



UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS (UFG)
INSTITUTO DE ESTUDOS SOCIOAMBIENTAIS (IESA)
PROGRAMA DE PÓS GRADUAÇÃO EM GEOGRAFIA (PPGEO)

MARIA ERCILIA LOUZADA

**Uma leitura geográfica do documentário “Cartas
para Angola”: sujeitos e paisagens**

GOIÂNIA

2023



UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS
INSTITUTO DE ESTUDOS SÓCIO-AMBIENTAIS

TERMO DE CIÊNCIA E DE AUTORIZAÇÃO (TECA) PARA DISPONIBILIZAR VERSÕES ELETRÔNICAS DE TESES

E DISSERTAÇÕES NA BIBLIOTECA DIGITAL DA UFG

Na qualidade de titular dos direitos de autor, autorizo a Universidade Federal de Goiás (UFG) a disponibilizar, gratuitamente, por meio da Biblioteca Digital de Teses e Dissertações (BDTD/UFG), regulamentada pela Resolução CEPEC nº 832/2007, sem ressarcimento dos direitos autorais, de acordo com a [Lei 9.610/98](#), o documento conforme permissões assinaladas abaixo, para fins de leitura, impressão e/ou download, a título de divulgação da produção científica brasileira, a partir desta data.

O conteúdo das Teses e Dissertações disponibilizado na BDTD/UFG é de responsabilidade exclusiva do autor. Ao encaminhar o produto final, o autor(a) e o(a) orientador(a) firmam o compromisso de que o trabalho não contém nenhuma violação de quaisquer direitos autorais ou outro direito de terceiros.

1. Identificação do material bibliográfico

Dissertação Tese Outro*: _____

*No caso de mestrado/doutorado profissional, indique o formato do Trabalho de Conclusão de Curso, permitido no documento de área, correspondente ao programa de pós-graduação, orientado pela legislação vigente da CAPES.

Exemplos: Estudo de caso ou Revisão sistemática ou outros formatos.

2. Nome completo do autor

Maria Ercilia Louzada

3. Título do trabalho

Uma Leitura Geográfica do Documentário “Cartas para Angola”: sujeitos e paisagens

4. Informações de acesso ao documento (este campo deve ser preenchido pelo orientador)

Concorda com a liberação total do documento SIM NÃO¹

[1] Neste caso o documento será embargado por até um ano a partir da data de defesa. Após esse período, a possível disponibilização ocorrerá apenas mediante:

a) consulta ao(à) autor(a) e ao(à) orientador(a);

b) novo Termo de Ciência e de Autorização (TECA) assinado e inserido no arquivo da tese ou dissertação.

O documento não será disponibilizado durante o período de embargo.

Casos de embargo:

- Solicitação de registro de patente;
- Submissão de artigo em revista científica;
- Publicação como capítulo de livro;
- Publicação da dissertação/tese em livro.

Obs. Este termo deverá ser assinado no SEI pelo orientador e pelo autor.



Documento assinado eletronicamente por **Eguimar Felício Chaveiro, Professor do Magistério Superior**, em 30/10/2023, às 09:04, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Maria Ercilia Louzada, Discente**, em 30/10/2023, às 10:33, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site https://sei.ufg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **4157897** e o código CRC **0018F016**.

MARIA ERCILIA LOUZADA

Uma leitura geográfica do documentário “Cartas para Angola”: sujeitos e paisagens

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Geografia (PPGEO), da Universidade Federal de Goiás (UFG), Instituto de Estudos Socioambientais (IESA), para obtenção do título de Mestre em Geografia.
Área de concentração: Natureza e Produção do Espaço.
Linha de Pesquisa: Dinâmica Socioespacial

Orientador: Prof. Dr. Eguimar Felício Chaveiro

GOIÂNIA

2023

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor, através do Programa de Geração Automática do Sistema de Bibliotecas da UFG.

Louzada, Maria Ercilia

Uma leitura geográfica do documentário "Cartas para Angola":
sujeitos e paisagens [manuscrito] / Maria Ercilia Louzada. - 2023.
xci, 91 f.: il.

Orientador: Prof. Eguimar Felicio Chaveiro.

Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal de Goiás, ,
Programa de Pós-Graduação em Geografia, Goiânia, 2023.

Bibliografia.

Inclui siglas.

1. Cartas para Angola. 2. paisagem. 3. paisagem e documentário.
I. Chaveiro, Eguimar Felicio, orient. II. Título.

CDU 911.3



UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS

INSTITUTO DE ESTUDOS SÓCIO-AMBIENTAIS

ATA DE DEFESA DE DISSERTAÇÃO

Ata nº **56/2023** da sessão de Defesa de Dissertação de **Maria Ercilia Louzada**, que confere o título de Mestra em **Geografia**, na área de concentração em **Natureza e Produção do Espaço**.

Aos três dias do mês de outubro do ano de dois mil e vinte e três, a partir das 14 horas, por meio de videoconferência, realizou-se a sessão pública de Defesa de Dissertação intitulada “**Uma Leitura Geográfica do Documentário “Cartas para Angola”: sujeitos e paisagens**”. Os trabalhos foram instalados pelo Orientador, Professor Doutor Eguimar Felício Chaveiro (IESA/UFG) com a participação dos demais membros da Banca Examinadora: Professor Doutor Adão Francisco de Oliveira (UFT), membro titular externo; Professora Doutora Juliana Ramalho Barros (IESA/UFG), membro titular interno. Durante a arguição os membros da banca **não fizeram** sugestão de alteração do título do trabalho. A Banca Examinadora reuniu-se em sessão secreta a fim de concluir o julgamento da Dissertação, tendo sido a candidata **aprovada** pelos seus membros. Proclamados os resultados pelo Professor Doutor Eguimar Felício Chaveiro, Presidente da Banca Examinadora, foram encerrados os trabalhos e, para constar, lavrou-se a presente ata, que é assinada pelos Membros da Banca Examinadora aos três dias do mês de outubro do ano de dois mil e vinte e três.

TÍTULO SUGERIDO PELA BANCA



Documento assinado eletronicamente por **Eguimar Felício Chaveiro, Professor do Magistério Superior**, em 04/10/2023, às 18:24, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Juliana Ramalho Barros, Professora do Magistério Superior**, em 04/10/2023, às 19:47, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Adão Francisco de Oliveira, Usuário Externo**, em 16/10/2023, às 20:10, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site https://sei.ufg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **4066724** e o código CRC **4CB74A85**.

AGRADECIMENTOS

A Universidade Federal de Goiás só existe graças a um batalhão de pessoas responsáveis pelo seu funcionamento. Agradeço a cada brasileiro que contribui, com seus impostos e sua força de trabalho, para a manutenção desta universidade. Agradeço também aos seus servidores (as) e professores (as) que, com sua dedicação, possibilitam aos alunos um ambiente acadêmico propício para a aquisição do conhecimento necessário à sua formação.

Aos meus alunos, por serem meu laboratório de vida.

Aos trabalhadores da saúde e amigos que lutaram para que eu não sucumbisse à minha doença, e me mostraram que posso ser maior e melhor do que ela.

À minha mãe, por ter me ensinado a olhar com fraternidade para os mais pobres, e a lançar um olhar poético sobre as coisas.

Ao meu orientador, Eguimar Felício Chaveiro, pelo exemplo de humildade, compreensão e dedicação à construção do saber.

A todos do Grupo de Pesquisa em Geografia Cultural da UFG e do Grupo de Estudos Espaço, Sujeito e Existência, “Dona Alzira” pelo acolhimento e aprendizado.

Ao meu companheiro de mestrado Alisson pelo exemplo de vida e ombro amigo para as minhas lamúrias durante a produção da dissertação.

À Tivó Teresinha e minha sogra Regina (in memoriam) pelas palavras de encorajamento durante o mestrado.

Ao Humberto pelas palavras que não me deixaram desistir do mestrado.

Ao meu filho Heitor, por sua existência.

Encontrei conforto na paisagem ao fugir de meu espaço.

In memoriam

Maria Geralda de Almeida

RESUMO

Cartas para Angola é um documentário que une Angola, Brasil e Portugal. Nele os personagens-sujeitos se comunicam por meio de vídeo-cartas nas quais retratam partes de suas trajetórias, trajetórias estas que muitas vezes expressam paisagens vivenciadas. Além do sujeito que experiencia sua paisagem dentro do documentário há um espectador que recebe o documentário e o analisa por meio do arcabouço de suas vivências. Esta pesquisa qualitativa foi feita a partir de um levantamento bibliográfico sobre cinema e geografia. Tem como objetivos analisar as paisagens vivenciadas e mostradas pelos sujeitos através de uma perspectiva humanista e analisar a experiência do espectador frente a obra cinematográfica. Procurou-se na Geografia Humanista a compreensão da relação do sujeito/paisagem e nas geografias de cinema a experiência do espectador que ao ver um filme soma a esta a experiência dos sujeitos com suas paisagens que do documentário fazem parte. O problema de pesquisa consiste em responder o que os sujeitos do documentário e os diretores podem transmitir sobre suas paisagens e o que a experiência fílmica revela do e para o espectador. Parte-se das premissas de que as paisagens fílmicas produzem espaços de vivências e narrativas do espaço; que os sujeitos dos discursos podem expressar suas experiências com as paisagens com o objetivo de transmitir significados; que todas as paisagens têm uma objetividade e subjetividade, seja para dar visibilidade ou invisibilidade aos elementos do espaço; e que o espectador pode experimentar outros espaços ao estar em contato com uma paisagem fílmica.

Palavras-chave: Cartas para Angola, paisagem, paisagem e documentário

RÉSUMÉ

Lettres à l'Angola est un film documentaire qui réunit l'Angola, le Brésil et le Portugal. Les personnages-sujets communiquent par le biais de lettres vidéo dans lesquelles ils décrivent des parties de leurs trajectoires, des trajectoires qui expriment souvent des paysages qu'ils ont vécus. En plus du sujet qui vit son paysage dans le documentaire, il y a un spectateur qui reçoit le documentaire et l'analyse à travers le cadre de ses expériences. Cette recherche qualitative s'appuie sur une enquête bibliographique sur le cinéma et la géographie. Ses objectifs sont d'analyser les paysages vécus et montrés par les sujets dans une perspective humaniste et d'analyser l'expérience du spectateur face à l'œuvre cinématographique. La géographie humaniste cherche à comprendre la relation sujet/paysage et la géographie du cinéma l'expérience du spectateur qui, lorsqu'il regarde un film, y ajoute l'expérience des sujets avec leurs paysages qui font partie du documentaire. Le problème de recherche consiste à répondre à ce que les sujets du documentaire et les réalisateurs peuvent transmettre sur leurs paysages et à ce que l'expérience filmique révèle au spectateur et sur lui. Elle repose sur les hypothèses suivantes: les paysages filmiques produisent des espaces d'expériences et des récits d'espace; les sujets des discours peuvent exprimer leurs expériences avec les paysages dans le but de transmettre des significations; tous les paysages ont une objectivité et une subjectivité, soit pour donner de la visibilité ou de l'invisibilité aux éléments de l'espace; et le spectateur peut expérimenter d'autres espaces lorsqu'il est en contact avec un paysage filmique.

Mots clés: Lettres à l'Angola, paysage, paysage et film documentaire

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	8
I CAPÍTULO – DOCUMENTÁRIO CARTAS PARA ANGOLA: NOTAS FÍLMICAS E GEOGRÁFICAS PARA UMA IMERSÃO	14
1.1 APONTAMENTOS INICIAIS	15
1.2 A ANGOLA VIVENCIADA.....	17
1.3 AS PAISAGENS DE CORACI RUIZ E JULIO MATOS.....	23
II CAPÍTULO – PAISAGENS CONSTRUÍDAS E VIVENCIADAS PELOS SEUS SUJEITOS	30
2.1 PAISAGEM GEOGRÁFICA E A PAISAGEM FÍLMICA	31
2.2 A PAISAGEM FÍLMICA REVELANDO O LUGAR.....	35
2.3 A PAISAGEM DAS CIDADES	38
2.4 PAISAGEM E IDENTIDADE	44
III CAPÍTULO - VER UM FILME: uma experiência múltipla	47
IV CAPÍTULO – A PRODUÇÃO DE OUTROS OLHARES A PARTIR DO DOCUMENTÁRIO	61
4.1 O ESPECTADOR QUE CRIA.....	62
4.2 A EXPERIÊNCIA DE VER UM FILME NA SALA DE AULA	66
CONSIDERAÇÕES FINAIS	82
REFERÊNCIAS	85

INTRODUÇÃO

Este trabalho surgiu a partir do contato da obra cinematográfica "Cartas para Angola" (2012) por um grupo de alunos do ensino médio de uma escola da Rede Pública na Região Administrativa do Paranoá, localizada no Distrito Federal. O filme foi incluído em uma avaliação seriada para ingresso na Universidade de Brasília. Ao examinar o documentário "Cartas para Angola" (2012), torna-se evidente o reconhecimento de Angola como parte da história do Brasil. Inicialmente, a intenção era a de que ao verem o documentário incentivasse uma maior percepção da própria identidade e do espaço que vivem. Em relação aos outros conteúdos programáticos era de abordar questões como a identidade na formação do povo brasileiro, a relação entre Brasil e Angola e os conflitos armados em Angola. No entanto, posteriormente, percebi, a partir de minha perspectiva como geógrafa, a possibilidade de explorar também a categoria de paisagem, seja ela representada no filme ou vivenciada pelos personagens. Isso se deve ao fato de que estamos constantemente lidando com paisagens, sejam elas geográficas ou cinematográficas. Desde o Renascimento nos deparamos com a sua representação em telas.

Angola e Brasil têm um passado em comum, uma vez que um número expressivo da população brasileira é descendente de africanos vindos de Angola durante a escravidão. Além do passado em que milhões de escravizados foram trazidos para o Brasil, angolanos e brasileiros compartilham a mesma localização na divisão socioeconômica entre Norte e Sul. Uma característica marcante entre Angola e Brasil é a conexão com processos migratórios, ambos passaram e continuam passando por migrações internas e externas significativas. A terra natal, o solo que sustenta a própria existência do indivíduo, faz com que não seja surpreendente o sentimento de orfandade ao migrar. Não apenas angolanos e brasileiros sentem as dores dos processos de migração e exploração nessa rede mundial, mas também há, no documentário, portugueses que foram para Angola e acabaram adotando-a como sua terra natal. As semelhanças vão muito além da língua.

Lançado em 2012, "Cartas para Angola" é um documentário poético que aborda a relação entre Brasil, Angola e Portugal, com foco principalmente no Brasil e em

Angola. São quinze pessoas que se conhecem e, separadas pelo Oceano Atlântico, trocam cartas e falam sobre si mesmas para um narrador ausente. Cada personagem tem sua própria trajetória, mas todos pertencem ao mesmo contexto histórico, sendo sujeitos que, por questões econômicas, sociais ou políticas, tiveram que deixar sua terra natal. O documentário apresenta várias tomadas que, de acordo com Sallas, contextualizam paisagens, continentes e cidades onde esses sujeitos se encontram, havendo uma constante mudança de cenário, por exemplo, de uma casa acolhedora para espaços públicos e ambientes externos movimentados. Há uma interação entre passado e presente, história e memória, e nessas interações, as paisagens da historicidade de cada um são revisitadas. As paisagens são percebidas tanto visualmente quanto sonoramente, e nos imergem no mundo desses personagens, que ora lutam contra a inserção, ora estão integrados e ora se sentem excluídos.

Cartas para Angola (2012) é um documentário que inaugura um novo tipo de cinema, um cinema identitário que estabelece uma conexão entre Brasil e Angola na contemporaneidade. Isso possibilita que o mundo retratado no filme contribua de forma mais intensa para a construção de uma alteridade em relação ao povo retratado.

No documentário em questão, a paisagem emerge por meio dos discursos dos sujeitos e do olhar da câmera. A paisagem não apenas medeia a relação entre o sujeito e o mundo, mas também se conjuga com o próprio ser. As paisagens retratadas no documentário são retiradas do contexto de vida desses sujeitos, contendo signos a serem interpretados, e sua análise, como afirma Corrêa (2011), depende da visão do geógrafo.

A paisagem também pode ser utilizada como fonte para se compreender o lugar. Oliveira Jr. (2005) argumenta que os lugares geográficos se manifestam nos locais narrativos, na materialidade das paisagens e nas memórias, e se entrelaçam com os sentidos, as imagens, as belezas e as tensões presentes nos locais narrativos, formando assim um palimpsesto. A paisagem fílmica surge diante os olhos por meio da câmera do diretor, do seu olhar, e não é um lugar neutro. No documentário, a paisagem geográfica faz parte da vida dos sujeitos, uma vez que eles compartilham o mesmo contexto histórico, participando assim dos processos de vivência que compõem a narrativa do filme. E não são apenas eles que fazem parte dessa

paisagem, também os sujeitos que a percebem e a produzem, como o espectador e o cineasta.

Luanda, em Angola, é a cidade enfocada no documentário em meio às paisagens urbanas e nos discursos dos sujeitos angolanos. As cidades do Rio de Janeiro, Taboão da Serra e Campinas, em São Paulo, também estão incluídas no roteiro do filme. Paisagens excluídas das cidades se misturam às paisagens da memória. Tanto na paisagem cinematográfica quanto nas falas dos sujeitos, as marcas do colonialismo e do neocolonialismo também estão presentes, não apenas nas cidades mostradas, mas também na própria existência dos sujeitos.

No caso do documentário, cada paisagem passa a ter significado para o espectador à medida que cada sujeito do documentário vai surgindo em cena. As concepções do espectador vão formando uma teia de significados que confere ao documentário uma posição de mediador das emoções entre os sujeitos. A interpretação do documentário sob a perspectiva de uma geografia de cinema, como afirmado por Oliveira Jr. (2005), está relacionada ao impacto que o filme causa no espectador do que à trama ou ao conteúdo geográfico que ele contém ou representa. No entanto, essa interpretação não se esgota em uma única abordagem, pois não existe uma interpretação verdadeira, uma vez que as interpretações são moldadas pelas concepções do espectador, resultando em interpretações tão diversas quanto os sujeitos. Conforme Costa (2011), não há uma única maneira de observar e interpretar qualquer representação ou de concluir exatamente o que ela expressa.

A partir de uma análise de ficção, Oliveira Jr. (2005) chama a relação entre geografia e cinema de "geografias de cinema", que seriam os estudos e os encontros com a dimensão espacial na qual os personagens de um filme agem, um espaço composto de territórios, paisagens e metáforas. No entanto, considerando que o documentário envolve pessoas reais com suas narrativas, é necessário levar em conta os discursos desses sujeitos, que tentam transmitir significados. Oliveira Jr. ressalta que, em vez de procurar marcas da realidade nos filmes - tentando encontrar imagens e sons que poderiam ser tomados como documentos do real -, ele considera os filmes como realidades em si mesmos, obras e imagens, sons e sentidos que constroem e dissolvem realidades, inclusive espaciais.

Este trabalho foi realizado através de uma perspectiva da geografia humanista. Neste contexto, busca-se examinar a paisagem como uma construção mental que emerge da percepção e vivência dos sujeitos que dela fazem parte, bem como, no caso do espectador, uma experiência cinematográfica. A geografia humanista trouxe para a análise das paisagens as dimensões simbólicas, indo além de uma abordagem estritamente metodológica que considera apenas a delimitação e identificação.

A geografia humanista apresenta um caráter fluido, com uma diversidade de significados presentes nos símbolos e experiências dos sujeitos com e no espaço. Junta-se a esta perspectiva as geografias de cinema buscando também a experiência do sujeito ao assistir ao filme, em que a estética se apresenta como uma experiência visual que produz sensações e percepções. A experiência do sujeito ao assistir ao filme é capaz de gerar percepções que podem se materializar em outras formas de representação. É nesta produção de outra forma de representação que a experiência com os alunos de uma escola pública do Distrito Federal é demonstrada.

A pesquisa se desenvolveu de forma qualitativa e se baseou no levantamento bibliográfico sobre cinema e geografia e a relação da paisagem com o ser humano. Na metodologia o documentário foi visto de forma exaustiva para ser feito um levantamento de imagens e discursos que mostravam a experiência de sujeito com as paisagens, isto para analisar como estas, os sujeitos do documentário e diretores se relacionavam. Para a relação personagem-sujeito/paisagem foi utilizada a Geografia humanista. Sobre a relação do diretor/paisagem fílmica e espectador/filme foi feito um estudo dentro das geografias de cinema. Na experiência espectador/filme foi feita uma mostra do filme documentário aos alunos da escola pública, a partir da experiência destes alunos ao vê-lo foram produzidos poemas relacionados ao documentário – havia a liberdade de utilizar também suas vivências e conteúdos já trabalhados. Depois os poemas passaram pelo *wordcloud* para ver quais palavras foram as mais citadas. As palavras mais citadas foram confrontadas com a estética do documentário para ver o entrelaçamento entre eles.

A pesquisa se concentra em compreender a relação do sujeito com as paisagens apresentadas, tanto as fílmicas quanto as geográficas, a fim de mostrar as paisagens construídas e vivenciadas referenciadas no documentário, e analisar a experiência do

espectador ao assistir ao filme. As premissas da pesquisa podem ser resumidas na crença de que as paisagens cinematográficas criam espaços de vivência e narrativas espaciais, de que os sujeitos dos discursos podem expressar suas experiências com as paisagens com o objetivo de transmitir significados, de que todas as paisagens possuem objetividade e subjetividade, seja para tornar elementos do espaço visíveis ou invisíveis, e de que o espectador pode experimentar outros espaços ao entrar em contato com uma paisagem fílmica. Algumas perguntas irão orientar a pesquisa: o que os sujeitos do documentário "Cartas para Angola" (2012) podem transmitir sobre suas paisagens? O que a experiência cinematográfica revela do e para o espectador?

