

Anais Eletrônico
2ª Mostra CineBRICS

1ª edição
Maio 2026

CineBRICS



CineBRICS

CineBRICS

Anais Eletrônico

2ª Mostra CineBRICS

1ª edição

Maio 2026

Coordenador

Jonnas Esmeraldo Marques de Vasconcelos

É proibida a reprodução total ou parcial desta obra sem a autorização expressa dos autores.

Edição eletrônica

DOI: 10.5281/zenodo.20600664

Link: <https://zenodo.org/records/20600664>

Editora

UFBA

Edição

ISBN: 978-65-5631-202-6



This is an open-access dossier distributed under the terms of the Creative Commons Attribution License.

C i n e B R I C S

CineBRICS

Anais Eletrônico

2ª Mostra CineBRICS

1ª edição

Maio 2026

BRICS+ Research Center da Universidade Federal da Bahia (NEPBRICS/UFBA)
Rua da Paz, S/N, Graça, Salvador, Bahia, Brazil, CEP 40.150-140
E-mail: nepbrics@ufba.br

Coordenação

Jonnas Esmeraldo Marques de Vasconcelos

Organizadores dos Anais Eletrônico da 2ª Mostra CineBRICS

Jonnas Esmeraldo Marques de Vasconcelos

Gláucia da Silva Santos

Lucas Lira de Menezes

Maria Paula Malheiros Couto

Revisão Final

Jonnas Esmeraldo Marques de Vasconcelos

Projeto Gráfico

Gláucia da Silva Santos

Maria Paula Malheiros Couto

Créditos Fotográficos

Gláucia da Silva Santos

Ingrid Aisha de Oliveira Barreto

CineBRICS

CineBRICS

Anais Eletrônico

2ª Mostra CineBRICS

1ª edição

Maio 2026



COMITÊ ORGANIZADOR DA 2ª MOSTRA CINEBRICS

Coordenação

JonnasEsmeraldo Marques de Vasconcelos

Coordenação de Apoio

Gláuciada Silva Santos - bolsista PIBIX 2025-2026

Ingrid Aisha de Oliveira Barreto - bolsista PIBIX 2025-2026

Maria Paula Malheiros Couto - pós-graduanda

Apoiadores

Universidade Federal da Bahia

Escritório do Ministério das Relações Exteriores da Bahia (EREBAHIA)

Secretaria Nacional da Juventude do Governo Federal

Secretaria de Cultura do Estado da Bahia (Secult)

BRICS+ Festival - Festival Internacional de Arte, Cultura e Economia Criativa dos BRICS

Dados internacionais de Catalogação na Publicação

C574 Cine BRICS / Coordenação e Organização Jonnas Esmeraldo Marques de Vasconcelos;
Organização: Gláucia da Silva Santos, Lucas Lira de Menezes, Maria Paula
Malheiros Couto. – Vol. 2, n. 1 (maio 2026)- . – Salvador: Universidade Federal
da Bahia, Faculdade de Direito, 2026.
v. : il. color.

ISBN 978-65-5631-202-6
BRICS+ Research Center (NEPBRICS) - Grupo de Pesquisa e Extensão vinculado
ao GLOPOLI e a Faculdade de Direito da Universidade Federal da Bahia.

I. Vasconcelos, Jonnas Esmeraldo Marques de. II. Santos, Gláucia da Silva. III.
Menezes, Lucas Lira de. IV. Couto, Maria Paula Malheiros. V. Universidade Federal
da Bahia – Faculdade de Direito. VI. Universidade Federal da Bahia – BRICS+
Research Center. VII. Título.

CDD – 340

SUMÁRIO

Apresentação

Jonas Esmeraldo Marques de Vasconcelos

06

O Estado de Exceção e a Necropolítica no Apartheid: A despersonalização do indivíduo e a luta pela retomada da humanidade em Kalushi

09

Ester Araujo da Silva

Arte, Corpo e Resistência: Uma análise do filme Tatuagem

17

Gabriele Rodrigues

Cinema e memória: o cerco de Leningrado e os males da guerra

23

Georges Hector Guimarães Carvalho Ferreira

Quatro filmes, quatro contextos de resistência e trauma

27

Gláucia da Silva Santos

Entre o testemunho e a ficção: duas visões da guerra feminina

35

Gláucia da Silva Santos

2ª Mostra CineBRICS: das telas da UFBA para o Mundo

40

Gláucia da Silva Santos e Ingrid Aisha de Oliveira Barreto

A transformação dos Asian Values presente no filme Juventude (2017)

53

Lucas Lira de Menezes

Ser de fronteira: Kalushi (2016) e a terra pós-colonial

59

Maria Paula de Malheiros Couto

A doutrina do propósito comum à segurança nacional: A criminalização da resistência em Fogo contra Fogo

68

Vinicius Soares Nascimento

Apresentação

Jonnas Esmeraldo Marques de Vasconcelos

VASCONCELOS, Jonnas. (jm.vasconcelos@ufba.br) - Federal University of Bahia

É com satisfação que apresentamos os resultados da 2ª Mostra CineBRICS, realizada em 2025. Trata-se de uma das iniciativas do BRICS+ Research Center (NEPBRICS), grupo sob minha coordenação, que tem desenvolvido atividades de pesquisa e de extensão interdisciplinares e interinstitucionais em torno da agenda de cooperação BRICS+ [1], envolvendo professores, estudantes da graduação e pós-graduação, de universidades públicas e privadas, de diferentes cursos de formação (tais como direito, humanidades, economia e relações internacionais).

A Mostra CineBRICS é um projeto permanente e anual. Com caráter extensionista, foi criado com o intuito de utilizar metodologias e técnicas lúdicas de aprendizagem, além de promover intercâmbio cultural e acadêmico por meio das artes. Nesse sentido, o projeto se materializa por meio da organização periódica de exposição gratuita de filmes produzidos sobre e pelos países do grupo BRICS+, de modo a fomentar reflexões sobre temas e questões relativas às mais diversas dimensões de direitos e relações internacionais. As exposições de filmes sempre são conjugadas com debates e discussões com convidados e especialistas sobre o eixo temático selecionado e/ou o país retratado na película.

Enquanto na 1ª Mostra CineBRICS, realizada em 2024, exploramos a temática da soberania nacional a partir de quatro filmes oriundos de países BRICS[2], exibidos gratuitamente na Sala de Arte de Cinema da UFBA (Canela), nesta segunda edição o recorte da curadoria foi a juventude nesses países. Assim, foram selecionados e exibidos os seguintes filmes:

[1]Acrônimo que se refere aos países fundadores do grupo (Brasil, Rússia, Índia, China e África do Sul) acrescido dos novos membros plenos (Arábia Saudita, Emirados Árabes Unidos, Egito, Etiópia, Irã e Indonésia) e dos “países parceiros” (Belarus, Bolívia, Cazaquistão, Cuba, Malásia, Nigéria, Tailândia, Uganda e Uzbequistão).

[2]Foram exibidos os seguintes filmes: Terra em transe, de Glauber Rocha, 106 min (Brasil); Vassa, de Gleb Panfilov, 131 min (Rússia); O Último Vice-Rei, de Gurinder Chadha, 106 min (Índia); A Guerra do Ópio, de Xie Jin, 150 min (China).

- Tatuagem, de Hilton Lacerda, 110min (Brasil);
- Fang Hua ("Juventude", em português), de Feng Xiao Gang, 135min (China)
- Kalushi: the story of Solomon Mahlangu ("Fogo contra fogo", em português), de Mandla Dube, 107min (África do Sul)
- Dylida ("Uma Mulher Alta", em português), de Kantemir Balagov, 137min (Rússia).

Com este rico material audiovisual, os participantes do projeto engajaram em reflexões sobre aspectos que marcam a juventude dessas diferentes culturas, destacando, ao mesmo tempo, as particularidades e universalidades nas múltiplas vivências retratadas. Os textos que compõem os presentes anais são manifestações concretas do potencial desse projeto para ampliação do repertório cultural e científico. Desejo uma excelente leitura!

Salvador, Bahia, 30 de abril de 2026

Jonas Esmeraldo Marques de Vasconcelos
Coordenador do Projeto

CineBRICS

CineBRICS

Anais Eletrônico

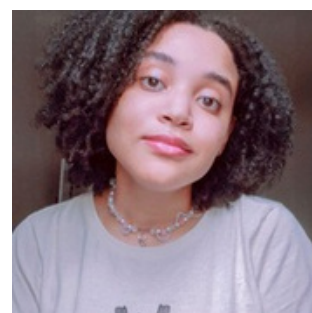
2ª Mostra CineBRICS

1ª edição

Maio 2026

***O Estado de Exceção e a Necropolítica no
Apartheid: A despersonalização do indivíduo e a
luta pela retomada da humanidade em Kalushi***
Ester Araujo da Silva

Graduanda no Bacharelado Interdisciplinar de Humanidades na Universidade Federal da Bahia com Área de Concentração em Relações Internacionais, Pesquisadora Associada do Centro de Pesquisa BRICS+ da UFBA (NEPBRICS). Professora voluntária de língua portuguesa no CSM UNIFACS.
Email: aestersilvas@gmail.com



DOI: 10.5281/zenodo.20600421

Link: <https://zenodo.org/records/19988140>

O Estado de Exceção e a Necropolítica no Apartheid: A despersonalização do indivíduo e a luta pela retomada da humanidade em Kalushi

Ester Araujo da Silva

Graduanda no Bacharelado Interdisciplinar de Humanidades na Universidade Federal da Bahia (UFBA) com Área de Concentração em Relações Internacionais, Pesquisadora Associada do Centro de Pesquisa BRICS+ da UFBA (NEPBRICS). Professora voluntária de língua portuguesa para imigrantes e refugiados no Centro de Serviço ao Migrante da UNIFACS.

✉ Email: aestersilvas@gmail.com

Resumo

O Estado de Exceção e a Necropolítica no Apartheid: A despersonalização do indivíduo e a luta pela retomada da humanidade em Kalushi

Estetralho analisa o filme Kalushi: A História de Solomon Mahlangu sob a ótica da violência institucional e da despersonalização do sujeito durante o Apartheid na África do Sul. A narrativa acompanha a transformação de Solomon Mahlangu, um jovem vendedor ambulante, em um soldado do braço armado do Congresso Nacional Africano (MK). Através de uma revisão teórica baseada em Achille Mbembe, Giorgio Agamben e Frantz Fanon, discute-se como o regime segregacionista estabeleceu uma lógica de morte e suspensão de direitos que forçou civis a deixarem sua vida comum para lutar pela liberdade própria e de seu povo. O estudo demonstra que a entrada de Solomon na luta armada representa a ruptura com a condição de "objeto" do Estado e a assunção do "risco de morte" em busca da dignidade. A análise revela, por fim, que a trajetória do protagonista simboliza a resistência contra a barbárie institucionalizada pelo Estado, transformando o sacrifício individual em um legado de libertação coletiva e amor ao povo.

Palavras-chave: apartheid; necropolítica; estado de exceção

Abstract

The State of Exception and Necropolitics in Apartheid: The depersonalization of the individual and the struggle to reclaim humanity in Kalushi

This paper analyzes the film *Kalushi: The Story of Solomon Mahlangu* through the lens of institutional violence and the depersonalization of the subject during Apartheid in South Africa. The narrative follows the transformation of Solomon Mahlangu, a young street vendor, into a soldier for the armed wing of the African National Congress (MK). Through a theoretical review based on Achille Mbembe, Giorgio Agamben, and Frantz Fanon, it discusses how the segregationist regime established a logic of death and the suspension of rights that forced civilians to leave their common lives to fight for their own freedom and that of their people. The study demonstrates that Solomon's entry into the armed struggle represents a break from the condition of the State's "object" and the assumption of the "risk of death" in search of dignity. The analysis reveals, ultimately, that the protagonist's trajectory symbolizes resistance against the barbarism institutionalized by the State, transforming individual sacrifice into a collective legacy of liberation and love for the people.

Keywords: apartheid; necropolitics; state of exception

Introdução

A produção audiovisual sul-africana *Kalushi: A História de Solomon Mahlangu*, dirigida por Mandla Dube, narra a trajetória real do jovem vendedor ambulante Solomon Mahlangu, de Mamelodi, na África do Sul, durante o período do regime Apartheid. Em uma abordagem sensível e visceral, o filme traz a realidade de muitos jovens vivida durante o regime supremacista através da história real de Solomon, trazendo também outros personagens que carregam suas narrativas nesta realidade. A premissa do filme é contar a história desse jovem que tem a sua vida comum atravessada pela brutalidade do regime e que, após sofrer violência das forças policiais, propõe-se a fazer parte do braço armado do Congresso Nacional Africano (ANC), transformando-se de um cidadão comum em um soldado da liberdade. A obra, que permite diversas interpretações por quem a contempla, mergulha na tensão entre a busca por justiça e a violência institucional, que transformou cidadãos em guerrilheiros por necessidade de libertação.

O regime do Apartheid (1948–1994), período em que a obra cinematográfica retrata, foi um regime de segregação racial institucionalizado na África do Sul que estabeleceu uma hierarquia de poder baseada na cor da pele, privando a maioria negra de direitos políticos, civis e econômicos básicos. Para além da imposição do sistema como um limitador de direitos, o regime operou como uma estrutura de controle totalitário, onde o Estado utilizava leis discriminatórias para restringir a circulação, a educação e a própria identidade dos cidadãos negros. Nesse cenário, o governo sul-africano instituiu um cotidiano de vigilância e repressão, transformando a existência da população negra em um alvo constante da violência

estatal e consolidando o que se pode entender como uma suspensão permanente da justiça em prol da supremacia branca.

A interpretação da produção cinematográfica abordada por esta leitura irá se basear em uma análise que parte da realidade brutal vivida pelo jovem Solomon e que perpassa toda a sociedade sul-africana durante o regime do Apartheid. Analisará como a violência amplamente disseminada durante o período foi baseada na despersonalização do indivíduo, deixando de contemplar a sociedade negra como seres humanos para colocá-la como parte de uma base social merecedora de violência e exploração. O texto tem como norte o conceito de Necropolítica, cunhado por Achille Mbembe em sua tese de mesmo nome, e o debate levantado por Frantz Fanon em *Os Condenados da Terra*, bem como a compreensão de Giorgio Agamben do Estado de Exceção, tendo em vista a compreensão de que o Apartheid não foi apenas um conceito estrutural que perdurou por séculos através da subjugação do povo negro, mas a materialização de tal condição por meio de uma justificativa política onde a lei é suspensa para criar uma zona de violência permitida.

A partir desta introdução, cabe o questionamento: como interpretar a realidade de um Estado de Exceção que, ao declarar guerra contra a sua própria sociedade, sequestra a identidade pacífica dos cidadãos e os força a fazer parte da resistência armada pela busca por sua própria sobrevivência e retomada dos seus direitos como seres humanos? Para além dessa indagação, importa analisar como essa barbárie operou a despersonalização do indivíduo no contexto do Apartheid em múltiplas instâncias, desde sua compreensão como cidadão munido de direitos e segurança em sua integridade física, até ser forçado a deixar sua vida comum para lutar contra um Estado que reprime sua existência como ser humano. É necessário compreender os mecanismos que permitiram ao regime converter a barbárie institucional em uma ferramenta legítima de controle governamental, reduzindo o sujeito político a um corpo exposto à violência e forçando-o a assumir o papel de ator não-estatal em um conflito de sobrevivência, como ocorreu na trajetória de Solomon e de muitos outros personagens presentes na história contada pelo filme *Kalushi*.

A despersonalização do indivíduo e o cotidiano em Mamelodi

Inicialmente, em *Kalushi*, o telespectador é apresentado à realidade de Solomon: um cotidiano comum e envolto de amor pelas pessoas que o cercam, como o de qualquer outro jovem sul-africano do mesmo período. Uma vivência munida de notáveis dificuldades no dia a dia, que era levada pela condição de vendedor ambulante e

demais esforço familiar. O protagonista é apresentado como um rapaz estudioso, cheio de sonhos, apaixonado por jazz, que ama sua namorada e família. Sob esse cenário apresentado, é possível entender Solomon como um cidadão comum, que não está completamente inserido no meio político ou que se vê como alguém disposto a morrer por uma causa.

