dispositiva
Revista Interinstitucional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação Social da PUC Minas e da UFMG
PUC Minas
UFMG

CONAKRY E MINED SOIL:
PERFORMANCE E MONTAGEM DOS ARQUIVOS EM DOIS FILMES DE FILIPA CÉSAR

CONAKRY AND MINED SOIL: PERFORMANCE AND EDITING OF ARCHIVES IN TWO FILMS BY FILIPA CÉSAR

Julia Fagioli [1]

"O passado colonial foi "memorizado" no sentido em que "não foi esquecido". Às vezes, preferimos não lembrar, mas, na verdade, não se pode esquecer"
(Grada Kilomba em "Memórias da plantação").

Resumo
Este trabalho tem como objetivo analisar as relações entre a montagem das imagens de arquivo e a performance em dois filmes de Filipa César: Conakry, realizado em 2012, e Mined Soil, de 2014. Os dois filmes giram em torno da trajetória de Amílcar Cabral e da independência da Guiné-Bissau e possuem métodos semelhantes: a montagem como uma performance cinematográfica. Acreditamos que há, nos dois casos, além da performance do corpo diante da câmera, uma performance da maneira como as imagens – como são articuladas – se relacionam com aquele corpo.

Palavras-chave
Imagens de arquivo; corpo; performance; trauma; descolonização.

Abstract
This work aims to analyze the relationships between the editing of archive images and the performance in two films by Filipa César: Conakry, made in 2012 and Mined Soil, from 2014. The two films revolve around the trajectory of Amílcar Cabral and the independence of Guinea Bissau and have similar methods: editing as a cinematic performance. We believe that, in both cases, in addition to the performance of the body in front of the camera, there is a performance of the way in which the images – how they are articulated – relate to that body.

Keywords
Archival images; body; performance; trauma; decolonization.

1 Doutora em Comunicação Social (PPGCOM-UFMG). Professora Colaboradora no Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social da Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF) e Professora Temporária no curso de Cinema e Audiovisual da Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais (PUC-MG). julia.fagioli@gmailcom. https://orcid.org/0000-0001-8331-7748. http://lattes.cnpq.br/0994616331205474.

// ISSN: 2237-9967 // DOI: https://doi.org/10.5752/P.2237-9967.2025v14e35018

Introdução

Este trabalho tem como objetivo analisar as relações entre a montagem das imagens de arquivo e a performance em dois filmes de Filipa César: *Conakry*, realizado em 2012, e *Mined Soil*, de 2014. Os dois filmes giram em torno da trajetória de Amílcar Cabral[2] e da independência da Guiné-Bissau. O primeiro deles, *Conakry*, consiste em um ensaio poético, filmado na Casa das Culturas do Mundo em Berlim, com uma performance da escritora portuguesa Grada Kilomba diante da projeção de imagens de arquivo do período da luta pela independência da Guiné-Bissau, filmadas entre 1972 e 1980 e num momento pós-colonial.

O segundo filme, Mined Soil, também possui características ensaísticas e trata do período em que Amílcar Cabral estudou agronomia em Lisboa, iniciando em 1945, até seu envolvimento com o Movimento de Libertação Africano. Agora é a diretora que está em frente à câmera, ela se posiciona sentada diante de uma mesa encostada em uma parede em que as imagens são projetadas. Ela manuseia jornais e livros, escolhendo e lendo algumas citações, o que constitui a narração do filme. Ao longo desse argumento que se constrói através da articulação de textos diversos, vamos aprendendo a relação entre o solo e a guerrilha.

Os dois filmes, portanto, possuem métodos semelhantes: a montagem como uma performance cinematográfica. O conceito de performance é amplo e pode ser utilizado em diversos campos, tais como antropologia, linguística, semiótica e arte. A amplitude do termo gera algum risco ao aplicá-lo a um campo ou objeto específico. No entanto, acreditamos que há, nos dois filmes, além da performance do corpo diante da câmera, uma performance da maneira como as imagens – como são articuladas – se relacionam com aquele corpo. As duas coisas ocorrem simultaneamente, num espaço e num tempo delimitados e não poderiam ser analisadas separadamente.