Para o estudo da relação entre os sujeitos e suas paisagens, foram utilizados autores como Besse (2009) (2010) (2014), Dardel (2015) e Almeida (2012) (2020). Paralelamente a isso, também foi realizada uma análise da figura do espectador diante da relação desses personagens-sujeitos com suas paisagens. No campo das geografias de cinema, foram consultados autores como Oliveira Jr., Hopinks (2009), Fioravante (2016) (2018), Azevedo (2006), Costa (2009) (2011) (2016), entre outros. Para enriquecer o estudo sobre as geografias de cinema, dentro de uma perspectiva de recepção do espectador, foram considerados autores como Bernardet (1991), Rolnik (1995), Graciotti (2009) e Rancière (2012), entre outros.

O primeiro capítulo busca explorar o interior do documentário, os fatos históricos e culturais presentes nele, bem como os elementos relacionados que estão fora do documentário. Também será analisado o contexto em que Angola se encontra no documentário. Devido à intertextualidade com outras obras dos cineastas, esse capítulo também se dedica a investigar a relação entre os elementos das paisagens recorrentes que compõem estas obras.

O segundo capítulo analisa o sujeito presente no documentário e sua relação com as paisagens de diversas formas. As paisagens fílmicas também estabelecem uma conexão com os sujeitos do documentário, e nelas ocorre a interação entre o mundo desses personagens, dos cineastas e do espectador.

O terceiro capítulo concentra-se no estudo da estética por meio da experiência do espectador, abordando que essa estética não se limita à percepção, como também está relacionada à cultura que alimenta essa percepção. Pretende-se mostrar que a

estética é uma política total dos olhos, relacionada à percepção, aos sentidos e aos sentimentos.

No quarto capítulo, o foco está na experiência do espectador, que vivencia a vida dos personagens e a experiência através da tela, interpretando o que vê com base nos códigos que já possui. Ao vivenciar a experiência na tela, o espectador é capaz de criar outras perspectivas. Nesse capítulo, será apresentada uma experiência com alunos de uma escola do Distrito Federal, na qual, por meio do documentário e da vivência proporcionada pelo audiovisual, eles foram capazes de criar poemas associados aos conteúdos abordados no documentário. O espectador incorpora em sua memória as emoções e percepções que vivencia por meio do documentário.

I CAPITULO – DOCUMENTÁRIO CARTAS PARA ANGOLA: NOTAS FÍLMICAS E GEOGRÁFICAS PARA UMA IMERSÃO

Vários fatores influenciam a forma como cada grupo social interage com a paisagem. É por meio da significação dos elementos de uma paisagem que esta é construída. Assim como a paisagem geográfica a paisagem fílmica é sentida e vivenciada de forma diferente entre grupos sociais. Mediante o enquadramento do diretor a paisagem fílmica é formada e reproduzida sob um ponto de vista, com isso a obra do diretor acaba possuindo a mesma ideia do surgimento da paisagem na pintura onde cada olhar expressava uma paisagem. Imergir na produção da obra *Cartas para Angola* (2012) faz com que se compreenda melhor a intenção do cineasta e os fatores que contribuíram para a formação da paisagem de Angola. Analisando também a intertextualidade da obra *Cartas para Angola* (2012) com outras obras dos autores observa-se que as inserções de elementos da paisagem fílmica são características em outras obras dos cineastas e que colaboram para a construção da atmosfera fílmica.

Neste capítulo busca-se fazer uma imersão na construção da obra *Cartas para Angola* (2012) mostrando fatores históricos e sociais que ajudaram na construção da paisagem dos sujeitos que compõem o documentário, além de analisar elementos da paisagem fílmica e a intertextualidade da obra com outras obras. A imersão ajuda a compreender o contexto e os sujeitos que fazem do documentário, além de entender a produção da paisagem fílmica. Partem-se das premissas de toda paisagem possui sua subjetividade e objetividade, seja para dar visibilidade ou invisibilidade aos elementos do espaço e a de que a paisagem fílmica é produtora dos espaços de vivências e das narrativas do espaço. A veracidade dos acontecimentos nos discursos dos sujeitos do documentário só seria quebrada caso houvesse elementos exteriores que contestassem isso. Capta-se melhor o significado e os níveis de significação contidos em *Cartas para Angola* (2012) ao imergir na construção fílmica e na paisagem dos sujeitos que fazem parte do documentário. A problemática gira em torno de como a imersão no mundo que circunda e está inserida a obra *Cartas para Angola* (2012) pode contribuir para uma melhor compreensão das paisagens e suas vivências mostradas na paisagem fílmica e nos discursos do documentário.

1.1 Apontamentos iniciais

Nas bordas do Atlântico, três continentes são unidos por um passado em comum: a história do colonialismo e do pós-colonialismo aproxima Angola, Brasil e Portugal. O documentário "Cartas para Angola" (2012) retrata fragmentos da trajetória de 15 pessoas espalhadas por esses países, que se comunicam por meio de vídeo-cartas. Entre os personagens estão Sizaltina Cutaia, Fernanda Fernandes, Allan da Rosa, Lukeny Bamba Fortunato, Carlos Serrano, Jacinto Fortunato, Alessandra Ribeiro, Augusto Van Dunem, Edú de Maria, Wyza, Suzana e Avelino Dias, Julia Pinto André, Ondjaki e Ana Paula Tavares.

Através das vídeo-cartas, gravadas pelo sujeito-da-câmera e posteriormente exibidas em tela, computador ou projetada na parede, remetente e destinatário se tornam protagonistas e espectadores ao mesmo tempo. As paisagens externas e domésticas se alternam entre os cortes, proporcionando uma visão abrangente do espaço.

No contexto de Angola, Sizaltina e Wyza estão em Luanda, representando as migrações internas do continente africano. Sizaltina compartilha sua comida típica enquanto fala sobre sua condição de mulher em um país machista. Em um passeio de carro pelas ruas de Luanda, ela reflete sobre questões raciais e sua vida como migrante na cidade. Sizaltina se comunica com a amiga Fernanda no Brasil, que menciona a necessidade de ir para o outro lado do mundo para ter a primeira amiga negra, mesmo vivendo em um país onde mais da metade da população é composta por negros. Por sua vez, Wyza destaca a riqueza linguística de Angola e do Congo, cantando em kikongo e bambara a música "Mbifé" e apreciando um texto poético de Edú de Maria, que vive no Brasil.

Lukeny, também em Luanda, vivencia sua cultura através de sua poesia cantada, ao mesmo tempo em que percebe os problemas sociais da cidade. No Brasil, Avelino Dias, um exilado forçado de Angola, relata sua experiência de viver como imigrante com sua família. Suzana, sua filha, compartilha como foi crescer em um país estrangeiro. Julia, que conviveu com Suzana e serviu como elo de ligação entre Brasil e Angola em sua infância, reside em Portugal e utiliza a comida como forma de unir amigos e familiares. Allan da Rosa associa sua imaginação de Luanda à grande metrópole de São Paulo e à periferia de Taboão Serra. Ondjaki, um poeta angolano

em exílio voluntário no Rio de Janeiro e troca cartas em forma de poesia com Ana Paula Tavares, uma poetisa que vive há muitos anos em Portugal.

No Brasil, Carlos Serrano, outro imigrante angolano, escreve para Jacinto Fortunato, “seu kota”¹, lembrando suas experiências em Calomboloca, onde coletou sementes de um embondeiro que plantou em um vaso. Ele descreve seu local de residência em São Paulo e explica as razões que o mantêm no Brasil. Em Campinas, Alessandra escreve uma carta para Angola, conectando-se à sua ancestralidade por meio da dança afro-brasileira e estabelecendo uma ligação com Augusto, que tem um projeto de dança africana em Luanda.

O documentário "Cartas para Angola" (2012), produzido e dirigido por Coraci Ruiz e Julio Matos, em parceria com a produtora audiovisual Cisco, surgiu da necessidade de cumprir a Lei 10.639 de 2003, que exige a inclusão da História e Cultura Afro-brasileira nos currículos escolares. Coraci Ruiz é doutora em Multimeios pela Unicamp, enquanto Julio Matos possui mestrado em Media and Communications pela Goldsmiths, University of London. O filme participou de mais de 30 festivais em 16 países e recebeu prêmios no Brasil, Angola, Portugal e Bélgica. Foi exibido pelo Sesc TV, Canal Curta e TV Cultura, contando com a produção executiva de Hidalgo Romero e Thais de Souza, direção e fotografia de Coraci Ruiz e Julio de Matos, montagem Manoela Ziggiatti, trilha sonora de Renata Rosa e Hugo Lins, som direto/desenho de som/mixagem de Ricardo Zollner.

1.2 A Angola vivenciada

As vídeo-cartas do documentário Cartas para Angola (2012) têm uma conexão com Angola, onde os personagens vivenciam suas paisagens e mostram sua relação com o espaço e com os outros que fazem parte dele. Essa relação entre o sujeito e a paisagem é moldada historicamente, com o sujeito atuando e sofrendo mudanças ao longo do tempo. Os discursos dos personagens, combinados com as imagens apresentadas no documentário, contribuem para a construção de diferentes visões

¹ Kota –expressão angolana de respeito

sobre o espaço em Angola. Os temas abordados incluem o movimento pela independência, a vida pós-independência, comidas, músicas, praias e o ambiente urbano de Luanda.

A história de Angola, especialmente o período de colonização portuguesa e a subsequente independência, desempenharam um papel significativo na configuração da paisagem e na forma como os habitantes se relacionam com ela. Durante mais de 500 anos, Angola foi explorada pelo regime português, e a luta pela independência começou em 1961. Três grupos - MPLA², FNLA³ e UNITA⁴ - lutaram pela libertação, cada um atuando em uma região específica. O MPLA conquistou Luanda em 1975, enquanto a FNLA e a UNITA tomaram outras áreas do país. A infraestrutura desenvolvida por Portugal em Angola estava focada principalmente na exploração dos recursos naturais, e não em projetos estruturais de longo prazo. Os problemas persistiram após a independência, quando os grupos de libertação passaram a lutar pelo poder em Angola.

As migrações internas e externas se intensificaram durante esse período de conflitos, tanto voluntárias quanto forçadas. Com o fim do regime português, os negros que antes viviam segregados nas periferias começaram a ocupar áreas que eram destinadas aos brancos, formando uma pequena elite. A cidade de Luanda passou por grandes mudanças em sua paisagem urbana, tornando-se a cidade mais segura de Angola após um período de ataques violentos. Muitos migrantes do interior passaram a se deslocar para as periferias de Luanda, resultando em um crescimento desequilibrado e na formação de *musseques*⁵. Enquanto isso, o interior do país experimentou uma estagnação no desenvolvimento e desigualdades regionais (CASTRO, 2014).

Os conflitos e a construção do espaço em Angola levaram muitos sujeitos a migrarem voluntariamente ou forçadamente para fora do país, levando consigo suas experiências de vida e cultura. No contexto de São Paulo, Carlos Serrano, um

² MPLA - Movimento Popular de Liberdade de Angola

³ FNLA - Frente Nacional de Libertação de Angola

⁴ UNITA - União Nacional para a Independência Total de Angola

⁵ Musseque - nome que deriva de uma língua local kimbundu que significa terra vermelha, são bairros periféricos suburbanizados, ou de urbanização progressiva, que podem ser classificados em ordenados, passíveis de se ordenar com instrumentos de ordenamento do território, ou desordenados, de difícil ordenamento face a densa e caótica ocupação. (DAIO, 2020)

imigrante angolano que testemunhou o movimento de independência, escreve para Jacinto Fortunato, que está em Angola, lembrando sua última viagem a Angola e visitando Calomboloca, uma região no interior de Luanda que teve uma importante produção de algodão durante o período colonial (NASCIMENTO, 2022). Jacinto recorda um evento trágico envolvendo seu pai relacionado ao "15 de março" de 1961 em Angola.

Em 15 de março de 1961 na região do Norte de Angola nativos que constituíam a UPA⁶, liderado por Holden Roberto, se rebelaram de forma violenta contra tudo e todos que representasse o domínio português,

A liberdade (implanta), numa doutrinação com rasgos de messianismo (a invocação de Lumumba, a convicção da proteção sobrenatural contra as balas), passava pela liquidação, sem piedade, de todos os brancos e mestiços (portadores da "marca" do branco) e dos negros que fossem considerados seus aliados (NETO, 2021).

Os portugueses retaliaram com uma violência do mesmo nível que a dos rebeldes angolanos, deixando dezenas de milhares de mortos, sendo que muitos destes angolanos e regiões não tinham sequer alguma ligação com a morte dos portugueses, muitas áreas foram dizimadas (NETO, 2021).

Por isso Calomboloca tem um grande significado para Jacinto Fortunato. Para Carlos Serrano também parece ter um significado, porque, ao lembrar da viagem que fez com seu amigo Jacinto Fortunato a Calomboloca, fala que recolheu algumas sementes de um embondeiro que plantou em um vaso. O embondeiro faz parte da paisagem de Angola que Jacinto Fortunato e Carlos Serrano vivenciaram, o compartilhamento desta paisagem os fazem próximos um do outro.

O embondeiro (baobá) não é a única árvore referenciada nos discursos do documentário, a mulemba (múlèmba) também é citada por Sizaltina Cutaia em uma música que canta enquanto prepara uma comida típica de Angola, "Domingo eu vou fazer um fungi como fazia aquele velho, na sanzala/A sombra da mulemba vai ser a mesa, na sanzala". O embondeiro (baobá) e a mulemba (múlèmba) são elementos simbólicos da paisagem e são repositórios da experiência ancestral dos povos africanos. A mulemba era plantada no centro de toda aldeia do território Ndongo, um

⁶ União das populações de Angola

Estado tradicional angolano e representavam simbolicamente a ordem instituída e a ligação do mundo dos vivos com os dos mortos, e o embondeiro é o guardião de sentidos e significados endossados pelos povos da África, pela suas sociedades e culturas, seus modos de ser, suas aspirações, expectativas de vida e religiosidade (Waldman, 2012).

A importância de citar o embondeiro quanto a mulemba, lembrado por Carlos Serrano e por Sizaltina, vem da capacidade destes de redefinir os fluxos originais do meio natural e avivarem processos e dinamismos no espaço habitado, são objetos espaciais com grande força inercial como diz Santos (1999, apud Waldman, 2012). A presença do embondeiro e da mulemba são explicitados na cultura angolana, um exemplo disso são suas presenças no quadro que está na base do monumento em homenagem ao guerrilheiro angolano que lutou a favor da libertação de Angola, Agostinho Neto e está localizado em Luanda. Neste quadro, que apresenta Agostinho Neto em primeiro plano, o embondeiro aparece em segundo plano com vários guerrilheiros e logo atrás uma mulemba (Cheun, 2010, apud Waldman, 2012). Com isso pode-se inferir que o embondeiro e a mulemba são elementos da paisagem angolana, estes elementos da paisagem ao longo do tempo tornam-se símbolos de uma cultura, é o comportamento do ser humano se manifestando e criando símbolos diante o cotidiano.

A paisagem de Angola é percebida também por meio da música e dos sabores que Sizaltina prepara para os cineastas e mostra para a câmera, como o feijão com óleo de palma (figura 1), a muamba de ginguba (figura 2) e a kizaca.

Figura 1 - Feijão com óleo de palma



Figura 2 – Muamba de ginguba



Fonte: Cartas para Angola (2012)

A proposta de reflexão sobre a paisagem de Angola surge a partir dos odores e sabores dos pratos preparados por Sizaltina. Ao senti-los, os diretores são levados

a perceber a paisagem, formando uma representação mental a partir das percepções observadas e sentidas em um momento específico, conforme destacado por Almeida (2013). O espectador também é levado a construir essa paisagem percebida, pois, como mencionado por Azevedo (2006), o cinema tem a capacidade de transmitir ao espectador um lugar vivenciado por meio da paisagem fílmica.

Além dos odores, os sons também conferem identidade à Angola, e a dimensão subjetiva da paisagem permite a criação de paisagens sonoras a partir dos sons presentes no documentário. A música cantada por Sizaltina enquanto cozinha, a música de Wyza, enriquecida por sua riqueza linguística, e a poesia cantada por Lukeny contribuem para a composição dessa paisagem sonora.

Apesar de 500 anos de exploração portuguesa e da predominância do português como língua falada, as línguas nativas lutam para se manterem vivas. Segundo Araújo (2014), citando LEWIS e SIMONS, cerca de 40 línguas são faladas em todo o território de Angola. Wyza e Lukeny têm consciência da importância de preservar as línguas nativas. Wyza, mesmo vindo do Congo, traz consigo a língua bantu, assim como Lukeny menciona a língua que seu pai fala, uma subdivisão do bantu chamada quimbundo, embora ele próprio não a fale.

A língua quimbundo sofreu um processo de apagamento entre os jovens devido à colonização portuguesa. Durante o regime português, houve uma proibição das línguas nacionais, e o português se tornou a única língua oficial do país. Esse legado da colonização ainda se reflete nos dias atuais, conforme apontado por Araújo (2014), que menciona a existência de preconceito linguístico em relação às línguas nacionais, limitando a possibilidade de resgate das línguas que foram apagadas durante o período colonial, o que fica restrito, em grande parte, aos mais velhos.

Lukeny não apenas menciona o problema da língua quimbundo, como também os problemas sociais enfrentados pela população angolana. Ao abordar esses problemas de forma crítica, ele se mostra como um sujeito autônomo e ativo, conforme descrito por Duber e Touraine (citados por SPOSITO E SILVA, 2021). A figura de Lukeny, que foi construída com pouca interferência dos diretores, tem maior autonomia no documentário e é capaz de criar sua própria ação dramática ao seu redor. Assim como os atores na ficção podem atuar como porta-vozes de problemas

sociais, no caso do documentário, Lukeny também exerce essa capacidade, mesmo que de forma inconsciente. Podemos citar Name (2008) para analisar a atuação de Lukeny, mesmo sendo um personagem real,

O personagem, de ponto de vista construído e representado no filme, pode vir a ser, mesmo que involuntariamente, um porta-voz dramático de questões e embates culturais, políticos ou sociais que vão além da ação presente no filme, e que direta ou indiretamente estão ligados à experiência urbana. (NAME, 2008, p. 51)

Os problemas sociais que Lukeny canta em sua poesia fazem parte de uma paisagem não idealizada de Angola. A desigualdade se manifesta no preço do melão em um supermercado, que chega a custar 105 dólares devido à inflação. Lukeny também vivencia mudanças na paisagem após a independência, andando pela orla de Luanda fala sobre os negros que passaram a ocupar espaço como este por onde está passando de carro, como nas figuras 3 e 4, que antes eram exclusivos dos portugueses, enquanto os negros ficavam nas periferias. Esses problemas sociais influenciam a forma como eles vivenciam a paisagem, tanto no caso de Lukeny quanto no de Sizaltina.

Figura 3 – Orla da cidade de Luanda

Figura 4 – Orla da cidade de Luanda



Fonte: Cartas para Angola (2012)

Sizaltina, que migrou do interior para Luanda em busca de melhores oportunidades de trabalho, é retratada na figura 6 com o mar de Luanda sendo o mediador de sua relação com o ambiente. Com os pés na areia da praia, ela ora olha para a areia, ora para o horizonte ou para a câmera. Ela expressa que não se sente parte da cidade, critica a sujeira das praias e reconhece a ingratidão de seus sentimentos em relação a Luanda.

Figura 5 - *Musseques*

Figura 6 – Sizaltina com pés na areia



Fonte: Cartas para Angola, 2012

Tanto Lukeny quanto Sizaltina apresentam uma relação conflituosa com a paisagem que observam. A forma como os seres humanos se relaciona com a paisagem pode variar de acordo com diferentes culturas e regiões do mundo. Algumas culturas podem ter uma interação mais saudável e sustentável com a natureza, enquanto outras adotam uma abordagem mais exploratória e destrutiva em relação à paisagem. Mas cada sujeito pode possuir sua própria relação e percepção da paisagem. No entanto, no caso de Angola, essas perspectivas estão inseridas em uma mesma matriz cultural.

1.3 As paisagens de Coraci Ruiz e Julio Matos

As paisagens nos documentários de Coraci Ruiz e Julio Matos desempenham um papel importante ao situar os personagens e o espectador em um determinado lugar. Esse lugar é o espaço cinematográfico, conforme mencionado por Hopkins, onde espaço e tempo são dinamicamente comprimidos ou expandidos, permitindo que os papéis sociais sejam sustentados ou ampliados. Essa concepção difere da ideia de lugar de Tuan (1983), que se refere a um centro de valor experienciado (HOPKINS, 2009).

Através das paisagens concretas das cidades e das paisagens fluidas do mar e dos rios, o cotidiano dos personagens é mostrado ao espectador, que organiza essas paisagens dentro de um tempo e espaço tanto objetivo, marcado pelo relógio, quanto subjetivo, criado pelo lugar cinematográfico, resultante da experiência de assistir ao documentário.

O cinema traz ao presente aquilo que está ausente no tempo e espaço, fazendo com que o que é mostrado ao espectador exista novamente por meio da experiência de assisti-lo. No entanto, a temporalidade da narrativa do documentário *Cartas para Angola* (2012) também está intrinsecamente ligada às múltiplas trajetórias dos sujeitos envolvidos, ou seja, cada trajetória vivencia seu próprio tempo e espaço. Nessa narrativa, o tempo é relativo, diferindo do tempo do espectador, e não é possível estabelecer um tempo absoluto para situar essas trajetórias. Além disso, é importante considerar a relação entre tempo e espaço, uma vez que o tempo ocorre dentro de uma espacialização dos acontecimentos que delinearão as trajetórias dos sujeitos do documentário *Cartas para Angola* (2012), sendo que cada sujeito tem sua própria percepção do tempo-espaço. Dessa forma, o espectador vivencia, no presente, a percepção do tempo-espaço de cada sujeito do documentário por meio da memória.