Todavia, ao ser diretamente exposto a uma agressão física, que extrapola a violência estrutural promovida pelo regime e que afeta a vida da comunidade negra em Mamelodi, e ao passar por tal humilhante experiência de abuso, o protagonista sente fisicamente a gravidade da opressão perpetuada pelo Apartheid. A partir desse momento, o garoto busca se juntar ao braço armado da resistência, que procura, através de uma resposta igualmente contundente, enfrentar o sistema segregacionista. Com base nesses fatos, compreende-se, pela ilustração cinematográfica, o conceito defendido por Frantz Fanon em *Os Condenados da Terra*: a metamorfose pela qual o indivíduo é obrigado a passar em uma realidade de barbárie institucionalizada (Fanon, 1968, p. 67).

Essa transformação é o resultado direto do que Fanon descreve como o "mundo compartimentado" do regime colonial (Fanon, 1968, p. 32). Em Mamelodi, Solomon habita a zona do "não-ser", um espaço onde a vida é marcada pelo vigiar das forças de repressão, bem como a possibilidade constante de ser submetido a violências. (Fanon, 2008, p. 26). Ao ser agredido, o protagonista experimenta uma dor que vai além do físico, dor esta que opera a intenção de reduzir o indivíduo ao estado de animalidade, um simples objeto de controle estatal. Conforme a obra de Fanon, a violência do colonizador é tão profunda que ela se sedimenta nos músculos do colonizado (Fanon 1968, p. 48). Assim, a decisão de Mahlangu de se juntar à resistência armada não deve ser lida apenas como um ato de vingança, mas como um processo de "desintoxicação" subjetiva. Para Fanon, a violência do resistir é uma força purificadora que liberta o oprimido de seu complexo de inferioridade e de seu desespero, permitindo que ele reconstrua sua própria humanidade. Ao deixar suas leituras e o jazz para empunhar uma arma em nome da liberdade, o antigo ambulante deixa de ser um corpo passivo para tornar-se um sujeito histórico, provando que, em um Estado de Exceção, a retomada da dignidade exige a ruptura radical com a passividade civil, como argumenta Fanon em *Os Condenados da Terra*.

O estado de exceção e a metamorfose do sujeito

A história narrada por Solomon sobre sua entrada na luta armada perpassa, fundamentalmente, pela compreensão do que o filósofo Giorgio Agamben (2004) define como "estado de exceção". No contexto do Apartheid, o Estado não opera para

proteger o corpo negro, mas funciona especialmente como um operador de violência, captura e subjugação. Ao vivenciar as consequências da brutalidade do sistema de perto, nota-se que a "justiça" institucional emulada durante o julgamento de Solomon é uma manobra elaborada para legitimar, através de dispositivos oficiais, a barbárie contra a população negra da África do Sul no período no qual se passa a história, reduzindo a população negra àquilo que Mbembe define em Necropolítica como corpos matáveis vindos dos "campos de morte" (Mbembe, 2018, p. 8).

Diante dessa exclusão estrutural, a violência do regime gera o sequestro da identidade do jovem Mahlangu, que abandona sua "vida comum" e de seus sonhos mais simples, como viver o amor durante a juventude, de maneira paradoxal e cruel, pelo custo da sobrevivência dele e de seu povo. Contudo, é no exílio, durante o treinamento militar, que tal metamorfose atinge o ápice para, então, Solomon tornar-se um agente que busca pela liberdade. Ao aprender a organizar a resistência, Mahlangu muda a sua condição de vítima passiva e assume o "risco de morte" definido por Mbembe, que torna possível superar as proibições impostas pelo opressor; a revolta armada contra a violência institucionalizada transforma-se no único mecanismo de resistência possível na realidade do garoto, meio pelo qual ele pode buscar a retomada de sua humanidade e direito de existir (Mbembe, 2018, p. 14).

Embora a revolta armada contra a violência institucionalizada seja uma necessidade estrutural no processo de descolonização, como defendido por Frantz Fanon, ao retomar a agência do indivíduo, Solomon Mahlangu deixa claro que os guerrilheiros não são apenas soldados dispostos a lutar e morrer por uma causa. É possível compreender que a revolução, no contexto analisado, está para além da violência e adentra o campo subjetivo: trata-se da busca pela retomada do direito de existir e, fundamentalmente, da recuperação da própria humanidade de indivíduos que amam, sentem dores e que apenas buscam por seu espaço. Como expressa o protagonista do longa:

Mas nós somos mais do que combatentes. Somos amantes. Como Che Guevaradisse certa vez, a revolução é o maior ato de amor. O amor pelo seu povo, o amor pelo seu país. É isso que o MK é, essa é a nossa causa: é o amor (Kalushi: a história de solomon mahlangu, 2016).

Sendo assim, pode-se compreender que, para Mahlangu, a resistência é a sua garantia de sobrevivência e da permanência do seu povo. Neste ponto do longa, o jovem deixa de ser apenas um cidadão submetido à violência estrutural do regime do Apartheid para se tornar parte ativa da resposta contra colonial. Essa transformação do protagonista ilustra a dinâmica de descolonização na qual a imposição violenta da supremacia e dos valores brancos gera, inevitavelmente, uma justa inversão por parte do oprimido, que passa a rejeitar radicalmente o sistema

colonial e a insurgir-se contra ele com todas as suas forças (Fanon, 1968, p. 39). A luta de Mahlangu, portanto, materializa essa ruptura, transformando a injusta violência da opressão em um instrumento ativo de libertação, ao lutar contra ela através da força.

Conclusão

Em suma, a análise da trajetória de Solomon Mahlangu em Kalushi: A História de Solomon Mahlangu permite compreender as engrenagens de um sistema que opera sob a lógica da morte e da suspensão do direito, no contexto do Apartheid (1948- 1994), na África do Sul. Através das lentes de Agamben e Mbembe, evidenciou-se que o Apartheid não foi apenas um regime segregacionista, mas um Estado de Exceção permanente que reduzia corpos negros a zonas de morte e exclusão; regime este que operou sob estruturas organizadas pelo opressor sistema colonial que perdurou por séculos. O Apartheid foi o exemplo da materialização estatal de tal opressão e a história de Solomon, que, infelizmente, não tem um "final feliz" no sentido convencional, pode ser visto hoje como exemplo de luta contra tal sistema, contra o perpetuar da instauração de "zonas de morte" na contemporaneidade.

Contudo, o longa demonstra que a despersonalização do indivíduo encontra seu limite na subjetivação política. Ao assumir o "risco de morte" descrito por Mbembe, Mahlangu rompe com o status de objeto do Estado. Sua metamorfose de civil em combatente não é um elogio à violência em si, mas a prova de que, segundo Fanon, em contextos de barbárie institucionalizada, a retomada da dignidade humana exige uma ruptura radical.

Portanto, Solomon Mahlangu deixa o estado de vítima da necropolítica para se tornar o "amante" e o "revolucionário" como mencionado em seu discurso durante o longa. Sua história reafirma que o maior ato de amor e resistência é a busca pela permanência de seu povo e pela afirmação do direito de existir, transformando o sacrifício individual em um legado coletivo de libertação.

Referências

AGAMBEN, Giorgio. Estado de exceção. Tradução de Iraci D. Poleti. São Paulo: Boitempo, 2004.

FANON, Frantz. Os condenados da terra. Tradução de Enilce Albergaria Rocha e Lucy Magalhães. Juiz de Fora: UFJF, 2005.

FANON, Frantz. *Pele negra, máscaras brancas*. Tradução de Renato da Silveira. Salvador: EDUFBA, 2008.

KALUSHI: the story of Solomon Mahlangu. Direção: Mandla Dube. África do Sul: Flash Films, 2016. 1 DVD (107 min).

MBEMBE, Achille. *Necropolítica: biopoder, soberania, estado de exceção, política da morte*. Tradução de Renata Santini. 3. ed. São Paulo: n-1 edições, 2018.

CineBRICS

CineBRICS

Anais Eletrônico

2ª Mostra CineBRICS

1ª edição

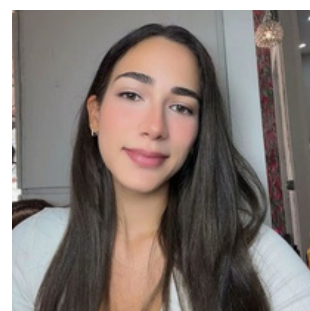
Maio 2026

Arte, Corpo e Resistência: Uma análise do filme Tatuagem

Gabriele Rodrigues

Discente do curso de Mestrado em Economia Aplicada na Universidade Federal da Bahia. Pesquisadora associada do Centro de Pesquisa NEPBRICS+.

Email: gabriele2811.gr@gmail.com.



DOI: 10.5281/zenodo.20600444

Link: <https://zenodo.org/records/20600444>

Arte, Corpo e Resistência: Uma análise do filme Tatuagem

Gabriele Rodrigues

Discente do curso de Mestrado em Economia Aplicada na Universidade Federal da Bahia. Pesquisadora associada do Centro de Pesquisa NEPBRICS+.

✉ Email: gabriele2811.gr@gmail.com

Resumo

Arte, Corpo e Resistência: Uma análise do filme Tatuagem

O filme Tatuagem, dirigido por Hilton Lacerda, apresenta uma reflexão sobre arte, liberdade e resistência em meio ao contexto da ditadura militar brasileira. Ambientado em Recife no final da década de 1970, o longa acompanha o grupo teatral “Chão de Estrelas”, liderado por Clécio Wanderley, e sua relação com o jovem soldado Fininha. A obra evidencia o embate entre o conservadorismo institucional e as expressões artísticas, destacando o corpo como instrumento político. Este trabalho analisa como o filme articula memória, sexualidade e crítica social, dialogando com experiências reais como o Teatro Vivencial. Argumenta-se que a narrativa propõe uma reflexão atual sobre os mecanismos de controle social e a importância da arte frente à desinformação e ao avanço de discursos conservadores.

Palavras-chave: ditadura militar; arte; cinema brasileiro

Abstract

Art, Body and Resistance: An Analysis of the film Tatuagem

The film Tatuagem, directed by Hilton Lacerda, presents a reflection on art, freedom, and resistance within the context of the Brazilian military dictatorship. Set in Recife in the late 1970s, the film follows the theatrical group “Chão de Estrelas,” led by Clécio Wanderley, and its relationship with the young soldier Fininha. The narrative highlights the tension between institutional conservatism and artistic expression, emphasizing the body as a political instrument. This paper analyzes how the film articulates memory, sexuality, and social critique, engaging with real experiences such as the Teatro Vivencial. It argues that the film offers a contemporary reflection on mechanisms of social control and the importance of art in confronting misinformation and conservative discourse.

Keywords: military dictatorship; art; brazilian cinema

Introdução

O longa-metragem brasileiro *Tatuagem* (2013), sob a direção e roteiro de Hilton Lacerda, configura-se como uma das mais potentes incursões audiovisuais contemporâneas sobre o embate entre o autoritarismo e a subjetividade humana. A narrativa é ambientada em 1978, na cidade de Recife, situando-se cronologicamente no crepúsculo da ditadura militar brasileira. A escolha desse recorte temporal é estratégica: ao retratar o final da década de 1970, o filme captura uma sociedade em transição, onde as estruturas de repressão institucional começavam a coexistir com o anseio por aberturas democráticas e liberdades individuais.

Nesse cenário de vigilância e censura, a obra utiliza a arte como uma linguagem fundamental de resistência, explorando a nudez, a sexualidade dissidente e a performance como formas de contestação política direta. O conservadorismo, representado pela rigidez das forças armadas e pelos valores tradicionais da época, é confrontado pela explosão criativa do grupo teatral "Chão de Estrelas". O filme demonstra como o controle dos corpos e a limitação do pensamento crítico eram ferramentas centrais de manutenção do poder coercitivo, mas também evidencia como a arte conseguia criar fendas de liberdade nessas estruturas normativas.

A trama central articula-se a partir do encontro entre Clécio Wanderley (Irândhir Santos), o líder do grupo teatral, e Fininha (Jesuíta Barbosa), um jovem soldado do Estado. Através da relação afetiva e política estabelecida entre ambos, o filme constrói uma reflexão profunda sobre identidade, desejo e a possibilidade de transformação pessoal diante do contato com o "outro". Esse encontro não é apenas amoroso, mas simbólico, representando o choque entre o mundo da ordem e o mundo da criação, e como a arte possui a potência de desestabilizar até as instituições mais rígidas.

Além de sua força narrativa, a obra estabelece um diálogo direto com experiências históricas reais do teatro pernambucano, especialmente o legado do Teatro Vivencial, conhecido por suas intervenções provocativas e marginais durante os anos de chumbo. Ao resgatar essas práticas culturais muitas vezes silenciadas pela historiografia oficial, Hilton Lacerda não apenas reconstrói um período histórico, mas propõe uma discussão atual sobre os mecanismos de controle social e a importância da preservação da memória.

Arte contra o conservadorismo e a desinformação

No desenvolvimento do filme, o “Chão de Estrelas” emerge como um espaço simbólico de liberdade e contestação. Inspirado no Teatro Vivencial, esse coletivo artístico utiliza o humor, a nudez e a irreverência para desafiar normas sociais e políticas impostas pela ditadura. O Teatro Vivencial estabeleceu-se como um pilar de resistência, entre as décadas de 1970 e 1980, ao articular o uso de purpurinas e cassetetes, transformando o palco em um território de visibilidade para grupos divergentes dos aceitos socialmente como os homossexuais. Ao ocupar espaços marginais em Recife e Olinda com a estética do deboche, o teatro confrontava a violência do Estado, evidenciando como a arte marginal transformava a vivência da sexualidade em um ato de enfrentamento político e afirmação de corpos que desafiavam a normatividade do período (Oliveira et al., 2024).

Essa resistência política e estética é materializada na tela através da profundidade com que Hilton Lacerda elaborou seus personagens. Clécio representa a personificação desse artista engajado herdado do Vivencial, que compreende a arte e o próprio corpo como instrumentos de transformação social. Em oposição a esse universo libertário, Fininha simboliza o indivíduo confinado à estrutura autoritária do Exército que, ao ser atravessado por essas novas experiências performáticas, inicia um processo de questionamento e mudança interna. A relação entre ambos se torna o eixo central da obra ao evidenciar o conflito dialético entre a repressão estatal e a liberdade artística, entre a disciplina militar e o desejo humano. Complementando essa dinâmica, personagens como Paulete (Rodrigo Garcia) reforçam o caráter coletivo e plural do grupo, expandindo a discussão para a importância da diversidade e da proteção de identidades dissidentes. Nesse sentido, o filme propõe uma reflexão que ultrapassa o contexto histórico retratado para alcançar as tensões da atualidade. Ao abordar os mecanismos de controle da informação, a obra estabelece um diálogo direto com a contemporaneidade, marcada pelo fenômeno das *fake news* e pela polarização política. Conforme apontado pelo diretor Hilton Lacerda em entrevista ao Canal Brasil, o excesso de informação na atualidade pode gerar efeitos paradoxalmente semelhantes à desinformação do passado, contribuindo para o fortalecimento de discursos conservadores que tentam deslegitimar a arte.

“Aquela sociedade dos anos 70, se falar especificamente do Brasil, era uma sociedade menos informada no sentido de como chega a informação. Então você tinha uma discordância às vezes pela falta do contato hoje a gente tá num processo inverso. O excesso leva a uma posição bastante conservadora. [...] por exemplo você quando coloca o local da arte no local de desrespeito e não no local da discussão você tá articulando as pessoas que têm acesso à algum tipo de informação...” (Hilton Lacerda em entrevista ao Canal Brasil)

Essa tentativa de controle discursivo é combatida na obra pela exposição da humanidade dos corpos, apresentando a nudez como uma verdade universal que resiste por baixo de uniformes e ideologias. A provocação trazida no "Chão de Estrelas" de que "todo mundo tem cú" surge aqui como um elemento de nivelamento ontológico essencial, ela desarma a autoridade baseada em hierarquias e cargos ao recordar a fragilidade e a igualdade orgânica dos sujeitos.

Ao utilizar o corpo como ferramenta de desmitificação do poder, o filme dialoga com o que Miliandre Garcia (2018) descreve como as táticas de resistência do teatro brasileiro frente aos órgãos de censura. Segundo a autora, a cena teatral da época não apenas enfrentava o cerceamento institucional, mas buscava brechas para reafirmar a liberdade de expressão através de performances que agrediam a moral vigente. Assim, a arte apresentada no filme surge como uma forma de resistência não apenas à repressão política direta, mas também à manipulação discursiva, reafirmando seu papel fundamental na construção do pensamento crítico e na preservação da memória coletiva contra o conservadorismo.

