretriz da instituição: pesquisas curatoriais geram acervo, depoimentos orais constituem fontes primárias e a difusão aproxima a comunidade da preservação do patrimônio cultural.

A CRIAÇÃO DA SEMANA DO PATRIMÔNIO AUDIOVISUAL

No ano de 2013, concebeu-se a edição inaugural da Semana de Preservação do Patrimônio Audiovisual, estruturada em consonância com o Dia Mundial do Patrimônio Audiovisual (27 de outubro), com o propósito de instituir um fórum permanente de reflexão técnica e acadêmica sobre acervos no estado do Pará.

Realizada em cooperação com o MIS-PA, a primeira edição contemplou oficinas especializadas, painéis de debate e a publicação do *Manual de preservação de acervos fílmicos*, de autoria de José Maria Pereira Lopes, reunindo

[1] Filme em 16 mm do coletivo Crava de 1984, que inaugura uma nova fase do cinema paraense.
[2] Docussérie em quatro episódios, de Ronaldo Passarinho e Moisés Magalhães, de 1998, originalmente em 16 mm, exibida no canal GNT.

pesquisadores, arquivistas e realizadores. Em 2014, a segunda edição priorizou as problemáticas inerentes aos suportes magnéticos e aos processos de migração digital, contando com a parceria da TV Cultura do Pará. O evento abordou a gestão de acervos televisivos e as diretrizes de conservação preventiva para matrizes analógicas.

Tais iniciativas atenderam a uma carência histórica da região: a ausência de programas continuados de capacitação técnica na área de preservação audiovisual, a despeito do expressivo volume de acervos custodiados por instituições paraenses. Em 2020, o projeto foi reestruturado sob formato telepresencial, passando a denominar-se Semana do Patrimônio Audiovisual da Amazônia, assumindo formalmente uma abrangência regional voltada às assimetrias e especificidades do contexto amazônico. Entre 2020 e 2022, as conferências e mesas de debate remotas constituíram um denso repositório de história oral com pioneiros e agentes do setor. O *corpus* documental resultante dessas interações forneceu subsídios diretos para a elaboração da tese de doutorado.

A quarta e a quinta edições mantiveram a centralidade na metodologia de história oral. Os depoimentos de realizadores veteranos e contemporâneos viabilizaram a elucidação de contextos de produção, arranjos financeiros e redes de circulação ausentes da historiografia oficial. A consolidação do evento, ao alcançar sua oitava edição, atesta a viabilidade e a maturidade de arranjos institucionais independentes na manutenção de espaços continuados de investigação e debate sobre o patrimônio audiovisual. A perenidade da Semana contrapõe-se ao histórico panorama de descontinuidade das políticas culturais na região Norte, estabelecendo uma agenda de pesquisa e capacitação especializada e permanente na Amazônia.

MEMÓRIAS SUBMERSAS E A CONSTRUÇÃO DE UMA FILMOGRAFIA

Enquanto a dissertação delimitou seu escopo na produção posterior aos anos 1960 e nas redes digitais, a tese de doutorado empreendeu um levantamento exaustivo cobrindo mais de um século de história do cinema e do audiovisual no Pará. A formulação teórico-conceitual "memórias submersas de uma filmografia invisível" sintetiza esse quadro: a prolífica e heterogênea produção audiovisual paraense teve sua visibilidade obscurecida por barreiras estruturais de distribuição, escassez de preservação e omissão sistemática nos compêndios historiográficos do cinema brasileiro.

A investigação cartografou desde as primeiras exibições cinematográficas no início do século XX até a produção contemporânea, contemplando o cinema de Líbero Luxardo, o movimento superoitista, a experiência do Centro de Referência Audiovisual da Amazônia, a introdução das mídias videográficas, a produção de redes televisivas, o documentarismo, a animação e o audiovisual nativo digital.

Essa vasta produção descentralizada questiona as narrativas historiográficas centro-orientadas. A assimetria na distribuição de fomento e infraestrutura arquivística entre o

Sudeste e o Norte reflete-se na fragilidade dos acervos regionais, expondo obras sem ampla circulação comercial ao risco iminente de apagamento histórico. A preservação audiovisual reveste-se, portanto, de inquestionável dimensão política e epistemológica: a recuperação e disponibilização de acervos negligenciados possibilitam a reescrita das narrativas históricas e ampliam o repertório da história cultural do país. Nesse cenário, o trabalho catalográfico promovido pela Cinemateca Paraense opera como um inventário dinâmico e aberto, permanentemente receptivo ao aporte de novas evidências empíricas e pesquisas colaborativas.

O PIONEIRISMO DE UMA AÇÃO CONTINUADA

A trajetória da salvaguarda audiovisual no Pará antecede a fundação da Cinemateca. Instituições públicas como o MIS-PA e a TV Cultura do Pará, além do empenho individual de cineastas, colecionadores e pesquisadores, desempenharam papel fundamental na guarda e retenção desses materiais ao longo de décadas. A contribuição distintiva da Cinemateca Paraense reside na articulação sistemática e multidisciplinar entre investigação historiográfica, catalogação exaustiva, difusão em rede, programas de qualificação profissional e constituição de acervos de história oral. Concebida em um período no qual a presença do cinema paraense no ambiente cibernético era inexpressiva, a iniciativa fomentou arranjos informacionais e consolidou o debate em torno da formulação de políticas públicas de preservação específicas para a Amazônia.

A conservação de acervos exige rigor e continuidade institucional. Coleções audiovisuais demandam monitoramento ambiental constante, atualização de infraestrutura tecnológica e formação contínua de quadros técnicos para conter processos irrecuperáveis de degradação física e química. A transição dos suportes analógicos para os ambientes digitais introduziu novas complexidades arquivísticas: à vulnerabilidade física dos suportes fotoquímicos e magnéticos somam-se a acelerada obsolescência de *hardwares* e *softwares* de leitura, além da volatilidade intrínseca do armazenamento digital.