Performance

Performance, de acordo com a conhecida formulação de Richard Schechner (2003) significa "estar em relação". Não basta apenas fazer algo, é preciso se mostrar fazendo, como um gesto autorreflexivo em que o fazer se transforma em mostrar, num comportamento duplamente exercido entre ser e mostrar. Para Schechner, as performances afirmam identidades e contam histórias; toda experiência poderia ser entendida e estudada como performance, incluindo as lutas sociais, as revoluções e os atos políticos. Importa o fato de que toda performance é ação e relação. Para o autor:

> Toda a gama de experiências, compreendidas pelo desenvolvimento individual da pessoa humana, pode ser estudado como performance. Isto inclui eventos em larga escala, tais como lutas sociais, revoluções e atos políticos. Toda ação, não importa quão pequena ou açambarcadora, consiste em comportamentos duplamente exercidos. (SCHECHNER, 2003, p. 27)

2 Foi um engenheiro agrícola e líder revolucionários. Um dos fundadores do Partido Africano da Independência de Guine e Cabo Verde, desempenhou um papel fundamental na luta contra o colonialismo português.

// ISSN: 2237-9967 // DOI: https://doi.org/10.5752/P.2237-9967.2025v14e35018

Nosso objetivo aqui, não é pensar em toda e qualquer performance, mas, especificamente, no audiovisual. Acreditamos que essa relação se complexifica, pois a imagem coloca em relação o evento original e a memória que se tem dele. Nos filmes que propomos analisar neste trabalho, essa complexidade se acentua, pois estão em jogo, na montagem, a projeção e o corpo diante da imagem projetada. Desse modo, as imagens de arquivo evocam a memória do acontecimento registrado, enquanto o corpo que se posiciona diante delas as atualiza em uma nova performance.

Assim, tomamos como referência inicial o conhecido conceito de Schechner, porém, interessa-nos, especificamente, um pensamento entorno de como se dá a performance no cinema. Como as operações fílmicas, como a *mise-en-scène* ou a montagem, a alteram? Nesse sentido, recorremos ao pensamento de André Brasil, para quem, de acordo com André Brasil (2011), no cinema, a performance se situa entre o gesto e a *mise-en-scène*. No gesto, o corpo surge como mediação, ou seja, como um meio que exibe a si mesmo. Para o autor, quando a performance se inscreve ou se produz em um filme, há sempre um resto, que não pode ser controlado, algo que é da ordem da exposição do corpo. Brasil define então a performance como "o momento de uma *exposição*. Um corpo se expõe e ao se expor cria a situação na qual se expõe, não sem, no mesmo gesto, criar-se a si mesmo. Uma forma aparece e *ganha forma* – não previamente – mas *à medida* em que *aparece*" (Brasil, 2011, p. 5). Assim, esse resto que não se controla diz respeito a algo que ganha forma quando aparece, no momento da feitura do filme, da construção da *mise-en-scène*. Portanto, se, por um lado, a performance está ligada ao corpo, por outro, a *mise-en-scène* está ligada a um certo ordenamento. Como dito anteriormente, o que buscamos compreender neste texto é a performance no cinema, como se estabelece, por exemplo, como *mise-en-scène*. Além disso, por se tratar de um cinema de arquivos, propomos a hipótese de que a montagem poderia ser também um gesto de performance.

Para Jean-Louis Comolli (2008), o cinema também pode ser um lugar de relação, que se constitui primeiro entre câmera e sujeito filmado – o que forma a *mise-en-scène* e, num segundo momento, a que se estabelece com o espectador, na projeção. Sobre a construção da *mise-en-scène*, Comolli afirma: "A *mise-en-scène* é um fato compartilhado, uma relação. Algo que se faz junto, e não apenas por um, o cineasta, contra os outros, os personagens". (Comolli, 2008, p. 60). Assim como na performance há uma separação em relação àquele que performa, na construção da *mise-en-scène*, também há uma separação, pois entre quem filma e quem é filmado há sempre a câmera, e entre o filme e o espectador há sempre uma tela.