Conclusão

Em suma, o filme *Tatuagem* destaca-se como uma obra fundamental para a compreensão das relações entre arte, política e sociedade no Brasil. Ao retratar o cotidiano do grupo "Chão de Estrelas" e sua inspiração em experiências como o Teatro Vivencial, a narrativa demonstra que a resistência em contextos autoritários não se limita ao panfleto político, mas manifesta-se na própria liberdade de existir e desejar. A trajetória dos personagens, especialmente Clécio e Fininha, demonstra que a transformação social está intimamente ligada à capacidade de questionar normas e experimentar novas formas de existência. A simbologia da tatuagem, portanto, encerra a obra como a marca inapagável que a experiência da liberdade e o peso da história imprimem na pele dos sujeitos. Ao discutir os impactos do conservadorismo e da desinformação, o filme oferece ferramentas críticas para o presente, reafirmando que, diante de qualquer mecanismo de controle, a arte permanece como o último e mais vibrante reduto de liberdade e debate democrático.

Referências

GLISSANT, Édouard. **Poetics of Relation**. Ann Arbor: University of Michigan Press, 1997.

KALUSHI: the story of Solomon Mahlangu. Direção: Mandla Dube. África do Sul: Flash Films, 2016. 1 DVD (107 min).

MBEMBE, Achille. **Políticas da Inimizade.** 1. ed. Lisboa: Antígona, 2017.

CineBRICS

CineBRICS

Anais Eletrônico

2ª Mostra CineBRICS

1ª edição

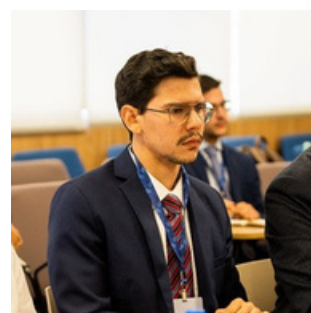
Maio 2026

Cinema e memória: o cerco de Leningrado e os males da guerra

Georges Hector Guimarães Carvalho Ferreira

Discente de graduação da Faculdade de Direito da Universidade Federal da Bahia. Pesquisador associado do Centro de Pesquisa NEPBRICS+

Email: georgeshectorg@protonmail.com



DOI: 10.5281/zenodo.20600463

Link: <https://zenodo.org/records/20600463>

Cinema e memória: o cerco de Leningrado e os males da guerra

Georges Hector Guimarães Carvalho Ferreira

Discente de graduação da Faculdade de Direito da Universidade Federal da Bahia. Pesquisador associado do Centro de Pesquisa NEPBRICS+.

✉ Email: georgeshectorg@protonmail.com

Resumo

Cinema e memória: o cerco de Leningrado e os males da guerra

A presente resenha utiliza o filme “Uma Mulher Alta” como forma de, através da arte, discutir o legado do Cerco de Leningrado. O episódio de Leningrado se torna ilustração pela qual é possível ver o potencial lesivo da guerra. Explora, com isso, os danos físicos e psicológicos que são gerados pela guerra. Isto é feito pelo uso de passagens das vidas das personagens do filme, sendo feita uma relação com o que foi documentado na historiografia sobre o cerco de Leningrado.

Palavras-chave: guerra; cinema; leningrado

Abstract

Cinema and memory: the Leningrad blockage and the evils of war

This review takes hand of the film "Beanpole" as a tool for discussion, through art, of the legacy of the Leningrad Siege. The episode which took place in Leningrad becomes the illustration through which it is possible to see the harmful potential of war. The text explores, therefore, the physical and psychological damages provoked by war. It does so by recalling passages of the lives of the personages of the film in its relationship with documented historiography on the Leningrad Siege.

Keywords: war; cinema; leningrade

Introdução

Uma mulher de estatura elevada aparece como se estivesse congelada pelo frio da Rússia. Ela emite um ruído estranho. A princípio não entendemos o que acontece. Assim começa o filme “Uma Mulher Alta”, dirigido e com roteiro escrito por Kantemir

Balagov. O filme, que foi lançado em 2019, retrata a Leningrado de 1945, no final da Segunda Guerra Mundial. Logo após um dos maiores cercos dos últimos tempos, o cerco de Leningrado. Duas personagens protagonistas, Iya e Macha, que estiveram juntas no suporte das tropas russas na guerra, testemunham os desafios que são enfrentados pela sociedade russa no pós-guerra, em especial na região de Leningrado. Por este retrato, o filme foi vencedor do prêmio *Un Certain Regard* do Festival de Cinema de Cannes, bem como outras premiações internacionais.

Danos físicos da guerra

O cerco de Leningrado foi concretizado por tropas alemãs e finlandesas no fim da segunda Guerra Mundial, que realizaram um bloqueio aos arredores da cidade. Deixou um legado de destruição e mortes comparado a poucos eventos na história contemporânea. Praticamente todos tinham algum parente que faleceu durante o cerco. O contexto do cerco foi de fome extrema, mal havendo pão para alimentar a população. O bloqueio impedia a chegada de suprimentos. (Bidlack; Lomagin, 2012).

O filme nos leva à reflexão sobre o aspecto físico da destruição do pós-guerra. É possível ver um ex-combatente acamado no caminho da morte, bem como as crises de sangramento de Macha, que se tornou infértil em razão da guerra. Macha se alimenta com a ajuda de seu namorado, que a leva comida. A escassez de comida é sentida em toda a saga das protagonistas.

Danos psicológicos da guerra

Com o desenrolar do filme, entendemos sua cena inicial: Iya tem uma doença marcada por ataques recorrentes de congelamento, razão pela qual foi afastada do campo de batalha antes do fim da guerra. A doença de Iya provoca o questionamento: seria um transtorno mental causado pela guerra? Iya, então, fica encarregada de cuidar do único filho de Macha. Acaba, um dia, porém, matando-o por sufocamento em um dos seus ataques de congelamento. Macha, ao retornar e saber da morte do filho parece não se comover. É como se fosse mais um acontecimento comum. Tudo se resolveria ao Iya dar à luz a um novo filho que Macha adotaria. A morte parece banalizada e as pessoas substituíveis. Da mesma forma, o corpo feminino. Por mais que Iya acabe concordando em ter o filho por Macha, o momento de sua geração é permeado por violência. Iya se comporta como se não quisesse. A cena se configura, na prática, como um estupro. Iya, posteriormente, descobre que não está grávida. Emerge a culpa. Iya se sente culpada

pela morte do filho de Macha. A objetificação das relações é reforçada pelo envolvimento de Macha com Sasha, suposto namorado dela. No fim, Sasha era apenas um instrumento de Macha para realizar seu desejo de ter um filho.

O cerco durou quase dois anos e meio, trazendo danos psicológicos à população pela guerra. A população passou por um estado crônico de stress mental e físico causados pelos perigos da guerra. Seja pela perda de parentes e amigos ou pelo risco de bombardeio. Foram ao total 16.747 mortos e 33.782 feridos. Aqueles que sobreviveram tiveram que se adaptar mentalmente ao grau de stress a que eram submetidos (Magaeva, 2005).

Conclusão

O filme é, não só uma maneira de manter viva a memória desse evento trágico da história humana, mas também uma forma lembrar a respeito do potencial nocivo da guerra. No contexto atual, é possível ver uma escalada das potências europeias no aumento de sua capacidade bélica (Rittiner; Soares, 2025), bem como investidas de países em territórios de outros, pondo em desafio princípios consolidados no Direito Internacional, em especial a soberania das nações. A história, assim, é uma forma de evitar repetir erros. Na máxima de George Santayana, aqueles que não relembram o passado estão condenados a repeti-lo. (Santayana, 1980).

Referências

MAGAEVA, Svetlana. Prerequisites for Survival and Recovery. In: BARBER, John; DZENISKEVICH, Andrei. **Life and Death in Besieged Leningrad, 1941–44**. 1. ed. Nova Iorque: Palgrave Macmillan, 2005. p. 123-159.

BIDLACK, Richard; LOMAGIN, Nikita. **The Leningrad blockade, 1941–1944: a new documentary history from the Soviet archives**. Tradução de: Marian Schwartz. 1. ed. New Haven: Yale University Press, 2012.

RITTINER, Daniel; SOARES, Jussara. *Exército alerta governo sobre escalada bélica e tenta proteger orçamento: novo cenário global envolve corrida armamentista; militares temem corte e mais restrições para reaparelhamento*. **CNN Brasil**, Brasília, 12 de março de 2025. Disponível em: <https://www.cnnbrasil.com.br/politica/exercito-alerta-governo-sobre-escalada-belica-e-tenta-protoger-orcamento/>. Acesso em: 7 de jan de 2026.

SANTAYANA, George. Reason in Common Sense. In: SANTAYANA, George. **The Life of Reason**. Nova Iorque: Dover Publications, 1980.

CineBRICS

CineBRICS

Anais Eletrônico

2ª Mostra CineBRICS

1ª edição

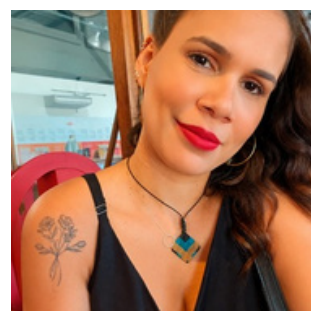
Maio 2026

Quatro filmes, quatro contextos de resistência e trauma

Gláucia da Silva Santos

Graduanda em Direito pela Universidade Federal da Bahia, Mestre em Tecnologias da Saúde pela Escola Bahiana de Medicina e Saúde Pública, aluna especial no doutorado em Relações Internacionais na UFBA e integrante do NEPBRICS – BRICS+ Research Center.

Email: glaucia.dass@gmail.com



DOI: 10.5281/zenodo.20600218

Link: <https://zenodo.org/records/20600218>

Quatro Filmes, Quatro Contextos de Resistência e Trauma

Gláucia da Silva Santos

Graduanda em Direito pela Universidade Federal da Bahia, Mestre em Tecnologias da Saúde pela Escola Bahiana de Medicina e Saúde Pública, aluna especial no doutorado em Relações Internacionais na Universidade Federal da Bahia no componente curricular de Segurança Internacional e integrante do NEPBRICS – BRICS+ Research Center.

✉ Email: glaucia.dass@gmail.com

Resumo

Quatro Filmes, Quatro Contextos de Resistência e Trauma

Esta análise explora quatro filmes do Brasil, África do Sul, Rússia e China, cada um retratando resistência e trauma sob opressão política. *Tatuagem* (2013) acompanha uma trupe teatral brasileira que usa arte anárquica para desafiar a ditadura militar em 1978, centrando-se em um romance proibido entre um soldado e o líder carismático do grupo. *Fogo Contra Fogo* (2017) conta a história real de Solomon Mahlangu, um jovem sul-africano executado sob o apartheid, cujo martírio tornou-se um símbolo da luta pela libertação. *Uma Mulher Alta* (2019) examina o Leningrado do pós-Segunda Guerra Mundial, onde duas mulheres traumatizadas lutam pela sobrevivência e pela humanidade em meio a cicatrizes psicológicas. *Juventude* (2017) retrata jovens artistas no Exército de Libertação do Povo da China durante a Revolução Cultural, expondo como os ideais coletivos esmagam os desejos individuais. Enquanto *Tatuagem* e *Fogo Contra Fogo* retratam a resistência organizada contra regimes autoritários explícitos, *Uma Mulher Alta* e *Juventude* focam no trauma persistente após catástrofes históricas. A arte funciona como libertação em *Tatuagem*, mas como propaganda cooptada em *Juventude*. Amor, amizade e individualidade emergem como atos de desafio em todos os filmes, mas cada um questiona o custo do heroísmo — seja celebrado como martírio ou revelado como destruição. Juntas, essas obras mapeiam como a política, a arte e a psique humana interagem sob pressão extrema, mostrando que até mesmo uma frágil esperança persiste nas fissuras da opressão.

Palavras-chave: Juventude; Resistência; Liberdade

Abstract

Four Films, Four Contexts of Resistance and Trauma

This analysis explores four films from Brazil, South Africa, Russia, and China, each depicting resistance and trauma under political oppression. *Tatuagem* (2013) follows a Brazilian

theatrical troupe using anarchic art to defy the military dictatorship in 1978, centering on a forbidden romance between a soldier and the group's charismatic leader. *Fogo Contra Fogo* (2017) tells the true story of Solomon Mahlangu, a young South African executed under apartheid, whose martyrdom became a symbol of the liberation struggle. *Uma Mulher Alta* (2019) examines post-WWII Leningrad, where two traumatized women struggle for survival and humanity amidst psychological scars. *Juventude* (2017) portrays young artists in China's People's Liberation Army during the Cultural Revolution, exposing how collective ideals crush individual desires. While *Tatuagem* and *Fogo Contra Fogo* depict organized resistance against explicit authoritarian regimes, *Uma Mulher Alta* and *Juventude* focus on the lingering trauma after historical catastrophes. Art functions as liberation in *Tatuagem* but as co-opted propaganda in *Juventude*. Love, friendship, and individuality emerge as acts of defiance across all films, yet each questions the cost of heroism—whether celebrated as martyrdom or revealed as destruction. Together, these works map how politics, art, and the human psyche interact under extreme pressure, showing that even fragile hope persists in the cracks of oppression.

Keywords: Youth. Resistance. Freedom

Resumos dos filmes da curadoria

Tatuagem (2013) – Direção de Hilton Lacerda

O filme brasileiro *Tatuagem*, lançado em 2013 e dirigido por Hilton Lacerda, é um drama que se passa no ano de 1978, durante o período de declínio da ditadura militar no Brasil. A trama centra-se na trupe teatral conhecida como "Chão de Estrelas", liderada pelo carismático e transgressor Clécio Wanderley, interpretado por Irandhir Santos. O grupo realiza espetáculos de resistência política em um teatro-cabaré localizado entre cidades do Nordeste brasileiro, utilizando o deboche, a anarquia e a subversão para desafiar a moral conservadora imposta pelo regime autoritário.

A narrativa desenvolve-se a partir da relação entre Clécio e Fininha, um jovem soldado da polícia militar vivido por Jesuíta Barbosa. O encontro entre os dois desencadeia um romance intenso e proibido, que atravessa as barreiras sociais e morais da época. O filme não apenas explora a intimidade e as contradições desse relacionamento, mas também utiliza o universo da trupe para discutir a arte como ferramenta de libertação e resistência. A obra é marcada por uma forte crítica ao conservadorismo e à repressão, abordando temas como a homossexualidade, a liberdade de expressão e o papel do artista em tempos de obscurantismo. *Tatuagem* foi aclamado pela crítica, figurando na lista dos 100 melhores filmes brasileiros de

todos os tempos pela Abraccine, e é considerado uma obra libertária e necessária que ressoa com debates contemporâneos.

Fogo Contra Fogo (Kalushi: The Story of Solomon Mahlangu) (2017) – Direção de Mandla Dube

Fogo Contra Fogo (título original: Kalushi: The Story of Solomon Mahlangu) é um filme sul-africano de 2017 que narra a história real de Solomon "Kalushi" Mahlangu, um jovem de 19 anos que se torna um mártir na luta contra o apartheid. Dirigido por Mandla Dube, o filme acompanha a transformação de Kalushi, um vendedor de rua tímido e estudante, após ser brutalmente agredido pela polícia durante os protestos estudantis de Soweto em 1976. Motivado pela injustiça, ele se exila para juntar-se ao Congresso Nacional Africano (ANC) e treina como soldado no Umkhonto We Sizwe, braço armado da organização.

A trama atinge seu clímax quando Kalushi retorna à África do Sul em uma missão. Após um confronto onde seu companheiro atira e mata civis inocentes, Kalushi é preso e julgado sob a controversa doutrina do "propósito comum", sendo condenado à morte. O filme utiliza o tribunal como palco de resistência, mostrando como Kalushi converte seu julgamento em um ato de denúncia contra o regime racista. Suas últimas palavras antes da execução, em 1979 – "Meu sangue nutrirá a árvore que dará os frutos da liberdade" – tornaram-se um símbolo do sacrifício pela liberdade. A obra é um retrato cru e emocionante da luta sul-africana, destacando o custo humano da resistência e a construção de um herói cujo legado inspira gerações posteriores, inclusive nos movimentos estudantis recentes como "Fees Must Fall".