O CICLO DE FORMAÇÃO EM PRESERVAÇÃO AUDIOVISUAL

As reflexões acumuladas ao longo das edições da Semana do Patrimônio demonstraram a necessidade premente de instituir programas descentralizados de qualificação técnica em preservação audiovisual na região Norte. Historicamente, os centros de capacitação especializada concentraram-se na região Sudeste do país. A própria formação técnica deste pesquisador exigiu o deslocamento para outros centros urbanos, evidenciando um gargalo estrutural que demandava superação no âmbito regional.

Em 2024, a Cinemateca Paraense realizou o I Ciclo de Formação em Preservação Audiovisual, estruturando cursos, oficinas laboratoriais, *masterclasses* e sessões comentadas orientadas

às demandas concretas dos acervos locais. O programa pedagógico abrangeu a cadeia da preservação de forma integrada: desde a conservação preventiva de película e fitas magnéticas até os preceitos éticos da reutilização de arquivos, restauração digital, catalogação e gestão de metadados. Ao promover o intercâmbio entre especialistas de renome nacional e profissionais locais em Belém, o Ciclo atenuou disparidades históricas no acesso ao conhecimento técnico especializado. A expressiva procura registrada confirmou a demanda reprimida de pesquisadores, arquivistas, museólogos, produtores e estudantes pela apropriação de metodologias de salvaguarda do patrimônio audiovisual.

O II CICLO E A NECESSIDADE DE DESCENTRALIZAÇÃO

No ano de 2025, o II Ciclo de Formação em Preservação Audiovisual expandiu o alcance do projeto para além dos limites da capital, implementando ações itinerantes focadas na descentralização técnica pelo interior do estado do Pará. Considerando a vasta dimensão territorial paraense, tornava-se imperativo evitar a reprodução interna do modelo centro-periferia, assegurando a instrumentalização técnica de agentes culturais atuantes em diferentes municípios.

As etapas itinerantes associaram a dimensão pedagógica ao diagnóstico de campo, viabilizando o mapeamento de acervos comunitários, registros de memória familiar e coleções locais dispersas pelo território estadual. Parcela significativa da memória audiovisual regional reside fora dos circuitos institucionais consolidados: acervos privados, registros de manifestações populares, coleções de movimentos sociais e arquivos de emissoras locais custodiam registros fundamentais da história social e cultural.

A ausência de conscientização acerca do valor histórico desses materiais eleva significativamente os riscos de descarte indelével. Uma mídia de uso doméstico pode guardar a única documentação visual de uma prática cultural ou de uma paisagem geográfica modificada. Nesse sentido, a formação atua como vetor de sensibilização patrimonial. A preservação inicia-se com o reconhecimento do valor histórico e documental do registro visual por parte de sua própria comunidade. Com o desenvolvimento do II Ciclo, a Cinemateca Paraense consolidou uma rede colaborativa de agentes capacitados para atuar na salvaguarda e valorização do patrimônio audiovisual em diversas sub-regiões da Amazônia.

ENTRE O ANALÓGICO E O DIGITAL

As mutações nos suportes tecnológicos constituem objeto central das reflexões desenvolvidas. Ao longo do século XX, a preservação esteve vinculada à materialidade dos suportes fotoquímicos (nitrato de celulose, acetato e poliéster), demandando um rígido controle de temperatura e umidade relativa do ar. A introdução das mídias magnéticas (formatos

VHS, U-matic, Betacam) trouxe a problemática da obsolescência dos equipamentos de reprodução: na ausência de leitores operacionais, o conteúdo torna-se inacessível, ainda que a fita se encontre fisicamente estabilizada. Embora percebida inicialmente como panaceia, a digitalização gerou complexos desafios de gestão de dados, redundância de cópias de segurança, migração periódica de formatos e vulnerabilidade à corrupção de arquivos *bitstream*.

Atualmente, coexistimos com dois cenários críticos: acervos analógicos mantidos em condições inadequadas de conservação e produções nativas digitais que circulam em redes virtuais sem políticas sistemáticas de arquivamento de longo prazo (Silva, 2015). A hiperproliferação contemporânea de imagens não é sinônimo de perenidade. O carregamento de um arquivo audiovisual em plataformas comerciais de mídia social não equivale à sua preservação arquivística. A custódia digital exige documentação estruturada, adoção de padrões abertos de metadados e infraestrutura de servidores sustentável. A dimensão virtual da Cinemateca Paraense consolida-se como um potente vetor de difusão e acesso, devendo estar integrada a uma política pública abrangente que articule acervos físicos, repositórios digitais confiáveis e acesso universal.

PARA UMA CINEMATECA AMAZÔNICA

O percurso institucional traçado indica a necessidade de consolidação da Cinemateca Paraense além da esfera estritamente virtual, demandando a estruturação de uma sede física e institucional apta a atender às especificidades da região. Uma infraestrutura "cinematecatária" na Amazônia deve integrar reservas técnicas climatizadas, laboratórios de restauração analógica e digital, centro de documentação, espaço de formação e salas de exibição preparadas para enfrentar os desafios climáticos e logísticos locais.

A vastidão territorial impõe a atuação sob o modelo de redes colaborativas. Instituições de ensino superior, arquivos públicos, redes de comunicação, coletivos culturais e comunidades devem atuar de forma articulada em uma política descentralizada de salvaguarda. A Cinemateca Paraense posiciona-se como agente catalisador desse ecossistema, produzindo conhecimento historiográfico, propondo diretrizes para políticas públicas e mobilizando a sociedade civil em prol da salvaguarda de seu patrimônio visual.

A ASSIMETRIA NA DISTRIBUIÇÃO DE FOMENTO E INFRAESTRUTURA ARQUIVÍSTICA ENTRE O SUDESTE E O NORTE REFLETE-SE NA FRAGILIDADE DOS ACERVOS REGIONAIS, EXPONDO OBRAS SEM AMPLA CIRCULAÇÃO COMERCIAL AO RISCO IMINENTE DE APAGAMENTO HISTÓRICO.

PRESERVAR PARA PRODUZIR MEMÓRIA

A preservação patrimonial não se confunde com o imobilismo histórico; consiste na desaceleração dos processos de degradação física para garantir a permanente reativação dos sentidos contidos nas imagens pelas gerações presentes e futuras. Um registro audiovisual reexibido em um novo contexto temporal adquire ressignificações críticas. Embora as paisagens e os sujeitos retratados tenham se transformado, a imagem permanece como fonte primária de conhecimento e fruição estética.