No caso específico dos filmes de Filipa César, isso se complexifica, pois a performance se constitui duplamente, entre a retomada dos arquivos e o corpo que está diante delas, coabitando a imagem. O cinema se constitui, assim, desse ordenamento da *mise-en-scène*, articulado à escritura, a saber, à montagem. Ao tratar da performance no cinema, Brasil (2011) reforça essa ideia, afirmando que "quando a performance se inscreve no filme, quando ela se produz no filme, ocorre o que, na fórmula de Comolli, é uma espécie de graça: sempre um suplemento ou um resto que não pode ser controla-

// ISSN: 2237-9967 // DOI: https://doi.org/10.5752/P.2237-9967.2025v14e35018

do" (Brasil, 2011, p. 7). Se há, então, por um lado, a ideia do comportamento duplamente exercido, na base do conceito de performance (Schechner, 2003), há, também, a exposição de uma descontinuidade entre o imaginado e o vivido, causada pelas operações cinematográficas, ou seja, *mise-en-scène*, montagem, dentre outras.

Nos filmes, não só vemos as performances de Grada Kilomba e Filipa César, que se relacionam com as imagens, as observam, dialogam com elas, e em alguns momentos até parecem fazer parte delas; mas há ainda a performance da montagem dos arquivos, como uma montagem ao vivo, que se desenvolve junto à performance dos corpos. Pois, se performar é estar em relação, como afirma Schechner, se situando, no caso específico do cinema, entre o gesto e a *mise-en-scène*, como afirma Brasil, há, nos filmes aqui analisados, algo de uma relação entre as imagens de arquivo projetadas e os corpos em cena. A montagem, por sua vez, se torna performance como um gesto, que, por sua vez, também coloca imagens e tempos em relação.

De acordo com José Gil (1997), o corpo pode funcionar como um meio de se comunicar com o mundo para além da linguagem articulada, pois ele possui aptidão para "emitir e receber signos, para os inscrever sobre si, para os traduzir uns nos outros" (Gil, 1997, p.32). Seriam, portanto, ações e gestos, movimentos que permitiriam ao corpo se comunicar com o mundo para além da linguagem articulada.

No entanto, nos casos específicos que aqui nos interessam, não está em jogo apenas a performance explícita do corpo, mas aquilo que Diana Taylor (2009) definiu como uma performance multifacetada, na qual várias coisas acontecem ao mesmo tempo. A autora relaciona essa ideia a outra: de uma performance de longa duração, tal como o trauma. Se, por um lado, o corpo é capaz de incorporar – nos reconectar a algo –, seria possível também vivenciar o passado por meio de um espaço – ou, neste caso, uma imagem – ainda que esteja em estado de deterioração? Um comportamento restaurado[3], para Taylor, pode ser reorganizado ou reconstruído, sua fonte pode ser perdida, dando origem a um novo processo com longa duração. O trauma, então, seria uma performance de longa duração, caracterizada pelas repetições, o que reforça a ideia de que todo comportamento poderia ser compreendido como performance. De acordo com a autora:

> Trauma, assim como performance, é sempre presente. Aqui. Agora. Será que o modelo de restauração do comportamento pode iluminar as erupções corporificadas, repetições e flashbacks que caracterizam o trauma? Ou será que a ênfase de Schechner de que o "comportamento é separado daqueles que se comportam" atualmente entra em confronto com a teoria do trauma que afirma o trauma não pode ser separado do "eu" que o vivencia? Transmitido a outros, sim, mas nunca separado. (Taylor, 2009, p. 7-8)

A reconstrução de um comportamento aciona, inevitavelmente, a memória. O trauma, de fato, é indissociável do corpo que o vivenciou. Acreditamos, portanto, que

3 De acordo com Richard Schechner (2003), comportamento restaurado são "ações físicas ou verbais que são preparadas, ensaiadas, ou que não estão sendo exercidas pela primeira vez. Uma pessoa pode não estar ciente de que está exercendo um pedaço de comportamento restaurado. Também mencionado como comportamento duplamente exercido" (SCHECHNER, 2003, p. 50).

// ISSN: 2237-9967 // DOI: https://doi.org/10.5752/P.2237-9967.2025v14e35018

no caso dos filmes de Filipa César, seria preciso compreender a relação entre a performance e trauma, pois, os filmes abordam a colonização portuguesa e a luta da Guiné-Bissau e de Cabo Verde pela independência. Nesse sentido, as performances são atravessadas pelo trauma, inseparáveis dele.