Há uma intertextualidade nas obras de Coraci Ruiz e Julio Matos. Nos filmes e curtas de Coraci Ruiz, quando o mar aparece, ora sozinho em cena, quase como um personagem em si, ora se integrando à composição da cena com os personagens. As cidades de São Paulo e Rio de Janeiro têm uma predominância quando se trata de mostrar paisagens urbanas, representando as metrópoles.

Em *Limiar* (2020), um documentário autobiográfico em que Coraci Ruiz acompanha com a câmera a transição de gênero de seu filho, o mar aparece em várias tomadas, enquanto há discursos reflexivos sobre os desafios enfrentados por seu filho. Para Dardel, é necessário ir além da visão e realmente sentir a paisagem (DARDEL, 2015). Em uma das cenas retiradas de seu arquivo pessoal Coraci estende os braços, fecha os olhos e sente o vento bater em seus cabelos (figura 7), há uma expressão como se houvesse geofricidade em seu semblante, uma aparente conexão de seu ser com os elementos da Terra. O mar é mostrado no início de *Limiar* (2020), assim como em *Cartas para Angola* (2012), com ondas quebrando na praia, sendo de dia em *Limiar* (2020) e à noite em *Cartas para Angola* (2012), como mostra a figura 8.

Figura 7 – Coraci sentindo o vento



Fonte: Limiar, 2020

Figura 8 - Ondas quebrando na areia



Fonte: Cartas para Angola, 2012

Em outras cenas do filme *Limiar* (2020), o barulho e a imagem da água na paisagem fílmica servem de cena para Coraci Ruiz expressar seus dilemas perante a transição de gênero do filho Norah. Em *Cartas para Angola* (2012) o mar faz parte da vida de personagens como Sizaltina, Lukeny, Ondjaki e Ana Paula Tavares, uma vez que estes estão em cidades costeiras, em Luanda ou no Rio de Janeiro, além de constituir uma paisagem fílmica, produzida e significada pelos diretores. A paisagem se unifica em torno de uma tonalidade afetiva dominante, perfeitamente válida ainda que refratária a toda redução puramente científica como diz Dardel,

Ela coloca em questão a totalidade do ser humano, suas ligações existenciais com a Terra, ou, se preferirmos, sua geograficidade original: a Terra como lugar, base e meio de sua realização. Presença atraente ou estranha, e, no entanto, lúcida. Limpidez de uma relação que afeta carne e o sangue (DARDEL, 2015, p. 119).

Já no curta *Partilha* (2019), em que Coraci Ruiz faz em parceria com Julio Matos, o mar adquire uma atuação juntamente com os personagens, além de fazer parte da paisagem dos moradores que costumam se reunir a noite (figura 9). Em uma das cenas, as ondas se quebram na praia em uma noite de lua cheia (figura 10). O mar influencia na formação da identidade daqueles que o usam para tirar seu sustento, como os pescadores da vila em *Partilha* (2019). Este olhar nos lembra que o geógrafo não deve estudar apenas a paisagem como realidade objetiva, ele se preocupa com a maneira como a paisagem está carregada de sentido e revestida de afetividade por aqueles que vivem nela ou que a descobrem (CLAVAL, 2004).

As paisagens do mar no curta Partilha e no filme Limiar convidam a olhar para o horizonte, um horizonte que vai além da linha visual. Para Dardel (2015) a paisagem é um mundo que se revela através do horizonte. A abertura para o horizonte é um elemento essencial da experiência humana do espaço geográfico, pois permite ao sujeito ampliar a sua percepção do mundo e entender o espaço em sua totalidade. A abertura da paisagem para o horizonte é, portanto, um aspecto fundamental de relação do sujeito e o espaço geográfico, que permite a compreensão do mundo em sua complexidade e diversidade (DARDEL, 2015).

Figura 9 – Mar a noite



Figura 10 – Moradores da praia



Fonte: Partilha, 2019

Não há se negar os diversos simbolismos que o elemento água fora adquirindo ao longo da civilização. O simbolismo presente no mar pode transpassar uma simples escolha dos diretores pela paisagem do mar como plano geral no roteiro da narrativa fílmica do documentário. Cosgrove fala, de acordo com Silva, que “há o entendimento de que como qualquer outro meio, a paisagem como símbolo é um repositório de significado; como mito é passada, através dos tempos, às gerações” (SILVA, 2007, p. 211).

Para Minuzi (2018), há uma aproximação destes simbolismos em várias tradições africanas, na tradução dos congos Kalunga é o elemento aquático, representa o mar, que apresenta vários sentidos, podendo ser um mar da morte e da destruição, como o da vida também. A água, concretizada por Kalunga, também estaria relacionada aos valores do feminismo na tradição africana, diz ela. E fala também que outro significado seria também o da Grande mãe, que oscila entre o elemento água e terra, a água estaria incumbida de iniciar e terminar acontecimentos cósmicos. Jung também diz que o mar também está relacionado ao inconsciente coletivo (MINUZI, 2018). Sendo assim, tanto em Cartas para Angola (2012), como em

Partilha (2019) e Limiar (2020) há um reforço do arquétipo feminino através do olhar de Coraci Ruiz.

Nas obras de Coraci Ruiz e Julio Matos, como em *Cartas para Angola*, há uma predominância de rostos na maioria de suas cenas (figuras 11 e 12). No caso de *Cartas para Angola* o predomínio do close-up e do plano médio faz com que, respectivamente, os rostos e corpos sendo evidenciados. Pelas veredas dos corpos as linhas do tempo estão dispostas a serem vistas pela figura do espectador, Chaveiro (2018) diz que não dá para negar o corpo do outro enquanto paisagem e que o corpo também é um mapa, é preciso cartografar o mapa humano.

Figura 11 - Sizaltina



Figura 12 – Jacinto Fortunato



Fonte: *Cartas para Angola*, 2012

A escolha pelos diretores em enquadrar o rosto tão de perto faz com que os personagens que ali estão mostrem com maior detalhe as expressões de seus rostos. Não se teria a mesma compreensão da linguagem se não fossem as expressões do rosto, tanto que Deleuze e Guatarri afirmam que a “forma do significante na linguagem, suas próprias unidades, continuariam indeterminadas se o eventual ouvinte não guiasse suas escolhas pelo rosto daquele que fala” (DELEUZE E GUATARRI, 1996, p. 206).

Já no documentário de Júlio Matos, *Territórios Marginais* (2019), a paisagem predominante é a de uma cidade, como mostra a figura 13, “a rua”, além de ser a paisagem dos cidadãos, também é o lugar de moradia dos principais personagens. A paisagem pode estar apenas no olhar de quem vê, mas para os moradores em situação de rua esta paisagem das ruas é o lugar de suas existências. Na figura 14 aparece um dos sujeitos do documentário *Territórios Marginais*, uma mulher, sentada em um espaço que é público, fala de sua vida morando nas ruas. Mas este espaço público representa também o lugar dela, com isto a paisagem da cidade passa a ter

mais significados para ela do que para aqueles que só transitam, Relph (1979) diz que o lugar é o centro de significados na paisagem.

Figura 13 – Paisagem da cidade



Figura 14 – Lugar de existências



Fonte:

Territórios Marginais, 2019

Assim como no documentário *Cartas para Angola* (2012), a paisagem da cidade em *Territórios Marginais* (2019) também é vivenciada por alguns de seus sujeitos. Em ambos os documentários, a performance do "ator", chamada de Self, se apresenta diante de seu cotidiano, sem a necessidade de subordinar os traços de sua personalidade a um personagem (NICHOLS, 2016).

No documentário *Cartas para Angola* (2012), também são mostradas paisagens produzidas pelos diretores em que os personagens não estão presentes, mas que fazem parte da vida urbana destes sujeitos e são dispostas para criar uma atmosfera de transição entre os discursos dos sujeitos que compõem a obra. Mesmo na ausência do ser humano na paisagem, ele se faz presente, e a paisagem está ligada à construção material e imaterial por meio dele.

Nas cidades reais existem representações simbólicas além da dimensão material, transmitidas pelo cinema, como afirma Gomes Júnior (2014), que retroalimentam essas representações ao criar imagens de cidades em outros filmes. No caso de *Cartas para Angola* (2012), a utilização de intertextualidade das poesias de Allan da Rosa, Ondjak e Ana Paula Tavares, poetas personagens que fazem parte do documentário, não apenas cria a paisagem fílmica de uma cidade, como também a do mar, o que leva o espectador a uma conexão com o contexto do documentário.

Neste capítulo, viu-se que a paisagem ultrapassa o visível para os sujeitos que do documentário fazem parte, nela encontram seu horizonte e sua totalidade. As paisagens fílmicas criadas pelos cineastas que mostram cidades como Luanda e São

Paulo compartilham significados criados e recriados que refletem as diversas dimensões da vida e suas espacialidades. Nas paisagens apresentadas pelos diretores Coraci Ruis e Julio Matos há uma intertextualidade com outras obras suas, o mar e a cidade, elementos que aparecem em cenas do documentário Cartas para Angola, também fazem parte das obras Limiar, Partilha e Territórios Marginais. As paisagens fílmicas que são apresentadas no documentário Cartas para Angola (2012) e nas outras obras dos diretores se apresentam como textos codificados em que transitam uma complexa construção geográfica, permitem expor o contexto social em que estão.

Percebeu-se que o regime exploratório de Portugal em Angola e o movimento de libertação de Angola provocaram mudanças significativas em suas paisagens, com Luanda sendo a cidade mostrada no documentário. Mudanças estas vivenciadas e percebidas por Sizaltina e Lukeny. Além disso, elementos que pertencem à paisagem natural de Angola, como a mulemba e o embondeiro, foram compreendidos como manifestações simbólicas produzidas pela relação do ser humano com o meio em que vivem.

II CAPÍTULO – PAISAGENS CONSTRUÍDAS E VIVENCIADAS PELOS SEUS SUJEITOS

No capítulo anterior, a análise abordou o contexto das paisagens de Angola e a paisagem fílmica presente no documentário. Os diretores de cinema criam paisagens fílmicas, mas a experiência de cada sujeito com sua própria paisagem pode ser transmitida por meio de seus discursos ao espectador, é o que pretende se ver neste capítulo. Se fará uma referência aos tipos de paisagens existentes em uma obra cinematográfica, que incluem a paisagem com a qual o sujeito se relaciona e a paisagem criada pelo cineasta.

A paisagem é vivenciada e sentida pelo sujeito, que, através de um processo de subjetivação, constrói sua forma de experienciar o espaço ao seu redor. É importante ressaltar que a paisagem fílmica criada pelos cineastas muitas vezes se entrelaça com a paisagem vivenciada pelo sujeito, gerando uma conexão e diálogo entre ambas.

O objetivo deste capítulo é mostrar a experiência dos sujeitos do documentário com suas paisagens e a paisagem fílmica. Parte-se da premissa de que, através do discurso, o personagem-sujeito pode revelar sua vivência na paisagem, e que a paisagem fílmica, produzida pelos diretores, pode inter-relacionar-se com essa experiência. A problemática central gira em torno de como a paisagem fílmica e geográfica se encontram e se manifestam na existência dos sujeitos.

2.1 Paisagem geográfica e a paisagem fílmica

Desde a indústria cinematográfica até o microcosmo dos personagens de um filme, tudo está impregnado da relação ser humano/espaço e, nesta relação, paisagens, territórios e lugares são representados na tela e nos discursos dos personagens. Assistir a um filme é uma experiência do visível, a representação na tela faz com que se coloque em uma dimensão paralela a realidade. Azevedo (2006) diz que a paisagem no cinema levanta questões complexas por ser uma mediação das estruturas da organização da experiência.

No caso dos documentários, como o de *Cartas para Angola* (2012), a experiência da paisagem se dá no campo das empatias e alteridades. A experiência na paisagem não se dá apenas pelo personagem, mas também pelo espectador e diretor.

De todos os elementos da produção fílmica a paisagem é a que mais se destaca. A paisagem no documentário *Cartas para Angola* (2012) pode entrar como um elemento antecedendo a entrada do personagem, ou trazer elementos da vida privada do personagem em *close-up* entre uma cena e outra, ou participar da construção da subjetividade do personagem. Um dos grandes cineastas soviéticos, Eisenstein, diz que a paisagem é um complexo portador das possibilidades de uma interpretação plástica das emoções (MAIA FILHO, 2020). E os discursos dos sujeitos que no documentário estão expressam suas experiências nas paisagens através de suas memórias.

Enquanto a paisagem geográfica é uma expressão do mundo físico real, a paisagem fílmica é uma construção artística e interpretativa que pode retratar tantos elementos da paisagem geográfica quanto outros elementos imaginários ou simbólicos. A paisagem fílmica tem o propósito de criar uma experiência visual e sensorial para o espectador, levando-o a imergir na história e nas imagens do documentário *Cartas para Angola* (2012).

Para Orueta (2012), a paisagem fílmica é definida como um conjunto de cenas filmadas que ela representa, em uma forma plausível para o espectador, o contexto espacial em que uma história cinematográfica se desenrola, enquanto que paisagem geográfica é definida como a forma que os acontecimentos assumem na superfície da terra, percebidos e valorizados esteticamente. No documentário, a paisagem fílmica, externa aos espaços privados dos personagens, mostra uma Angola marcada pelo processo de descolonização, foram vinte e sete anos de conflito que devastaram Angola e marcaram sujeitos.

A definição de Orueta (2012) para a paisagem fílmica não contempla as paisagens que foram experienciadas e que são mostradas nos discursos dos personagens em *Cartas para Angola* (2012), trata apenas das relacionadas ao fenômeno visual de uma narrativa cinematográfica. Os discursos dos sujeitos no documentário estão carregados de significados em relação às paisagens. Por meio destes discursos as paisagens emergem através da memória.

Já para Martin Lefebvre, de acordo com Rosário e Villarme Álvarez (2017), a paisagem fílmica é criada a partir do cenário, sempre que este adquire autonomia narrativa face à ação, a paisagem fílmica surge quando a ação perde a primazia narrativa e permite ou obriga a contemplação da imagem. A paisagem geográfica fornece ao cineasta elementos para a construção da paisagem fílmica.

Já dentro da Geografia existem várias correntes que trabalham a paisagem geográfica. Para Cosgrove, dentro da geografia cultural renovada, a paisagem está ligada à cultura, e como um texto cultural com várias dimensões, pertencente a uma cultura que está constantemente sendo reproduzida pelos humanos em suas ações, muitas delas de forma inconsciente na vida cotidiana (CORRÊA, 2004). Enquanto que para Berque (2012) a paisagem é uma marca, pois expressa uma civilização e também é uma matriz, pois participa dos esquemas de percepção e ação – da cultura - que canalizam em certo sentido, a relação de uma sociedade com o espaço

Partindo da geografia humanista, Roger Dion, de acordo com Dardel (DARDEL, 2015), em sua obra literária chamada Ensaio, havia dito que a paisagem é muito mais que um olhar, é a presença do ser humano no mundo, sua base do ser social. Para Besse a paisagem é uma impressão, esta abordagem também é a do historiador, que coloca a paisagem real como um testemunho humano (NASCIMENTO, 2012). Este testemunho, para Nascimento (2012) poder ser o foco das análises fílmicas, até porque a imagem cinematográfica é um texto codificado que veicula complexas construções geográficas, mas que permite decifrar o contexto cultural em que foi produzida.

A paisagem fílmica do documentário Cartas para Angola (2012) pode fazer com que o espectador crie estereótipos sobre os lugares observando apenas as paisagens e não mostre a complexidade que uma cidade como Luanda possa ter. No documentário há ruas de Luanda que podem nos mostrar uma cidade construída sem planejamento e com grandes desigualdades espaciais, mas a paisagem fílmica não consegue mostrar todos os ângulos da cidade, só parte dela. Em contrapartida, a paisagem fílmica do documentário também pode nos fazer perceber uma parte da África que não havíamos percebido antes através do olhar dos sujeitos que fazem parte do documentário

O espectador possui um código da realidade, como disse Oliveira Jr (2001), e ao ver as imagens cinematográficas sua ordem social e a do filme se relacionam. A partir de suas experiências vivenciadas pelo filme vai-se construindo um palimpsesto de emoções. Mas a experiência da paisagem fílmica fica restrito apenas ao espectador, enquanto que para o sujeito do documentário a vivência da paisagem se dá em um outro nível, ele está imerso nela. Para ele é vivida, experienciada, o espectador do documentário de Cartas para Angola (2012) não consegue vivenciar a paisagem de Angola como se estivesse em Angola. Muitas vezes o que as pessoas sabem sobre a de África veio por meio dos filmes e acabam possuindo uma visão equivocada sobre a África.

A ideia de África no ocidente veio majoritariamente por meio dos filmes, cujo imaginário foi construído a partir de uma propaganda colonial, as imagens na maioria das vezes eram depreciativas e deformadas (NASCIMENTO, 2017). O cinema trouxe formas de ver as paisagens reais a partir de suas representações, algo que a pintura já fizera. A paisagem representada veio antes da paisagem real, assim diz Balibar, e foi por meio da representação da paisagem na pintura, a partir do Renascimento, que muitas passaram a ser vistas e algumas, principalmente as europeias, apreciadas (BALIBAR, 2018).

Na pintura, uma moldura enquadrava a paisagem dentro do quadro. Com o advento do cinema, a construção da paisagem fílmica começou a se fazer na relação campo e fora-de-campo pedindo uma moldura extra. E é nessa relação campo e fora-de-campo na dimensão temporal que passa a acontecer o filme. O filme pertence a uma dialética entre tempo e espaço e é nela que são construídos os ritmos (RIBEIRO, 2016). Mesmo depois de ter surgido o ritmo na representação das paisagens, a paisagem fílmica não perdeu a capacidade da representação, análoga à da pintura no Renascimento, de fazer com que as paisagens sejam percebidas a partir de sua representação.

Orueta (2012), citando Cosgrove, diz que a mecanização da visão ajudou os indivíduos a olhar para cenas reais com olhos treinados por imagens pictóricas, à medida que as convenções pictóricas foram transferidas da pintura de paisagem para a fotografia e depois para o filme. Assim, a nossa forma de ver o cinema não é

estritamente nova, mas sim uma adaptação à forma de ver e interpretar corretamente as imagens já presentes na pintura.

A experiência cinematográfica está intimamente ligada à visão, por meio dela pode-se perceber no documentário a praia de Luanda e sua configuração espacial, como os *candongueiros*⁷ e os *musseques* no trajeto que Sizaltina percorre. Mas pode-se também imaginar gostos e cheiros por meio das descrições dos discursos referenciados na narrativa fílmica, como os pratos típicos que Sizaltina e Avelino prepara. Na paisagem geográfica a experiência acontece mediante de todos os sentidos e sentimentos, em uma realidade ambiental de forma direta, sem intermediários.

2.2A paisagem revelando o lugar

As paisagens são constituídas por lugares criados a partir do envolvimento daquele que os habitam. A paisagem fornece o contexto físico e visual no qual as experiências de lugar acontecem. Em uma casa localizada em Campinas/São Paulo um alimento está sendo preparado, barulhos do descascar de um alimento e a água que lava um utensílio de cozinha dá início a uma parte da trajetória fílmica da família Dias. A aura construída a partir da cena na cozinha em que aparece a família reunida (figura 15) e o prato preparado por eles que se apresenta sobre o fogão (figura 16), nos faz imergir dentro de um mundo de cheiros, sabores e lembranças, um mundo experimentado que ajuda a construir referenciais que ficam inscritos nas paisagens dos sujeitos.

⁷ Luanda tem como um dos principais meios de transporte coletivo os *candongueiros*, modalidade de transporte informal ou semi-informal responsável pelos deslocamentos e pela dinâmica cotidiana da cidade que é um dos elementos fundamentais no alargamento do tecido urbano/metropolitano (CASTRO E ZANETTI, 2018).

Figura 15 -Conversas na cozinha



Figura 16 – Comida no fogão



Fonte: Cartas para Angola, 2012

Suzana e Avelino, angolanos que moram no Brasil, vivenciam elementos da paisagem de Angola a partir de seus pratos típicos, as falas na cozinha da família e os pratos dispostos no fogão os remetem e também o espectador à Angola. A cozinha da família Dias faz parte de um lugar mais íntimo desta família, a cozinha acaba sendo um lugar simbólico onde acontecem as manifestações de um reviver da terra natal, “um lugar que significa muito mais que o sentido geográfico de localização, se refere a um tipo de experiência e envolvimento com o mundo, à necessidade de raízes e de segurança” (RELPH, 1979, p.16).

Suzana, mesmo saindo aos dois anos do país, traz em seu ser o pertencimento à Angola, a comida, por exemplo, mantém esse vínculo, está relacionada ao lugar de Angola. Morando no Brasil lembra de quando ia para a casa de Julia, uma angolana que também morava no Brasil, e saboreava seus pratos. Suzana diz que Julia “a acolheu com o coração de uma mãe africana”, que a primeira lembrança dela “veio pela cor e pelo cheiro, que veio do dendê, do Muzongué”. Este prato acabou se tornando a materialização de Julia, isto faz com que Suzana sinta-se presa às memórias embutidas de uma Angola que vivenciou muito mais fora do que dentro dela por meio de referenciais que sua família conservou e reproduziu em um microterritório recriado fora de Angola.