Através desse movimento, o arquivo converte-se em um espaço vivo de memória social, permitindo a análise das transformações urbanas, das dinâmicas socioculturais, das linguagens artísticas e das disputas históricas. Para cinematografias descentralizadas, o acesso ao próprio patrimônio fortalece a identidade cultural e estimula a produção contemporânea, desconstruindo o monopólio narrativo dos grandes centros urbanos. Assegurar a preservação do audiovisual significa, em última instância, garantir o direito fundamental de uma sociedade de se reconhecer em suas próprias representações visuais.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A trajetória da Cinemateca Paraense evidencia um desenvolvimento institucional orgânico: a lacuna documental impulsionou a pesquisa; da pesquisa derivou a catalogação e o portal virtual; da extroversão de dados nasceram as mostras e exposições; por fim, os diagnósticos sobre os acervos fundamentaram a Semana do Patrimônio e os ciclos de formação. Cada intervenção respondeu às demandas concretas do campo audiovisual amazônico, articulando um projeto de continuidade e práxis transformadora em permanente diálogo com a realidade local. Trata-se de um processo contínuo e aberto, construído paulatinamente em sinergia com os atores sociais do território.

Essa postura valida o aporte metodológico da cartografia: salvaguardar implica acompanhar as transformações contínuas que incidem sobre os acervos, os suportes tecnológicos e os contextos socioculturais. A tese de doutorado, as edições da Semana do Patrimônio Audiovisual da Amazônia e os ciclos de formação representam desdobramentos desse compromisso historiográfico e político de longo prazo. A Cinemateca Paraense reafirma premissas fundamentais: a existência de uma expressiva produção audiovisual na Amazônia integrante do patrimônio cultural brasileiro, cuja salvaguarda requer descentralização de recursos e capacitação continuada de pesquisadores e técnicos locais.

A atuação institucional pauta-se pela persistência e pela integração sistemática entre investigação acadêmica, qualificação técnica, salvaguarda de acervos e extroversão pública. A constante identificação de novas obras e fontes documentais confirma que a historiografia audiovisual paraense preserva uma multiplicidade de memórias prontas a serem revisitadas. Uma cinemateca atua como elo entre temporalidades: preserva-se o passado para documentar

a experiência histórica e garantir que suas imagens respondam às indagações do futuro.

REFERÊNCIAS

SILVA, R. *O cinema e o audiovisual do Pará*: memórias submersas de uma filmografia invisível. Tese (Doutorado em Artes) – Programa de Pós-Graduação em Artes, Escola de Belas Artes, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2023.

SILVA, R. *O site Cinematecaparaense.org e a preservação virtual do patrimônio audiovisual*: uma cartografia de vivências cinematográficas. Dissertação (Mestrado em Artes) – Programa de Pós-Graduação em Artes, Instituto de Ciências da Arte, Universidade Federal do Pará, Belém, 2015.



Oficina de mídias analógicas com Marco Dreer no I CFPA.

A justiça de reparação e a justiça social atuam como recursos para mitigação de desigualdades estruturais, buscando reduzir injustiças históricas contra populações marginalizadas, com vistas à equidade de direitos e oportunidades. Partindo dessa premissa, o chamado "cinema periférico" – aquele que germina longe dos holofotes do grande circuito e do circuito comercial tradicional – deixa de ser apenas uma manifestação estética para se consolidar como uma ferramenta política e social indispensável, um ato de insurgência poética e política. Projetos audiovisuais idealizados e executados por comunidades indígenas, mulheres, negros e moradores de periferias urbanas subvertem as narrativas dominantes, retomando o poder da fala e democratizando o direito à própria imagem.

Nesse cenário, o cinema se destaca essencialmente como uma prática de emancipação. Durante séculos, os corpos subalternizados foram aprisionados pelo olhar do outro, reduzidos ao fetiche, à caricatura ou à dor espetacularizada. Quando uma mulher negra assume a direção, ou quando um jovem da favela dita o ritmo da montagem, o visor da câmera vira espelho e escudo. O ato de filmar torna-se um exercício prático de cidadania, em que a estética nasce da urgência e da vivência real, provando que a periferia não é apenas um lugar de escassez, mas um centro pulsante de produção intelectual e artística.

O cinema periférico consolida-se como um potente instrumento de educação e transformação. Ele recusa o isolamento das salas de *shopping* para iluminar paredes que se transformam em painéis improvisados, em telas improvisadas esticadas entre duas árvores na aldeia, para ocupar os cineclubes de bairro. O processo de fazer cinema – que envolve roteirização, debates, trabalho coletivo e técnica – transforma-se em um espaço pedagógico de desenvolvimento do pensamento crítico. Para jovens de comunidades vulneráveis ou mulheres em situação de isolamento social, o

manejo da linguagem audiovisual funciona como um despertar para os direitos humanos e para a consciência de classe e gênero. Aprender a contar a própria história é, antes de tudo, compreender a estrutura que nos cerca e descobrir o próprio poder de intervenção.

Por fim, a produção dessas comunidades cumpre o papel vital de registro histórico e salvaguarda da memória. No caso específico do cinema indígena e negro, as lentes tornam-se extensões da tradição oral e instrumentos de resistência contra o apagamento cultural. Diante de um sistema que aposta no esquecimento e no apagamento das lutas populares, o cinema indígena, negro e periférico atua como guardião do invisível. Filmar um ritual, documentar a luta pela terra, registrar a ancestralidade ou fixar a rotina de uma comunidade quilombola ou urbana é criar um arquivo de contranarrativas. Diante de uma história oficial que frequentemente silencia os vencidos, esses filmes funcionam como documentos de denúncia e reparação histórica. Eles garantem que o patrimônio imaterial dessas populações permaneça vivo, fortalecendo o sentimento de pertencimento. Democratizar as telas e as narrativas pode ser um ato poético de reparação histórica: é fazer um mundo árido perceber que a vida também é poesia e que a justiça social também se filma.