De acordo com Grada Kilomba (2019), o trauma é caracterizado por um evento violento, que deriva de ferida ou lesão. Mas a memória dele, ou, ao menos, vestígios dessa memória podem ser transmitidos. Na sua compreensão, no entanto, a interpretação do trauma e da memória é individual e se altera tanto para aquele que testemunha, quanto para aquele que o escuta ou o observa. Para Taylor, a memória implica representação, pois aquilo que de fato ocorreu não poderia mais ser acessado, como, de fato, aconteceu. O comportamento restaurado, portanto, demanda um trabalho de memória e interpretação.

Para Schechner, todo comportamento é um comportamento restaurado, pois "consiste em recombinações de pedaços de comportamentos previamente exercidos" (Schechner, 2003, p. 34). Ele pode ser aprimorado, resgatado, transmitido e transformado. O autor toma como exemplo os mapas: a Terra não se parece com as suas representações mapeadas, de modo que os mapas não são neutros e performam uma interpretação particular do mundo, tendo sofrido diversas alterações ao longo do tempo e das configurações geopolíticas do mundo. De maneira semelhante, a história não poderia nunca ser contada a partir de um ponto de vista neutro e, no geral, é contada do ponto de vista dominante. Assim, ao articular *mise-en-scène* e montagem dos arquivos, realizadas como performance, Filipa César busca uma outra interpretação da história.

CONAKRY

Figura 1 – Frame do filme Conakry (2012), com Grada Kilomba diante das imagens de arquivo projetadas

Fonte: Conakry

// ISSN: 2237-9967 // DOI: https://doi.org/10.5752/P.2237-9967.2025v14e35018

Conakry consiste em um plano sequência de pouco mais de dez minutos de duração. Ainda que pareça contraditório, trata-se de um plano sequência que abriga um complexo gesto de montagem que articula as performances de Grada Kilomba e Diana McCarty, correalizadora e narradora do filme, cada uma a seu modo, e as imagens de arquivo da Semana da Informação realizada em setembro de 1972, em Conacri, até imagens de 1980, um momento pós-independência. Os arquivos foram filmados por José Bolama Cobumba, Josefina Crato, Flora Gomes e Sana na N'Hada, quatro realizadores guineenses que acabavam de retornar de Cuba – onde passaram por formação cinematográfica no ICAIC (Instituto Cubano de Arte e Indústria Cinematográfica) – para registrar o movimento de independência. Em 2012, em razão de um golpe de estado na Guiné-Bissau, Filipa César viaja ao país para recuperar as imagens e levá-las para Berlim, onde elas seriam restauradas, digitalizadas e posteriormente devolvidas ao Instituto Nacional do Cinema e do Audiovisual da Guiné-Bissau. Como Diana Mcarty explica em sua narração, os filmes de 16mm foram encontrados em diferentes estados de deterioração. Importante dizer, ainda, que além do trabalho engajado de Filipa César com a preservação audiovisual e o cinema de arquivos, sua obra dialoga também com outras artes, figurando entre seus trabalhos diversas instalações, como, por exemplo, *F for Fake* (2005), *The Four Chambered Heart* (2009) e *Criolo Quântico* (2019).

O filme começa com um passeio da câmera pelo espaço da Casa das Culturas do Mundo, em Berlim, enquanto a voz de Diana McCarty nos situa historicamente. Grada Kilomba, por sua vez, apresenta uma leitura poética das imagens, fala do cinema como um ato decolonial: "Descolonização, que palavra bonita. Escrita em imagens, fotograma a fotograma. Em cada uma destas bobinas, um retrato em linguagem visual. Aqui o cinema se torna um ato de descolonização". Ela entra em campo lentamente e se posiciona diante da projeção, de costas para a imagem, e começa falando sobre a descolonização escrita nas imagens dos jovens realizadores guineenses. A escritora explica que fala sobre as imagens, pois os arquivos de áudio, por uma questão diplomática, não chegaram a tempo. Ela fala sobre as imagens de Amílcar Cabral que nunca estiveram presentes nos livros de história e nas salas de aula que ela frequentou, onde ela e outras crianças negras se sentavam ao fundo. Assim, ao longo do texto, mistura suas próprias memórias com aquelas evocadas pelos arquivos. Grada Kilomba observa as imagens, dialoga com elas, por vezes, seu corpo se confunde com a projeção. Aqui podemos observar a ideia de uma performance multifacetada, pois não se trata apenas da presença de Grada Kilomba lendo seu texto, mas da copresença entre corpo e imagem projetada, em um espaço específico, delimitado. São elementos diversos que compõem *Conakry*, e permitem uma reflexão sobre a história da luta pela independência na Guiné-Bissau e a descolonização.