Avelino se encontra entre Brasil, Angola e Portugal, de nacionalidade portuguesa chegou criança em Angola, criou vínculos, e adotou-a como seu país. Teve que ir para o Brasil para não ser morto, depois de ter participado do movimento de independência de Angola e demonstrado descontentamento com aqueles que chegaram ao poder com a independência. Parte de seu ser está em Angola, ele, assim

como Suzana, são seres deslocados, “estão entre o ‘estar aqui’ e o ‘estar lá’, vivem em duplo sistema de referências”, como diz Dal Gallo (2011).

A poesia de Avelino mostra sua vontade de voltar a sua infância em Angola, sua vivência em Angola ficou em sua memória e é expressa em seus versos. A paisagem que aparece fez parte do cotidiano da infância de Avelino, satisfazia suas necessidades existenciais. Jackson não vê a paisagem separada da vida cotidiana e diz que, na realidade, de acordo com Besse (2014), acredita hoje que fazer parte dela, tirar uma identidade, é uma condição determinante do estar no mundo, no sentido mais solene da palavra.

A paisagem de Angola vivenciada por Avelino na infância contrasta com a de Portugal ensinada na sua escola em Angola. A paisagem de Angola da memória afetiva de Avelino tem a estrada do Zanza, o céu de Tchivinchiro, o Rio Cuchi, os muxitos quando ia para Calende, a vila de Cachingues, ... já a ensinada em Angola tinha o Rio Douro como seu elemento, mas era de Portugal, nada tinha a ver com Angola. A paisagem de seu país de origem, ensinada na escola, pareceu-lhe estranha, não a via como de seu país, uma vez que ele mesmo diz que não se lembrava de ter ido nele, em Portugal. Diz considerar ter sido português em Angola, que tentava ser angolano, que se comportava como os nativos dela, que tirava o sapato quando ia para a escola para se parecer com os colegas angolanos, dizia que não queria ser excluído.

A forma de Avelino de se envolver com Angola passa por uma interioridade composta de sua presença física e sua participação emocional nela. O que se vê é um sujeito que mostra que tem marcada em sua memória uma intensa vivência da paisagem de Angola na infância. Esta volta ao passado pode significar para Avelino uma necessidade de adquirir um sentido do eu e da identidade, ser algo mais do que aquilo que definido pelo presente, como diz Tuan (1983). Angola está marcada na infância de Avelino e nas primeiras experiências de sua filha Suzana, Tuan (1983, p. 23) salienta que “a criança é o pai do homem, e as categorias perceptivas do adulto são de vez em quando impregnadas de emoções que procedem das primeiras experiências”.

Para Tuan(1983) a intensidade do sentimento pela terra natal irá depender do tipo de relação que se construiu, quanto mais laço tiver com ela mais forte será o vínculo, Avelino não construiu laços com Portugal, muito menos tinha em sua memória suas paisagens, sua afeição por Angola pode ter se “formado simplesmente pela familiaridade e tranquilidade, com a certeza de alimentação e segurança, com as recordações de sons e perfumes, de atividades comunais e prazeres simplesmente acumulados através do tempo” (TUAN, 1983, p. 176). Na interação com a paisagem de Angola Avelino desenvolveu uma conexão emocional com o país. A forma de vivenciar esta paisagem o influenciou em sua maneira de perceber e de se identificar com Angola.

2.3 A paisagem das cidades

Ondjaki e Allan da Rosa são poetas inseridos em duas metrópoles: Ondjaki, angolano, no Rio de Janeiro, e Allan da Rosa, brasileiro, em São Paulo. Suas poesias apresentam sujeitos líricos que se relacionam com paisagens. O sujeito lírico pode ser tanto o poeta como o "eu" poético que ele cria (COLLOT, 2013). Ele é uma entidade fictícia e, ao mesmo tempo, uma representação da subjetividade do poeta ou do estado de espírito que ele quer transmitir (COLLOT, 2013).

Tanto o sujeito lírico quanto os discursos dos poetas são usados para analisar sua relação com a paisagem da cidade. Além da paisagem da poesia e dos discursos de Allan da Rosa e Ondjaki, também existe a paisagem fílmica das cidades de São Paulo e Rio de Janeiro. Os diretores, com suas câmeras, filmam as paisagens dessas cidades, criando uma atmosfera receptora para as poesias de Allan da Rosa, Ondjaki e Ana Paula Tavares. É uma paisagem que se apresenta ao espectador dentro de uma atmosfera poética; por meio da linguagem, eles recriam o mundo, não apenas descrevem um objeto, mas o apresentam ao espectador.

A cidade mostrada pela câmera no início do documentário, juntamente com a poesia de Ondjaki, apresenta viadutos e avenidas de uma cidade grande. Esses elementos são exemplos, como diz Peixoto (2019), de monumentos das grandes extensões urbanas contemporâneas, onde só existe o vazio causado pelos produtores do espaço que se beneficiam com a dispersão territorial. São nessas paisagens que lugares de passagem são criados, a partir da aceleração dos carros e da vida

moderna, que vai empobrecendo os lugares, reduzindo-os a pistas e arquiteturas de viagem (PEIXOTO, 2019). Essa paisagem que se apresenta é uma imagem cuja câmera está em movimento pela cidade, algo que ultrapassa a apresentação de uma paisagem pela pintura. O cinema trouxe movimento e proximidade com a realidade ao que era pintado e enquadrado por uma moldura.

As andanças de Ondjaki pelo mundo, especificamente pelo Brasil, onde tem a cidade do Rio de Janeiro como seu destino e morada, o fazem vivenciar a questão da cidade, e os diretores, acompanhando sua relação com essa cidade, produzem uma paisagem fílmica retirada da cidade onde Ondjaki está, a qual outros chamam, de acordo com ele, de "cidade maravilhosa". No caminhar pela cidade, Ondjaki vai construindo a paisagem, dando sentido aos espaços à medida que os percorre.

Os diretores filmam a cidade e a associa à poesia de Ondjaki levando o espectador por ela através da lente da câmera, acompanhando a reflexão de Ondjaki. A relação de Ondjaki com a cidade em sua poesia nos faz lembrar de Gonçalves e Leitão (2016) quando dizem que a paisagem é concebida e moldada como uma imagem por um ato intencional do sujeito, que não apenas a revela como algo externo a si mesmo, mas também a constitui como parte integrante de seu mundo interior."

Ondjaki não só vê a cidade como também a incorpora dentro de si no texto em que se pergunta,

Uma cidade é um lugar externo onde moramos, caminhamos e sonhamos com os olhos acordados mediante a vizinhança de amigos que nos cercam ou a cidade é um lugar do lado de dentro dos nossos olhos e mora no nosso coração como uma âncora pesada que nos mantém presos a memória e lugares de outro lugar? (CARTAS PARA ANGOLA, 2012, 0:01:30)

Ondjaki aparece em cena andando pelo bairro de Laranjeiras, no Rio de Janeiro. Ao percorrer a cidade, ele vivencia sua paisagem, não a percebendo apenas pelo sentido da visão, mas também por meio de seu ser, pois é dele que faz parte o processo perceptivo. A paisagem não existe em si; é fruto de uma relação com o espaço no qual está inserida. A paisagem é um conjunto de espaços, sendo estes transformados pela ação humana. Se Ondjaki tem consciência do espaço, é porque

há uma sensibilidade para com ele; ele o sente, o habita e o quer. De acordo com Besse

as experiências que o sujeito tem das paisagens vão além da experiência da visão e “questionam sobre ‘o ser na paisagem’, o modo como os seres humanos estão no mundo e se ligam ao mundo através de seus corpos e suas sensibilidades (BESSE, 2010, p. 266).

No caminhar, Ondjaki constrói a imagem da cidade, montando um mosaico de referências que o faz construir lugares com sua percepção, dando-lhes estrutura física e simbolismo. Essa relação entre paisagem e subjetividade, conforme Besse (2009), expõe a subjetividade de Ondjaki, colocando-o para fora de si mesmo.

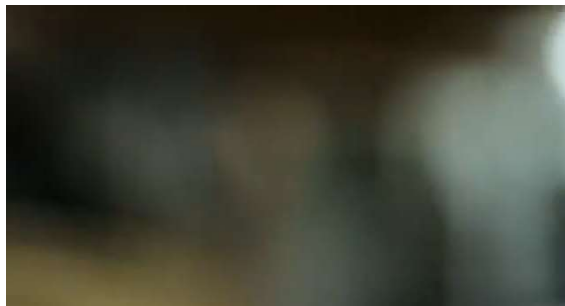
A transmissão dessa relação ocorre através de uma vídeo-carta para a poeta Ana Paula Tavares, que está em Lisboa, Portugal. A montagem da vídeo-carta mostra prédios e imagens da cidade (figura 17) que se movem junto com a câmera. As imagens são apresentadas enquanto Ondjaki lê a carta que escreveu para Ana Paula Tavares. Algumas imagens são desfocadas pela câmera, como na figura 18, o que enfatiza a leitura da carta e a música instrumental ao fundo.

Nessa vídeo-carta, Ondjaki parece assumir o papel de sujeito-da-câmera, pois sua voz é ouvida enquanto as imagens da cidade são mostradas, e ele faz as asserções sobre a cidade, expressando sua relação com ela. Mesmo ausente fisicamente na paisagem da vídeo-carta, sua presença é sentida, pois a construção da cena está intrinsecamente ligada ao seu discurso. Como diz Dardel (2015), a paisagem pressupõe a presença do homem, mesmo quando toma a forma de ausência.

Figura 17 – Prédios na vídeo-carta



Figura 18 – Imagem desfoque da cidade



Fonte: Cartas para Angola

Ondjaki está em uma metrópole, Rio de Janeiro, e como metrópole ela apresenta um forte processo de artificialização do espaço, mas na cena ele está situado – fala sobre isto - em um espaço que a natureza ainda luta para manter-se viva diante este processo como pode-se ver nas figuras 19 e 20.

Figura 19 – Ondjaki no parque



Figura 20 – O verde na cidade



Fonte: Cartas para Angola, 2012

Com a visão contemporânea da cidade cada vez mais artificializada, a paisagem resultante da relação do ser humano com a natureza torna-se frágil, alienante e fragmentada. No entanto, essa relação não deixa de existir, uma vez que a paisagem pode ser entendida como um fenômeno, como afirma Besse (2014), e não apenas como uma relação com a materialidade. A paisagem, assim, intersecciona o que é interno e externo ao ser humano, onde a vida toma forma no espaço, sendo tanto algo dado como algo construído, uma entidade relacional que associa o humano aos elementos do espaço.

Ondjaki utiliza a metáfora do "Reino das Laranjeiras" para comparar o bairro de Laranjeiras ao reino de Alice no País das Maravilhas, um "território mágico" para ele, que o faz sentir-se em uma parte da cidade do Rio de Janeiro que não corresponde à ideia comum sobre a cidade. Essa comparação demonstra que ele está em uma área privilegiada. Ondjaki correlaciona seu imaginário com sua realidade, e os elementos da paisagem do bairro de Laranjeiras delimitam esse "território mágico".

Além disso, Ondjaki encontra semelhanças entre Laranjeiras e Luanda, sua terra natal, o que o transporta para sua infância. Essa intertextualidade entre suas obras, como "Bom dia, Camaradas" (2016) e "Cartas para Angola" (2012), evidencia a presença marcante das paisagens de Luanda. Ondjaki descreve suas lembranças de Luanda durante a leitura da carta para Ana Paula Tavares, mencionando a praia,

o mar azul, a fortaleza, as palmeiras e coqueiros, reafirmando a paisagem praiana da cidade.

As palavras poéticas de Ondjaki criam imagens que se fundem com as imagens produzidas pelo cineasta, gerando uma atmosfera poética e evocando emoções no espectador. O poeta é um criador de imagens, que flutuam entre o material e o imaterial, realidade e imaginação, sendo ao mesmo tempo imagem e miragem. A paisagem fílmica das cidades, juntamente com a poesia de Ondjaki, contribui para a construção de uma representação das imagens, envolvendo o espectador em uma experiência poética.

Enquanto Ondjaki está no Rio de Janeiro, Allan da Rosa vive em Taboão da Serra e fala de sua vivência na cidade de São Paulo, expressando as desigualdades dessa cidade. Ele também menciona um imaginário de Angola, trazido pelos escravizados através da diáspora africana pelo Oceano Atlântico,

Das suas forças que chegaram para cá pelas ondas vermelhas,
sangradas/ Lembre-se que a gente teve o mesmo governador,
orquestrando o chicote/ Mesmo bispo, ordenhando nossos sobas para
conversão, para fé na cruz (CARTAS PARA ANGOLA, 2012, 0:13:38)

Allan da Rosa usa, por exemplo, elementos da paisagem como metáforas para construir um imaginário a partir de uma realidade que existiu. A metáfora mobiliza o imaginário e cria significados simbólicos, mais profundos e expressivos, amplia a compreensão e representação do abstrato. Mas este imaginário parte de um real, o passado em comum em relação a construção do território e do povo, Silva (2017) diz que

O imaginário está ligado a um real, que embora sempre alterado pela
subjetivação do olhar que reconstitui o ocorrido, recuso o
procedimento da invenção absoluta. Não pode evitar o subjetivo. Não
pode acrescentar o inexistente. Não pode eliminar a interpretação.
Não pode romper com o real. (SILVA,2017, p. 69)

Allan da Rosa se projeta para Luanda em Angola onde suas imagens poéticas são criadas. É uma poética em movimento e do movimento que estão relacionados ao trânsito característico, tanto da diáspora negra, presente no imaginário que estabelece uma ligação entre tempos, quanto das recentes diásporas das populações

negras, provocados pela segregação racial, espacial e socioeconômica presente na espacialidade urbana (MONGIN, 2018).

Assim como um devaneio, Allan da Rosa cria suas poesias em cima de uma realidade que vivencia em São Paulo e que para ele também lembra Luanda, como no trecho da poesia em Cartas para Angola,

Na volta para a periferia
Toda tarde é bem sem sal
O gosto do tornozelo cansado
É bem azedo
A tijolada no ouvido
São Paulo de Piratininga
São Paulo de Luanda
São polos do automóvel”
(CARTAS PARA ANGOLA, 2012, 0:15:13).

É no cotidiano que o ser humano constrói a paisagem, “é esse contato, esse conjunto de contatos com o mundo ao redor, em suma, essa experiência física, que faz a paisagem”, como diz Besse (2010, p. 268) e Allan da Rosa, assim como Ondjaki, também utiliza a paisagem construída, captada por meio de sua percepção sensitiva, de seu olhar sensível, para produzir suas poesias.

A paisagem construída por Allan da Rosa e Ondjaki é composta por símbolos que compõem um território que são atribuídos significados com base na experiência vivida, manifestada em suas expressões e esta experiência pode acontecer pelo caminhar. Assim como o caminhar de Ondjaki o “tornozelo cansado” na poesia de Allan da Rosa mostra que o caminhar é uma experiência diferente da vista por cima da paisagem, caminhar é uma experiência de apropriação do espaço, há através da mobilidade corporal um tornar-se urbano. Besse (2010, p. 271) diz que

O ato de caminhar pode também ser considerado como a elaboração de uma relação específica com o espaço, implementando uma espacialidade específica. Uma espacialidade que se baseia em particular na frontabilidade, por exemplo, ou seja, mais uma vez nos investimentos corporais e físicos do espaço urbano por parte dos sujeitos que nele se deslocam e vivem (Besse, 2010, p. 271).

Na poesia de Allan da Rosa aparece uma paisagem degradada na qual não só faz referências aos símbolos de São Paulo e do Brasil, como o Rio Tietê, Amazonas e Pinheiros, como também os compara a um símbolo de Angola, o Rio Cuanza. O poeta ao se deparar com sua identidade afro-brasileira sente-se parte da Terra (Angola) que um dia originou parte do povo brasileiro, apropriando-se dos símbolos da paisagem instala sua paisagem em Angola e vice-versa. Se expressa de uma forma que está implicado na paisagem e não fora dela, a paisagem passa a desempenhar um papel em sua existência. Isto é percebido quando Allan da Rosa diz na poesia:

[..] Nossos caminhos de areia
 Nossas ladeiras/ Ribanceiras
 Foram comidos, temperados com gasolina
 Para o prato de asfalto
 Pro barulho das buzinas de aço
 Nossos Tietês
 Nossos Cuanzas
 Amazonas/ Pinheiros
 Vão ficando mais graxosos
 Menos graciosos
 Haja construtora, hein?
 Haja Prédio
 Para-choque
 [...]Valeu Luanda
 Valeu por estar aqui
 Aruanda
 Na sobancelha
 No tornozelo
 Na saliva
 (CARTAS PARA ANGOLA, 2012, 0:14:42)

A paisagem de Allan da Rosa pode ser vista de forma mais complexa porque deixa de ser considerada apenas em termos estéticos e passa a ser também considerada em termos sociais e ambientais. Passa a ser vista a partir de uma abordagem da realidade histórica, passa a ser abordada também como um efeito do desenvolvimento humano.

2.3 Paisagem e identidade

A relação do sujeito com a paisagem e o significado atribuído a ela são elementos fundamentais para a expressão e moldagem da identidade. Os signos presentes na paisagem compõem a identidade de um grupo cultural. A paisagem está

intrinsecamente ligada ao território, servindo como suporte material e espacial, fornecendo elementos naturais e culturais que a compõem.

Alessandra, em seu discurso no documentário, confronta-se com a paisagem de um *shopping center*, onde trabalhava prestando serviços de treinamento. Ela não se sente parte daquela paisagem, identificando-se com a roupa dos manequins. A paisagem do *shopping center* é uma paisagem de simulação, um arranjo espacial de artefatos e atividades que imitam outros lugares, sendo um símbolo do capitalismo orientado pelo lucro.

Nesse contexto, a manipulação do tempo e espaço na paisagem de simulação busca evocar experiências de outros lugares, transpondo identidades dominantes que não representam as identidades daqueles que frequentam o local. Em vez disso, essas paisagens visam mimetizar modelos para impulsionar o consumo.

Alessandra possui uma consciência de identidade relacionada ao Brasil e à África, baseada em relações simbólicas com sua africanidade. No entanto, a identidade predominante em um *shopping center* brasileiro é ocidental, não contemplando a identidade afro-brasileira. Para Alessandra, a paisagem do *shopping center* representa o "outro" em vez do "nós", uma vez que não reflete sua identidade e a de outros como Augusto Von Dunem, o diretor de um grupo de dança africana em Luanda.

Em relação à África, Alessandra afirma que encontra um outro igual, não um outro diferente de sua identidade, como aconteceu quando esteve em um *shopping center*. No entanto, é importante ressaltar que mesmo existindo esse outro, "ele não é um adversário, mas sim uma extensão dialógica (às vezes dialética, podendo formar um novo na síntese) e necessária para o eu existir" (NABOZNY, 2011).

A identidade de Alessandra é evidenciada na carta que escreve para Angola, na qual expressa seu desejo de "conexão, de reconectar-se com suas raízes, culturas, danças e tambores africanos, mencionando que as marcas da escravidão trouxeram um grande vazio" (CARTAS PARA ANGOLA, 2012, 0:33:12). Sua identidade é moldada pelas ações do contexto no qual está inserida. Segundo Alessandra (CARTAS PARA ANGOLA, 2012, 0:33:27), "é no cotidiano que cada

homem, mulher e criança negra busca uma forma de autoafirmação como uma religião com a africanidade".

O capítulo apresentou como os personagens-sujeitos experimentam suas paisagens de diversas formas e revelam essas experiências por meio de seus discursos. A paisagem do personagem-sujeito pode dar suporte ao seu lugar, como no caso de Avelino e Suzana, servir para compor a paisagem fílmica, como nas imagens da cidade na vídeo-carta de Ondjaki e Allan da Rosa, ou até mesmo ser uma paisagem que não se reconhece fazer parte, como no caso de Alessandra.

O espectador transita com seu olhar nessas paisagens, seja as mostradas na paisagem fílmica ou presentes nas falas dos personagens-sujeitos. O espectador interage tanto com as paisagens dos personagens-sujeitos quanto com a paisagem produzida pelos diretores. A paisagem fílmica faz parte da estética do filme e é composta por diversos componentes, estando ligada tanto à percepção quanto à cultura que alimenta essa percepção. Isso será abordado no próximo capítulo.

III CAPÍTULO - VER UM FILME: uma experiência múltipla

Estudiosos de cinema situados em vários campos de saber, incluindo também críticos, jornalistas especializados e esteticistas, afirmam que o cinema é mais que o filme, pois inclui a produção, a cenografia, a mobilidade de materiais, a formação do *cash* de atores e atrizes, o investimento no roteiro, a direção, a organização da luz e o vínculo com os receptores. Estes, invariavelmente, são mediados pela cultura ou pelas culturas situadas num determinado tempo histórico e num determinado espaço geográfico.

Embora o cinema não se reduz ao filme, o filme é a essência do cinema, uma vez que ele sintetiza todas as demais atividades, esforços e investimentos que, da produção à realização estética até a recepção, culmina com a experiência de ver o filme. Essa experiência é, assim, o centro cultural e semiótico dessa incrível “máquina”.

Quem, por acaso ou vinculado por objetivos precisos, se coloca para ver o documentário “Cartas de Angola”, tem à frente a imagem do mar. Com poucos e cautelosos movimentos da câmera, a imagem do mar bravo, musical, com ondas quebrando e deixando vergões de espumas brancas, num tempo relativamente longo em se tratando da temporalidade fílmica, possivelmente se pergunta: o que esta imagem quer dizer? O que a imagem do mar, tal como mostrada, participa da mensagem do documentário em questão? Além da intertextualidade com outras obras dos diretores.

Essas perguntas alimentam outras: que provocações emocionais, culturais, informativas, ou que memórias, sentimentos, desejos, aquelas imagens estão causando em quem a assiste?