As próximas páginas apresentam alguns projetos que buscam atuar nessa frequência: justiça e reparação, educação e prática, emancipação e subjetividade. Apropriando-se de um fazer à primeira vista elitista, grupos invisibilizados recontam sua história e apostam em reconstruir seu futuro.

Viviane Gouvêa

EGBÉ – MOSTRA DE CINEMA NEGRO: DEZ ANOS EM MOVIMENTO

Luciana Oliveira Vieira

Cineasta, curadora, mestra em Cinema e Narrativas Sociais (PPGCINE/UFS) e doutoranda em Sociologia (PPGS/UFS). Pesquisa cinemas negros com foco nas relações de *set* e liderança de mulheres negras na direção. Integra o Observatório Audiovisual UFS e o Grupo de Pesquisa Pós-abolição no Mundo Atlântico (UFS). É coidealizadora da EGBÉ – Mostra de Cinema Negro.

Em abril de 2016, nasceu a EGBÉ – Mostra de Cinema Negro, criada pela cineasta e pesquisadora Luciana Oliveira e pelo professor de geografia, cineclubista e produtor João Brazil. Sua proposta é ser um "espaço-quilombo", aos moldes do pensamento da historiadora Maria Beatriz Nascimento – segundo o qual o quilombo constitui uma potência para a autoafirmação da pessoa negra e de sua identidade cultural, em processo contínuo, para além da abolição (Oliveira, Vieira e Soares, 2022). Foi seguindo esse viés, a fim de possibilitar uma janela para as produções dos cinemas negros brasileiros em Sergipe – e, consequentemente, um cenário de encontro de espectadores com sua imagem e semelhança nas telas e nas trocas presenciais entre cineastas e público –, que a Mostra nasceu.

Encontramos na palavra iorubá *egbé* o nome ideal para esse espaço cinematográfico negro, pois ela é traduzida como "comunidade", sentido que transmitia o que buscávamos ser: um grupo unido pelo objetivo de construir uma janela possível para os cinemas negros em Sergipe. Foi com esse pensamento que estiveram conosco na construção desse espaço os companheiros da Cacimba de Cinema e Vídeo e profissionais negros e negras do audiovisual sergipano e de outras áreas da comunicação.



É possível ver em Muniz Sodré (2017) que o termo *egbé* também designa os espaços de terreiro no Brasil, organizações que tornam existente um suposto inexistente, formando uma nova subjetividade que se baseia na valorização da experiência simbólica, das relações humanas, da afetividade, da vida em comunidade e da valorização do presente, celebrando a alegria do existir.

Foi como espaço de possibilidade de existências negras e felicidade que a EGBÉ surgiu, compreendendo desde a primeira edição que o cinema – arte tão interdisciplinar – se torna mais forte e potente ao se colocar em conexão com outras expressões artísticas e em diálogo com o movimento negro. Com isso, a Mostra celebra as vivências negras em suas múltiplas perspectivas, conectando em sua programação cinema, música, teatro, artes visuais, dança e afroempreendedorismo, através da Feira do Mangaio Negro, em parceria com a marca Negra Luz.

Para além disso, a Mostra se constrói como não competitiva e busca desde sempre homenagear figuras importantes que têm contribuído para a construção dos cinemas negros, seja na produção teórica ou na prática. Para tanto, foi criado o Troféu Severo d'Acelino, uma homenagem em vida ao ator, dramaturgo, escritor e liderança do movimento negro sergipano.

Com valores comprometidos com os direitos humanos, as pautas dos movimentos negros – incluindo o direito à imagem como forma de dignidade da pessoa negra – e a formação do olhar crítico no cinema, a Mostra desenvolve projetos formativos que atendem aos públicos infantil e adulto, bem como a profissionais do audiovisual, fortalecendo desde sempre parcerias com professores de escolas públicas e do ensino superior.

Com a seleção de filmes brasileiros e afrodiaspóricos em sessões nacionais e internacionais, a EGBÉ promove uma série de exibições durante a programação oficial da Mostra. Em outras ocasiões, realizamos ajuntamentos que tornam possível a itinerância de nossas ações, a citar as parcerias com o projeto Mostra Cine África, realizado entre os anos de 2018 e 2022 pela professora de história Eliane Dantas, na Escola Municipal Fausto Aguiar Cardoso, em Divina Pastora, interior de Sergipe.

Também é importante destacar a realização da curadoria para o projeto cineclubista Rota dos Quilombos, que, em 2025, levou narrativas negras para três territórios quilombolas sergipanos: Mussuca, Brejão dos Negros e Aguada. Essas e outras ações vêm sendo realizadas ao longo desses dez anos de atuação, com exibições sempre seguidas de debates para o desenvolvimento do olhar crítico sobre as imagens.

A respeito do público infantil, a EGBÉ o compreende como uma joia a ser cuidada com doçura e encantamento, por saber que a construção da autoestima e da consciência negra é fundamental desde a mais tenra infância. Desse modo, a Mostra vem buscando desenvolver uma atenção especial, formando parcerias com curadorias especializadas neste público e produzindo sessões lúdicas, a exemplo da participação do personagem "Zoinho", interpretado pela cineasta Larissa Fulana de Tal, na 9ª edição, realizada em abril de 2026.

Atuando politicamente, contribuindo conscientemente com a atuação dos movimentos negros por meio do cinema e compreendendo o movimento negro como um educador, conforme afirma a intelectual Nilma Lino Gomes (2017), a Mostra desenvolve diversas oficinas, *masterclasses*, seminários e laboratórios, com a intenção não apenas de formar público espectador, mas também de ampliar o número de cineastas negras(os) e de contribuir, por meio de oficinas teóricas e práticas, para o fortalecimento do conhecimento de profissionais negras(os) que já estão exercendo suas funções.

Foi nessa perspectiva que a EGBÉ realizou três edições da Oficina de Produção de Filmes Mobile para alunos de escolas públicas nos anos de 2021, 2022 e 2025, formando 24 jovens. O conhecimento foi compartilhado pelos cineastas Fernanda Almeida e Luan Allen, que produzem seus cinemas com foco nas periferias de Nossa Senhora do Socorro e Aracaju. O resultado das oficinas foi a realização de filmes de um a três minutos, exibidos em uma Mostra competitiva com premiações como incentivo à continuidade de experimentações audiovisuais.