Diana McCarty, em uma narração mais analítica, questiona o próprio estatuto das imagens de arquivo, fala sobre seu estado de deterioração e a sua capacidade de alcance histórico. Ela interroga as imagens: "São imagens históricas, mas qual história? Da luta pela independência Africana? Cinema militante na África?". Mais adiante conclui que se tratam, na verdade, de vestígios da história do mundo e não apenas de um

// ISSN: 2237-9967 // DOI: https://doi.org/10.5752/P.2237-9967.2025v14e35018

país. Esses vestígios, associados à performance, permitem articular passado e presente, atualizando as imagens e lançando a elas novos olhares: o olhar de Filipa César, que monta as imagens, fazendo um trabalho de recuperação histórica; a interpretação de Grada Kilomba e, ainda, um terceiro olhar, o do espectador.

Durante o evento, num determinado momento, Grada Kilomba diz que as imagens "captam relances de força, olhares de competência e dignidade, misturado com alegria e contentamento. Captam as imagens que eu gostaria de ter visto quando criança" – enquanto isso vemos imagens congeladas dos rostos, expressões, olhares e sorrisos dos presentes. Trata-se de uma aproximação entre a performance da escritora e a performance de Filipa César, como elas se relacionam na montagem dos arquivos: ao selecionar e congelar as imagens, num gesto ensaístico, aproximam-se, por um breve instante, os corpos de Amílcar Cabral em 1972 e Grada Kilomba em 2012. Ainda na relação que estabelece com as imagens, ao ler o texto de uma carta escrita por Amílcar Cabral, Grada Kilomba fala português pela primeira vez no filme e está voltada para a imagem, tocando-a. A carta diz de uma esperança de renovação:

> Nesta quadra no ano, em que as famílias comemoram a sua existência e se renovam, nos corações dos homens, as esperanças por uma vida melhor, tenho o prazer de vos dirigir saudações fraternas e combativas em nome da direção do nosso partido e do nosso povo. Somos a mesma família porque enfrentamos juntos os mesmos problemas.

Ocorre aqui algo que se repete nos dois filmes: a utilização de línguas diferentes na narração, acrescentando camadas à performance da oralidade. Trata-se, em primeiro lugar, de um respeito ao texto escrito por Cabral, que ganha diferentes nuances ao ser lido em português, evocando a memória da língua materna.

Ao fim do filme, Grada Kilomba retorna ao tema da descolonização, definindo-a como um ato de humanismo e comunhão, porém, finaliza observando uma imagem de Amílcar Cabral de 1974, e dizendo:

> A descolonização foi um ato global. Um ato de humanismo, para o qual cada indivíduo foi convidado a participar. Todos juntos na mesma sala: mulheres e homens, crianças e adultos, de norte a sul, falam uma linguagem virtual comum. E cada um destes momentos captados em película. Quatro meses depois, Amílcar Cabral foi assassinado. Essas imagens em bruto quase desapareceram, fazendo-nos crer que isto nunca existiu. Perguntas?

Nesse trecho, é possível estabelecer uma relação entre a memória e a descolonização. O fato de que as imagens em bruto estivessem sujeitas ao desaparecimento iminente, reforça a importância de recuperá-las, reutilizá-las como arquivos no filme, mas, também, de atualizá-las, o que ocorre na performance, quando são combinadas não apenas entre si, mas com os dizeres e o corpo presente de Grada Kilomba performando seu texto durante a projeção.