Aqui se revela o que parece esclarecer o papel e o significado do cinema. O filme se realiza mediante múltiplas experiências que, como tal, depende do sujeito que a realiza. Esse sujeito, o que vê o filme, ao mesmo tempo é dotado de uma profunda singularidade, pois é ele que vê, avalia e sente, e é junto, um sujeito coletivo determinado por uma cultura, ou por uma economia de gosto escalada num tempo histórico e num espaço geográfico.

É comum haver uma concordância: das várias, múltiplas e infinitas experiências de ver um filme, ou de fazer a sua apropriação cultural, a mais decisiva é a experiência estética.

Uma resposta antiga e simples à pergunta – o que é estética? – assunto que, desde a idade clássica, compreende a produção filosófica, pode ser sintetizada: estética é doutrina do belo e do feio. Entretanto, para julgar ou interpretar a beleza ou a feiura de um objeto, de uma pessoa, de um evento, ou de um filme, depende de valores que alimentam os olhos e os sentidos de um sujeito para exercer tal tarefa. O sujeito organizado em grupos, gêneros, etnias, classes sociais ou outra marca identitária, é um sujeito humano que realiza o seu olhar mediante dispositivos simbólicos e axiológicos.

Por isso, há várias concepções de estéticas e a sua variação segue uma linha de tensão entre o sujeito singularizado na sua experiência humana e coletivizado na sua experiência sociocultural. Decorre disso, outro ponto importante: estética um componente da filosofia, portanto, da arte de refletir as coisas do mundo e senti-las.

Como componente filosófico a sua essência baseia-se na reflexão dos critérios de beleza e de fealdade que não se faz sem ativar os mecanismos axiológicos da consciência e da adesão cultural do sujeito às coisas do mundo observável e sensível. Em palavras ligeiras pode-se dizer que o sujeito abre os olhos, ou tateia as mãos, sente o cheiro, e depara com um mundo de formas, cores, sons, objetos, movimentos, entrelaçamentos.

Em conformidade com a primeira vídeo-carta do documentário Cartas para Angola (2012), existe, por exemplo, a cidade externa, os seus ruídos, a sua dinâmica de trânsito, as suas paisagens, os seus cheiros, ela se fazendo em ações diversos e num movimento ininterrupto. E existe na mesma proporção a cidade interna, a que está na memória desde a infância, das experiências na escola, no trabalho, nos afetos. A Luanda interna existe porque foi percebida, sentido, transformada num valor, de maneira que o próprio sujeito é a própria cidade.

A origem grega da palavra – *aisthiké* – geralmente é traduzida assim: o que é percebido, o que gera algum tipo de sentimento e faz despertar determinadas sensações interiores no sujeito que percebe. Se aproxima, desse modo, de uma

“estesiologia”, ou seja, do conhecimento sensível sobre as coisas do mundo. Vista como doutrina do gosto, da sensibilidade, do bom, da imitação, da catarse, inclusive como sentimento moral, como distinção, desde Platão, passando por Aristóteles, incluindo o renascimento, o romantismo, até os modernos e contemporâneos, embora os conflitos de interpretação, o que os une é que o sujeito experiencia o mundo o tempo todo com as suas sensações, e essas sensações motivam o sujeito, o desperta, ou o apavora.

Contudo, o sujeito que produz a experiência encontra no filme uma organização, uma narrativa estabelecida por códigos próprios em que a imagem em movimento se traduz em mensagem e expressão, abrindo-se ao espectador para que ele estabeleça as mais diversas associações. Vejamos que Aumont (1995, p. 106, apud RIBARIC, 2013, p. 3) diz que,

A narrativa fílmica é um enunciado que se apresenta como discurso, pois implica, ao mesmo tempo, um enunciado (ou pelo menos um foco de enunciação) e um leitor-espectador. Seus elementos estão, portanto, organizados e colocados em ordem de acordo com muitas exigências: em primeiro lugar, a simples legibilidade do filme exige uma “gramática” (trata-se aí de uma metáfora), a fim de que o espectador possa compreender, simultaneamente, a ordem da narrativa e a ordem da história (Aumont, 1995, p. 106 apud Ribaric, 2013)

As palavras do autor valem para demonstrar que a narrativa fílmica se organiza para caber na experiência do espectador. A “gramática” fílmica existe para ser lida, ou apropriada por meio de imagens definidas em planos e sequências se oferecendo às sensações. Essas que, com rapidez, expressam valores de beleza e feiura.

Sendo assim, a beleza ou a feiura não é apenas a forma, ou o traço de uma cor, de uma grafia isoladamente. Não seria a estética um componente social dos valores? Ao mencionar valor ou dimensão axiológica, a referência são os modos distintos que a consciência dos sujeitos possui para estabelecer significado aos elementos culturais e também aos seus sentidos éticos, sociais, políticos e históricos.

É relativamente fácil perceber que o texto invisível, ou melhor, a mensagem invisível do documentário *Cartas para Angola* (2012) insinua três aspectos concomitantes: a relação entre brasileiros e angolanos pelo laço de amizade; a

multiplicidade cultural de ambos os países e as possibilidades de trocas simbólicas; e, por fim, a revelação desse país que, no passado, serviu o Brasil de escravos sob a covardia colonizadora.

Diálogos, poemas, músicas, imagens de paisagens, comida, se juntam a elementos como conhecimento, revelações, afetos, gostos, saudade, lutas políticas, denúncias. Abordada desse modo, a estética não se restringe à percepção, mas à cultura que alimenta a percepção. Da mesma maneira que as condições sociais e históricas que, conforme no documentário, produzem a cultura. Por isso, é que Bosi (1988), em “a fenomenologia do olhar” ensina que o olhar carrega valores culturais e sociais, a partir do quais compõem-se, também, as visões políticas do mundo.

Dessa maneira abordada, a estética é a política total dos olhos. Quando se refere aos olhos está, metaforicamente, dizendo respeito à percepção, aos sentidos e ao sentimento. Por isso, podemos compreender a estética contemporânea como referência ao conjunto de valores, símbolos e signos que permeiam o atual período.

Podemos, com isso, perceber conflitos, ou seja, diferentes políticas do olhar, a partir dos nomes que fazem referência à estética, como estética performática, estética cínica, estética masoquista, estética estéril. Todas essas formas estéticas são predicções que enunciam valores desse tempo, enunciando junto as múltiplas experiências dos sujeitos.

Ao observar o tema dessa maneira percebe-se que as instituições hegemônicas de cada período desenvolveram propostas estéticas, como foi o caso da igreja católica na idade média, com a música e a pintura sacras. O mesmo se pode dizer com a proliferação moderna do mercado. Essa instituição desenvolveu mudanças abruptas, não apenas no valor estético, mas no lazer e na arte, alterando, inclusive, as escolas cinematográficas, criando a estética de entretenimento.

Beccari & Almeida (2016, p.10), explicam esses processos dizendo que,

A reflexão sobre uma “estetização do mundo” na sociedade contemporânea põe em relevo, de início, um impasse teórico: de um lado, à dimensão estética são atribuídos um alcance e uma importância cada vez maiores, abrangendo territórios que lhe eram tradicionalmente fechados; de outro, a estética enquanto disciplina filosófica, em seu dinamismo estrito, lento e cuidadoso, prossegue reinterpretando seus próprios princípios e fundamentos. Por um lado,

avaliações “meramente estéticas” tomam o lugar dos critérios de verdade e dos julgamentos morais: a difusão da cosmética, do esporte e da moda mostra que a preocupação por um aspecto agradável é muito mais comum do que a apreciação pela salvação da alma ou pelas escolhas políticas. Por outro, a crítica cultural parece dar mais crédito às ciências históricas e sociais do que à estética filosófica, que assim se torna mais “tímida” e hermética, acabando também por renunciar a reflexões não orientadas à filosofia ou às artes.

Apesar da “estetização do mundo” que envolve o mundo da mercadoria e interfere nos corpos, nos espaços urbanos, nas moradias, no lazer, no esporte, a sua dimensão de valor e o seu sentido filosófico se mantém como possibilidade. No documentário *Cartas para Angola* a dimensão afetiva, a partir de marcas como o sorriso de personagens, invisivelmente produz uma mensagem: é necessário que Angola e Brasil se deem as mãos, tenham cumplicidade histórica.

A dimensão estética, no caso do documentário *Cartas para Angola* (2012), possui também uma tonalidade crítica. Expressões como “rios graxosos” referindo-se ao lixo jogado nas águas; “tarde sem sal” demonstrando a evidência da pobreza e da fome; e “tijolada nos ouvidos” fazendo referência ao barulho de veículos, demonstram o olhar crítico do sujeito angolano sobre Luanda, o que é visto em um dos poemas do documentário. O poema, recitado com emoção, é antecipado por um causo. O poeta na poesia cantada fala de um alto preço de um melão, impossível dos pobres de Angola comprá-lo. A partir do causo a poesia vem em seguida, metaforizando a colonização.

Eu penso que eles já vêm a nos melar há muito tempo
 Eles nos melam desde o princípio
 Eles nos melam desde que Diogo Cão
 Nos abordou no Rio Zaire
 Desde que nos transformaram em produto
 Desde que nos transformaram em pessoas que, no fundo,
 Eram mercadorias
 E disseram que um maduro era equivalente a três moleques
 E que um jovem alto, negro, com porte físico era chamado
 Peça da Índia
 Eles nos melam desde tempo
 (CARTAS PARA ANGOLA, 2012, 0:24:47)

No poema, a montagem estética possui uma tonalidade crítica de rara inteligência. O predicado do melão, melar, gerar gosto pelo teor açucarado, aparece como uma forma mascaramento do processo colonizador que impede o sujeito

angolano, empobrecido, de adquirir o próprio melão. Essa marca histórica primaz, a colonização, enunciada no poema pelo simples preço do melão no mercado, diferente de a estética elevar a consciência ao entretenimento, torna-se um elemento crítico.

Desse modo, os valores e as noções de beleza e de fealdade, correspondem ao modo como os diferentes sujeitos situam a sua consciência no mundo concreto. No caso específico do poema inserido no documentário, estética e história se encontram e se esclarecem. Por isso, a estética tanto pode gerar subordinações ideológicas, como também pode emancipar, esclarecer, convocar a consciência para se ter outras leituras do mundo real.

Quando o apelo estético conduz uma pessoa adolescente a colocar silicone nos seios; induzir pessoas a fraturarem a costela para afunilar os quadris; fazer médicos charlatões a fazerem cirurgias plásticas e, no final, matarem pessoas, ou mesmo gerar um padrão de beleza e de comportamento que cinde a relação da pessoa com o seu próprio corpo, o esquema de valor promovido pela estética se junta à ideologia.

Da mesma maneira que tem a capacidade de fazer pensar, combater o bom gosto naturalizado, contrapor-se à poesia de pedestal, como foi o movimento da poesia marginal da geração mimeógrafo de 1970, no Brasil. No poema “VALE O ESCRITO”, o poeta marginal Wander de Carvalho, com humor crítica, perplexidade e surpresa, escreve:

Certo dia, andando pela cidade,
 Passei em frente a um circo.
 Ali, vi animais quadrupedes
 Com trombas que iam até ao chão
 E com orelhas que pareciam de abanos.
 Ao lado deles, um aviso dizia:
 FILHOS DE ELEFANTE.
 E eu acreditei.
 Continuei o passeio.
 E fui até a assembleia
 E lá vi sinais de corrupção, de irresponsabilidades.
 De incompetência
 E alguns parlamentares que só discutiam
 Coisas de seus interesses
 Porém, na parte externa da parede
 Havia um aviso escrito em grafite

Que dizia: FILHOS DA PUTA
E eu continuei acreditando.

O bom combate estético permeia as escolas literárias, artísticas e refere-se ao sentido da visão que se tem as coisas e ao modo de expressar o mundo. Por isso, Cristovão Tezza (2017) defende que mesmo a peça ficcional forjada de metáforas e de recursos imaginativos se organiza a partir de um ponto de vista. Esse, por sua vez, está vinculado a um imaginário ou ideologia de um tempo. Além desse vínculo, ela própria reforça e cria outros modos de ver e de compreender o mundo. Assim, um poema marginal, tal como foi descrito, ou um filme documentário, se estende na produção de subjetividade.

Martins e Imbrizi e Garcia (2007, p. 77), nesta direção, explica que,

Nesta direção, podemos tratar a arte cinematográfica como o exercício da multiplicidade de produção de sentidos por meio do uso de imagens, com funções de instaurar realidades e participar diretamente de formações imaginárias responsáveis pela constituição de matizes identitárias individuais e coletivas. O cinema acaba adquirindo, portanto, a função múltipla de produção, reprodução e projeção de mitos, símbolos e realidades por meio do manejo de representações imagética.

As representações do mundo feita pelo manejo imagético contando com textos, músicas, fotografias, cena, cenário, agenciam símbolos, promovem reações na subjetividade. Vale dizer, nesse ponto, que autores que interpretam e refletem a produção, a disseminação e os efeitos da subjetividade contemporânea afirmam que há hoje um regime próprio de sentir, amar, perceber, pensar, comunicar e falar. Ou seja, há uma dimensão forte da cultura e das formas de expressão baseada nos componentes de uma sociedade mundializada.

Especificamente, a juventude contemporânea, formada de vários grupos e alçada na cultura de face urbana sob a mediação tecnológica, derivada, muitas vezes, da cultura mercantilizada, espetacularizada e performatizada, tende a adotar os signos e os símbolos dessa cultura como componentes centrais de sua vida diária. As suas trajetórias sociais, os seus gostos e a sua forma de lidar com o espaço, com o tempo, com o outro e consigo mesmo, como afirma Rolnik (1996), estão ligados aos modos de agenciar a subjetividade por meio da pressa, da mensagem entrecortada,

a exposição diária da própria imagem. Isso acaba criando um sujeito estressado, ansioso, hedonista e atormentado por informações que não possui condições de decifrar.

Muitas consequências recaem em sua subjetividade, como a dificuldade de enfrentar a dor e as pressões na escola ou em outro lugar; o narcisismo e a sua paixão pelo “*self*”; o esoterismo e seu exílio da história; a padronização do corpo e a sua incorporação ao modelo *sex-apeal*; a violência física e simbólica e a banalização da vida. Entretanto, hábil para manusear aparelhos eletrônicos, dispostos a um arquivo infinito de imagens e informações, esse jovem, por meio das redes moduláveis, opera transações culturais, as mais diversas.

Conforme tem trabalhado Suely Rolnik (1996), nessa operação o que está em cena é a ação de máquinas semiotizadoras ou de fábricas de subjetividade, entre as quais situa-se o cinema. Aliás, cada vez mais essas máquinas se juntam. É comum, por exemplo, jovens verem filmes no celular, esse com o qual comunica, fotografa, filma, se informa.

A subjetividade dos grupos juvenis é alvo dessas máquinas que agem para cooptá-la e para criar uma sociabilidade mediada pelas redes. Em função disso trata-se de pensarmos: como o cinema contemporâneo, em suas diferentes acepções, modalidades e estilos, agencia a subjetividade, ajuda a compô-la, traduz-se também em uma máquina? Como o cinema forma a cabeça da juventude? Outra pergunta é necessária: que tipos de emoção as várias estéticas cinematográficas têm influenciado a experiência juvenil?

No caso específico do filme *Cartas para Angola* (2012) a produção da subjetividade mediante a estética do filme não escapa de três mundos culturais, Brasil, Angola e Portugal. São esses três mundos informados de sujeitos que nele efetivam a sua vida e a sua origem que desafia a produção estética.

Name (2008, p. 11), é preciso para ajudar a exemplificar a nossa argumentação, dizendo que,

Por conta de sua imensa circulação global e por serem formas de produção de sentido que articulam o espaço e o tempo, o visual e o auditivo, os filmes têm papel marcante na constituição da

inteligibilidade que os mais diversos grupos podem dar ao mundo. A narrativa cinematográfica é conduzida por personagens, que se tornam representações do espaço quando associados direta e inseparavelmente a um meio geográfico e a determinadas práticas, contribuindo para a conformação de hierarquias, diferenciações e classificações.

Os argumentos do autor mostram a “circulação global” mediatizando a recepção estética. Demonstram, por meio de vários veículos, entre os quais o cinema, as noções do real, os múltiplos comportamentos e também as várias ideologias, assim como os modos de impor a hegemonia da cultura de determinados países sobre os outros. Quando dizem que a máquina cinematográfica americana cumpriu e ainda cumpre um papel ideológico disseminando o *lifestyle* estadunidense para o mundo inteiro sendo uma mercadoria de alto valor, percebe-se então a ligação entre a luta pela hegemonia e o cinema.

Name (2008, p. 9), diz ainda que os “filmes, desenhos animados, novelas, videoclipes, videogames, quadrinhos ou guias de viagens constroem representações do planeta, com suas inúmeras semelhanças e diferenças – geográficas, econômicas, culturais e sociais”. Na mesma direção Jean-Claud Bernardet, ao avalia a força do cinema na sociedade atual. Ele diz que

Vários elementos constituem um complexo ritual a que chamamos cinema e que envolve mil e um elementos diferentes, a começar pelo seu gosto por este tipo de espetáculo, a publicidade, pessoas e firmas estrangeiras e nacionais que fazem e investem dinheiro na produção de filmes, firmas distribuidoras que encaminham os filmes para os donos das salas, e, finalmente estes, os exibidores que projetam para os espectadores...envolve também a censura, processos de adaptação do filme aos espectadores que não falam a língua original. Mas em geral não pensamos nesta complexa máquina internacional da indústria, do comércio e controle cinematográficos; para nós cinema é apenas uma história que vemos na tela, de que gostamos ou não, cuja brigas ou lances amorosos nos emocionaram ou não (BERNARDET, 1991, p. 9).

Pela explicação do autor, é possível aprender que a produção da emoção, nas circunstâncias geradas pelos diferentes gêneros cinematográficos, sejam eles de gênero melodramático; de suspense; terror; animação; faroeste; guerra; político; documentário; chanchada; pornochanchada; humor, ou de outros tipos, há um suporte, nem sempre visível, que envolve capital, relação com o Estado, comércio, recursos tecnológicos, saberes científicos, investimento financeiro, controle, censura.

Esses suportes desenvolvem relações entre o processo de produção, a produção e a recepção com os poderes vinculados ao campo da cultura e da produção simbólica.

Além disso, um salto do cinema à realidade nos conduz a ver que há na realidade constante, situações que, nas paisagens diárias, espelham os gêneros estilísticos do cinema e da arte, como o drama, o humor, a ironia, afeto, suspense, tragédia. Se a vida concreta do ser humano não tivesse ligação com a peças e as obras de ficção não haveria recepção. Mas o sujeito que lê a estética fílmica e que consome imagens, como foi salientado anteriormente, é um sujeito cultural. Costa (2013, p. 25) explica que,

A tendência da cultura atual de trocar o prazer dos ideais e sentimentos elevados pelos prazeres sensoriais é o principal trunfo do imaginário consumista. As pessoas passam a depender cada vez mais da diversidade e da constância dos objetos para ter prazer, os quais, uma vez adquiridos, já portam o signo da obsolescência e perdem o potencial de estímulo.

Na atual sociabilidade, de todos os lugares, de todos os ângulos e com todas as flechas, nos chegam informações, convites para se apropriar de imagens; insinuações subliminares; chantagens emocionais; conselhos espiritualistas; ameaças de violência. Isso tudo nos leva compreender que decifrar as imagens em movimento, como é o caso do cinema, é uma forma que se tem para conviver com as máquinas do tempo; habitar o mundo; relacionar com as pessoas, e para construir a identidade de pessoa de um espaço/tempo.

Com isso está se propondo que a recepção estética, movida pela sensibilidade, não pode distar-se da interpretação ética, pois o produto ou a peça que se recebe é nutrida de valores, imaginários e ideologias. Contudo, o recurso interpretativo, o pensamento, pode ser exaurido pela mesma máquina que se quer interpretar.

Desse modo, elementos e características do mundo real, como a velocidade, a instabilidade e a efemeridade, estão no mundo e estão no cinema. Mais precisamente estão no sujeito. Por esse motivo, grande parte das informações que circulam incessantemente motivam compulsões nos sujeitos, como motivam o seu estresse, gerando cansaço invisível.

Grande parte dessas informações possuem referências simbólicas vulneráveis. Esse é o caso dos *influencers*, das *fake-news* ou de mensagens procedidas pelo tik-tok. A volatilidade, destituída de consistência simbólica, tende a criar perturbações de sentido. Isto é, promovem sujeitos que possuem dificuldades de separar, estabelecer diferenças. Ou aniquilam o valor da experiência como componente de sabedoria, sempre lançando o sujeito à frente, colocando-o na condição de seres ansiosos e defasados.

A chamada civilização do espetáculo inclui decisivamente a força do cinema no século XX em diante. Daí que pode se compreender que há, no cinema, estéticas diferenciadas e conflitantes. Embora, exista assim há um tipo de cultura e de filme hegemônicas que cria sujeitos apegados a um narcisismo infantil mediante prazeres superficiais e sem comprometimentos.

O lema fraudulento é: “eu sou um show”. Ou: “eu devo fazer tudo para ser visto como um show”. Esse lema transforma a cultura num componente que separa a ética da estética em nome de uma sociabilidade acelerada. O sujeito, subordinado a esse regime, possui dificuldade de criar interpretar, produzir projetos; possuir ideias e rumos fora do regime dos espetáculos. Sobre isso, Costa (2013, p. 29), esclarece que,

Toda cultura, para permanecer viva, deve abrir canais de satisfação a seus participantes. Satisfação é o estado físico-mental alcançado ao levarmos a bom termo nossas intenções. As formas pelas quais nos “sentimos satisfeitos” são variadas, mas um dos propósitos fundamentais e constantes da existência humana é obter prazer e evitar dor. Os prazeres, por seu turno, são formas de satisfação que se exprimem de diversas maneiras. Podemos sentir prazer em realizar “ações cívicas”, em experimentar emoções sentimentais voluptuosas ou agradáveis, em fruir emoções estético-religiosas, em gozar com sensações corporais de bem-estar e de êxtase etc. Esses e outros modos de satisfação prazerosa são componentes indispensáveis ao funcionamento da cultura e à formação de identidades pessoais.