Além de engajar adolescentes em uma prática de produção de sua própria imagem e de seus territórios, as edições promoveram reflexões profundas sobre a autorrepresentação entre os adolescentes. Os filmes podem ser conferidos no canal do *YouTube* da Mostra. Como a educação é uma pauta importante, compreendemos que não apenas os estudantes poderiam ser um foco de sensibilização, mas também os professores da rede de educação básica, por meio de formações e da construção de trocas.

A partir desse pensamento, em 2022, incluímos em nossa programação de formação a oficina Tela preta: cinema e educação antirracista, ministrada pelo roteirista e professor de filosofia José Figueiredo Neto. A proposta consiste em articular as determinações da Lei nº 10.639/2003, relativas ao ensino de história e cultura afro-brasileira e africana, com as da Lei nº 13.006/2014, referentes à exibição obrigatória de filmes brasileiros nas escolas. Infelizmente, a existência dessas duas leis não implica sua efetivação no cotidiano escolar. Assim, a EGBÉ buscou aplicar a oficina como forma de conscientizar os professores da rede básica e sensibilizá-los para que se tornassem aliados nessa missão.

Em 2026, a EGBÉ lançou dois projetos para contribuir com a aproximação entre cineastas negras e negros e o mercado audiovisual. O primeiro foi a realização do Mercado EGBÉ, concebido como um espaço de negócios voltado para a promoção de encontros entre produtores, cineastas e empresas do audiovisual brasileiro. O projeto contou com a consultoria da produtora executiva Claudia Gonçalves e com a participação de *players* brasileiros e consultorias nacionais e internacionais, por meio de parceria com a Paradiso Multiplica e a Firelight Media, dos Estados Unidos.

Nesta primeira edição, em abril de 2026, foram selecionados 22 projetos, entre séries, longas e curtas-metragens, de autoria de realizadores afro-brasileiros de diferentes regiões do país, alguns deles participando pela primeira vez de um evento do nicho. Os projetos foram apresentados nos formatos de

rodadas de negócios e *pitching*, resultando em premiações.

No mesmo ano, entre os meses de maio e agosto, lançamos o EGBÉ Lab, com o objetivo de fortalecer projetos de longas-metragens em desenvolvimento, com autoria de diretoras negras sergipanas contempladas com os incentivos da Lei Paulo Gustavo. As propostas receberam mentorias de profissionais renomados nas áreas de roteiro e direção, como a roteirista cubana Xenia Rivery e a cineasta brasileira Everlane Moraes. Esses dois últimos projetos foram criados para atender à demanda de profissionais do audiovisual negro, pois compreendemos que o acesso a consultorias e espaços de mercado audiovisual continua sendo difícil para a maioria de nós.

A EGBÉ vem buscando sempre ampliar suas atividades e construir canais de diálogo diversos para os cinemas negros e, ao observar o crescimento da ferramenta *podcast* no país, criamos, em 2021, o *Podcast* EGBÉ, em parceria com a Café Preto Produções, do produtor sergipano Hector Sousa. A primeira temporada é composta por seis episódios, narrando a história da Mostra e de importantes referências no Cinema Negro brasileiro. Já em 2025, foram disponibilizados dois episódios de edição especial com as trajetórias dos atores sergipanos Valdice Teles e Mariano Antônio Ferreira, homenageados da 8ª edição.

São muitas as memórias das ações que estão sendo desenvolvidas pela EGBÉ nesses anos. Em poucas páginas, não conseguimos descrever mais relatos de momentos especiais para nós e para as pessoas que têm vivenciado a Mostra ao longo do tempo. Mas é importante lembrar que esse "espaço-quilombo" surgiu em meio a dificuldades de financiamento e o acesso a investimentos só se tornou uma realidade em meio à pandemia da covid-19, com a oferta de editais emergenciais em Sergipe.

Portanto, é fundamental destacar que a permanência e a continuidade de um espaço cinematográfico negro como este vêm sendo possíveis a partir de editais viabilizados pelas Leis Paulo Gustavo e Aldir Blanc. Isso sinaliza o quanto ainda é grave a pouca oferta de investimento público em projetos culturais no Brasil, sobretudo no Nordeste. Por outro lado, esse fato comprova a importância do aumento de investimentos nesta área para a ampliação das produções e para a manutenção e a criação de eventos cinematográficos negros e periféricos, resultado da descentralização dos recursos públicos.

Este resumo sobre a trajetória da EGBÉ – Mostra de Cinema Negro aponta que o desejo

de realizar múltiplas ações e articular muitas experiências voltadas para públicos diversos motivou, em 2025, a criação da Mostra, com a premissa de ampliar essas e outras ações que articulem o cinema a outras áreas do conhecimento e fortaleçam o desenvolvimento do audiovisual negro sergipano e brasileiro. Ao completarmos dez anos de atuação, entendemos que a institucionalização de nossas ações representa a força da articulação entre arte e pensamento crítico e político na luta pelo direito às nossas humanidades, na construção das imagens e, consequentemente, no fortalecimento da autoestima e do bem-viver da pessoa negra.

Com essa reflexão encerro este relato, agradecendo às diversas mãos e aos diversos pensamentos que, ao longo dos anos, têm tornado possível esse espaço negro no Nordeste brasileiro. São mãos e pensamentos de homenageados, ministrantes nas ações de formação, parceiros, cineastas, artistas diversos e, sobretudo, do público.

REFERÊNCIAS

OLIVEIRA, L.; VIEIRA, L.; SOARES, N. Espaço-Quilombo: notas sobre mostras e festivais de cinema negro no nordeste brasileiro. *Rebeca*, Revista Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual, v. 11, n. 1, p. 17-42, 2022.

GOMES, N. *O movimento negro educador*: saberes construídos nas lutas por emancipação. Petrópolis, RJ: Vozes, 2017.

SODRÉ, M. *Pensar Nagô*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2017.



GRAU DE MOTO, CINEMA, RISCO E SOLTAR PIPA DE MANHÃ BEM CEDINHO

Lincoln Péricles

Cineasta, montador e educador.
Fundador da Cinemateca
da Quebrada.