// ISSN: 2237-9967 // DOI: https://doi.org/10.5752/P.2237-9967.2025v14e35018

Em seu livro "Memórias da Plantação", ela afirma que a escrita é também um ato de descolonização, pois através dela é possível tornar-se sujeito da própria história e reinventar a si mesmo. Para a autora:

> Essa passagem de objeto a sujeito é o que marca a escrita como um ato político. Além disso, escrever é um ato de descolonização no qual quem escreve se opõe a posições coloniais, tornando-se a/o escritora/escritor "validada/o" e "legitimada/o" e, ao reinventar a si mesma/o, nomeia uma realidade que fora nomeada erroneamente ou sequer fora nomeada. (Kilomba, 2019, p. 28)

A descolonização e, no caso do filme, a maneira como Grada Kilomba a aborda em sua performance, portanto, diz respeito a um trauma histórico que precisa ser atualizado, pois está, ainda hoje – muito – presente nas experiências cotidianas de racismo. Situações que, segundo a autora, separam o indivíduo violentamente de sua identidade. Em Conakry, Filipa César e Grada Kilomba performam juntas – na montagem e na leitura do texto, respectivamente – uma outra interpretação da história, através do corpo, dos textos, das imagens de arquivo e, de maneira muito particular, da articulação de todos esses elementos.

MINED SOIL

Figura 2 - Frame do filme Mined Soil (2014), em que a diretora, Filipa César, observa a projeção da imagem de arquivo

Fonte: Mined Soil

Conakry é de 2012, e dois anos depois, em 2014, é finalizado o filme *Mined Soil,* solo minado, ou ainda campo minado. Neste trabalho, Filipa César utiliza um procedimento similar ao de *Conakry*, de projeção de imagens, porém, dessa vez é ela mesma que se coloca diante da câmera, lendo e manipulando livros, jornais, um tablet e um toca fita de rolo.

// ISSN: 2237-9967 // DOI: https://doi.org/10.5752/P.2237-9967.2025v14e35018

O filme começa no escuro, vemos apenas uma luz discreta de uma tela, que ilumina o rosto de Filipa. Em seguida, imagens de amostras de solo e, após outro corte, vemos a mesma imagem projetada na parede diante da qual a diretora está sentada. Ela abre um jornal e lê as notícias em voz alta. Durante as leituras, como foi mencionado, há o português, o inglês, pontualmente, o alemão e, ainda, no texto final, o francês. A maior parte das imagens é de Boa Fé, um local onde há mineração de ouro. O texto é uma colagem de citações, muitas delas dos escritos de Amílcar Cabral sobre agronomia. Uma primeira alteração na língua surge com uma citação de Cabral, dita numa imagem de arquivo, de modo que parece que Filipa dialoga com a imagem projetada. Gesto semelhante a alguns momentos de *Conakry*.

Filipa César busca em diferentes fontes os conceitos de agronomia, de solo (e os elementos que o compõem), de erosão, dentre outros. Mas, para além do método da performance e de Amílcar Cabral como figura central do filme, há uma outra aproximação entre as obras, que é o tema da descolonização: explorar o solo, a terra é, ao mesmo tempo, explorar um povo, colonizá-lo.

É importante ressaltar aqui a relação entre a descolonização – ou, melhor dizendo, a colonização – e os estudos de Amílcar Cabral em agronomia, que ocorreram entre 1945 e 1950, no Instituto Superior de Agronomia (ISA), em Lisboa. A educação colonial do líder revolucionário, segundo Paulo Fernando Campbell Franco (2009), tinha como objetivo o preparo e a formação relativa às questões coloniais, "mas sobretudo, à socialização de ideologias legitimadoras do sistema colonial entre a população portuguesa" (Franco, 2009, p. 116). Tratava-se de uma proposta de compreensão da colônia como um patrimônio histórico, de modo que os cursos tinham o objetivo de criar uma memória coletiva do colonialismo português.

Após o seu retorno, primeiro para Cabo Verde, e depois para a Guiné-Bissau, Cabral encontra os países vivendo crises agrícolas profundas e dedica-se a projetos que visam sanar essas crises. Para Amílcar Cabral, "o fenômeno agricultura transforma o homem, criando-lhe novas relações na sua vida social e individual" (Cabral *apud* Franco, 2009, p. 119). Portanto, após passar pela experiência da educação colonial, Cabral se lança à sua tarefa fundamental: a descolonização. De acordo com Luís Cabral, irmão de Amílcar e ex-presidente da Guiné-Bissau, ele "falava da luta na mesma forma que falaria de agricultura" (Cabral *apud* Neves, 2017, p.336)

Para desenvolver esse complexo pensamento, a diretora recorre a uma colagem de textos diversos, o que nos remete ao método da montagem literária, de Walter Benjamin, que é também citado, em alemão. Um pequeno trecho da sexta tese sobre o conceito de história é lido (aqui com a referência da tradução em português): "Articular historicamente o passado não significa conhecê-lo "como ele de fato foi". Significa apropriar-se de uma reminiscência, tal como ela relampeja no momento de um perigo" (Benjamin, 1994, p. 224). A diretora aponta para a necessidade de rememorar o passado, lançando às imagens de arquivo um novo olhar, conferindo a elas uma nova visibilidade e, assim, tentando salvá-las do esquecimento.