Uma Mulher Alta (2019) – Direção de Kantemir Balagov

Dirigido por Kantemir Balagov, Uma Mulher Alta (título original: Dylda) é um drama russo lançado em 2019 que se passa em Leningrado, em 1945, imediatamente após o fim da Segunda Guerra Mundial. A cidade está em ruínas e a população sobrevive em meio à devastação física e emocional. A história segue duas jovens mulheres: Iya, apelidada de "Dylda" (mulher alta), e Masha. Iya, interpretada por Viktoria Miroshnichenko, é uma enfermeira que sofre de ataques de catatonia, uma consequência psicológica da guerra. Vasilisa Perelygina vive Masha, sua amiga e colega que retorna da frente de batalha com seus próprios traumas profundos. O filme constrói uma narrativa íntima e sufocante sobre as cicatrizes invisíveis da guerra. Através da relação de dependência e cumplicidade entre Iya e Masha, Balagov explora temas como a perda, a culpa, o trauma e a busca por uma identidade além da destruição. A estética é marcante, utilizando uma paleta de cores esmaecida e uma câmera que se aproxima das personagens, intensificando a sensação de

clausura e dor. O filme não foca nas batalhas, mas sim no pós-guerra, mostrando como a violência continua a ecoar na vida das pessoas comuns. É uma obra sobre a solidariedade feminina em um mundo que desaba, e sobre a luta para reconstruir a humanidade após o horror.

Juventude (2017) – Direção de Feng Xiaogang

Juventude (título em chinês: 芳华) é um filme de drama de época chinês lançado em 2017 sob a direção de Feng Xiaogang. O roteiro, baseado em uma história semi-autobiográfica de Geling Yan, transporta o espectador para a China da Revolução Cultural (1966-1976) e o período subsequente. A trama se desenrola dentro de uma trupe de arte e propaganda do Exército de Libertação Popular, focando nas vidas de dois personagens centrais: Liu Feng, um soldado exemplar e "modelo" de virtude revolucionária, e He Xiaoping, uma nova recruta que carrega o estigma de uma origem familiar problemática.

A narrativa acompanha o grupo de jovens soldados-artistas enquanto navegam entre os ideais coletivos impostos pelo Estado e suas próprias paixões, invejas e desejos individuais. Um incidente de amor não correspondido e rejeição desencadeia uma série de eventos que mudam irrevogavelmente o destino de Liu Feng e He Xiaoping, expondo a crueldade e a hipocrisia por trás da fachada de igualdade e camaradagem. O filme expande-se para além da juventude, mostrando as consequências desses eventos décadas depois, em uma China transformada pelas reformas econômicas. Juventude é uma meditação sobre a perda da inocência, o peso da história e a forma como as escolhas e os sistemas políticos moldam – e por vezes destroem – sonhos e vidas. A obra foi notável também por ter seu lançamento adiado e possivelmente censurado na China, abordando com franqueza um período histórico muitas vezes sensível.

Resenha

Foi realizada uma análise cruzada explorando os pontos de convergência e divergência entre obras que, apesar de contextos geográficos e históricos distintos, dialogam profundamente sobre opressão, resistência e as marcas deixadas por períodos de exceção.

Opressão como Pano de Fundo

Todos os filmes se passam em períodos de exceção política, mas abordam o opressor de formas distintas: As películas Tatuagem e Fogo Contra Fogo lidam com regimes autoritários explícitos, ditadura militar e apartheid. A opressão é

institucionalizada, clara e violenta, gerando uma resistência também organizada e coletiva. A arte e a luta armada são respostas diretas a sistemas de poder definidos. Já em *Uma Mulher Alta* e *Youth* tratam das consequências de grandes convulsões históricas, que são a guerra mundial e a revolução. O opressor é mais difuso, a guerra em si, o sistema político em transformação, ou os valores sociais internalizados. O foco está nas marcas deixadas após o evento principal, no "pós" que é, por si, um novo tipo de opressão psicológica e social.

Enquanto *Tatuagem* e *Fogo Contra Fogo* mostram a resistência durante a luta ativa, *Uma Mulher Alta* e *Juventude* mostram o que acontece depois que a luta aparentemente terminou, revelando que a verdadeira batalha pela humanidade e normalidade continua.

A Individualidade contra o Sistema

A forma como os personagens navegam seus contextos revela padrões em cada película. O "Outro" como ameaça ou esperança em *Tatuagem*, Clécio e sua trupe são "outro" transgressor que desafia a ordem. Em *Fogo Contra Fogo*, Mahlangu é o "outro" negro e combatente que o sistema precisa destruir. Em *Juventude*, Liu Feng e He Xiaoping são os "outros" dentro da própria máquina estatal, por serem indivíduos com desejos em um sistema que exige total conformidade.

As relações de amor e amizade como atos de resistência, ao observar o romance entre Clécio e Fininha em *Tatuagem* é um ato político de afirmação da identidade e liberdade sexual em meio à repressão. A amizade entre Iya e Masha em *Uma Mulher Alta* é um laço de sobrevivência em um mundo que desaba. Em *Juventude*, a rejeição e o afeto entre os personagens expõem a crueldade de um sistema que demoniza a individualidade.

A construção do herói em *Fogo Contra Fogo* e *Juventude* abordam diretamente a figura do herói sacrificado. Mahlangu é transformado em mártir pela história, enquanto Liu Feng é destruído por um sistema que o usou como modelo. Ambos os filmes questionam o custo individual da construção de ícones coletivos.

Quatro Facetas da Resistência

Arte como resistência é o tema central do filme *Tatuagem*, em que a trupe "Chão de Estrelas" não apenas faz política, ela é política em sua existência anárquica e na afirmação de corpos e desejos marginalizados. Em *Juventude* também usa a trupe de arte, mas para mostrar como a criatividade pode ser cooptada e destruída pelo próprio sistema que deveria servir.

Sacrifício e legado é o tema central de *Fogo Contra Fogo* que evoca um indivíduo transformado em símbolo. O sangue de Mahlangu "nutre a árvore da liberdade", um

legado que ele próprio não vê. Youth explora o lado trágico desse sacrifício: vidas que são usadas e depois descartadas pelo motor da História.

Trauma e memória é o foco central da película Uma Mulher Alta, em que o filme aprofunda o trauma como elemento estruturante. A guerra não acabou para Iya e Masha. Ela vive em seus corpos e psiques. A memória aqui é um fardo, não um legado heróico. Tatuagem também lida com memória, mas como uma ferramenta ativa para não repetir o passado.

Juventude e perda são características dos quatro filmes que protagonizam jovens. Em Juventude e Fogo Contra Fogo, a juventude é o tempo ideal para ser recrutada, moldada e, frequentemente, destruída por grandes causas. Em Tatuagem, a juventude é o tempo da transgressão e da descoberta. Em Uma Mulher Alta, a juventude é o tempo da sobrevivência e da tentativa de construir um futuro em meio a ruínas.

Padrões e Diálogos entre os Filmes

Em todos os filmes, ser diferente é visto como um ato de rebeldia que é castigado por sistemas de governo autoritários, tanto de direita quanto de esquerda. Esses sistemas exigem que a pessoa apague a si mesma — seja por meio de amores proibidos, corpos que fogem do padrão ou ideias políticas próprias. Essa opressão se liga ao papel duplo da arte como no filme Tatuagem, ela é liberdade; já em Juventude, é uma ferramenta que depois é deixada de lado. Juntos, os dois filmes formam uma dupla que mostra o poder da arte de transformar e também o risco de ela ser usada pelo sistema. Além disso, ao retratar décadas passadas, essas obras mostram que o passado ainda não acabou. Traumas antigos de um país, que nunca foram resolvidos, ajudam a explicar o presente conservador ou racista. Isso revela que o "pós", como em pós-ditadura, é um período longo e complicado. Essa ideia aparece também na forma como cada filme trata o herói nacional, como Fogo Contra Fogo celebra o mártir, enquanto, o filme Juventude, desmonta o "herói modelo", mostrando o preço humano alto por trás dos ideais e mitos criados pelos Estados-nação.

Conclusão

Embora produzidos em contextos culturais muito diferentes, os quatro filmes formam um painel coerente sobre a experiência humana sob pressão política extrema. Eles revelam que a resistência é multifacetada, podendo ser um espetáculo debochado, como é mostrado por Hilton Lacerda em Tatuagem, um ato de sacrifício extremo como Mandla Dube mostrou em Fogo Contra Fogo, um silencioso esforço

de sobrevivência em *Uma Mulher Alta* dirigido por Kantemir Balagov ou a lembrança dolorosa de um ideal perdido em *Juventude* de Feng Xiaogang.

O trauma é o grande equalizador independentemente da causa, seja ela luta contra ditadura, apartheid, guerra ou revolução, as marcas psicológicas são profundas e duradouras, como mostrado de forma mais visceral em *Uma Mulher Alta*. A juventude é o campo de batalha, e é justamente na juventude que os sistemas tentam inscrever seus valores, e é também, nesse momento que, frequentemente, paga o preço mais alto – seja com a morte, como em *Fogo Contra Fogo*, com a destruição da identidade, como em *Juventude*, ou com a necessidade de amadurecer precocemente como em *Tatuagem* e em *Uma Mulher Alta*.

Juntos, esses filmes não apenas contam histórias específicas de seus países, mas oferecem um mapa para compreender como a política, a arte e a psique humana interagem nos momentos mais sombrios da história, e como a esperança – mesmo que frágil – persiste nas brechas da opressão.

Referências

TATUAGEM. Direção: Hilton Lacerda. Brasil, 2013. 1 DVD (110 min).

KALUSHI: the story of Solomon Mahlangu. Direção: Mandla Dube. África do Sul: Flash Films, 2016. 1 DVD (107 min).

UMA MULHER ALTA [Dylida]. Direção: Kantemir Balagov. Rússia, 2019. 1 DVD (134 min).

JUVENTUDE [Fanghua]. Direção: Feng Xiaogang. China: Huayi Brothers Pictures; Zhejiang Dongyang Meila Media; iQiyi Pictures, 2017. 146 min.

CineBRICS

CineBRICS

Anais Eletrônico

2ª Mostra CineBRICS

1ª edição

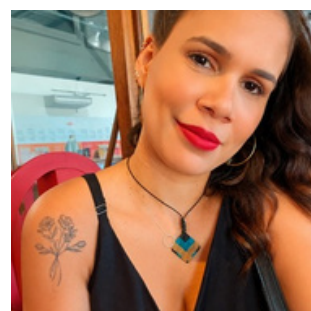
Maio 2026

Entre o testemunho e a ficção: duas visões da guerra feminina

Gláucia da Silva Santos

Graduanda em Direito pela Universidade Federal da Bahia, Mestre em Tecnologias da Saúde pela Escola Bahiana de Medicina e Saúde Pública, aluna especial no doutorado em Relações Internacionais na UFBA e integrante do NEPBRICS – BRICS+ Research Center.

Email: glaucia.dass@gmail.com



DOI: 10.5281/zenodo.20600490

Link: <https://zenodo.org/records/20600490>

Entre o testemunho e a ficção: duas visões da guerra feminina.

Gláucia da Silva Santos

Graduanda em Direito pela Universidade Federal da Bahia, Mestre em Tecnologias da Saúde pela Escola Bahiana de Medicina e Saúde Pública, aluna especial no doutorado em Relações Internacionais na Universidade Federal da Bahia no componente curricular de Segurança Internacional e integrante do NEPBRICS – BRICS+ Research Center.

✉ Email: glaucia.dass@gmail.com

Resumo

Entre o testemunho e a ficção: duas visões da guerra feminina.

A obra de Svetlana Aleksievitch e o filme *Uma Mulher Alta*, de Kantemir Balagov, abordam a experiência feminina na Segunda Guerra Mundial, afastando-se da narrativa tradicional centrada em heróis e batalhas. Aleksievitch, em *A Guerra Não Tem Rosto de Mulher*, reúne centenas de depoimentos reais de mulheres que serviram no Exército Vermelho. O livro organiza as lembranças por temas, revelando medos íntimos, vergonhas cotidianas e a rejeição social após a vitória. A autora atua como ouvinte e editora, construindo uma história dos sentimentos que evita o sensacionalismo. Balagov, por sua vez, concentra sua narrativa em duas personagens fictícias em Leningrado pós-cerco. Iya e Masha enfrentam as consequências da guerra no corpo e na mente: crises epiléticas, culpa pela morte acidental de uma criança, dificuldade de retomar a vida civil. O filme utiliza cores dessaturadas, planos longos e enquadramentos fechados para evidenciar a violência que permanece no olhar e nos gestos. A principal semelhança entre as obras é a recusa do heroísmo abstrato. A diferença está na abordagem: Aleksievitch documenta a memória por meio de múltiplas vozes; Balagov ficcionaliza o pós-guerra por meio de poucas personagens. Juntos, livro e filme devolvem um rosto humano à história, lembrando que a guerra não é feita apenas de números, mas de cheiros, lágrimas e cicatrizes permanentes.

Palavras-chave: memória feminina; trauma de guerra; testemunho.

Abstract

Between testimony and fiction: two visions of women's war.

The work of Svetlana Alexievich and the film *Beanpole*, directed by Kantemir Balagov, address the female experience in World War II, moving away from traditional narratives centered on heroes and battles. Alexievich, in *The Unwomanly Face of War*, gathers hundreds of real testimonies from women who served in the Red Army. The book organizes memories

thematically, revealing intimate fears, everyday shames, and social rejection after victory. The author acts as a listener and editor, constructing a history of feelings that avoids sensationalism. Balagov, in turn, focuses his narrative on two fictional characters in post-siege Leningrad. Iya and Masha face the consequences of war on their bodies and minds: epileptic seizures, guilt over the accidental death of a child, and difficulty returning to civilian life. The film uses desaturated colors, long takes, and tight framing to highlight the violence

that remains in their gazes and gestures. The main similarity between the two works is their rejection of abstract heroism. The difference lies in their approach: Alexievich documents memory through multiple voices; Balagov fictionalizes the postwar period through few characters. Together, the book and the film restore a human face to history, reminding us that war is made not only of numbers but also of smells, tears, and lasting scars.

Keywords: female memory; war trauma; testimony.

Introdução

A obra de Svetlana Aleksievitch e o filme de Kantemir Balagov tratam de um mesmo tema pouco explorado, que é a experiência das mulheres na segunda guerra mundial. Ambos se afastam da narrativa tradicional centrada em generais, batalhas e heróis masculinos. Em vez disso, constroem seus trabalhos a partir do que Aleksievitch chama de “a guerra com rosto de mulher”, ou seja, um universo de dores íntimas, medos cotidianos e cicatrizes permanentes. A diferença principal está na abordagem de Aleksievitch que reúne dezenas de depoimentos reais, enquanto Balagov concentra sua narrativa em poucas personagens fictícias, inspiradas em fatos históricos.

O método coral de Aleksievitch

Em *A Guerra Não Tem Rosto de Mulher* (Aleksievitch, 2016), a autora reúne centenas de depoimentos de mulheres que serviram no Exército Vermelho como francoatiradoras, enfermeiras, pilotos, sapadoras e partisanas. O livro não segue a ordem cronológica das batalhas, mas organiza as lembranças por temas, como “Sobre o cotidiano e a existência” e “Sobre a morte e o espanto diante da morte”. Ao justapor relatos que vão do heroísmo resignado ao horror mais extremo, Aleksievitch mostra sua tese central que é a guerra vivida pelas mulheres é mais terrível do que a dos homens porque não pode ser escondida atrás da retórica da estratégia ou da glória. As entrevistadas recordam, principalmente, o medo de morrer feias, a vergonha das necessidades fisiológicas na trincheira, a saudade de um vestido ou de um perfume e a dor de serem rejeitadas pela própria sociedade depois da vitória.

A obra não é uma reportagem jornalística convencional. A autora atua como ouvinte e editora das vozes, respeitando suas pausas, lágrimas e silêncios. O resultado é uma história dos sentimentos que evita transformar o sofrimento em espetáculo ou a morte em estatística.

A narrativa visual de Balagov

Em *Uma Mulher Alta* (Balagov, 2019) transporta esse universo para o cinema com grande força visual, com o título original, *Dylida*, o filme acompanha duas jovens mulheres em Leningrado, logo após o fim do cerco. Iya é uma enfermeira que sofre de crises epiléticas e Masha acaba de retornar da linha de frente e descobre que Iya, involuntariamente, matou seu filho pequeno durante uma crise.