A invenção sempre veio antes da autorização. Na quebrada, quase nada nasce porque alguém deixou. As coisas aparecem porque alguém arriscou. Porque alguém puxou um fio de luz. Porque alguém improvisou uma antena. Porque alguém aprendeu a editar num computador travando. Porque alguém vendeu DVD numa banquinha improvisada no meio da rua. Porque alguém soltou pipa de manhã e filmou a linha cortando o céu como se já estivesse fazendo cinema sem saber o nome disso.

Pra mim, quebrada nunca foi só favela. Quebrada é aldeia, quilombo, ocupação urbana e rural. É todo território onde a invenção vira tecnologia de sobrevivência, onde o corpo aprende cedo que existir exige criatividade. E, talvez por isso, o cinema feito nesses lugares carregue uma energia diferente. Não porque somos "mais autênticos", como gostam de romantizar, mas porque fomos obrigados a criar imagem sem herdar estrutura. Nosso cinema nasceu muito mais perto da gambiarra do que da indústria.

Quando penso na memória do cinema de quebrada, penso primeiro nas capas de DVD. Antes da inteligência artificial gerar imagens em segundos, existiam artistas anônimos produzindo milhares de capas piratas espalhadas por *blogs* duvidosos da internet. Eram montagens absurdas, explosões mal recortadas, letras exageradas, personagens colados um em cima do outro, fundos roubados de outros filmes. Aquilo chegava impresso nas banquinhas de DVD do bairro como uma espécie de portal. Muitas vezes, o filme nem tinha aquela cena. Às vezes, nem era o mesmo gênero. Mas aquela imagem criava desejo. Criava imaginação. Criava cinema antes mesmo do *play*.

Hoje me pergunto se as pessoas vão conseguir tocar essa memória no futuro. Se alguém ainda vai pegar numa impressão velha e entender o que era encontrar um filme na rua. Se vão entender o que era passar horas olhando capas. O que era o camelô recomendando filme como um curador improvisado de cinematografia mundial. O que era descobrir um cineasta pelo erro de tradução de um DVD pirata. O que era assistir filmes riscados, dublagens ruins, arquivos compactados, legendas tortas, mas ainda assim sentir que aquilo mudava alguma coisa dentro da gente.

Será que vão saber o que era filme pra *nóis*?

Essa pergunta me atravessa porque existe um risco real de apagamento. Não só do resultado final dos filmes, mas do jeito como aprendemos a fazer cinema. O cinema de quebrada não nasceu apenas de escolas, editais ou instituições. Ele nasceu de trocas informais, de cineclubes improvisados, de computadores compartilhados, de câmeras emprestadas, de oficinas comunitárias, de *mixtapes*, de hip hop, de *lan house*, de DVDs piratas, de *blogs* abandonados e de gente ensinando outra gente a sobreviver através da imagem. Por isso penso tanto em preservação.

Uso essa palavra sabendo do peso que ela carrega porque durante muito tempo preservação foi uma coisa distante da nossa realidade. Parecia que preservar era tarefa de instituições enormes, de prédios climatizados, de arquivos oficiais, de especialistas. Enquanto isso, nas periferias do Brasil, uma quantidade gigantesca de filmes estava sendo produzida sem qualquer garantia de continuidade. Filmes feitos por pessoas que historicamente nunca tiveram autorização pra ocupar o cinema brasileiro começaram a surgir aos milhares. E quem tá cuidando disso? As quebradas são a maioria em pessoas desse país. Então por que ainda parece que nossa memória audiovisual continua sendo tratada como exceção?

Cada vez mais gente de quebrada faz cinema. Isso é um fato. Acontece por muitos motivos: vontade, política pública, exemplos próximos, acesso à tecnologia, circulação de referências, internet, celulares, câmeras mais baratas. Existe uma geração inteira produzindo imagem agora. E isso é bonito, mas também revela outra questão: quem é dono do resultado dessa produção?

Além da exploração da nossa força de trabalho, quem controla a memória daquilo que produzimos?

Porque memória também é poder. Quem arquiva escolhe o que continua existindo. Quem restaura escolhe o que merece futuro. Quem cataloga decide o que entra pra história e o que permanece invisível. Durante muito tempo, nossas imagens circularam sem proteção nenhuma. Muitos filmes importantes da quebrada desapareceram em HDs queimados, canais deletados, *links* quebrados, perfis esquecidos ou de pessoas nossas que morreram, mídias deterioradas.

Então, quando digo que preservar é inventar ser dono daquilo que produzimos, mesmo quando oficialmente não somos, estou falando de criar uma disputa de permanência. Inventar tanto até que vire realidade. Fazer existir uma memória que historicamente nunca foi pensada para durar.

A Cinemateca da Quebrada nasce muito nesse lugar. E faço questão de dizer que ela é só uma faísca. Não porque seja pequena em importância, mas porque ela aponta pra algo maior do que qualquer estrutura isolada consegue resolver. A ideia nunca foi criar uma instituição que substituísse tudo. A ideia é provocar consciência. Fazer as pessoas perceberem que existe uma produção gigantesca acontecendo agora e que ela corre risco.

"Quem ama cuida".

E talvez a frase seja simples justamente porque a verdade também é.

Se amamos os nossos e o cinema feito pelos nossos, precisamos cuidar dele. E cuidar não significa apenas guardar arquivos. Significa preservar contexto, método, linguagem, circulação, erro, invenção e desejo. Significa entender que o "como" e o "porquê" importam tanto quanto o resultado final. Aliás – *Um salve pra todo mundo de quebrada que tá aí na academia ou no mundão quebrando a cabeça pra pesquisar e seguir vivão e vivendo!*

Nossa identidade não é um *job*. Cinema de quebrada não é só tema ou moda. Existe uma maneira própria de usar tecnologia nesses territórios. Existe um jeito específico de filmar, editar, compartilhar, remixar, piratear, improvisar e circular imagem. Existe uma inteligência coletiva construída fora dos centros oficiais de legitimação cultural. Isso aparece no uso do som, na câmera tremida, no *sample*, no humor, na gambiarra narrativa, na montagem acelerada, na mistura de formatos, na presença do corpo, na informalidade que muitas vezes a crítica chama de erro, sem perceber que ali existe linguagem.