// ISSN: 2237-9967 // DOI: https://doi.org/10.5752/P.2237-9967.2025v14e35018

Filipa César então ressalta que Amílcar Cabral interessava-se muito mais pela erosão do que pelo solo e que um estudo do solo permitiria trazer à superfície sedimentos do passado – assim como o gesto rememorativo proposto por Benjamin. Durante o período em que estudou agronomia em Lisboa, Cabral realizou uma pesquisa em torno da erosão do solo, na qual afirmava que o agrônomo precisa levar em consideração os elementos do conjunto social para analisar o solo (Franco, 2009).

Algumas cenas adiante, outro documento: um mapa da Guiné-Bissau, que permite explorar as ideias de Cabral sobre o território. Neste momento, a diretora lê uma fala de Amílcar Cabral sobre a maneira como na Guiné a terra é cortada "por braços de mar que chamamos rios". Trata-se, como vimos, de uma interpretação que se aproxima da ideia dos mapas exibidos na projeção, que "performam uma interpretação muito particular de como o mundo deveria ser. O mapa é uma projeção, um jeito particular de representar a esfera numa superfície plana. No mapa, as nações não se sobrepõem nem dividem espaço" (Schechner, 2003, p. 40). No entanto, no geral, são interpretações criadas pelos colonizadores e, portanto, na luta pela independência e numa visão decolonial, precisam ser reinterpretados.

No trecho seguinte, finalmente, vemos imagens de 1980, capturadas por realizadores guineenses seis anos após a independência. São restos de munição, e imagens da guerrilha, com a exposição das laterais da película no quadro e, no áudio, sons de armas disparando. Contra todo o bloco militar que defende os interesses do ocidente, era preciso definir uma arqueologia de um campo de batalha. Na narração, Filipa César descreve a estratégia da guerrilha:

> As guerrilhas também minavam seu próprio solo para fazer desta terra desejável, um corpo tóxico, inconquistável. Um perigo invisível: ativo. As riquezas de uma terra em meio a uma luta, um recurso envenenado, impossível de explorar. Um solo minado, uma geometria subterrânea, uma ciência opaca.

A partir desta fala, é possível seguir adiante na relação entre o solo e a revolução: as estratégias de guerrilha passam pelo solo, pelo artifício do campo minado e por uma arqueologia do campo de batalha, pois o solo, como narra a diretora, é "onde as táticas são desenhadas e apagadas". Ao fim do filme, em uma paráfrase ao título do filme *Toute la mémoire du monde* (Alain Resnais, 1956), Filipa César diz, em francês, "*Toute la mémoire du soil*", pois a memória do mundo estaria guardada, também, no solo. A projeção se apaga, enquanto Filipa a observa.

A performance e a retomada dos arquivos

Trata-se, portanto, de um método artístico de retomada dos arquivos, conferindo a eles uma nova perspectiva ao associá-los a outros elementos: os textos, a voz e o corpo. Um arquivo recuperado como uma citação do passado, reunido a outros fragmentos, algo que se assemelha ao método de montagem literária, assim como propu-

// ISSN: 2237-9967 // DOI: https://doi.org/10.5752/P.2237-9967.2025v14e35018

nha Walter Benjamin no projeto das "Passagens": "os farrapos, os resíduos, não quero inventariá-los, e sim fazer-lhes justiça da única maneira possível: utilizando-os" (Benjamin, 2009, p. 502).