A partir desse conflito, Balagov filma o corpo feminino como território da guerra, onde as cenas usam planos longos, cores dessaturadas, quase monocromáticas, com raras explosões de vermelho. Os enquadramentos fechados evidenciam hematomas, cicatrizes, corpos que não cabem mais em vestidos e gestos brutos de quem aprendeu a sobreviver. Diferente do livro, não há pluralidade de vozes, mas uma concentração extrema em duas personagens, a guerra não é narrada, mas mostrada em suas consequências imediatas com a impossibilidade do toque afetuoso, a dificuldade de retomar a vida civil e a violência que permanece no corpo e no olhar. Enquanto Aleksievitch documenta como as mulheres se lembram da guerra, Balagov ficcionaliza como elas continuam vivendo depois dela através da maternidade frustrada, a amizade rompida e o corpo mutilado tornam-se os verdadeiros campos de batalha do pós-guerra.

Convergências e diferenças

A principal semelhança entre as duas obras é a recusa do heroísmo abstrato, onde em nenhum momento Aleksievitch ou Balagov glorificam a morte ou transformam a violência em espetáculo didático. Ambos expõem o paradoxo central da mulher em guerra que é salvar vidas enquanto se é obrigada a desejar a morte, ou construir um futuro depois de ter visto o pior do ser humano.

A diferença mais significativa está na escala e no meio, pois o livro é um monumento fragmentado, que exige do leitor uma escuta ativa e a capacidade de suportar o acúmulo de horror sem alívio, já o filme é uma tragédia concentrada, que opera pela identificação imediata com personagens concretas. Aleksievitch pergunta “o que

aconteceu com o ser humano ali?”. Balagov pergunta “o que sobra do ser humano depois?”.

Conclusão

Tanto no livro *A Guerra Não Tem Rosto de Mulher* quanto no filme *Uma Mulher Alta* são obras necessárias contra a banalização da memória. Aleksiévitch lembra que a guerra não é feita apenas de projéteis e mapas, mas de cheiros, piolhos, lágrimas contidas e vergonhas íntimas, já Balagov, mostra que o fim dos combates não significa o fim da guerra, especialmente para as mulheres, cujos corpos e mentes guardam as explosões por décadas. Juntos, livro e filme formam um conjunto complementar, que é, um pela diversidade dos testemunhos, o outro pela força das imagens, onde ambos devolvem um rosto humano àquilo que a história tantas vezes reduziu a números e manchetes.

Referências

ALEKSIÉVITCH, Svetlana. **A guerra não tem rosto de mulher**. Tradução de Cecília Rosas. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

UMA MULHER ALTA [Dylda]. Direção: Kantemir Balagov. Rússia, 2019. 1 DVD (134min).

CineBRICS

CineBRICS

Anais Eletrônico

2ª Mostra CineBRICS

1ª edição

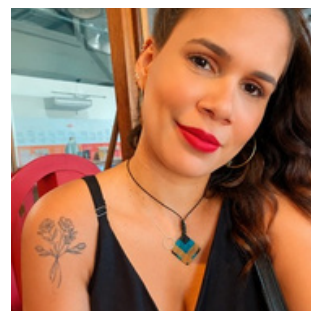
Maio 2026

2ª Mostra CineBRICS: das telas da UFBA para o Mundo

Gláucia da Silva Santos

Graduanda em Direito pela Universidade Federal da Bahia, Mestre em Tecnologias da Saúde pela Escola Bahiana de Medicina e Saúde Pública, aluna especial no doutorado em Relações Internacionais na UFBA e integrante do NEPBRICS – BRICS+ Reasearch Center.

Email: glaucia.dass@gmail.com



DOI: 10.5281/zenodo.20600509

Link: <https://zenodo.org/records/20600509>

CineBRICS

CineBRICS

Anais Eletrônico

2ª Mostra CineBRICS

1ª edição

Maio 2026

2ª Mostra CineBRICS: das telas da UFBA para o Mundo

Ingrid Aisha de Oliveira Barreto

Graduanda em Direito pela Universidade Federal da Bahia (UFBA). Pesquisadora associada do Centro de Pesquisa BRICS+ (NEPBRICS). Membro do Núcleo de Estudos Conjunturais (NEC). Ex-coordenadora do Serviço de Apoio Jurídico da UFBA (SAJU). Integrou o subnúcleo de Arbitragem do Núcleo de Competições Internacionais da UFBA (NCI). Email: ingridaishabarreto@gmail.com



DOI: 10.5281/zenodo.20600509

Link: <https://zenodo.org/records/20600509>

2ª Mostra CineBRICS: das telas da UFBA para o Mundo

Gláucia da Silva Santos

Graduanda em Direito pela Universidade Federal da Bahia, Mestre em Tecnologias da Saúde pela Escola Bahiana de Medicina e Saúde Pública, aluna especial no doutorado em Relações Internacionais na Universidade Federal da Bahia no componente curricular de Segurança Internacional e integrante do NEPBRICS – BRICS+ Research Center.

✉ Email: glaucia.dass@gmail.com

Ingrid Aisha de Oliveira Barreto

Graduanda em Direito pela Universidade Federal da Bahia e integrante do NEPBRICS – BRICS+ Research Center.

✉ Email: ingridaishabarreto@gmail.com

Resumo

2ª Mostra CineBRICS: das telas da UFBA para o Mundo

O projeto CineBRICS, desenvolvido pelo NEPBRICS sob coordenação do Prof. Jonnas Vasconcelos, é uma ação de extensão universitária da UFBA que seleciona, divulga e exhibe produções audiovisuais dos países BRICS+ com temática de direitos humanos, seguidas de debates sobre cultura, história e relações sociais. Após o sucesso da primeira edição em 2024 com o eixo da "questão nacional", a 2ª Mostra CineBRICS (2025) adotou como tema central a juventude nos países BRICS+. Foram exibidos quatro filmes no Cinema da UFBA: "Tatuagem" (Brasil), "Juventude" (China), "Fogo Contra Fogo" (África do Sul) e "Uma Mulher Alta" (Rússia). A programação ocorreu entre setembro e novembro de 2025. A metodologia combinou curadoria temática, divulgação acadêmica, exhibições gratuitas e debates mediados por bolsistas. O projeto contou com apoio do PIBIX, do Festival BRICS+, do EREBAHIA e da Secretaria Nacional da Juventude, que encaminhou alunos do ensino médio do Colégio Estadual Presidente Costa Silva. Os resultados quantitativos registraram 111 inscrições e 37 presenças nas quatro sessões. A maior adesão foi para "Tatuagem" (55 inscritos, 20 presentes) e "Juventude" (29 inscritos, 10 presentes). Do ponto de vista formativo, o projeto contribuiu para o engajamento estudantil, a internacionalização da UFBA e a formação de cidadãos globais. O cinema mostrou-se um poderoso instrumento pedagógico para discutir opressão, resistência, trauma e juventude, promovendo a "educação do olhar" e fortalecendo pontes entre universidade e sociedade.

Palavras-chave: BRICS; imersão acadêmico-cultural; cinema

Abstract

2nd CineBRICS Exhibition: from the screens of UFBA to the World

The CineBRICS project, developed by NEPBRICS under the coordination of Prof. Jonnas Vasconcelos, is a university extension initiative at UFBA that selects, promotes, and exhibits audiovisual productions from BRICS+ countries focused on human rights themes, followed by debates on culture, history, and social relations. After the success of the first edition in 2024 centered on the "national question," the 2nd CineBRICS Exhibition (2025) adopted youth in BRICS+ countries as its central theme. Four films were shown at the UFBA Cinema: "Tatuagem" (Brazil), "Youth" (China), "Fire Against Fire" (South Africa), and "A Tall Woman" (Russia). The program took place between September and November 2025. The methodology combined thematic curation, academic promotion, free screenings, and debates mediated by scholarship students. The project was supported by PIBIEX, the BRICS+ Festival, EREBAHIA, and the National Youth Secretariat, which sent high school students from the Presidente Costa Silva State School. The quantitative results recorded 111 registrations and 37 attendees across the four sessions. The highest turnout was for "Tatuagem" (55 registered, 20 present) and "Youth" (29 registered, 10 present). From a formative perspective, the project contributed to student engagement, the internationalization of UFBA, and the development of global citizens. Cinema proved to be a powerful pedagogical tool for discussing oppression, resistance, trauma, and youth, promoting an "education of the gaze" and strengthening bridges between the university and society.

Keywords: BRICS; academic-cultural immersion; cinema

Introdução

O NEPBRICS (Centro de Pesquisa BRICS+), coordenado pelo Prof. Jonnas Vasconcelos, além dos projetos de formação permanente, orientação acadêmica e organização do BRICS+ Salvador Summer School, desenvolve o projeto de extensão universitária chamado "CineBRICS". Este projeto consiste em envolver estudantes extensionistas para selecionar, divulgar e exibir, na Sala de Cinema da UFBA, produções em audiovisual oriundo dos países dos BRICS+, dentro da temática de direitos humanos, seguidas de debates e análises sobre cultura, história e relações sociais envolvendo países do grupo, com convidados sobre a temática abordada em cada película. Trata-se de atividade que mobiliza conhecimentos interdisciplinares e formas pedagógicas diversas para trabalhar conteúdos conexos à agenda BRICS, tais como cooperação sul-sul, desenvolvimento sustentável, inclusão social, direitos humanos, entre outros.

A primeira edição do projeto CineBRICS aconteceu em 2024, e envolveu estudantes internos e externos à comunidade acadêmica, de diferentes cursos e formações,

para organizar as atividades, que teve como eixo de curadoria a temática da “questão nacional”. Dando continuidade ao projeto, o propósito “2ª Mostra CineBRICS” para os estudantes extensionistas foi realizar a curadoria com o eixo temático da juventude nos países BRICS+.

Integração Pesquisa e Ensino

O projeto de extensão CineBRICS+ se conecta com a agenda de trabalhos organizada pelo NEPBRICS, que é um centro de pesquisa interdisciplinar e interinstitucional, contando com estudantes e egressos de diferentes formações e instituições da comunidade UFBA, que desenvolvem pesquisas (em nível de pós-graduação e graduação) dentro da macro temática BRICS+.

Tratam-se de pesquisas que se desdobram da necessidade de aprofundar os estudos sobre o BRICS+, envolvendo não só a análise das ações do grupo para a governança global, a qual envolve diferentes áreas, como desenvolvimento sustentável, sistema monetário e financeiro, segurança e entre outros, mas também o estudo comparado dos diferentes modelos regulatórios praticados por cada um desses países. A hipótese geral da agenda de pesquisa do grupo parte, dessa forma, da existência de sistemas e modelos normativos e funcionais que, apesar das particularidades locais e culturais inerentes às trajetórias de cada um dos países BRICS+, podem servir de referências conceituais e institucionais úteis para superação de desafios que são comuns a essas sociedades, notadamente quanto aos problemas da desigualdade social e regional, que se desdobra em uma miríade de políticas públicas nacionais e multilaterais (Vasconcelos; Garcia, 2023). Essa problemática, decerto, desdobra-se em uma agenda de pesquisas que, além de incidir sobre um campo de reflexões ainda carente de aprofundamento, tem o potencial de sistematizar e mapear estruturas normativas e regulatórias do BRICS+ que podem ser de grande valia para reflexões no campo das ciências.

Assim, o projeto de extensão retroalimenta as atividades de pesquisa desenvolvidas pelo NEPBRICS e também com a formação dos seus estudantes e docentes, que, por sua vez, impactam na construção dos conteúdos das disciplinas ministradas em nível de graduação e pós-graduação.

Impacto da 2ª Mostra CineBRICS nos bolsistas

Explorando temas e questões debatidas pelos países BRICS+, o projeto CineBRICS pôde contribuir para a formação de cidadãos globais, conscientes dos desafios e

oportunidades do mundo contemporâneo. A promoção da diversidade e da inclusão e a participação de estudantes puderam fomentar o respeito à diversidade e a construção de sociedades mais justas e equitativas. O impacto na política pública, os conhecimentos e as conexões estabelecidas durante o projeto puderam influenciar, ao longo do tempo, a formulação de políticas públicas nos países membros do BRICS+ e em outros países em desenvolvimento.

Do ponto de vista dos estudantes bolsistas da UFBA, a ação de extensão contribuiu, ainda, para aumentar o engajamento estudantil e promoveu a sua inserção junto às redes de cooperação internacional promovidas no âmbito da plataforma BRICS+. Tendo necessidade de um estudo contínuo, os impactos esperados na formação acadêmica e cidadã dos bolsistas esteve estruturado no eixo de capacitação e aprofundamento do acadêmico na temática BRICS e suas vertentes trazidas para debate associadas à cultura, história, relações sociais e humanas. Além disso, o bolsista teve a formação em organização de debates acadêmicos com convidados especialistas na área específica do tema; organização, execução e divulgação de eventos acadêmicos com experiência de relacionamento com público acadêmico e não acadêmico.

Impactos da 2ª Mostra CineBRICS na UFBA

O projeto CineBRICS se diferenciou pelo foco em temas de grande relevância e atualidade. Além disso, a ação contou com a participação de professores e estudantes e membros da sociedade civil, o que proporcionou uma experiência única de aprendizado e intercâmbio cultural na UFBA. A iniciativa fortalece as redes de extensão e internacionalização da UFBA, promovendo o acesso aberto ao conhecimento e ajudando a posicionar a instituição como referência nos estudos sobre o Sul Global. Isso porque o projeto é direcionado a estudantes de graduação, pesquisadores de pós-graduação e profissionais de diversas áreas e interessados na temática do projeto. Os participantes tiveram a oportunidade de ampliar seus conhecimentos, desenvolver habilidades e construir redes de contato.

Assim, a segunda edição do "CineBRICS", ajudou a posicionar a UFBA como referência em estudos sobre o BRICS e promoveu a internacionalização da instituição, gerando impactos positivos para a Bahia, com potencial de atrair estudantes e pesquisadores de diferentes partes do mundo.

Metodologia da 2ª Mostra CineBRICS

1ª Etapa

A metodologia combinou elementos teóricos, práticos e culturais, com o objetivo de proporcionar aos participantes uma experiência de aprendizado rica e completa. O CineBRICS teve o intuito de explorar os países BRICS com o objetivo de promover o intercâmbio cultural por meio das artes, com exposição de filmes, de modo a fomentar reflexões sobre temas e questões relativas às mais diversas dimensões de direitos humanos e relações internacionais. A exposição de filmes sobre os BRICS+ permitiu ilustrar as singularidades e legitimidade de cada país que compõe o acrônimo, através da arte do cinema que combina experiências visuais, sonoras, narrativas e performáticas criando uma experiência imersiva.

O projeto teve como objetivo envolver estudantes para selecionar, divulgar e exibir gratuitamente, no Cinema da UFBA, produções em audiovisual oriundo dos países dos BRICS, seguidas de debates e análises sobre cultura, história e relações sociais envolvendo países do grupo com convidados sobre a temática abordada na película. Assim sendo, esse projeto teve duas etapas: a primeira foi a seleção de estudantes para integrar o projeto, que teve por tarefas realizar a curadoria de filmes dos países BRICS dentro da temática selecionada, que foi a juventude nos países BRICS. O tema juventude deve ser relacionada a questões culturais, histórias e relações sociais dos países BRICS e levadas a debate junto com algum convidado especialista na área BRICS e discutidas com o público após a exibição da película.

A segunda etapa do projeto foi a organização da divulgação e exibição dos filmes selecionados dentro da temática juventude. Nesta etapa, a mostra foi aberta ao público, gratuita, exibida no Cinema da UFBA, com produções em audiovisual oriundo dos países dos BRICS+. Além da exibição do filme, o intuito foi discutir a temática abordada nas películas através de um debate entre o público e os proponentes do projeto.

2ª Etapa

A segunda edição da Mostra CineBRICS, que trouxe como tema central a "juventude", explorou suas múltiplas facetas através do olhar cinematográfico dos países que compõem o grupo. As sessões ocorreram no Cinema da UFBA, com um calendário que se iniciou em setembro de 2025. A programação abriu no dia 06 de setembro com o filme brasileiro "Tatuagem", seguido pela produção chinesa "Juventude" em 24 de setembro. Em novembro, as exibições continuaram no dia 05 com o sul-africano "Fogo Contra Fogo", encerrando o ciclo no dia 26 de novembro com o filme russo "Uma Mulher Alta".