Como está anunciado, não se deve desprezar a fruição, ou a dimensão do prazer ou da satisfação quando se realiza essa experiência: assistir a um filme. Ou ler um romance, ver uma peça de teatro, ouvir uma música. Entretanto, como também está anunciado, o prazer da experiência, além de ser diverso conforme a posição do sujeito e a sua visão de mundo, há uma ligação com a cultura transmitida no filme, na música ou na peça do teatro.

A relação entre estética e gozo, ou a emanção espiritual constituída pela fruição, não está separada e distante da produção ideológica ou da formação de valores. É possível, assim, ver a dimensão coletiva da produção da cultura e da subjetividade que forma o sujeito, e geralmente adapta o sujeito a um mundo social.

O filósofo e crítico de arte Slavoj Žižek (2012) pondera que pode-se pensar, por exemplo, que o terrorismo, o fundamentalismo religioso, os movimentos pontuais, os assassinatos de líderes espiritualistas e teocráticos como aconteceu com o caso de Sadam Hussein, Kadafi e Bin Laden pelos EUA; o crescimento do consumo de droga, do esoterismo, da autoajuda e de outros gêneros, estilos e formas culturais e ideológicas, podem parecer isolados, entretanto, não são. Todos esses gêneros, estilos e formas são peças do complexo contexto de uma ordem global liberal.

De alguma forma, não de maneira mecânica e direta, esses elementos possuem relação com o capitalismo de plataforma ou com o turbocapitalismo. Todavia, essa relação ocorre num jogo complexo, permitindo que sujeitos contemporâneos, em suas diferenças, utilizem a comunicação rápida, a eficiência dos arquivos eletrônicos, o poder de viajar, a frenética circulação de símbolos nas redes, para criar, relacionar, insurgir, rebelar, se constituir, declarar amor, recompor os afetos, animar o desejo comunitário a partir do pertencimento de sua condição: ser um sujeito concreto de um mundo global.

Assim sendo, a juventude urbana, os alunos e alunas das séries fundamentais e no ensino médio, são atravessadas pelos mecanismos que impõem a velocidade da comunicação; pela cultura que, apesar de múltipla e diversa, sequestra os seus sentidos, o seu tempo e a sua atenção. Contudo, tem, a seu favor, no mesmo processo, maiores capacidades de comunicar, intercambiar, gerar densas experiências com o corpo e com os sentidos; de apropriar-se de diferentes signos.

Em meio ao turbilhão de signos que são irrefreáveis, que passam por vários gêneros, estilos e formas e caem em diversas ideologias, o sujeito se fragmenta na mesma proporção da instabilidade econômica social das sociedades mundializadas. O cinema contemporâneo, filho do tempo, também se multiplica nos gêneros, estilos e sentidos; se multiplica na sua proposta estética e nos esquemas de valores que dele decorrem.

O cinema documentário, tal como é o filme *Cartas para Angola*, possui características peculiares, contudo comunica também com que se dispõe socialmente. Próximo do trabalho desenvolvendo pelo geógrafo Leandro Caetano, com o trabalho – “Corrente das águas – o Vale em-cerrado” (2011), a pergunta central que aglutina geografia, estética e conhecimento, se coloca assim: como desenvolver estratégias pedagógicas unido o saber geográfico à estética mediada pelo sentido político?

Essa pergunta começou a ser respondida com o entendimento do vídeo-documentário. Para isso, a contribuição de Graciotti et al (2009, p. 3), é muito importante à medida que explica que,

O vídeo pode ser pensado, de acordo com Dubois (2004), enquanto todas as artes visuais, uma vez que o termo se refere muito mais ao ato de olhar do que a uma tradução plausível que concretize a imagem em movimento. Ele é compreendido pelo autor como um intermediário, entre a arte e a comunicação, entre o cinema e a imagem infográfica, entre o eletrônico e o analógico; sendo até mesmo caracterizado por uma identidade com problemas, de difícil categorização e definição. Um objeto flutuante, mal determinado, que pode ser usado para a ficção, para o documentário, de forma experimental, artística.

Mover um objeto, uma situação, ou paisagens e sujeitos num vídeo, como é o caso do documentário *Cartas para Angola*, possui vários sentidos. Esses sentidos podem ser acadêmicos, portanto, de pesquisa científica, como é o caso; pode ser também de valor pedagógico, que posteriormente, vai ser abordado; e pode ser de entretenimento ou de realização da fruição estética.

É importante mencionar que mesmo sendo um filme de gênero documentário, esse tipo de material é aberto à experimentação artística e estética. Como foi dito anteriormente, a captura de imagens, a organização do plano sequência, a edição e todos os elementos que se usa para compor o filme, não o faz distar muito da ficcionalização.

No caso específico de *Cartas para Angola*, a forma de diálogo feito por sujeitos do Brasil, de Angola e de Portugal, o uso de poemas e as récitas com a fonética própria dos países, as imagens-forças, o tom crítico, deram ao filme a sua dimensão estética. A articulação baseada na relação entre Geografia e estética exigia que a própria experiência de pesquisá-lo o situasse diante da cultura contemporânea. A pergunta – que filme é esse diante da cultura contemporânea? – serviria para compreender a

dimensão política de sua estética. Para isso, recorremos a Reis Filho (2007) na sua reflexão sobre a arte contemporânea. O autor diz que,

A prática cultural contemporânea é, sem dúvida, um fenômeno instável, múltiplo. Na sua efervescência, ela se apresenta como um fractal, como uma paisagem caótica que parece recusar qualquer busca por generalização. Sob um olhar mais atento, no entanto, alguns traços comuns começam a emergir, elementos que nos permitem apontar alguma coerência no caos. Nas suas mais variadas formas, os signos contemporâneos apresentam-se permeados pelo ruído, pelas formas mais “elípticas” e “abertas”. Seja nas artes plásticas ou na literatura, a prática cultural contemporânea está atravessada pelo indeterminado.

Há mesmo no cinema documentário edições caóticas. Entretanto, no *Cartas para a Angola*, apesar dos vários recursos estéticos diferenciados nas cenas e na sequência, há um ordenamento que se expressa pelo ponto de vista artístico. Não é difícil perceber que a dimensão crítica recai em termos como colonização, guerra, pobreza; ao mesmo tempo ressaltando alegria, comida, amizade e solidariedade.

O mar que se coloca no início como um ator abre o documentário anunciando grandeza, beleza, mistério e, ao mesmo tempo, metaforizando o colonialismo, a escravidão, a produção histórica da pobreza. Como que convidando à aprendizagem, o filme chama para o sentido pedagógico que se coloca hoje à geografia brasileira: por que, por longo período, os livros didáticos, ou mesmo os conteúdos das disciplinas, praticamente negavam os estudos de África?

Não se trata apenas de um preconceito epistemológico, mas da subordinação de uma ciência. Para boa parte da geografia brasileira atual conhecer Angola ou outros países de África significa conhecer a sua própria historicidade, ou sua própria espacialidade.

Assim, a experiência estética, a que qualifica a obra de arte, e faz dela um elemento para a educação da sensibilidade, pode também se transformar num componente didático-pedagógico na sala de aula.

**IV CAPÍTULO – A PRODUÇÃO DE OUTROS OLHARES A PARTIR DO
DOCUMENTÁRIO “CARTAS PARA ANGOLA”**

Como vimos anteriormente, uma obra cinematográfica se torna presente toda vez que o espectador a experiencia e desta experiência é capaz de recriar outras espacialidades e discursos. Com isso, o espectador transcende sua posição passiva percebendo de forma ativa frente ao documentário este movimento. O ponto de vista que a câmera mostra em um documentário leva o espectador para o lugar que o diretor objetiva, mas não domina os sentimentos que se desdobram sobre ele, sons e imagens passam pelo processo de subjetivação, perspectivas são dispostas. Ao passar pela alteridade com os sujeitos de um documentário o espectador passa por um processo de identificação que se projeta internamente. Neste capítulo a ideia é mostrar uma experiência que alunos de uma escola pública de uma periferia localizada no Paranoá/DF tiveram frente a obra. Parte-se da premissa que através da experiência cinematográfica o espectador é capaz de criar outros olhares e outras especializações sobre o mundo que o cerca.

4.1 O espectador que cria

O documentário "Cartas para Angola" (2012) apresenta uma narrativa única para cada sujeito retratado. Os diretores são responsáveis pela produção da imagem, incluindo a paisagem fílmica, enquanto os sujeitos interpretam a si mesmos. O diretor leva o espectador a adentrar no mundo emocional dos personagens do documentário. Ao assistir a um filme, seja de ficção ou documentário, o espectador o faz com um filtro de sua própria realidade, e sua interpretação da obra é subjetiva, variando de sujeito para sujeito.

A experiência com alunos de uma escola pública no Paranoá, periferia do Distrito Federal, ao assistirem o documentário "Cartas para Angola", os tornou espectadores ativos. Esses alunos produziram poesias que incorporaram suas vivências e conhecimentos, além das reflexões despertadas pelo filme. Não houve a intenção de aceitar o documentário como verdade absoluta, mas sim de mostrar a capacidade de construir outros olhares a partir da obra.

As poesias produzidas retratam imaginários relacionados ao espaço e identidades, não sendo fatos reais, mas sim uma recriação da realidade. O imaginário,

segundo Silva (2017), é o caminho da imaginação do real, marcando a caminhada do ser vivido na interseção entre imaginação e realidade.

Um espectador tem a capacidade apenas de olhar, não de agir, e muitas vezes não conhece completamente o que está vendo. Rancière (2012) considera que há uma limitação em ser espectador, pois o olhar é o oposto de conhecer e agir, resultando em uma separação entre a capacidade de conhecer e o poder de agir.

Contudo, o espectador pode transcender essa passividade ao assistir ao documentário "Cartas para Angola". O objetivo da experiência com os alunos foi ultrapassar a barreira do voyeurismo perante a obra, tornando-os participantes ativos. Eles se utilizaram da alteridade com os sujeitos retratados e incorporaram a paisagem fílmica presente no documentário para produzir conhecimentos de espacialidades e vivências diferentes das suas.

Essa produção de outras espacialidades e vivências é um dos aspectos que o documentário "Cartas para Angola" desperta nos alunos, estimulando um posicionamento crítico diante dos discursos e paisagens fílmicas mostradas. Mesmo que um documentário possa apresentar imagens manipuladas e discursos construídos, há a capacidade de estruturar geograficamente a paisagem e a experiência dos personagens, e, conseqüentemente, a vivência do espectador.

Angola, Brasil e Portugal possuem um passado em comum que cria um elo de ligação entre parte da população brasileira e esses países. Os mecanismos sociais de indexação presentes nas sociedades ajudam a perceber que os enunciados do documentário são asserções relacionadas a esses países. A língua e os traços da paisagem, como a arquitetura das casas e a configuração das cidades, sustentam essas asserções. Fioravante (2016) destaca que autores como Chanan exploram a ideia de que documentários criam geografias cognitivas, possibilitando o mapeamento de lugares e representando a relação imaginária dos sujeitos com suas condições reais de existência.

A experiência dos alunos em produzir poesias a partir do documentário busca cultivar uma imaginação geográfica aguçada e desenvolver a capacidade de observar padrões espaciais a partir de várias perspectivas, conforme Fioravante (2016, p. 94).

Essa interação com os alunos, suas emoções, sentimentos e percepções resulta em uma teia de significados expressos em suas poesias.

A paisagem fílmica do documentário interage com as paisagens vivenciadas pelos alunos, possibilitando uma correlação entre os espaços do filme e os espaços de sua realidade. As periferias do Brasil podem se assemelhar à cidade de Allan da Rosa, uma periferia de Taboão da Serra/SP, compartilhando elementos que expressam desigualdade, tanto visuais quanto sonoros.

A montagem no quadro em que Allan da Rosa declama sua poesia retrata uma cidade sufocante, com solo impermeabilizado pelo asfalto, mas também uma cidade com uma atmosfera poética, onde uma pipa é empinada no céu. Essa montagem deve ser valorada de forma reflexiva, permitindo ao espectador exercer sua posição de sujeito frente à representação, como mencionou Ramos (2007).

O cinema permite ir à campo, seja para criar imagens de cidades fictícias ou retratar cidades que fazem parte da vida dos personagens de um documentário. Esse aspecto é valorizado pelos geógrafos, pois o filme proporciona ao observador acesso a áreas de difícil alcance. No entanto, houve questionamentos sobre o mimetismo no cinema, duvidando de sua capacidade de retratar a realidade. O uso do documentário em sala de aula também foi alvo de questionamentos, relacionados à concepção de verdade e à crença de que os filmes são apenas entretenimento ou auxílios visuais.

Clarke, de acordo com Fioravante (2016), defende que não há problema em considerar os filmes documentários como emocionantes ou impressionantes, pois eles podem ser fontes autossuficientes de informação, estímulo, opinião e crítica. Apesar de tentarem ser objetivos, é difícil alcançar total imparcialidade em um documentário.

Em resumo, o documentário "Cartas para Angola" provoca diversas interpretações e reflexões sobre a realidade, estimulando os espectadores a desenvolverem olhares críticos e poéticos. A experiência com os alunos demonstra como a obra cinematográfica pode impactar e transformar a percepção e vivência dos sujeitos.

No contexto documental, a objetividade é frequentemente associada à ideia de retratar a realidade de maneira objetiva, sem distorções ou interpretações

tendenciosas. Os documentaristas podem buscar a objetividade através de diferentes métodos, como a coleta e apresentação de depoimentos de diversas fontes, a utilização de dados verificáveis, a contextualização histórica e a busca por uma cobertura equilibrada dos diferentes pontos de vista envolvidos no tema abordado. Em relação à objetividade dos documentários, uma das questões mais importantes do documentário, Clarke (1977, apud Fioravante, 2016, p. 92) diz que

Apesar das altas expectativas com relação à pureza dos filmes expositivos, o meio não chama nem espera alcançar tais sublimes padrões. Por uma razão ou outra, acidentalmente ou deliberadamente, desequilíbrios inevitavelmente caracterizam todas as produções e influências e más informações colore suas interpretações. Apesar do documentário implicar em um relato objetivo, essa objetividade é tão difícil de ser alcançada que devemos questionar seriamente se um filme pode ser um “espelho para a natureza” sem ser um espelho distorcido.

Ou seja, a objetividade como dito acima pode ser difícil de alcançar em um documentário, uma vez que as escolhas do diretor, a edição e o próprio processo de seleção dos temas e enquadramentos envolvem também a percepção do diretor. Somando a isto o ato de filmar em si pode influenciar a realidade e as interações com os participantes. Embora a objetividade seja um ideal buscado em muitos documentários, é necessário reconhecer que o ponto de vista de quem filma está presente em vários momentos.

Alguns documentários podem adotar mais o ponto de vista pessoal do diretor ou buscar estimular uma reflexão crítica sobre o tema, mas no caso de *Cartas para Angola* (2012) há um esforço para se aproximar de uma representação objetiva dos fatos, uma vez que os discursos são produzidos sem grandes interferências do diretor. A objetividade em um documentário é uma meta a ser perseguida muitas vezes, mas o ponto de vista do diretor envolvido e a transparência em relação às escolhas e perspectivas dele são igualmente importantes para a compreensão e apreciação da obra documental.

No documentário há uma relação intersubjetiva em sua maneira de ser visto. É o sujeito da câmera que intermedeia a relação entre o espectador e as imagens do documentário. É mediante o olhar do sujeito da câmera que o ponto de vista é produzido. Mas em relação aos discursos pertencentes ao documentário, uma vez

não havendo a quebra de sua objetividade, também poderia ser tratado da mesma forma que as imagens, Ramos (2007) diz que as vozes são as que falam e fazem as asserções do documentário.

O documentário *Cartas para Angola* (2012) traz em seus discursos as vivências de pessoas que passaram pelo processo de construção da identidade pós-independência e as imagens das cidades mostram a realidade das cidades dos países em questão, Angola, Brasil e Portugal. O cineasta em cada quadro que muda de cidade faz questão de localizar no tempo e espaço do documentário a cidade da tomada. O espectador é levado a se locomover no tempo e espaço pelas câmeras entre as cidades informadas no documentário, o tempo e espaço da câmera se revezam com o tempo e espaço da trajetória dos sujeitos.

4.2 A experiência de ver um filme na sala de aula

O uso de filmes em sala de aula remonta do ano de 1901, o interesse dos geógrafos pelas imagens em movimento surge a partir do mimetismo que justificou por um longo tempo sua legitimação enquanto elemento pedagógico. Quando o cinema surgiu não existia uma narrativa e nem uma estrutura ficcional dentro dele, sendo assim era tratado como um excelente meio para se mostrar a realidade, já que mostravam também imagens da vida cotidiana, como trabalhadores saindo de uma fábrica ou a coração de Nicolau II, o que ficava mais fácil para legitimar este meio como forma de mostrar a realidade. Estas características ajudaram os geógrafos a utilizarem este instrumento como uma representação real.

Não foram poucos críticos de arte, de cinema e esteticistas que se colocaram contra “o uso de filmes” na sala de aula. As críticas geralmente ocorreram a partir dessa palavra: instrumentalização. Ou melhor: instrumentalização da arte. Isso significa, na perspectiva dos críticos, cair num problema grave: querer que a ficção obedeça aos meios didáticos, pedagógicos ou acadêmicos. Algumas dessas críticas, antes mesmo de referir-se à instrumentalização escolar do cinema, critica o próprio cinema.

Felix, nesse ponto observa que,

No mundo contemporâneo, do século XXI, o cinema trata de assuntos delicados, critica infinitos elementos sociais, políticos, econômicos e culturais. Contudo, ainda que aparentemente a sétima arte pareça ter adquirido tons mais críticos se em comparação com momentos extremos da história (como o nazifascismo), isso não a absolve de qualquer julgamento. Ao contrário. Se Debord defendia que desde o seu início o cinema propicia um espetáculo sem participação, é esperado que ele resulte inevitavelmente em alienação. Ou seja, no cinema não há qualquer envolvimento dos espectadores no sentido da produção do filme em si. Eles participam apenas no produto final, como meros receptores, meros consumidores da obra idealizada pelo diretor.

Sem ler as fases do cinema, inclusive a força geopolítica do cinema estadunidense depois da segunda guerra mundial, o que o cinema faz na sala de aula é exatamente o contrário do que Felix, lendo Debord, salienta. O cinema mobiliza a atenção dos alunos, gera interação e pode também ocasionar momentos de alegria, de descoberta e de motivação para que vontades de alunos sejam desenvolvidas.

Mas a questão principal é: existe ou pode existir uma educação geográfica através do cinema? Se existe, como executar essa educação sem desfazer daquilo que é principal na sua arte – a estética?

Fora essas perguntas, há defesa de trabalhos pedagógicos com o cinema. Vejamos a observação de Bezerra & Messias (2018, p 2). Eles dizem que,

Sobre a importância desse recurso, Duarte (2009, p.16) afirma que “Ver filmes, é uma prática social tão importante, do ponto de vista da formação cultural e educacional das pessoas, quanto a leitura de obras literárias, filosóficas, sociológicas e tantas mais”. Neste sentido, o filme como uma mídia presente no cotidiano da sociedade moderna não pode ser ignorado pela escola.

Esse argumento adverte para uma ideia que ultrapassa o cinema. A ação da mídia, e o cinema é uma delas, na sociedade contemporânea não pode ser abandonada. Mas o mais importante é que a escola, ao fechar os olhos para a cultura que forma os sujeitos, se estreita e se reduz nos seus hábitos e nas suas práticas. Sendo assim, a escola, através de suas disciplinas, ao se abrir para a cultura que forma os sujeitos está colocando o pensamento crítico para interpretar os fundamentos dos sujeitos com os quais trabalha.

Os mesmos autores prosseguem com a sua argumentação favorável à relação do cinema com a escola. Eles dizem que,

Salvo a sua importância, o filme ainda encontra resistência e obstáculos para adentrar no ambiente escolar por seu uso ser considerado como sinônimo de “enrolação” ou como mero instrumento para ilustração de conteúdos (BEZERRA & MESSIAS, 2018, p. 2).

Pode ser que haja “usos” para proceder a “enrolação de aulas”, ou a sua instrumentalização, especialmente quando o professor de geografia, de história, de sociologia ou de qualquer outra disciplina, vê o cinema apenas como artefato de entretenimento.

As contribuições de Felix fazem resultar numa espécie de roteiro metodológico. Esse roteiro cria uma sequência de elementos, como:

- identificar inicialmente o que é um filme
- identificar que tipo de gênero de filme
- identificar quem fez o filme e o seu contexto histórico
- identificar a relação do filme, ou com o seu conteúdo e a sociedade no sentido amplo.

Caminhando para uma leitura estética, os pontos podem ser:

- quais são os principais elementos do filme?
- o que cada elemento, por exemplo, a trilha sonora, o enredo, as cenas, estão enlaçados?
- o que chamou a atenção?
- quais são as imagens que destacaram na percepção de quem viu o filme?
- o que cada um sentiu, pensou, lembrou ao ver o filme?