Em seu livro "Archiveology", Chatherine Russel (2018) parte do método benjaminiano para discutir as práticas cinematográficas do uso do arquivo. A autora relembra o chamado urgente de Benjamin para um despertar da fantasmagoria. O arquivo, portanto, coloca em questão a memória e as condições do esquecimento. A memória seria então um meio de se evitar o esquecimento completo. Ao colocar o corpo, o texto – performance da oralidade – e as imagens de arquivo que carregam em si vestígios da história, Filipa César constrói uma performance cinematográfica através da montagem. E se, a priori, o corpo, na performance, é mediação, nos filmes, o cineasta se torna o meio para fazer com que as imagens de arquivo possam chegar a outros lugares, para além dos acervos onde estão guardadas.

Apesar da forte referência no trabalho aos cânones do cinema de arquivos, tal como Chris Marker e Harun Farocki, Filipa César desenvolve um método muito particular, principalmente a partir da relação que cria entre a imagem de arquivo projetada e o corpo feminino, primeiro o de Grada Kilomba e depois o próprio corpo. Quando dizemos que a história é contada, de modo geral, do ponto de vista dominante, hegemônico, é importante lembrar que esse ponto de vista é, quase em sua totalidade, masculino. Desse modo, um corpo feminino, em cena, com os arquivos, com a história, revela uma técnica de despertar que coloca o gênero como algo fundamental. Para Russel, a imagem e a cultura do século XX têm uma misoginia profundamente arraigada. O despertar, então,

> (...) deveria ter como objetivo a restauração da subjetividade, da agência, e do trabalho na construção da fantasmagoria. Pensar o despertar como uma técnica, e não simplesmente como um tema ou metáfora, precisamos performar uma leitura dialética da imagem através da arquivologia como linguagem da história da imagem. (RUSSEL, 2018, p. 184).

Em seu texto performado no filme, Grada Kilomba questiona: "a quem essas imagens podem empoderar?" e menciona o processo curativo do material ao qual teve acesso. Um processo que remete ao trauma do colonialismo, da escravização e do racismo, algo que diz respeito não apenas a uma experiência individual, mas a uma memória coletiva do trauma colonial. A cura, remete, necessariamente, à descolonização, ao ato de desfazer o colonialismo e conquistar autonomia sobre a própria vida e a própria história (Kilomba, 2019). Pois aqui, neste momento, percebemos a proximidade entre a montagem (que coloca o cineasta como mediador) e a performance, que, de acordo com Schechner tem como uma de suas principais funções a cura. Uma cura que viria a partir de uma reinterpretação da história, que questiona a narrativa do poder.

// ISSN: 2237-9967 // DOI: https://doi.org/10.5752/P.2237-9967.2025v14e35018

Referências

BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política:** ensaios sobre literatura e história da cultura. São Paulo: Brasiliense, 1994.

_____. N – Teoria do conhecimento, teoria do progresso. In: _____. **Passagens.** Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009.

BRASIL, André. **A performance:** entre o vivido e o imaginado. In: Trabalho apresentado ao Grupo de Trabalho Comunicação e Experiência Estetica do XX Encontro da Compós, na Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, de 14 a 17 de junho de 2011.

COMOLLI, Jean Louis. **Ver e poder:** a inocência perdida: cinema, televisão, ficção, documentário. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

FRANCO, Paulo Fernando Campbell. **Amílcar Cabral:** a palavra falada e a palavra vivida. (Dissertação) 2009. (Mestrado em História) – Departamento de História Social da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009.

GIL, José. **As metamorfoses do corpo.** Lisboa: Relógio D'Água, 1997.

KILOMBA, Grada. **Memórias da plantação:** episódios de racismo cotidiano. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019.

NEVES, José. Ideologia, ciência e povo em Amílcar Cabral. **História, Ciências, Saúde** – Manguinhos, Rio de Janeiro, v.24, n.2, abr.-jun. 2017, p.333-347.

RUSSEL, Catherine. **Archiveology:** Walter Benjamin and Archival Film Practices. Durham e Londres: Duke University Press, 2018.

SCHECHNER, Richard. O que é performance? In: **O percevejo** – Revista de Teatro, Crítica e Estética, n.12, UNIRIO, Rio de Janeiro, 2003.

TAYLOR, Diana. O trauma como performance de longa duração. In: **O percevejo** – Periódico do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas PPGAC/UNIRIO. V. 1 F. 1, Rio de Janeiro, 2009.

Recebido em: 19 dez. 2025
Aprovado em: 21 abr. 2025