A curadoria da 2ª Mostra buscou representar a diversidade e a riqueza cultural dos BRICS. Para cada uma das películas, foram disponibilizados trailers e, no caso da produção chinesa, um link para acesso ao filme completo.

As monitoras responsáveis pelo CineBRICS, na fase de pré-evento, estabeleceram prazos cruciais para a organização. A data limite para a curadoria foi 09 de agosto de 2025. Até o dia 31 de agosto, a equipe precisou ter em mãos as mídias dos filmes, em boa qualidade e com legendas em português, que foram entregues em *pendrive* ou via link do *Google Drive* à Diretoria Executiva. Também foi prevista a elaboração de um formulário de inscrição para o público, que coletou dados como nome completo, cadastros de pessoa física (CPF) e *e-mail*, além de permitir que os participantes assinalaram quais sessões pretendiam assistir, facilitando o controle de presença.

A divulgação do evento teve início em 11 de agosto de 2025, com a criação de material impresso e online. Foi produzido um cartaz em formato A3, contendo as datas de todas as sessões, um QR Code para inscrições e o local do evento, que foi distribuído nos campus da UFBA ao longo do mês de agosto. As estratégias de divulgação incluíram o uso das redes sociais e site do NEPBRICS, os veículos oficiais da UFBA, o envio de e-mails para instituições de ensino superior de Salvador, e o compartilhamento em massa por meio de grupos de *WhatsApp*.

Durante a realização do evento, as monitoras responsáveis pelo CineBRICS tiveram uma série de responsabilidades operacionais. Foi necessário levar um modelo de lista de presença com a logo do núcleo para cada sessão, contendo campos para nome completo, *e-mail* e CPF. Imediatamente após cada exibição, a equipe publicou registros em vídeo e foto nas redes sociais e no site. Entre dois e três membros ficaram encarregados de mediar o debate ao final de cada filme, utilizando questões relacionadas ao tema da juventude para estimular a participação do público. Para manter o interesse, o card de cada filme foi divulgado com uma semana de antecedência. Por fim, até uma semana após cada sessão, um membro designado produziu um pequeno texto, de duas a três páginas, relatando os acontecimentos do filme, a data, o público participante e as discussões geradas.

Na fase pós-evento, as atividades se concentraram na formalização acadêmica e na documentação permanente do projeto. O evento e os participantes foram cadastrados na SIATEX para a emissão de certificados de ouvinte e de organizador. A editoração do Dossiê da 2ª Mostra CineBRICS está em processamento para a publicação online no site do núcleo, com a possibilidade de se criar um periódico online no domínio da UFBA. Por fim, os bolsistas envolvidos elaborarão um relatório no SISBIEX após a finalização do projeto.

Apoio

No ano de 2025 o projeto 2ª Mostra CineBRICS de Cinema foi contemplada com o Edital PIBIEX 2025/2026 (registro n. 31967) do Prof. Dr. Jonnas Esmeraldo Marques de Vasconcelos e a colaboração das seguintes discentes bolsistas:

- Gláucia da Silva: Graduanda em Direito (UFBA).
- Ingrid Aisha Barreto: Graduanda em Direito (UFBA).

A equipe organizadora da 2ª Mostra CineBRICS expressa sua profunda gratidão ao apoio institucional do Festival BRICS+, do EREBAHIA e da Secretaria Nacional da Juventude, vinculada ao Governo Federal, parceiros essenciais para a concretização deste evento. A iniciativa ganhou especial relevância com a presença dos alunos do 3º ano do ensino médio do Colégio Estadual Presidente Costa Silva, do bairro da Ribeira, encaminhados pela Secretaria, cuja participação reforça o compromisso de democratizar o acesso ao cinema e fomentar o pensamento crítico entre os jovens. Agradecemos imensamente a confiança e a colaboração de todas as instituições no fortalecimento deste diálogo cultural e educacional.

Resultados

Resultados Quantitativos

O total de pessoas inscritas para escrever o texto final foi de 16, sendo o total de inscritos nos filmes, analisando-se a soma de todas as sessões, foi de 111 inscrições. O total de presentes nas sessões foi de 37 presenças registradas.

-Análise por filme:

Pessoas inscritas quando comparadas às pessoas presentes na sessão do CineBRICS por país

Juventude (China)

- Inscritos para assistir: 29 pessoas
- Presentes na sessão: 10 pessoas
- Taxa de Comparecimento: 34,5%
- Cross Analysis:
 - Sete pessoas que se inscreveram compareceram

- Três pessoas compareceram sem terem inscrição prévia registrada na lista específica deste filme

Tatuagem (Brasil)

- Inscritos para assistir: 55 pessoas.
- Presentes na sessão: 20 pessoas
- Taxa de Comparecimento: 36,4%
- *Cross Analysis*:
 - 15 pessoas que se inscreveram compareceram
 - Cinco pessoas compareceram sem inscrição prévia neste filme

Fogo Contra Fogo (África do Sul)

- Inscritos para assistir: 15 pessoas
- Presentes na sessão: quatro pessoas.
- Taxa de Comparecimento: 26,7%.
- *Cross Analysis*:
 - Uma pessoa que se inscreveu compareceu
 - Três pessoas compareceram sem inscrição prévia.

Uma Mulher Alta (Rússia)

- Inscritos para assistir: 12 pessoas únicas.
- Presentes na sessão: três pessoas.
- Taxa de comparecimento: 25%.
- *Cross Analysis*:
 - Nenhuma pessoa da lista de inscrição compareceu.
 - Todas as três pessoas presentes não possuíam inscrição prévia neste filme (eram inscritas de outros filmes ou entradas avulsas).

-*Cross Analysis*:

Com relação às pessoas inscritas para elaboração do *paper* após a exibição do 2ª Mostra CineBRICS, dos 16 inscritos no *paper*, 13 também fizeram inscrição para

assistir a pelo menos um filme, entretanto apenas dois inscritos entregaram o *paper* para a comissão editorial.

Discussão

A incorporação do cinema como instrumento pedagógico no contexto universitário exige uma abordagem que ultrapasse a sua dimensão meramente ilustrativa, reconhecendo-o como um dispositivo sociocultural de produção de saberes e subjetivações. Conforme aponta Klaus (2003), ao analisar a obra de Rosália Duarte, o cinema e a educação configuram-se como instâncias que interagem na formação de identidades e visões de mundo. Nessa perspectiva, a prática de recepção fílmica no ensino superior deve ser somada à leitura de textos clássicos, demandando o desenvolvimento de uma "competência para ver" que habilite o discente a decodificar criticamente as linguagens audiovisuais e a transitar por distintos campos sociais.

No que tange à metodologia de ensino, Almeida (2017) alerta para o risco da "pedagogização" do cinema, processo que reduz a obra cinematográfica à condição de ferramenta subordinada aos conteúdos curriculares. O autor propõe que o cinema deva ser compreendido em sua dimensão cognitiva e estética, atuando como uma arte que pensa e que exige uma "educação do olhar". Essa distinção é fundamental segundo Cazetta et al. (2018), os quais diferenciam a educação do olho, vinculada à técnica e à cultura visual, da educação do olhar, esta entendida como um movimento reflexivo e desnaturalizante, essencial para a (re)construção das identidades docentes e profissionais durante a formação acadêmica.

Além da dimensão cognitiva, a linguagem cinematográfica apresenta eficácia no desenvolvimento da sensibilidade e na formação humanística. Blasco et al. (2006) destacam que o cinema atua como um recurso pedagógico no domínio afetivo, possibilitando a "educação sentimental" e a reflexão ética, aspectos imprescindíveis em cursos de graduação. Ao mobilizar emoções e valores, o cinema permite que o

estudante vivencie simulações da condição humana, favorecendo desenvolvimento de atitudes profissionais e a compreensão da alteridade, elementos que os métodos expositivos tradicionais muitas vezes não alcançam.

Sob uma ótica procedimental, a articulação entre currículo e curadoria oferece um caminho metodológico inovador para a pesquisa e o ensino. Macedo e Sierra (2024) propõem a organização de programas de filmes, por meio de uma curadoria educativa, que opera como um gesto metodológico capaz de inscrever obras e autores, organizando visibilidades e sentidos. Esse arranjo, ao contrário do currículo

tradicional de caráter prescritivo, abre margem para a imprevisibilidade formativa e a experiência estética. Nesse cenário, o debate de películas ganha relevância, pois, conforme Berti e Carvalho (2013), permite o exercício da alteridade e a problematização de padrões socioculturais hegemônicos.

O cinema constitui um instrumento inspirador para produções científicas ao transcender a condição de mero objeto de entretenimento e se firmar como uma forma de conhecimento e um campo fértil para investigações epistemológicas e metodológicas. Segundo Almeida (2017), a arte cinematográfica opera como um dispositivo que pensa e faz pensar, oferecendo fundamentos cognitivos, estéticos e existenciais que enriquecem a pesquisa acadêmica, enquanto Klaus (2003), ao resenhar Duarte, reforça que o cinema é uma instância de produção de saberes e identidades tão relevante quanto a literatura. Do ponto de vista metodológico, a inspiração científica do cinema revela-se tanto na curadoria quanto na produção audiovisual; Macedo e Sierra (2024) propõem a montagem de programas de filmes como um gesto metodológico de pesquisa, no qual a curadoria educativa organiza visibilidades e sentidos, e Cazetta et al. (2018) demonstram que a elaboração de narrativas audiovisuais pelos próprios pesquisadores funciona como um procedimento capaz de "educar o olhar" e captar realidades subjetivas não acessíveis pela escrita tradicional. Além disso, o cinema fornece material para a análise crítica de imaginários sociais e subjetividades, pois, conforme Pires e Silva (2014), suas imagens atuam como artefatos discursivos na construção da realidade

contemporânea, permitindo investigações sobre relações de poder representações. Essa potencialidade estende-se à formação humana e profissional, uma vez que Blasco et al. (2006) indicam o cinema como recurso para a investigação e educação de emoções e valores, áreas sensíveis do conhecimento. Por fim, a experiência fílmica promove o estranhamento e o encontro com a alteridade, elementos essenciais para o pensamento crítico que fundamenta a produção científica de qualidade (Berti; Carvalho, 2013).

Berti e Carvalho (2013) apontam em seu texto uma experiência vivida na 2ª Mostra CineBRICS que foi a presença dos estudantes do ensino médio do Colégio Estadual Presidente Costa Silva junto aos estudantes da Universidade Federal da Bahia, em que é possível observar que a associação de projetos de cinema entre o ensino superior e o ensino médio cria pontes fundamentais estruturadas sobretudo pela extensão universitária, que viabiliza a indissociabilidade entre ensino, pesquisa e prática social. A principal ponte estabelecida é a de acesso e permanência na universidade, uma vez que projetos como o "Cine Debate" utilizam filmes para problematizar e incentivar o ingresso dos estudantes do ensino médio na vida acadêmica. Paralelamente, constrói-se uma ponte pedagógica e cultural na qual a mediação conjunta entre professores da escola e coordenadores universitários

permite a troca de saberes e a expansão do repertório estético dos alunos, rompendo com o consumo passivo da indústria cultural. Por fim, o cinema atua como uma ponte de alteridade, promovendo o encontro de singularidades e a "educação do olhar", onde a universidade e a escola compartilham experiências que questionam identidades fixas e estimulam a formação crítica.

Por fim, a utilização do cinema no ambiente universitário contribui significativamente para a elaboração de um imaginário social crítico. Pires e Silva (2014) argumentam que as imagens cinematográficas são artefatos discursivos que interferem na percepção da realidade. Portanto, a promoção de uma análise visual crítica é imperativa para que os discentes desvendem as intencionalidades e as relações de poder subjacentes às narrativas através de filmes, consolidando-se como competência essencial na formação intelectual contemporânea.

Referências

- ALMEIDA, Rogério de. Cinema e educação: fundamentos e perspectivas. **Educação em Revista**, Belo Horizonte, v. 33, e153836, 2017.
- BERTI, Andreza; CARVALHO, Rosa Malena. O Cine Debate promovendo encontros do cinema com a escola. **Pro-Posições**, Campinas, v. 24, n. 3, p. 183-199, set./dez. 2013.
- BLASCO, Pablo González et al. Cinema para o Estudante de Medicina: um Recurso Afetivo/Efetivo na Educação Humanística. **Revista Brasileira de Educação Médica**, Rio de Janeiro, v. 30, n. 1, p. 28-36, 2006.
- CAZETTA, Valéria et al. E-ducAR o olho e o olhar: narrativas audiovisuais, contextos escolares e estágios curriculares supervisionados. **Educação e Pesquisa**, São Paulo, v.44, e173328, 2018.
- KLAUS, Viviane. Resenhas: Cinema & educação. **Revista Brasileira de Educação**, n. 23, p. 171-173, 2003.
- MACEDO, Camila; SIERRA, Jamil Cabral. Currículo e Curadoria: programas de filmes como procedimento metodológico de pesquisa entre o cinema e a educação. **Revista Brasileira de Estudos da Presença**, Porto Alegre, v. 14, n. 1, e134449, 2024.
- PIRES, Maria da Conceição Francisca; SILVA, Sergio Luiz Pereira da. O cinema, a educação e a construção de um imaginário social contemporâneo. **Educação & Sociedade**, Campinas, v. 35, n. 127, p. 607-616, abr./jun. 2014.

VASCONCELOS, Jonnas; GARCIA, Ana. "The New Development Bank: an evaluation of the first five years of BRICS financial institution". **Revista Direito Unifacs**, n. 272, p.23, 2023a.

CineBRICS

CineBRICS

Anais Eletrônico

2ª Mostra CineBRICS

1ª edição

Maio 2026

A transformação dos Asian Values presente no filme Juventude (2017)

Lucas Lira de Menezes

Doutorando em Relações Internacionais pelo Programa de Pós-Graduação em Relações Internacionais da Universidade Federal da Bahia. Bolsista pela Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado da Bahia. Membro do BRICS+ Research Center. Membro do Núcleo de Estudos Sobre Sustentabilidade Ambiental e Social (NESSAS-UFPI).
Email: lucas_lira_menezes@hotmail.com



DOI: 10.5281/zenodo.20600533

Link: <https://zenodo.org/records/20600533>

A transformação dos Asian Values presente no filme Juventude (2017)

Lucas Lira de Menezes

Doutorando em Relações Internacionais pelo Programa de Pós-Graduação em Relações Internacionais da Universidade Federal da Bahia (PPGRI/UFBA). Bolsista pela Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado da Bahia (FAPESB). Membro do BRICS+ Research Center (NEPBRICS-UFBA). Membro do Núcleo de Estudos Sobre Sustentabilidade Ambiental e Social (NESSAS-UFPI).

✉ Email: lucas_lira_menezes@hotmail.com

Resumo

A transformação dos Asian Values presente no filme Juventude (2017)

O presente trabalho possui o objetivo geral de analisar o filme Juventude (2017) a partir das perspectivas dos Asian Values e do confucionismo, à luz dos escritos de Yao (2000) e Garcia e Piacentin (2022). Possuindo a pergunta norteadora “Como o filme retrata a transformação dos valores asiáticos?” a hipótese é que com eventos como a morte de Mao Tsé-Tung e a Guerra Sino-Vietnamita reverberando em uma abertura da China, a lógica ético-filosófica confucionista responsável por moldar os princípios chineses, passou por uma transformação, havendo uma diminuição da sua propagação frente ao crescimento do mercado e da lógica individualista ocidental. Com a finalidade de provar a hipótese supracitada, o trabalho utiliza de metodologia qualitativa, fazendo o uso de um levantamento bibliográfico de artigos acadêmicos, bem como de análise fílmica do filme em questão. Por fim, o trabalho pretende contribuir com os estudos sobre a China na área das Relações Internacionais e demais Ciências Humanas e Sociais.

Palavras-chave: china; *asian values*; confucionismo.

Abstract

The transformation of Asian Values as depicted in the film Youth (2017)

This work aims to analyze the film Youth (2017) from the perspectives of Asian Values and Confucianism, in light of the writings of Yao (2000) and Garcia and Piacentin (2022). Guided by the question "How does the film portray the transformation of Asian values?", the hypothesis is that with events such as the death of Mao Zedong and the Sino-Vietnamese War reverberating in China's opening, the Confucian ethical-philosophical logic responsible for shaping Chinese principles underwent a transformation, with a decrease in its propagation in the face of the growth of the market and Western individualistic logic. To prove this hypothesis, the work uses a qualitative methodology, employing a bibliographic

survey of academic articles, as well as a film analysis of the film in question. Finally, this work intends to contribute to studies on China in the field of International Relations and other Human and Social Sciences.