O risco é que tudo isso seja absorvido pela lógica do conteúdo rápido. Hoje existe uma pressão constante para transformar identidade em mercado. Tudo vira *branding*. Tudo vira tendência. Tudo vira assunto do momento. E muitos realizadores acabam sendo empurrados para produzir imagens que performem relevância instantânea, em vez de continuidade histórica.

Mas o cinema que nasce da quebrada carrega uma ancestralidade tecnológica que não começou agora. Nossas formas de invenção estão conectadas com tudo o que os nossos fizeram antes: com oralidade, música, improviso, rádio pirata, baile, pichação, mutirão, formas coletivas de sobrevivência e circulação de conhecimento. Por isso, preservar também é proteger uma linhagem de invenção.

Não é preservar apenas filmes. Preservar gestos. Preservar a memória de como aprendemos a olhar. Preservar o fato de que muita gente descobriu cinema numa televisão pequena ligada num DVD pirateado comprado na rua. Preservar os cineclubes improvisados, as oficinas gratuitas, os arquivos compartilhados por *Bluetooth*, os filmes baixados em *lan house*, os cartazes feitos no *Word*, os *blogs* de *download*, os fóruns abandonados, as câmeras populares usadas até quebrar. Porque tudo isso também é história do cinema brasileiro.

Talvez um dia as pessoas olhem para as capas de DVD pirata como hoje olham para cartazes raros de filmes antigos. Talvez entendam que ali existia uma estética popular própria. Uma circulação subterrânea de imagens que ajudou milhares de pessoas a construir repertório audiovisual sem depender da autorização cultural das elites.

Ou talvez tudo desapareça.

E talvez seja exatamente por isso que precisamos agir agora.

Preservar é lutar contra o desaparecimento. É disputar permanência. É criar futuro para imagens que nasceram sem garantia de futuro.

E talvez o cinema de quebrada seja isso: uma arte feita por pessoas que aprenderam a inventar presença, mesmo quando o mundo inteiro dizia que elas eram passageiras.

REDE KATAHIRINE: UMA CONSTELAÇÃO DE CINEASTAS

Mari Corrêa

Cineasta e fundadora do Instituto Catitu, Mari Corrêa desenvolve projetos de formação audiovisual como ferramenta de valorização cultural dos povos indígenas. Iniciou seu trabalho audiovisual com comunidades indígenas em 1992, no Parque lndígena do Xingu. Em 2009, fundou o lnstituto Catitu – Aldeia em Cena, onde desenvolve projetos com ênfase na apropriação de tecnologias e novas linguagens por povos indígenas, especialmente jovens e mulheres.



A Rede Katahirine é um espaço de criação coletiva que é, acima de tudo, político: por suas imagens políticas e as políticas das imagens que nossa produção evoca e por ser lugar de invenção e de sonhos compartilhados.

Não foi fácil chegarmos até aqui. Muitas de nós, que sonhávamos fazer filmes, não tínhamos oportunidade nem meios para nos lançarmos. Foi preciso muita ousadia das nossas precursoras para romper barreiras, tanto fora como dentro de nossas comunidades. Era como se não fosse possível ser mulher, mãe, não falar português e querer ao mesmo tempo fazer filmes. Isso foi mudando aos poucos. Foi graças às mulheres corajosas que nos mostraram que era possível às nossas aliadas e ao movimento organizado das mulheres indígenas que nós, donas de roça, artesãs, parteiras, meninas, mães e avós, começamos a pegar em câmeras e a fazer filmes. Agora, unidas, temos mais força para afirmar que esse também é nosso lugar.

Fazem parte da Rede Katahirine mulheres indígenas do audiovisual, cujas raízes permanecem entrelaçadas aos seus territórios. A Rede reúne atualmente 92 cineastas, falantes de trinta línguas indígenas, representando 48 povos do Brasil e três de outros países da América do Sul (Bolívia, Chile e Equador). Dessa constelação participam mulheres dos biomas Amazônia, pampa, cerrado, caatinga e mata atlântica. Nossa atuação ocorre dentro das aldeias indígenas de que fazemos parte e fora delas, no mundo não indígena para onde levamos nossos filmes e, com eles, nossas vozes.

Foi com o pé no chão, dentro de um encontro de cineastas indígenas no Acre, organizado pelo Instituto Catitu em 2022, que a Rede Katahirine nasceu. O Catitu, com papel pioneiro na formação e produção audiovisual realizada por mulheres indígenas no Brasil, já carregava a proposta de criar uma rede audiovisual de mulheres originárias e apresentou a ideia às

mulheres indígenas ali presentes. Depois, a muitas mãos, ela se tornaria o que somos hoje.

Veio daquele encontro o nome da Rede, sugerido pela cineasta Nayla Manchineri: *katahirine*, que na língua manxineru significa "constelação", ou seja, um céu vivo onde se entrelaçam a diversidade, a conexão e a união de mulheres indígenas do audiovisual, com suas línguas, culturas, sonhos e visões de mundo. Um termo que já continha, desde o princípio, nosso propósito: dar visibilidade às autoras e a seus filmes, ser um lugar de encontro, debate e formação, e organizar as mulheres indígenas como um corpo coletivo capaz de propor e incidir em políticas públicas.

A criação dessa constelação de mulheres indígenas cineastas vem afirmar a urgência de repensarmos, como sociedade, a maneira como reproduzimos nossa educação e práticas coloniais. O racismo e o machismo estruturais no Brasil afetam nossas vidas. Embora muitas mulheres originárias representem suas cosmovisões por meio da linguagem audiovisual, ainda é pequeno o reconhecimento que recebemos e, portanto, ínfima a valorização de nossos trabalhos. O cinema indígena como um todo sequer aparece nas estatísticas do cinema nacional – a educação ou a arte –, não por inexistência, mas por apagamento sistemático de tudo aquilo que não cabe na régua colonial do que conta como cultura, arte, cinema.