Depois de apresentar a proposta, que é aberta a cada contexto de aula, o autor explica sugere que,

É possível exibir o filme e depois discutir esses questionamentos numa roda de debate, ou entregar as perguntas para que os alunos reflitam durante a exibição do filme, ou ainda pedir para que os alunos respondam após outras discussões que o professor poder trazer para sala após a exibição. Os caminhos são diversos e dependem dos objetivos específicos traçados para cada turma. Porém, é fato que

esse tipo de exercício traz uma experiência de grande dimensão para a reflexão histórica (FELIX, p. 9).

O autor fala na reflexão histórica e afirma “os caminhos diversos que dependem dos objetivos de cada turma”, e na educação geográfica, há uma especificidade?

Fioravante (2018), num importante trabalho, faz uma síntese do modo como geografia e cinema se encontraram. Primeiramente a autora diz que os caminhos são diversos, posteriormente, estabelece as fases dessa relação a partir de quatro momentos. A primeira fase gira em torno de 1950. Nessa fase, os filmes são vistos como “espelhos da realidade”. O uso era quase substitutivo dos conteúdos geográficos. A segunda fase é marcada pela reflexão das dinâmicas espaciais e econômicas da indústria cinematográfica. Essa fase ganha força a partir da década de 1970, tendo muita força na década de 1980.

A terceira fase se constitui em interpretar o cinema a partir da ideologia política, da legitimação da ideia de Estado-nação; o papel do Estado; a ideologia de super-heróis. Na quarta fase, a partir da nova geografia cultural, os conceitos usados são de subjetivação, significação e subjetividades. Nessa etapa, categorias como paisagem e lugar são trabalhadas.

Todas essas fases, bem organizadas pela autora, podem se mesclar e geralmente se mesclam nos trabalhos efetivados na sala de aula.

Como professora de geografia do ensino médio na Escola Pública do Paranoá, no Distrito Federal, ao desenvolver atividades didático-pedagógicas na sala aula com o filme *Cartas para Angola*, busquei inicialmente montar o objetivo das aulas, precisamente o de desenvolver a percepção dos sujeitos-alunos sobre a sua identidade e do espaço em que vivem, uma vez que havia uma correlação entre a sua identidade existencial e as identidades mostradas no documentário.

Havia também uma correlação das paisagens dos sujeitos-alunos, moradores da periferia urbana de Brasília/DF, no Paranoá, com as paisagens de Luanda/Angola. Se no caso dos sujeitos-alunos a periferia era uma referência espacial de sua moradia na metrópole brasiliense, Luanda representava a periferia do sistema-mundo. Portanto, havia, ao mesmo tempo, uma afinidade espacial – a vida na periferia – e uma diferença de escala. As diferenças de escala averiguadas entre a periferia de

Brasília e Luanda, posteriormente, como o documentário viria a revelar, teriam uma unidade, entre, por exemplo, a leitura do colonialismo e da escravidão.

A incumbência de trabalhar o filme *Cartas para Angola*, conforme foi destacado na introdução, a partir da avaliação seriada da UNB – Universidade de Brasília, me levou a apropriar e a pesquisar o filme. Com o nome nas mãos, procurei-o nas redes. Depois de encontrá-lo, imediatamente eu o vi tentando perceber os conteúdos que poderia trabalhar em sala de aula.

A primeira sensação ao ver as cenas do filme foi a sua mensagem poética. O sotaque português ao modo angolano e as músicas da trilha sonora ganharam destaques em minha percepção. As sensações poéticas oriundas da minha visão do filme me despertaram o interesse em procurar a minha própria identidade.

Percebia também que, por mais distante que Luanda fosse, havia uma proximidade com a cidade satélite Paranoá, especialmente pelo trânsito caótico e pela forma como a configuração da periferia se dispunham em ambos os espaços.

Na primeira vez que vi o filme, apesar das sensações e das similitudes dos espaços, procurei não anotar nada para que me concentrasse nas sensações que as cenas me causavam. Contudo, posteriormente ao fim, anotei o que poderia ser trabalhado na sala de aula.

Os elementos anotados ocorriam em função dos conteúdos trabalhados anteriormente sobre paisagem, formação do povo brasileiro, relação Brasil-Angola, e conflitos em Angola. Em relação a paisagem e a formação do povo brasileiro, o trabalho com esses conteúdos me ensinava que havia uma deficiência nos sujeitos-alunos na apropriação estética do próprio lugar em que viviam. Mesmo morando numa cidade como tida caótica, existia uma poesia no local, ou mensagens, cores, dizeres, paisagens, formas, ruídos que não eram percebidas pelos sujeitos-alunos.

Esse ponto – conduzir os sujeitos-alunos – a melhorar a sua percepção do lugar, e da formação da sua identidade, como brasileiro da periferia metropolitana, encontraria no filme *Cartas para a Angola* a motivação didático-pedagógica de trabalhá-lo na sala de aula.

Antes de levar o filme para a escola e de projetá-lo, amparada no conteúdo e nas categorias geográficas, foi feito um roteiro do que os sujeitos-alunos, para cumprirem a atividade didático-pedagógica de ver o filme, deveriam observar. O roteiro foi escrito numa folha a parte e passado aos sujeitos-alunos. Naquele momento, ele se organizou da seguinte forma:

- contextualização histórico-social de Angola;
- observação dos discursos e paisagens do filme;
- correlação da contextualização de Angola com a percepção relativa ao filme

Esse roteiro simples foi organizado no sentido de os sujeitos-alunos aprimorarem da sua percepção do filme mais que apropriar-se de seu conteúdo. A vontade de juntar cognição e estética viria, posteriormente, com o trabalho que deveriam fazer: escrever poemas oriundos de sua percepção.

A proposta foi prontamente aceita. Interessante observar que eram sujeitos-alunos que tinham resistência às atividades de escrita. Contudo, a oportunidade de expressarem as emoções oriundas do filme ligando-as à sua identidade, se traduziu na sua prontidão para acatarem, com boa vontade, a tarefa didático-pedagógica que era junto, uma atividade de criação.

Para criar os poemas foram seguidos os seguintes passos:

- 1 – ver o filme coletivamente na sala de aula
- 2 – apresentação de poesias de autores ligados ao romantismo e ao neoconcretismo com o objetivo de mostrar que não importava a forma, mas expressar as emoções
- 3 – foi facultado um tempo de meia hora para desenvolver os poemas
- 4 – os poemas foram feitos
- 5 – recolhimento dos poemas
- 6 – alguns foram lidos na sala com critérios espontâneos, ou seja, sem nenhuma avaliação de qualidade
- 7 – juntou-se os poemas para ser conteúdos de pesquisa geográfica

Essa atividade juntou ação didático-pedagógica de ver o filme e criação poética. Os poemas não seriam feitos sem a ação pedagógica da escola. Os sujeitos-alunos, em sua maioria, nunca tinham feito um poema. Uma prova disso, junto com a sua declaração verbal, foi a ausência de títulos dos poemas.

Convém esclarecer que a maioria dos sujeitos-alunos, transitando numa faixa etária de 17 a 20 anos, do período noturno, eram trabalhadores afeiçoados à cultura da imagem mais que da escrita. A sua situação concreta, mediada pelo espaço de sua vivência, também os distavam da cultura poética, em que os seus pais tinham baixa escolaridade.

Ver um filme para gerar poesia, como se verá, não se trata apenas de encadear um gênero de arte – cinema – a outro gênero, poesia. O que se viu foi o repertório do seu imaginário, junto com a sua identidade, transitando nos poemas. Vejamos:

Poema 01

Cada um conta a sua história
Em momentos de dor e de amor
A felicidade em seu rosto transborda
Com sua cultura o povo
Sempre unido com sua nação
O orgulho de cada memória triste e feliz
Que foi vivida em meio a essa estação

Poema 02

O dia está novamente amanhecendo,
E olho a minha volta, tudo o que está acontecendo
O mundo parece estar muito distante,
E isso faz qualquer um,
Sofrer bastante.

Poema 03

Angola terra de gente sofrida
Mas de gente tão linda de alma
Terra que derrama sangue
Mas tem muita cultura
Sofridos, mas tão amigos
Oh, Angola!
Esperamos que no futuro essa terra floresça
E se faça linda
E que no lugar dessa saudade
Se torne felicidade

Poema 04

Angola sente que sabe fazer história
 Dentro de si existe uma grande vitória
 Vitória em crescer e batalhar, para conseguir
 O que quer, gente de grande alma, alma
 Bonita alma.
 Saudade do tempo antigo
 Em que tudo se tornava abrigo,
 Saudade do tempo antigo
 Em que tudo fazia sentido

Poema 05

As origens de um país fundado no sangue
 E na dor
 Tenta se reerguer baseado no amor
 Através de duros anos foi possível se ouvir
 O silêncio de quem consente e o grito de quem luta
 Anos se passaram, amizades se eternizaram
 E com esperança foi possível ter fé
 Que mais um dia o sol irá brilhar
 Em uma nação que em sangue já
 Se pôs o derramar

Poema 06

Às vezes eu me arrependeria, mas de que?
 A culpa não era minha, as pessoas que eram frias;
 E como eu buscava alegria;
 De fato eu não sabia;
 Até descobrir que me amaria;
 Não era fantasia em ti descobri a mais bela poesia;
 Coração sofredor, no lugar das cicatrizes coloquei flor;
 ao em vez de ódio amor;
 Apagar o rancor, para que um dia
 Não se arrepender de plantar amargor;
 Pois a vida de quem sempre sonhou;
 De quem luta e lutou e talvez lutará continuamente
 Por um futuro promissor.

Poema 07

Relatos das profundas marcas
 Deixadas, sabendo que a guerra
 Ainda tá lá, negro nascido
 Na terra não pode no chão pisar
 A noite vem devagar
 A saudade que sinto de lá
 Só aumenta com o tempo passar.

Eu uma mulher negra
Sonho tenho uma riqueza
Que é o meu amor
Pelo o que me tornei
E hoje sou.
Vim para um lugar
Sem nem saber o que encontrar
Conheci pessoas boas que prestaram a me ajudar
E com muito amor e alegria
Agradeço pelos belos dias.

Poema 08

Tua pela escura com a solidão no olhar
No meio do perigo
Como se fosse o alvo
Ouço o som do mar
Tenho esperança
Desse pesadelo
Um eu dia eu acordar.

Poema 09

Somos amigos, porém
Distantes, mas isso não
Impede de irmos adiante
A saudade bate a
Cada dia, respeitando
A sua etnia.

Poema 10

Amo seus olhos tão negros, tão
Puros,
De vivo fulgor
Seus olhos que exprimem tão doce
Harmonia,
Que falam de amores com tanta poesia
Com tanto pudor.

Poema 11

Angola geograficamente
É a rainha das nações,
Sua natureza tão pura
Nos invade os corações.
De pequenino a conheci
Por ela me apaixonei,
Quando a tive que deixar
Só eu sei o que chorei.
Me pareceu como um filho
Quando perde a sua mãe,
Não a perdi só a ela

Mas os meus amigos também.
 Tem potência em riqueza
 Para sustentar os seus filhos,
 Todos desejavam a independência
 Mas meteram-se em sarilhos.
 Imagine aquela mãe
 Ver seus filhos com fome,
 Não lhes podendo valer
 Seu coração se consome.
 A Deus todos os dias
 Peço que justiça seja feita,
 Aos que estão no poder
 Tem de ser feita uma colheita.
 Seus filhos já sofreram
 A procura da igualdade social,
 A terra é de quem ama
 E todos terão de viver por igual.

Poema 12

Visualmente se pode perceber
 Que a guerra lhe fez sofrer
 É fácil de se ver
 Que crescer é um desafio
 É precário
 É escasso
 São não de sentimento
 Expresso em cartas, relatos
 Relatos talvez não vividos
 Porém visto
 Porém sentido
 Se colocar entre Brasil e Angola
 Angola e Brasil
 Te faz lembrar os tiros de fuzil
 Você está lá?
 Você pode sentir muito também?
 A história é suja
 Os fatos são ditos
 Porém não vividos
 Se coloque no lugar
 Pois ainda estávamos fazendo história

Poema 13

Entre tanto sofrimento
 de saudades e de dor
 espalhando neste mundo
 Aclamado com ardor
 Relata que esta vida
 Poucos podem ter amor
 A distância do querido
 Corrói o coração
 Maltrata até a alma

Daquele sem opção que mesmo sem esperança segue a vida
da nação.
Como o sol quando nasce
Assim as lágrimas vêm
Misturando tristeza e agonia
No coração de quem tem
Na certeza que um dia com amor a liberdade vem

Poema 14

Como angola pode ser país de dor
Se com sorriso simples é sincero
Com nobreza na alma é felicidade no olhar
Orgulho de ser quem sou
Emoção em cada passo da vida
Satisfação em ser daqui
Amor por esse lugar fazer parte de mim

Poema 15

No Brasil fomos criadas como empregadas
Para lavar, passar e cozinhar
Oh mulher como sofre
Se nada sabeis, não pode vos casar
A guerra em Angola é como lágrimas
Em meus olhos
Resta em meu coração
Apenas saudade
Daqueles que um dia estiveram aqui
Oh mulher como sofre
Azul do mar acinzentado dos vestígios da guerra
Minhas areias entulhadas
Como pode ser tão
Cruel com o paraíso

Poema 16

Angola...minha Angola
Quanta saudade da minha linda
Cidade tão gloriosa!
São nas ruas e vejo a maldade que fizeram,
As ruas todas que um dia estiveram ensanguentadas,
Quantos mortos e minha Angola em eterna miséria!
Mas tenho certeza que um dia tudo mudará,
No lugar da guerra a paz e o amor irá reinar!

Poema 17

Lágrimas e sentimentos, saudades
Cheiro de tristeza e dor
Relatos das profundas marcas sofridas
Que até hoje não se pode pisar

Chão sofrido, terra vazia.

Poema 18

Não me encaixo na minha nova casa
 Eu não me encaixo
 Não sou visita
 Não me encaixo
 Por que afinal essa é a minha vida?
 Pele negra, escura
 Me excluem me olham torto
 Pele negra
 Não me veem, sou um morto
 Diga pra mim meu irmão
 Como andas aí na Angola?
 Aqui há brancos que se recusam
 Pegar a minha mão
 Aí há negros que se recusam
 Ceder em vão.
 Senzalas e guerras
 Aqui nem sabem o que é isso!
 Dinheiros e terras
 Aqui já sabem e só querem isso!
 Diga pra mim meu irmão
 Como andas aí em Angola.

Poema 19

O mar te trouxe a mim,
 querida Angola,
 sofre como eu sofro
 com as desigualdades em sua terra,
 a saudade aperta
 um dia quero te ver
 para saber de onde vim
 e assim poder me encontrar

Poema 20

As marcas do passado estão em seu chão
 Pessoas separadas que pelas cartas se encontram
 Haverão de se unir novamente
 Os europeus não conseguiram separar
 O que estava predestinado a estar junto
 Angola cresce a cada dia
 A cidade de Luanda diz isso
 Angola e Brasil tanta coisa em comum
 A desigualdade também se vê e se sente

Poema 21

Angola é minha terra como o Brasil

No brasil vemos angola,
 Em cada esquina os traços deixados
 Portugueses e negros
 Em lados opostos um dia estiveram
 Hoje lutam juntos pela mesma causa
 De um dia ver Angola
 Povo que tem no sangue a doçura do viver
 As marcas que tem no coração não apagam sua beleza

Poema 22

Na cidade sou um estranho
 Caminho pelas ruas pensando como estará Angola
 Deixei meu passado lá e vim para o Brasil
 A procura de dias melhores encontrei somente a dor
 Amigos que se falam amenizam a dor
 Parte de mim está em Angola
 Outra parte no Brasil
 O mar une os dois países
 Um dia penso me sentir inteiro novamente

Poema 23

Os prédios estão tão perto
 E eu na rua sem saber para onde ir
 Minha casa está tão longe
 Sento na beira do mar e sinto saudades
 Do tempo que tinha amigos ao meu lado
 Hoje sou um estranho nesta selva de pedra
 Procuo abrigo e encontro desprezo
 Me resta só escrever para os meus amigos
 Que estão do outro lado do oceano
 Brincávamos na beira da praia
 Corríamos quando chovia
 A música me acalma quando ando por esta cidade
 Fria e vazia de sentimentos
 Quero um dia rever meus amigos que um dia deixei em Angola

Poema 24

De frente para o oceano
 as ondas vão e vem
 penso como estará lá em angola
 aqui tem um silêncio que incomoda
 e o barulho é silencioso
 as arvores balançam ao vento do mar
 Mando uma carta de amor
 Para aquele que foi e nunca voltou
 Onde estás
 Éramos felizes mas hoje resta poucas lembranças
 O futuro é incerto mas o passado deixou marcas
 Boas e ruins

Quero reviver o que foi bom e deixar o que foi ruim

Poema 25

Entre as cidades de Angola e Brasil
 Imagino andando
 Vendo o mar que traz lembranças
 De um tempo que estávamos todos juntos
 Angola está no Brasil
 Assim como vejo um pouco de Brasil em Angola
 Cidades irmãs no sofrimento diário
 Laço que nos une

A leitura dos poemas feitos com presteza e atenção demonstram que os dois objetivos planejados na realização da tarefa foram cumpridos. Como resultado de sua percepção temos presentes nos versos, a identidade, marcas da história de Angola, sentimentos em relação a Angola entre outros. Junto a isso, embora muito jovens, a dimensão ética dos poemas revela a capacidade dos sujeitos-alunos de se colocarem no lugar de quem sofre, ou seja, do sujeito colonizado. Alguns, viram o sofrimento do Outro vendo o seu próprio, elaborando uma transação perceptiva que lhes fazia descobrir a si mesmos.

Algumas palavras e ideias se replicaram nos poemas demonstrando a recepção coletiva. Por exemplo: sentimentos relacionados dor, sofrimento, tristeza e sofrer foram declarados. Certamente, a dor vista no filme era também a dor de si, ou a dor causada pelo sentimento de injustiça. As palavras destacadas podem ser visualizadas na nuvem de palavras que é uma representação gráfico-visual que mostra o grau de frequência das palavras em um texto. Quanto mais a palavra é utilizada, mais chamativa é a representação dessa palavra no gráfico. As palavras aparecem em fontes de vários tamanhos e em diferentes cores, indicando o que é mais relevante e o que é menos relevante no contexto (VILELA et al, 2020). As palavras dos poemas que mais apareceram na “nuvem de palavras” se dispôs assim:

documentários, álbuns fotográficos. Mas o mais importante, é o exercício de percepção através da experiência sensível. Esse exercício pode ocasionar, como foi o trabalho com o filme *Cartas de Angola*, numa liberação de sentimentos, de dores e de descoberta da própria identidade.

Diferente de instrumentalizar o cinema, ou exigir que a estética fílmica seja um documento de conteúdos científicos, ela pode gerar a educação sensível de conteúdos geográficos ou de outros campos de saber. Enriquecer a percepção dos sujeitos-alunos e vencer o automatismo da cultura imposta pelas máquinas semiotizadoras, parece ser uma tarefa educativa de todos os campos de saber.

O trabalho realizado com o filme *Cartas para Angola*, por limites temporais, parou na realização dos poemas, apenas sendo expostos no dia da consciência negra. Mas poderia serem conteúdos de outras atividades, como tem sido feito em outras experiências de escolas públicas o Brasil e fora do Brasil.

O cinema se juntou à literatura e à aprendizagem de conteúdos sobre identidade, relação Brasil/Angola, formação do povo brasileiro e conflitos armados em Angola. A relação entre cinema, literatura e geografia, além de recriar as formas didáticos-pedagógicas, desenvolveu a interdisciplinaridade, ou extrapolou para a transdisciplinaridade. Isso rompeu o feudo disciplinar e também a distância entre escola, cotidiano e arte.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Escrever esta dissertação foi um desafio ao fazê-la depois de 20 anos de formada e de nunca ter participado de uma pesquisa em uma universidade. Iniciei meu mestrado tendo como orientadora a professora Maria Geralda de Almeida, mas depois de 10 meses sob sua orientação, ela veio a falecer de forma abrupta. Com ela e participando de seu Grupo de pesquisa em Geografia Cultural, minha pesquisa foi se construindo a partir das trajetórias dos sujeitos. A valorização do sujeito que compõe um documentário ganhou mais força que o espaço cinemático. A partir disso, a pesquisa começou a trazer uma valorização dos sujeitos que fazem parte de um documentário, enfatizando suas falas em que a relação com o espaço é explicitada, no caso em questão, as paisagens, pois lidamos com elas o tempo todo, principalmente quando nos deslocamos de um lugar ao outro.

Com meu novo orientador, professor Eguimar Felício Chaveiro, e participando do Grupo de Pesquisa Dona Alzira - sujeito, espaço e existência, a vontade de trabalhar os sujeitos no documentário só se reafirmou. O maior desafio foi associar geografia e cinema, e confesso que tive muitas dificuldades na produção dessa relação. Nos estudos das geografias de cinema e fílmicas, há uma predominância do mundo diegético do cinema. No entanto, por meio dos filmes, independentemente do estilo, a relação entre ser humano e espaço pode ser vista pelo espectador, pois este também se relaciona com um espaço, o cinemático.

Ter abordado o gênero documentário implicou em observar alguns critérios na observação do espaço criado dentro do enredo. No filme de ficção, o diretor escolhe todas as paisagens com as quais o personagem se relaciona, submetendo o personagem ao seu controle total. Já no documentário "Cartas para Angola", existem as paisagens reais dos sujeitos, que aparecem como fundo ou nos discursos dos personagens, que são sujeitos que se representam ou se apresentam. Tanto o gênero documentário quanto a ficção estão abertos à experimentação artística e estética.