Keywords: china; asian values; confucianism.

Introdução

O presente trabalho busca analisar como o filme *Juventude* (2017) retrata a transformação dos *Asian Values* e, conseqüentemente, da lógica ético-filosófica confucionista na China, com a sua abertura pós-Guerras. Dito isso, a pergunta-problema do presente *paper* é “Como o filme retrata a transformação dos valores asiáticos?”. Buscando responder a seguinte pergunta, o *paper* emprega a metodologia qualitativa, fazendo uso de um arcabouço bibliográfico de acadêmicos que estudam a China, bem como os princípios do Confucionismo e dos *Asian Values* em questões econômicas, históricas e de direitos humanos.

Isto posto, os objetivos específicos da pesquisa são: (1) abordar o conceito do Confucionismo e sua relação com os *Asian Values*; (2) analisar o filme *Juventude* dentro dessas premissas; (3) refletir sobre a transformação dos valores retratados com o passado do tempo na China, pelo filme. Ademais, o trabalho pretende contribuir com os estudos sobre a China e os valores asiáticos nas áreas das Relações Internacionais, Ciência Política, História e demais Ciências Humanas e Sociais.

Desenvolvimento

De acordo com Yao (2000), o Confucionismo é um sistema ético-filosófico originado na China antiga, formulado por Confúcio, que enfatiza a harmonia social por meio da moralidade, da hierarquia e do cumprimento de papéis sociais, como a obediência filial e a lealdade política. Dito isso, o contexto do confucionismo está ligado ao período de crise política e fragmentação da dinastia Zhou, quando pensadores buscavam restaurar a ordem social, levando Confúcio a propor uma ética baseada em virtudes como a humanidade e os ritos. Posteriormente, essa ética proposta se consolidou como base ideológica do Estado imperial chinês, influenciando profundamente a cultura, a política e a educação no Leste Asiático, se mantendo presente em muitos aspectos da atualidade (Yao, 2000).

Segundo Garcia e Piacentin (2022), o confucionismo reforça a hierarquia social, a centralidade do papel da família e a importância do coletivismo em uma sociedade.

Ou seja, o interesse coletivo prevalece sobre o interesse dos indivíduos, se opondo ao individualismo libertário propagado pelo Ocidente onde os direitos individuais imperam (Garcia; Piacentin, 2022).

Assim, o confucionismo, tendo essas características sumarizadas supracitadas, é um dos pilares basilares dos *Asian Values*, termo associado a ideologia política emergida nos anos 1990 e defendida por líderes como Lee Kuan Yew, da Singapura e Mahathir Mohamad, da Malásia. Essa propagação dos *Asian Values* baseados nos princípios do confucionismo foi, inclusive, uma tática asiática anti-colonização epistêmica Ocidental, para reforçar os seus valores mediante universalismos ameaçadores advindos do Norte Global (Garcia; Piacentin, 2022).

Dentro dessa perspectiva é possível perceber essas características de coletividade dos *Asian Values* e, conseqüentemente, do confucionismo, dentro do filme *Juventude* (2017), dirigido por Feng Xiaogang. Possuindo um drama voltado para o contexto juvenil, centrado na trajetória de jovens integrantes de uma brigada artística do Exército chinês, entre os anos 1976 e 1980, destacam-se as personagens Xiaoping He e Liu Feng. A narrativa da obra aborda temas como amadurecimento, exclusão social e relações afetivas, evidenciando tensões entre origem social, disciplina coletiva e experiências individuais dentro de um ambiente militar e politizado.

Ao longo do filme, é possível perceber transformações históricas e abertura chinesa. Mudanças políticas e culturais, como a morte do ex-presidente da China Mao Tsé-Tung, são retratadas. Segundo Selden (1995), Mao foi central na condução da revolução chinesa que culminou na fundação da República Popular da China, estado socialista unipartidário, promovendo a unificação territorial, a consolidação de um Estado soberano e a implementação de reformas estruturais, como a redistribuição de terras e a mobilização política das massas camponesas, que ampliaram a participação social e transformaram as bases socioeconômicas do país. Além disso, a sua estratégia revolucionária adaptada ao contexto rural chinês, tornou-se referência teórica e prática para movimentos revolucionários no chamado “Terceiro Mundo” (Selden, 1995).

Isto posto, o filme aborda como esse acontecimento impactou a vida das pessoas, especialmente devido ao símbolo de líder revolucionário que Mao possuía, sinalizando a transição para a era de Deng Xiaoping. De acordo com Messeder (2024), essas transformações foram abordadas na obra cinematográfica com o intuito de demonstrar como impactaram os jovens daquela época, marcando a passagem de uma sociedade coletivista para outra mais orientada ao consumo e à individualização.

Ademais, o filme busca abordar a Guerra Sino-Vietnamita, atuando como ponto de inflexão na narrativa. Messeder (2024) aposta que a forma que o diretor escolheu de retratar a guerra, levou os personagens a experiências traumáticas que reforçam sua inadequação ao novo contexto social pós-Guerra. O heroísmo demonstrado pelas personagens Xiaoping e Liu Feng contrasta com o destino posterior de sofrimento físico e psicológico, evidenciando o descompasso entre valores do passado revolucionário e a realidade emergente (MESSEDER, 2024).

Um ponto de reflexão necessário nesse quesito do heroísmo é a diferença entre o típico herói estadunidense propagado por mídias ocidentais que reverberam o “*american way of life*”, do “herói” chinês retratado por Feng Xiaogang. Conforme exposto por Basinger (2003), o típico “herói americano” retratado em filmes de guerra de Hollywood, costuma ser construído como um sujeito moralmente íntegro, individualista e sacrificial, cuja coragem e liderança legitimam não apenas sua ação no campo de batalha, mas também a própria intervenção militar dos Estados Unidos, produzindo uma narrativa que simplifica conflitos complexos em termos maniqueístas e reforça uma identidade nacional excepcionalista.

Assim, essa representação tende a obscurecer violências estruturais, interesses geopolíticos e experiências não hegemônicas, funcionando como instrumento de produção de consenso e de naturalização da guerra como prática legítima (Basinger, 2003). Já na obra *Juventude* (2017), a guerra é apresentada de forma trágica para ambos os lados, e a figura do herói é falha, possuindo características humanas, não idôneas, representando falhas e se distanciando da figura do “super-herói”. Como mencionado anteriormente, o destino dos heróis ainda é retratado como sofrido mesmo no período pós-guerra, também contrastando com o destino dos heróis estadunidenses, onde supostamente há “recompensas” pelos atos de bravura.

Diante disso, o filme aborda o reencontro entre personagens centrais da trama anos depois, simbolizando o choque entre duas Chinas: uma integrada à nova classe média consumista pós-Mao e outra marginalizada, representada por antigos revolucionários que agora estão empobrecidos pós-Guerra. Assim, é possível interpretar esse momento cinematográfico como perda de reconhecimento social e a substituição de valores coletivos por lógicas de mercado e prosperidade individual após a abertura da China.

Por fim, após análise do filme e do artigo analítico de Messeder (2024), o final do filme expressa um sentimento de vazio diante do progresso material, revelando uma contradição central: embora haja crescimento e acesso a bens, há também perda de sentido coletivo e desvalorização de ideais anteriores. Em outras palavras, após a abertura chinesa houve o comprometimento da lógica ética-filosófica confucionista

que priorizava a coletividade sobre a individualidade, modificando o âmago dos *Asian Values*.

Considerações finais

Em suma, a análise evidencia que *Juventude* (2017) opera como uma crítica sensível às transformações sociopolíticas da China ao expor o tensionamento entre valores coletivistas de matriz confucionista e a crescente lógica individualista decorrente da abertura econômica pós-Mao Tsé-Tung e das reformas de Deng Xiaoping. Ao retratar personagens que, mesmo após atos de heroísmo, são relegados à marginalização e ao esquecimento, o filme revela a perda de reconhecimento social e o esvaziamento simbólico dos ideais revolucionários, indicando que a reconfiguração dos *Asian Values* não apenas redefine prioridades econômicas e culturais, mas também compromete a centralidade da coletividade, produzindo um cenário marcado por contradições entre progresso material e desintegração do sentido ético compartilhado.

Referências

BASINGER, Jeanine. **The World War II combat film**: anatomy of a genre. New York: Columbia University Press, 2003.

GARCIA, Julia; PIACENTIN, Antonio. O debate acadêmico entre universalismo e relativismo cultural: um olhar sobre Asian Values, Sharia Law e práticas indígenas. **Publicum**, v. 8, n. 1, 2022. Disponível em: <http://doi.org/10.12957/publicum.2022.58512>. Acesso em: 16 abr. 2026.

JUVENTUDE [Fanghua]. Direção: Feng Xiaogang. China: Huayi Brothers Pictures; Zhejiang Dongyang Meila Media; iQiyi Pictures, 2017. 146 min.

MESSEDER, Luiz. 'Juventude' (2017), ou o ouro de tolo chinês. **A Nova Democracia**, 2024. Disponível em: <https://anovademocracia.com.br/juventude-2017-ou-o-ouro-de-tolo-chines/>. Acesso em: 16 abr. 2025.

SELDEN, Mark. **China in revolution**: the Yenan way revisited. Cambridge: Cambridge University Press, 1995.

YAO, Xinzong. **An introduction to confucianism**. Cambridge: Cambridge University Press, 2000.

CineBRICS

CineBRICS

Anais Eletrônico

2ª Mostra CineBRICS

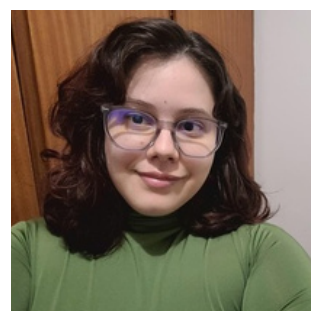
1ª edição

Maio 2026

Ser de fronteira: Kalushi (2016) e a terra pós-colonial

Maria Paula de Malheiros Couto

Mestranda em Relações Internacionais na Universidade Federal da Bahia. Bacharela em Direito pela mesma Universidade. Conduz pesquisa sobre a governança global de Inteligência Artificial e BRICS. É pesquisadora associada do NEPBRICS, coordenadora das atividades do Núcleo de Estudo Rosa dos Ventos: Gênero e BRICS.
E-mail: mpmacouto@gmail.com



DOI: 10.5281/zenodo.20600553

Link: <https://zenodo.org/records/20600553>

Ser de fronteira: Kalushi (2016) e a terra pós-colonial

Maria Paula Malheiros Couto

Mestranda em Relações Internacionais na Universidade Federal da Bahia. Bacharela em Direito pela mesma Universidade. Conduz pesquisa sobre a governança global de Inteligência Artificial e BRICS. É pesquisadora associada do NEPBRICS, coordenando atividades como o CineBRICS e o Núcleo de Estudos Rosa dos Ventos: Gênero e BRICS.

✉ Email: mpmacouto@gmail.com

Resumo

Ser de fronteira: Kalushi (2016) e a terra pós-colonial

O trabalho articula as contribuições de Mbembe e, pontualmente, de Glissant às teorias pós-coloniais das relações internacionais com o filme sul-africano Kalushi, ou Fogo Contra Fogo, lançado em 2016. São observadas as dualidades vividas pelos personagens no decorrer da trama, que foi inspirada pela história do revolucionário sul-africano anti-Apartheid Solomon Kalushi Mahlangu, em termos de seus espaços no mundo dividido pela violência, seja ela formal ou física. Assim, são identificadas as inúmeras fronteiras físicas e metafísicas trazidas na trama, conectando-as às experiências negras dos estudos pós-coloniais. Conclui-se que as experiências vividas por Solomon são um exemplo concreto da desumanização existente nos Estados surgidos das colônias.

Palavras-chave: estudos pós-coloniais; apartheid; África do Sul

Abstract

Being frontier: Kalushi (2016) and the post-colonial land

This work articulates the contributions of Mbembe and, punctually, Glissant to postcolonial theories of international relations with the South African film Kalushi, released in 2016. It observes the dualities experienced by the characters throughout the plot, which was inspired by the story of the south african anti-Apartheid revolutionary Solomon Kalushi Mahlangu, in terms of their spaces in a world divided by violence, whether formal or physical. Thus, the numerous physical and metaphysical frontiers presented in the plot are identified, connecting them to the Black experiences of postcolonial studies. It can be concluded that Solomon's experiences are a concrete example of the dehumanization that exists in States emerged from colonies.

Keywords: postcolonial studies; apartheid; South Africa

Introdução

Esse ensaio articula as contribuições das teorias pós-coloniais das relações internacionais com o filme sul-africano *Kalushi*, ou *Fogo Contra Fogo*, lançado em 2016. No decorrer deste texto, serão observadas as dualidades vividas pelos personagens da trama, que foi inspirada pela história do revolucionário sul-africano anti-Apartheid Solomon Kalushi Mahlangu, em termos de seus espaços no mundo dividido pela violência, seja ela formal ou física. O objetivo principal é identificar as inúmeras fronteiras físicas e metafísicas trazidas pelo filme, conectando-as às experiências negras dos estudos pós-coloniais e outras reflexões sobre identidade e espaço.

Importante ressaltar a relevância dos textos nesse trabalho referenciados, que relatam as observações de professores descendentes de povos colonizados. Em parte, mas não totalmente, eles representam e dialogam com as inquietações do povo sul-africano; cada experiência de acordo com suas formações históricas, logicamente, mas cujo diálogo internacional demonstra a presença, em todos os povos explorados pela forma de Estado europeu, das sensações de angústia geradas pelos movimentos de ida e vinda, oprimido e opressor, colonizado e colonizador, culpado e inocente.

As principais colaborações mobilizadas para ilustrar as inquietações suscitadas por *Kalushi* advêm do livro *Políticas da Inimizade* do professor camaronês Achille Mbembe (2017), e suas experiências enquanto cientista social africano. Ademais, o livro *Poetics of Relation* de Edouard Glissant (1997), escritor caribenho de Martinica, foi utilizado mais pontualmente e de maneira quase analógica, visto as particularidades da história que conta, enquanto descendente de povos africanos que, exilados, rumaram a colônias distantes nas Américas; mais distante, assim, tanto física quanto metafisicamente das fronteiras impostas ao povo sul-africano e do seu cárcere em plena terra de origem.

Kalushi (2016), assim, é uma ilustração do “repositório amargo da democracia”, o qual, nas palavras de Mbembe (2017, p. 38-39), revela uma “estrita relação de distância aparente e de proximidade e intimidade reprimidas” entre o sistema colonial, o sistema escravagista e a democracia. Iniciemos, então, o processo de observação das fronteiras impostas não só a Solomon Kalushi Mahlangu, mas, também, a todos nós.

Proximidades e afastamentos

A dualidade entre dois movimentos, dois corpos, duas faces do mesmo processo são análogas aos conceitos, em Mbembe (2017), de *corpo noturno* e *corpo solar*. Assim, os povos da Europa operaram em duplo movimento durante o período histórico que consolidou sua expansão além-mar e a consolidação interna das democracias modernas (Mbembe, 2017, p. 42). Pois, nos impérios coloniais e Estados escravagistas, o corpo noturno adquiriu as formas de exploração (plantação, na colônia) e violência (prisão, no Estado moderno). Nesse sentido, é necessário observar os institutos clássicos da democracia moderna, sejam eles “legais” (estrito cumprimento de normas jurídicas) ou “políticos” (decisões tomadas pelos governantes e legisladores), para compreender historicamente a forma de violência na ordem mundial contemporânea.

A história de Solomon surpreende pela violência brutal do *apartheid* sul-africano, mas, ao mesmo tempo, não deve ser interpretada como uma situação fora da curva, alheia aos propósitos e instrumentos empregados pela colonização europeia em todas as partes do globo. Estudos pós-coloniais observam que “democracia, plantação e império colonial fazem objectivamente parte de uma mesma matriz histórica” (Mbembe, 2017, p. 43), de maneira que é inevitável abordar os aspectos de violência, opressão e exploração que levaram à constituição dos Estados de Direito modernos; mesmo aquele que não instituíram formalmente o *apartheid*.