É contra esse apagamento que nos organizamos. E é a partir dele que entendemos a Rede não apenas como plataforma de visibilidade, mas também como posição política: acreditamos que nós, mulheres indígenas, organizadas como corpo coletivo, temos capacidade de propor estratégias para transformar as condições estruturais em que esse cinema existe. Somos resultado de um longo processo e de alianças de trabalho e de afeto entre indígenas e não indígenas. A decolonização não é só para tornar a educação ou a arte mais diversa; ela precisa ser um mecanismo para assegurar a reparação histórica aos povos indígenas, uma prática cotidiana para o bem-viver.

Nossa atuação organiza-se em quatro eixos, que refletem aquilo de que precisamos e o que desejamos como cineastas:

- **Formação e estímulo à criação audiovisual:** impulsionar o surgimento de novas cineastas, aperfeiçoar as habilidades técnicas e criativas das que já estão atuando e criar oportunidades de inclusão no campo audiovisual. Criamos editais internos com caráter pedagógico e oficinas de formação, respondendo às dificuldades concretas que as cineastas encontram para acessar financiamento para suas produções e equipamentos.
- **Formação de público:** promover o cinema indígena feminino no cenário audiovisual nacional e internacional por meio da divulgação dos filmes em festivais, cineclubes, redes de ensino, cinemas, plataformas de *streaming*, canais de televisão e circulação nos territórios indígenas.
- **Incidência política:** influir em políticas públicas voltadas para o fortalecimento do audiovisual indígena como um todo, articulando-se com instituições de fomento e na

construção de parcerias com atores estratégicos do campo audiovisual, de gênero e de direitos humanos.

- **Fortalecimento da Rede:** garantir a sustentabilidade da Rede e consolidar sua legitimidade e poder de influência, promovendo o empoderamento individual e coletivo das mulheres para que se afirmem e se articulem como autoras de suas próprias narrativas.

GOVERNANÇA

A Rede Katahirine é composta hoje por um Conselho Deliberativo, formado por sete mulheres indígenas cineastas que orientam as decisões coletivas e representam a entidade nos espaços de incidência política; uma Coordenação Executiva, organizada em quatro frentes – Incidência Política, Comunicação, Gestão e Projetos e Articulação –, cada uma respondendo a um dos eixos centrais da atuação da Katahirine; as Guardiãs das Sementes, um grupo de onze articuladoras locais que ampliam a capilaridade da Katahirine nos territórios. Sustentando esse trabalho, os núcleos especializados Cineclube e de Distribuição operam junto às coordenadoras.

Em um mundo marcado por narrativas dominantes que privilegiam o individualismo, somos uma constelação guiada por um cinema feito por nós e por nossas comunidades, em que a criação audiovisual se entrelaça com a resistência, a memória coletiva e a cura histórica. Somos uma constelação de mulheres que sonham, criam e transformam a realidade através do cinema.



Participar da Rede me trouxe uma visão da força das mulheres, da nossa força conjunta. Foi como respirar fundo em cima de tudo isso. Me trouxe liberdade para conversar com outras mulheres, para me ver nelas. Fortaleceu muito a luta das mulheres, e fortaleceu a minha. A Katahirine é um caminho que traz para o meu ritual, para a minha coletividade, para o nosso respeito. É um olhar voltado para as mulheres indígenas dentro do nosso costume, da nossa tradição, respeitando o nosso ritual, o nosso Yãmĩy. *Fortalecer as mulheres na base da comunidade indígena com esse olhar diferente é muito importante para nós. E fortaleceu nossa luta também. É um olhar que diminui o preconceito, que muda a visão das pessoas que às vezes acham que somos diferentes dos não indígenas. A gente precisa de um olhar de igualdade, por mais que tenhamos nossa cultura. E a gente entende que precisa desse mundo também para criar esse espaço para nós.*

Sueli Maxakali, cineasta Tikmũ'ũn

A Rede Katahirine é muito importante para mim nesse processo de descoberta e de carreira. Eu levo o cinema feito por mulheres indígenas como uma carreira muito forte e promissora, não somente para agora, mas para mais na frente. A Rede vem com esse intuito de empoderar nossos trabalhos, nossas formas de arte. Não somente aqui entre nós, mas também para outros espaços, indígenas e não indígenas, festivais, mostras. Através da Katahirine, a gente consegue ter esse espaço, essa visibilidade do nosso próprio trabalho.

Jéssica Sateré-Mawé, cineasta

A rede é importante porque ajuda esse coletivo de mulheres a divulgar o trabalho e a enfrentar as dificuldades, como escrever um roteiro, conseguir material, acessar o que a gente precisa para produzir. A gente se sente mais valorizada vendo nosso trabalho sendo mostrado não só dentro do Brasil, mas fora também. E poder ir numa plataforma e ver o filme de outra mulher indígena, de outro povo, isso também é muito importante. Mas não é só o trabalho. É o apoio em várias outras dificuldades que as mulheres têm. Nos encontros da Katahirine, a gente pode ser o que é. São mulheres verdadeiras, mulheres que são mães, que são avós, que são tudo, e estão ali para representar, para falar, para mostrar, para dizer. Não tem aquela coisa de não pode levar criança, não pode isso, não pode aquilo. A gente se sente à vontade de ser a gente mesma. De ser ouvida e também ouvir.

Lira Mawapai Hunikuin, cineasta



ANGELINA MARIA SANTOS DE ALENCAR

DEYSE ANE RIBEIRO MARINHO

ELIZABETH PATTON

IZABEL DE FÁTIMA CRUZ MELO

LINCOLN PÉRICLES



LORENA ALICIA URDAY

LUCIANA OLIVEIRA VIEIRA

MARCO DREER BUARQUE

MARIA BYINGTON

MARIA THEREZA SOTOMAYOR

MARI CORRÊA

NICHOLAS ANDUEZA

PATRÍCIA MACHADO

RAMIRO QUARESMA DA SILVA

SOLANGE STRAUBE STECZ

VIVIANE GOUVÊA

fiaf

MINISTÉRIO DA GESTÃO
E DA INOVAÇÃO EM SERVIÇOS PÚBLICOS

ARQUIVO NACIONAL