Através da pesquisa, viu-se que há paisagens produzidas pelos diretores que foram tiradas da matriz cultural da qual os personagens pertencem, assim como as paisagens citadas pelos sujeitos em seus discursos. O personagem do documentário "Cartas para Angola" é um sujeito ativo na realidade, levando no seu discurso sua

presença no espaço, sendo um produtor e transformador de paisagens, daí chamá-lo de personagem-sujeito.

As paisagens expressas pelos personagens-sujeitos fornecem a eles a base para seu lugar e seu território, conseqüentemente, uma base para sua relação com os demais. Essas paisagens mostradas pelos sujeitos que fazem parte do documentário, incluindo os diretores, foram construídas por meio de fatores sociais, econômicos e históricos e são vivenciadas também por aqueles que fazem parte do grupo, não lhes sendo estranhas, como a periferia de Angola ou de Taboão da Serra, em que mais de um sujeito percebe o visível da paisagem.

A relação sujeito e paisagem mostrou-se ser complexa porque além dos fatores citados, há a subjetividade do sujeito, que também se relaciona com essas paisagens, cada um de forma particular. Não só os discursos constroem as paisagens experienciadas pelos sujeitos, a materialidade da paisagem também pode ser construída através dos odores e sabores que fazem parte da construção das cenas, como os pratos que Sizaltina prepara para os diretores durante a filmagem.

Os discursos dos sujeitos, juntamente com as imagens do diretor, levam o espectador a cidades como Luanda, Rio de Janeiro, São Paulo e Lisboa. A paisagem mostrada é a experienciada pelo sujeito que faz parte do documentário, andando ou observando os lugares, seus elementos simbólicos são evidenciados. As paisagens dos personagens-sujeitos, nos discursos ou mostradas no documentário pelos diretores, levam o espectador a imergir na vida destes. A experiência das paisagens presentes no documentário se dá no nível das empatias, em se colocar no lugar do outro. Imergindo na paisagem do sujeito que faz parte do documentário, o espectador a associa às paisagens que também experiencia em seu cotidiano.

É no cotidiano que os valores produzidos definirão a experiência estética de ver um filme. A discussão da estética do documentário "Cartas para Angola" reverberou na experiência de vê-lo, que não se restringiu à percepção, mas à cultura que a alimenta. Essa discussão atinge não só as imagens, mas também a poesia presente no documentário, apresentando, além disso, uma crítica à situação em que os sujeitos vivem, como é o caso das cenas em que há poesias cantadas.

Por fim, cabe dizer que o estudo de cinema e geografia também abordou a relação do espectador com o filme de forma peculiar ao expor a experiência da apresentação do documentário *Cartas para Angola* para alunos de uma escola pública do Paranoá. A experiência de produção de poemas por estes alunos, a partir da obra do documentário "*Cartas para Angola*", serviu para mostrar na prática que a estética do filme pode desencadear percepções não só em relação ao filme, mas também em relação à própria realidade do espectador. A produção de poemas pelos alunos e alunas da escola pública do Paranoá/DF, a partir do contato com a estética do documentário, colaborou para que outras leituras de mundo fossem feitas ou outros imaginários criados. Essa estética acabou influenciando a produção dos poemas dentro da experiência com o documentário, abordando questões sociais e culturais absorvidas dos personagens-sujeitos do documentário, que foram somadas às experiências dos sujeitos-alunos em suas próprias vivências espaciais e identitárias.

REFERÊNCIAS

ALMEIDA, M. G. O geógrafo fenomenólogo: sua oralidade e escrita no/do mundo. **Geograficidade**, v. 10, p. 38-47, 2020.

_____, M. G. de. Cultura, paisagem e patrimônio cultural: reflexões desde o Brasil Central. **Revista Espaço e Geografia**, v.16, n.2, 417-440. 2012

ARAÚJO, P. J. P. Algumas considerações sobre línguas africanas e políticas linguísticas em Angola. **Web-Revista Sociodialeto**, v. 5, p. 161-177, 2014.

DAIO, I. Angola informal: um olhar sobre os musseques de Luanda. 06 de abr de 2020. Disponível em <https://www.archdaily.com.br/br/936949/angola-informal-um-olhar-sobre-os-musseques-de-luanda#:~:text=Musseque%2C%20nome%20que%20deriva%20de,de%20dif%C3%ADcil%20ordenamento%20face%20a>

AUMONT, J. **A estética do filme**. Papirus, 1995.

AZEVEDO, A. F. **Geografia e cinema: Representações culturais de Espaço, Lugar e Paisagem na Cinematografia Portuguesa**. 2006. Tese (Doutorado em Geografia) - Instituto de Ciências Sociais, Universidade do Minho, Portugal, 2006. Acesso em: <https://hdl.handle.net/1822/6715>

BALIBAR, J. Du paysage représenté au paysage réel. **Nouvelle revue d'esthétique**, nº 22, 2018, p. 9-23.

BATISTA, G. O ensino do cinema documentário como tarefa hermenêutica. **DOC On-line: Revista Digital de Cinema Documentário**, n. 27, p. 36-44, 2020.

BECCARI, M.; ALMEIDA, R. O cotidiano estético: considerações sobre a estetização do mundo. **Revista Trágica: estudos de filosofia da imanência**, Rio de Janeiro, v. 9, n. 3, p. 10-26, 2016.

BERNARDET, Jean-Claude. **O que é cinema**. Brasiliense, 1991.

BERQUE, A. Paisagem-marca, paisagem-matriz: elementos da problemática para uma geografia cultural. *Geografia Cultural - Uma Antologia*. **EdUERJ**: 2012. p. 239-245

BESSE, Jean-Marc. **Ver a terra: Seis ensaios sobre a paisagem e a geografia**. *GEOgraphia*, v. 8, n. 15, 2014.

_____, Jean-Marc. Le paysage, espace sensible, espace public. *Meta: Research in hermeneutics, phenomenology, and practical philosophy*, v. 2, n. 2, p. 259-286, 2010. Disponível em: http://www.metajournal.org/articles_pdf/259-286-jm-besse-meta4-tehno.pdf Acesso em: nov. 2018.

_____, Jean-Marc. **O gosto do mundo: exercícios de paisagem**. Rio de Janeiro: UERJ. 2009.

BEZERRA & MESSIAS. Cinema e geografia: o filme como instrumento didático no ensino de geografia. **Revista geografia**, Recife (PE), v. 35, n. 3, p.324-344, 2018.

BOSI, Alfredo. Fenomenologia do Olhar, in “**O Olhar**”. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

CARTAS PARA ANGOLA. Julio Matos e Coraci Ruiz. Brasil: Laboratório Cisco, 2012. (78 min) Disponível em:

<https://www.youtube.com/watch?v=HKY0jBKIM0q&t=3337s> Acesso em: 20 de fevereiro de 2020.

CARVALHO, C. A.; SANT'ANA, G. C. A tríplice mimesis como inspiração metodológica para a análise de produtos culturais. **Comunicação & Sociedade**, v. 35, n. 1, p. 227-250, 2013.

CASTRO, J. C. A guerra como fator de interferência na organização do espaço urbano e regional: Conflitos sócio espaciais em Luanda - Angola. In: **2 SEMINÁRIO NACIONAL DE PLANEJAMENTO E DESENVOLVIMENTO**, 2014, Florianópolis, Santa Catarina: Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC), 2014.

_____, J. C.; ZANETTI, V. Os candongueiros e a “desordem” urbana de Luanda: uma análise sobre a representação social dos transportes informais. **Revista Brasileira de Gestão Urbana**, v. 10, n. 1, p. 7-21, 2018.

CHAVEIRO, E. F.; VASCONCELLOS, L. C. F de. Cartografias existenciais: premissas de uma leitura. **Kelps**, 2018.

CLAVAL, Paul. A paisagem dos geógrafos. In: CORRÊA, Roberto Lobato; ROSENDAHL, Zeny (Orgs.). **Paisagens, textos e identidade**. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2004. p. 13-74.

COLLOT, M. O sujeito fora de si. **Revista Signótica**. Trad. Zênia de Faria, Cesaro, Patrícia Souza Silva. v. 25, n. 1, p. 221-241, janeiro/junho, 2013

CORRÊA, R. L. Formas simbólicas espaciais: o shopping center. In: CORRÊA, R. L.; ROSENDAHL, Z. (Orgs.). **Geografia Cultural: uma antologia (vol. II)**. Rio de Janeiro: EdUERJ, pp. 91-100, 2013.

_____, R. L.; ROSENDAHL, Z. (Orgs.). **Paisagem, tempo e cultura**. 2. ed. Rio de Janeiro (RJ): UERJ, 2004. p. 92-123.

CORRENTE DAS ÁGUAS – O VALE EM-CERRADO. Leandro Caetano. 2011. 30 min. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=krabfRX-Cgc> Acesso em: 20 de abril de 2023

COSGROVE, D. **Social Formation and Symbolic Landscape**. Wisconsin: University of Wisconsin Press, 1998.

COSTA, J. F. A moral do prazer e o imaginário “consumista” contemporâneos. **Vida Pastoral**. São Paulo, n. 290, p. 25-34, 2013.

COSTA, M. H. B. V. da. Espaços de subjetividade e transgressão nas paisagens fílmicas. **Pro-Posições**, Campinas, v. 20, n. 3(60), p. 109-120, set./dez. 2009. Disponível em: <https://www.scielo.br/pdf/pp/v20n3/v20n3a08.pdf> Acesso em: 15 dez. 2020.

_____, M. H. B. V. Paisagens Urbanas e Lugares Utópicos no Cinema Brasileiro. In: XIV Colóquio Internacional de Geocrítica, 2016, Barcelona. **Actas del XIV Coloquio Internacional de Geocrítica: Las utopías y la construcción de la sociedad del futuro**. Barcelona: Universidade de Barcelona, 2016. v. 1.

_____, M. H. B.V da. Filme e geografia Outras considerações sobre a “realidade” das imagens e dos lugares geográficos. **Espaço e Cultura**, n. 29, p. 43-54, 2011.

CUCHE, Denys. **A noção de cultura nas ciências sociais**. Bauru: EDUSC, 1999.

DAL GALLO, P. M. Lugar e identidade na experiência migrante: entre eventualidade e transitoriedade. **Geograficidade**, v.1, n.1, p. 44-58, inverno 2011.

DARDEL, E. **O homem e a terra**. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2015.

DELEUZE, G.; GUATTARI, F. **Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia**. São Paulo: Editora 34, 1996. v. 1.

FARIA, A. G. Ginga e resistência na poesia de Allan da Rosa. **Humanitae**, Aracaju, v. 1, n. 1, p. 6-13, 2011.

FELIX, R. S. O uso do cinema em sala de aula: contribuições e desafios para o ensino de história em turmas de ensino médio. Acessado em 26/05/2023 em <https://edutec.ead.ufscar.br/tccs/e8626a83c0b2e0be29ac0a32776784fb.pdf>

FERRAZ, C. B. O. Imagem e geografia: considerações a partir da linguagem cinematográfica. **Espaço & Geografia**, Brasília, v.15, n. 2, 2012, p. 357-384.

FIORAVANTE, K. E. **Geografia e Cinema: a produção cinematográfica e a construção do conhecimento geográfico**. 2016, 287 f. Tese (Doutorado em Ciências) - Programa de Pós-Graduação em Geografia, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2016.

FIORAVANTE, K. E. Geografia e Cinema: a releitura dos conceitos de espaço, paisagem e lugar a partir das imagens em movimento. **Revista Ateliê Geográfico**, vol. 12, n. 1, 2018.

GOMES JÚNIOR, G. H. Geografia e Cinema: abordagens do espaço urbano fílmico. In: **VII Congresso Brasileiro de Geógrafos**, 2014, Vitória/ES. Anais do VII CBG, 2014.

GONÇALVES, F. C.; LEITÃO, L. Entre o eu e o outro, a paisagem. **Revista de Pesquisa em Arquitetura e Urbanismo**, n. 21, p. 17-24, 30 set. 2016

GRACIOTTI, A. et al. Por uma estética da imagem do vídeo: Análise de recursos expressivos e efeitos estéticos do videoclipe. 2009. Imagens e Culturas midiáticas – UFMG, Belo Horizonte, 2009.

HOLZER, W. **Um estudo Fenomenológico da Paisagem e do Lugar**: a crônica dos viajantes no Brasil do século XVI. 1998. 233 f. 1998. Tese de Doutorado. Dissertação (Doutorado em Geografia) Universidade de São Paulo, São Paulo, 1998.

HOPKINS, J. “Um mapeamento de lugares cinemáticos: ícones, ideologia e o poder da representação enganosa”. In: CORRÊA, Roberto Lobato ; ROSENDAHL, Zeny (orgs.). **Cinema, Música e Espaço**. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2009.

HOPKINS, J. West Edmonton Mall: landscape of myths and elsewhere-ness. The Canadian Geographers. 1990, v. 34 n. 1, p. 2-17

KING, S. **Sobre a escrita: a arte em memórias**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2015.

LIMIAR. Direção Coraci Ruiz. Brasil. Laboratório Cisco 2020. 75 min.

MAIA FILHO, P.P.P. Geografia e cinema: Entre a representação e a experiência da paisagem. **XIII ENANPEGE - A geografia brasileira na ciência-mundo**, São Paulo, p. 1-15, set. 2020. Disponível em: <http://www.enanpege.ggf.br/2019/site/anais2?AREA=20> Acesso em: 11 de maio 2022

MARTINS, E. de C.; IMBRIZI, J. M.; GARCIA, M. L. Cinema, subjetividade e sociedade: a sétima arte na produção de saberes - uma experiência de extensão na Universidade Federal de São Paulo. **Revista de Psicologia**, Fortaleza (CE), v. 8, n. 1, p. 75-86, jan./jun. 2017.

MINUZZI, L. P. Mãe, materno mar, de Boaventura Cardoso: uma viagem pela memória de Angola. **Letrônica**, p. 146-163, 2018.

MONGIM, L. M. O corpo negro periférico e a poética gingadeira no livro Reza de mãe, de Allan da Rosa. In: **CONGRESSO INTERNACIONAL AFRICANIDADES E BRASILIDADES, 2., SEMINÁRIO ACOLHENDO AS LÍNGUAS AFRICANAS, 7., CONGRESSO NACIONAL AFRICANIDADES E BRASILIDADES, 4., 17 a 20 set. 2018, Vitória. Anais [...]** Vitória: Nafricab/UFES. Disponível em: <http://periodicos.ufes.br/cnafricab/article/view/21866>. Acesso em: 12 out. 2019.

MULLER, A. A imagem poética: entre o material e o imaterial. **Raído** (ONLINE), v. 11, p. 33-40, 2017.

NABOZNY, A. Da paisagem como olhar do geógrafo à paisagem como olhar os olhares dos outros. **Geografia, Ensino e Pesquisa**, v. 15, n. 1, p. 29-42, jan./abr. 2011.

NAME, L. Escalas de representação: sobre filmes e cidades, paisagens e experiências. **Rua** - Revista de Arquitetura e Urbanismo, v. 1, n. 10, p. 44-55, 2006.

NAME, L. **Por Uma Geografia Pop: personagens geográficos e a contraposição de espaços no cinema**. 2008. 293 f. Tese (Doutorado em Geografia) - Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2008.

NASCIMENTO, J. A. do. A África enquanto Construção Discursiva e Midiática : a Propaganda Colonial e a “Invenção” do “Outro”. In: **Grau Zero** : Revista de Crítica Cultural, v. 5, n. 2, p. 17-50, abr. 2017.

NASCIMENTO, R. A. do. **A paisagem narrativa do nordeste e dos nordestinos nos filmes de Vladimir Carvalho**. Dissertação de Mestrado em Geografia Humana, 204 p. São Paulo - SP: Universidade de São Paulo/ Programa de Pós-Graduação em Geografia Humana, 2012.

NASCIMENTO, W. S. **Jogo nas Sombras: realidades misturadas, estratégias de subjetivação e luta anticolonial em Angola (1901-1961)**. Campinas (SP): Pontes Editores, 2022.

NETO, M. da C. **15 de março de 1961: a UPA e revolta no norte de Angola**. Esquerda, 15 mar de 2021. Seção: Internacional . Disponível em: <https://www.esquerda.net/artigo/15-de-marco-de-1961-upa-e-revolta-no-norte-de-angola/72134> Acesso em: 10 de dez de 2022.

NICHOLS, B. **Introdução ao Documentário**; tradução Mônica Saddy Martins – 6ª ed. - Campinas, SP: Papyrus, 2016.

OLIVEIRA JR, W. M. de. Chuva de cinema: entre a natureza e a cultura. In: **Revista Educação: Teoria e Prática**, Rio Claro-SP, v. 9, n. 16, 2001.

OLIVEIRA JR, W. M. de. O que seriam as geografias de cinema? **Revista Txt: Leituras Transdisciplinares de Telas e Textos**, v. 1, n. 2, p. 27-33, 2005.

ONDJAKI. **Bom dia camaradas**. Rio de Janeiro: Agir, 2006.

ORUETA, A. G. La consideración del espacio geográfico y el paisaje en el cine. **Scripta Nova**, v. XVI, n. 403, 1 de junio de 2012. Disponible en: <http://www.ub.edu/geocrit/sn/sn-403.htm> Acceso en: 23 sep. 2021.

ORUETA, A. G; VALDÉS, C. M. Cine y Geografía: espacio geográfico, paisaje y territorio en las producciones cinematográficas. **Boletín de la Asociación de Geógrafos Espanoles**. n. 45. p. 157-190, 2007.

PARTILHA. Direção Coraci Ruiz e Julio Matos. Laboratorio Cisco. 2019. 13 min

PEIXOTO, N. B. **Paisagens urbanas**. Editora Senac São Paulo, 2019.

PEREIRA, P. R. A. de A. A circularidade inacabada de Paula Tavares. **Cadernos Cespuc de Pesquisa PUC Minas**, v. 16, p. 73-96, 2007.

PONTE, P. Ver, ser e estar nas paisagens: trajetórias de um conceito em abertura. **GeoTextos**, v. 15, n. 2, p. 217-238, dezembro 2019.

RAMOS, F. P. **Mas afinal... o que é mesmo documentário?** São Paulo, Editora Senac, 2007.

RANCIÈRE, Jacques. **O espectador emancipado**. Tradução Ivone C. Benedetti. São Paulo Editora WMF Martins Fontes, 2012.

REIS FILHO, O. G. dos. A encenação do vago: notas para uma estética da videoarte. In: **Encontro dos Núcleos de Pesquisa em Comunicação – NP Comunicação Audiovisual**, 30, 2007, Santos (SP). Disponível em: <http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2007/resumos/r1587-1.pdf> Acesso em: 08 de maio de 2023.

RELPH, E. As bases fenomenológicas da Geografia. **Revista Geografia** (Rio Claro), v. 4, n.7, p. 1-25, abr.1979.

RIBARIC, M. E. A Narrativa Audiovisual Publicitária e a Vida Cotidiana, 2013. Disponível em: <http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2013/resumos/R8-1761-1.pdf> Acesso em: 24 de mar de 2023.

RIBEIRO, A. C. Olhar o céu, ouvir a terra: anotações sobre corpo, memória e paisagem no cinema de James Benning e Cao Guimarães. **Aniki: Revista Portuguesa da Imagem em Movimento** v.4 n. 1, 2016.

ROLNIK, S. A multiplicação da subjetividade. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 19 de maio de 1996. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/1996/5/19/mais!/3.html> Acesso em: 10 de janeiro de 2023

ROSÁRIO, F.; VILLARMEA ÁLVAREZ, I. A paisagem no cinema: imagens para pensar o tempo através do espaço. **Aniki: Revista Portuguesa da Imagem em Movimento**, v. 4, p. 55-63, 2017.

SALAS, E. Letters to Angola.(Original title: Cartas para Angola.) 2012. 78 min. Portuguese with English subtitles. Angola, Brazil, and Portugal. Aggregator Media. No Price Reported. **African Studies Review**, v. 63, n. 4, p. p. 81-E83, 2020.

SILVA, J. M. da. **Diferença e descobrimento: o que é o imaginário?** : (a hipótese do excedente de significação). Porto Alegre: Editora Sulina, 2017.

SILVA, V. de P. da. Paisagem: concepções, aspectos morfológicos e significados. **Sociedade & Natureza**, v. 19, n. 1, p. 199-215, 2007.

SPOSITO, E. S.; DA SILVA, K. A. A. O sujeito na geografia: uma proposta para se pensar o espaço por meio de diferentes prismas. **Caminhos de geografia**, Uberlândia, MG, v. 22, n. 8, Ago 2021. DOI 10.14393/RCG228255896. Disponível

em: <http://www.seer.ufu.br/index.php/caminhosdegeografia/article/view/55896>.
Acesso em: 19 maio 2022.

TERRITÓRIOS MARGINAIS. Direção Julio Matos. Laboratório Cisco 2019. 28 min

TEZZA, C. A ética da ficção. In: **Ética e pós-verdade**. Porto Alegre e São Paulo: Dublinense, p. 43-71, 2017.

TUAN, Yi-Fu. **Espaço e lugar**: a perspectiva da experiência. São Paulo: Difel, 1983.

VILELA, R. B., RIBEIRO, A., BATISTA, N. A. Nuvem de palavras como ferramenta de análise de conteúdo: Uma aplicação aos desafios do mestrado profissional em ensino na saúde. **Millenium**, v. 02, n.11, p. 29-36. 2020. DOI: <https://doi.org/10.29352/mill0211.03.00230>

WALDMAN, M. O Baobá na paisagem africana: singularidades de uma conjugação entre natural e artificial. **África**: Revista do Centro de Estudos Africanos, Número especial, p. 223-236, 2012.

ZIZEK, S. **Vivendo no fim dos tempos**. São Paulo: Boitempo, 2012.