Não obstante, a ideia de proximidades e afastamentos também é presente na análise de Glissant (1997, p. 17), especificamente quando abordada a dualidade da autopercepção na compreensão de quem é o Outro: se alguém é cidadão ou estrangeiro, alguém também é visitante ou visitado, conquistador ou conquistado, alguém vai ou fica. O processo de “othering” é visto em Kalushi (2016) nitidamente, classificando-se os cidadãos sul-africanos estritamente como brancos ou negros e, devido a isso, restringindo suas possibilidades de (con)vivência nos espaços, sendo isso feito de maneira física ou metafísica.

Em sua obra, Glissant (1997, p. 19-20) ressalta que a opressão do povo negro por um Outro (nesse caso, os colonizadores brancos) em seu próprio país, como é o caso da África do Sul, não é considerado um exílio interno. Essa categoria é reservada aos indivíduos que vivem onde soluções relativas aos relacionamentos de uma comunidade com o seu entorno não são, ou pelo menos ainda não são, consentidas pela comunidade como um todo. Já no caso do *apartheid* exposto em Kalushi (2016), a comunidade por um todo mobiliza-se física, cultural, econômica e legalmente contra os cidadãos negros: tornam-se Outros em seu lugar de origem.

Fogo contra fogo

O elemento que desemboca nos acontecimentos principais de Kalushi (2016) é a violência. Nomeadamente, dois eventos são centrais à narrativa: o Levante de Soweto, em 1976, e o episódio de humilhação vivido por Solomon e protagonizado por dois policiais, um negro e um branco.

Observa Mbembe (2017, p. 45-46) que as guerras de conquista em África, além de serem raciais e assimétricas, foram impulsionadas pelas “revoluções militares da época industrial”. Nesse sentido, o uso de armas e tecnologias completamente destrutivas e desumanas foi empregado para a conquista do território e destruição de populações. Assim, os períodos de descolonização e suas guerras mais sujas (o autor exemplifica os casos de Angola e Moçambique, dois países presentes na narrativa em questão) foram marcados por “golpes baixos às populações autóctones e profundas mutações da ecologia patológica das regiões devastadas”. Os povos de origem daquela terra não passavam de inimigos por natureza:

Em suma, a conquista colonial dá vazão a uma esfera da guerra não regrada, a guerra ilegal levada a cabo pela democracia, que, ao fazê-la, exterioriza a violência para um tiers lieu regido por convenções e costumes fora da norma. (Mbembe, 2017, p. 46-47)

Ainda, o terror foi elemento central da invasão ao território africano. Para além do terror estatal e da repressão “tanto insidiosa como expedita, brutal e ilimitada”, esses regimes tentaram despolitizar os protestos sociais e dar contornos éticos aos confrontos (Mbembe, 2017, p. 60). O retrato do governo pelo terror é palpável nas cenas de devastação extrema, violência e pobreza em Kalushi (2016). Mais do que reprimir ou disciplinar, essa técnica de “gestão” preocupa-se em matar, “seja em massa ou em doses mais contidas” (Mbembe, 2017, p. 61). Nesse sentido, o Levante de Soweto e a morte de estudantes inocentes não passou de mais um dos “pequenos massacres do dia-a-dia”:

Este tipo de morte nada tem de trágico e, por isso, o poder necropolítico pode multiplicá-la infinitamente, quer em pequenas doses (o mundo celular e molecular), quer por surtos espasmódicos — a estratégia dos «pequenos massacres» do dia-a-dia, segundo uma implacável lógica de separação, de estrangulamento e de vivissecção, como se pode ver em todos os teatros contemporâneos do terror e do contraterror. (Mbembe, 2017, p. 65, grifos nossos)

A eliminação dos alvos — ali, crianças e jovens armados com pedras reivindicando o fim da opressão estatal — foi contornada eticamente, vez que os protestantes foram publicizados como arruaceiros violentos, de maneira a justificar o excesso de força e morte. Não à toa, a violência vivida por Solomon e o massacre em Soweto o

inspiraram a lutar e se juntar à MK (*uMkhonto weSizwe*, ala paramilitar do Congresso Nacional Africano), em busca do fogo contra fogo.

Onde estão as fronteiras?

No decorrer da trama, inúmeras fronteiras são traçadas entre os personagens e a realidade que os rodeia, a exemplo das fronteiras urbanas dentro do país onde mora Kalushi, definindo bairros de brancos e bairros de negros. Nas palavras de Mbembe (2017, p. 34), trata-se da coexistência entre duas ordens, a da “comunidade de semelhantes” (aqui, os brancos), regida pela igualdade, e a “categoria de não- semelhantes” (aqui, os negros), ou “sem-lugar”. O filme nos revela a “distância quase inultrapassável” entre os semelhantes e os outros; a cidade em que mora Solomon é uma “comunidade de separação”.

No entanto, não apenas as fronteiras físicas determinam a distância entre os semelhantes e os outros. O filme nos revela que, no processo educacional, as fronteiras entre o conhecimento ditado pelo Estado e o conhecimento “real” do povo negro eram claras. As crianças sul-africanas aprendiam a história de acordo com a visão do colonizador, nos idiomas deles — inglês e africâner. Nas palavras de Glissant (1997, p. 19, tradução nossa), “a primeira coisa exportada pelo conquistador foi sua língua. Além disso, as grandes línguas ocidentais eram supostamente línguas veiculares, que muitas vezes substituíam uma metrópole real”.

Ainda, há uma fronteira clara entre a visão de mundo de Solomon antes e depois dos episódios de violência que o radicalizaram. Em especial ao acontecimento no trem, tratam-se de, em Mbembe (2017, p. 32), duas naturezas de violência distintas. A primeira é a “violência das formas”, a que impõe uma distância entre indivíduos, através da regulação de comportamentos, tal como a criação de espaços reservados aos brancos e outros aos negros. Ainda, a “violência dos corpos” não deixa de existir apesar da “violência das formas”. Ao estar no espaço do trem que não o comporta, o filme revela a dominação da brutalidade e da força física pelo Estado; nesse caso, nas figuras dos policiais, detidos de autoridade para pacificar os comportamentos sociais e reafirmar ao protagonista que aquele não é o seu espaço.

Depois, Solomon cruza a fronteira entre o país do qual ele faz parte, saindo ilegalmente para Moçambique. Ele e seus companheiros cruzam fisicamente os espaços delineados por vegetação e rios, e, em último instante, não são capturados pelas forças policiais do Estado sul-africano, por escaparem do âmbito espacial da sua soberania. As particularidades do território africano, com destaque às regiões desérticas ou semidesérticas, são apontadas por Mbembe (2017, p. 63-65) como

forças que alteram as dinâmicas da violência dos Estados desde a época colonial. Ainda,

Nestas modalidades, mais ou menos móveis e segmentárias de administrar o terror, a soberania consiste no poder de fabricar toda uma massa de gente habituada a viver no fio da navalha ou, ainda, à margem da vida – gente para quem viver é estar sempre a prestar contas à morte, em condições em que a própria morte tende a tornar-se cada vez mais algo de espectral, tanto pelo modo como é vivida como pela maneira como acontece. Vida supérflua, portanto, cujo preço tão baixo que não equivale a nada, nem sequer como mercadoria e, ainda menos, humana – é uma espécie de vida cujo valor está fora da economia, correspondendo apenas ao tipo de morte que se lhe inflige. (Mbembe, 2017, p. 64-65)

No campo de refugiados de Xai Xai, em Moçambique, Solomon e seus colegas interagem com outros refugiados. Entre eles há a fronteira do idioma – eles falam Xhosa e Zulu, enquanto o menino Coca-Cola e demais moçambicanos falam português. Após seis meses em Xai Xai, pedindo apoio do CNA para fugir dali, são resgatados e vão para Angola. Rompendo mais uma vez com as fronteiras físicas entre países, na busca de uma visão africanista universalizante, protagonizada pelo CNA, cuja proposta de revolução é um exemplo de “ação direta”, a qual, “eliminando violentamente toda a contraforça objectiva que se opõe à mudança de bases da sociedade, tem por objectivo abolir os antagonismos de classe e alcançar uma sociedade igualitária” (Mbembe, 2017, p. 39-40).

O grupo rompe outra fronteira, dessa vez rumo a Essuatíni. Lá, concluem o treinamento em sabotagem para depois cruzar de novo a fronteira até a África do Sul. Em seu treinamento paramilitar, os jovens são orientados a não causar dano a civis e são treinados para sabotar serviços essenciais; uma maneira de atacar a ordem das coisas mais do que as pessoas, vez que “a violência revolucionária tem algo de irreduzível. Pretende destruir e liquidar uma ordem estabelecida – liquidação que não se pode obter pacificamente” (Mbembe, 2017, p. 40).

Finalizado o treinamento, retornam ao país de origem. O processo de abordagem na fronteira é, talvez, a leitura mais clássica possível do conceito de fronteiras; o espaço controlado pelo Estado com rigor burocrático, a fim de investigar as entradas e saídas de cidadãos. Para os propósitos deste trabalho, as cenas posteriores chamam mais atenção; a abordagem policial após o desastre que acarreta na morte de inocentes e a prisão de Solomon, que traz o Poder Judiciário sul-africano à luz.

A fronteira do idioma no tribunal é evidente. O processo judicial e todos os seus documentos, no Apartheid, eram ditados em inglês e africâner; no filme, é

necessário um intermediador negro para tradução simultânea. Ainda, todas as figuras de autoridade são homens brancos, à exceção de Priscilla Jana, figura real e membro do CNA que auxiliou na defesa de Solomon.

O julgamento do caso de Solomon é o exemplo perfeito da “violência das formas” supracitada, principalmente no que tange ao poder disciplinar. Os procedimentos violentos (prisões e torturas) posiciona os Outros (nesse caso, a população negra) na mesma qualidade de criminosos e homicidas independentemente da sua real participação — o argumento da Acusação e acolhido pela Corte é que Solomon é culpado pelas mortes mesmo que não tenha puxado o gatilho, simplesmente por estar “associado”, naquele espaço e naquele instante, à pessoa que cometeu os atos, mesmo que sua associação tivesse o propósito de sabotar serviços essenciais, conforme a missão do CNA determinava.

Desses acontecimentos pode-se mais uma vez evocar Mbembe, quando atribui na sua obra uma citação de Alexis de Tocqueville, em 1848, acerca dos Estados fundados na escravidão: “Oprimido, [o negro] pode queixar-se, mas só encontra brancos entre os seus juízes. A lei, no entanto, abre-lhe o banco dos jurados, mas o preconceito afasta-o dele” (Mbembe, 2017, p. 34-35). Assim, Solomon é condenado à morte não só pelos seus atos, mas, acima de tudo, pela sua identidade, em um tribunal de mármore branco que elucida a supremacia do povo colonizador não só na realidade, como também nas formas de vida, socialização, punição e morte.

Conclusão

A expressão *ser de fronteira*, emprestada de Mbembe (2017, p. 54) para o título deste ensaio, elucida de que maneira as identidades humanas, e consequentemente suas formas de socialização, são determinadas pela constituição do nosso *eu*. Ora, é lógico, *eu* sou construída em oposição ao *outro*; e desses “pequenos empréstimos de sujeitos estrangeiros”, sou *ser de fronteira* — ou então, sou *de fronteira*. É uma maneira de refletir sobre a minha posição no mundo, não só no espaço físico, ou na terra, como também nas formas, ou na metafísica, ou nas ideias, ou conceitos, ou simplesmente na *cultura*. Glissant (1997, p. 165, tradução nossa) nos alertou que “os limites — as fronteiras — de um Estado podem ser compreendidos, mas os de uma cultura não”.

Assim, Kalushi (2016) nos convida a pensar em quem somos no mundo, não apenas em termos de raça ou nacionalidade, como também seres humanos localizados em algum lugar: esse lugar pode, sim, ser o território onde nasci simplesmente, que de maneira não determinista, mas verdadeira, molda-me enquanto pessoa que diz, faz

e se relaciona com outros. Mas, também, o lugar e as fronteiras que me rodeiam, me posicionam em relação aos outros, podem ser outras: sou alfabetizada e alguém é analfabeto; sou branca e alguém é não-branco; sou brasileira e alguém é o estrangeiro. No filme, Solomon é muitas coisas mas, acima de tudo, é só mais um: porque as fronteiras determinantes inclusive ao ponto de ditar sua morte são, naquele *Apartheid*, exemplos concretos da necropolítica que, por um lado, reduz o valor da vida e, por outro, cria o hábito da perda (Mbembe, 2017, p. 65).

Quem sabe assim, refletindo sobre as fronteiras e as relações, possamos enfrentar os limites da terra pós-colonial em todos os sentidos,

Contra aqueles que distribuem lições generalistas. Contra a ideologia que se contenta com a sua própria companhia. Contra os pequenos patrões locais. Contra uma sedução nacionalista intolerante. Contra aqueles que erguem fronteiras. Contra os obcecados pelo poder militar. Contra aqueles que são os depositários da consciência coletiva. Contra os porta-vozes (Glissant, 1997, p. 201, tradução nossa)

E, talvez, contra o fim de tudo que é novo.

Referências

GLISSANT, Édouard. **Poetics of Relation**. Ann Arbor: University of Michigan Press, 1997.

KALUSHI: THE STORY OF SOLOMON MAHLANGU. Direção: Mandla Dube. África do Sul: Flash Films, 2016. 1 DVD (107 min).

MBEMBE, Achille. **Políticas da Inimizade**. 1ª ed. Lisboa: Antígona, 2017.

CineBRICS

CineBRICS

Anais Eletrônico

2ª Mostra CineBRICS

1ª edição

Maio 2026

A doutrina do propósito comum à segurança nacional: A criminalização da resistência em Fogo contra Fogo

Vinicius Soares Nascimento

Discente do curso de História da Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal da Bahia. Pesquisador associado do Centro de Pesquisa NEPBRICS+

Email: viniciussoaresnascimento3515@gmail.com



DOI: 10.5281/zenodo.20600572

Link: <https://zenodo.org/records/20600572>

A doutrina do propósito comum à segurança nacional: A criminalização da resistência em Fogo contra Fogo

Vinicius Soares Nascimento

Discente do curso de História da Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal da Bahia. Pesquisador associado do Centro de Pesquisa NEPBRICS+

✉ Email: viniciussoaresnascimento3515@gmail.com

Resumo

A doutrina do propósito comum à segurança nacional: A criminalização da resistência em Fogo contra Fogo

Esta resenha crítica analisa a obra cinematográfica *Fogo Contra Fogo* (*Kalushi: The Story of Solomon Mahlangu*), dirigida por Mandla Dube, estabelecendo um diálogo comparativo entre o regime do Apartheid na África do Sul e a Ditadura Militar brasileira (1964-1985). A partir da trajetória de Solomon Mahlangu, o texto investiga as tecnologias de repressão estatal compartilhadas por ambos os regimes, contrastando a segregação jurídica sul-africana com o mito da democracia racial brasileira. O estudo mobiliza referenciais teóricos de Anthony W. Marx e Jerry Dávila para discutir a influência de Paulo Freire na luta antiapartheid, a aplicação da "Doutrina do Propósito Comum" como ferramenta de exceção e a duplicidade diplomática do Brasil no Atlântico Sul durante a Guerra Fria. Conclui-se que o filme constitui um documento pedagógico essencial para a compreensão das lutas de libertação e da violência institucional no Sul Global.

Palavras-chave: apartheid; ditadura militar brasileira; história comparada.

Abstract

The doctrine of common purpose for national security: The criminalization of resistance in Fire Against Fire

This critical review analyses the film *Kalushi: The Story of Solomon Mahlangu*, directed by Mandla Dube, establishing a comparative dialogue between the South African Apartheid regime and the Brazilian Military Dictatorship (1964-1985). Through Solomon Mahlangu's trajectory, the text investigates the state repression technologies shared by both regimes, contrasting South African legal segregation with the Brazilian myth of racial democracy. The study employs theoretical frameworks from Anthony W. Marx and Jerry Dávila to discuss

Paulo Freire's influence on the anti-apartheid struggle, the application of the "Common Purpose Doctrine" as a tool of exception, and Brazil's diplomatic duplicity in the South Atlantic during the Cold War. It concludes that the film serves as an essential pedagogical document for understanding liberation struggles and institutional violence in the Global South.

Keywords: apartheid; brazilian military dictatorship; comparative history.

Introdução

Com o objetivo de consolidar uma identidade democrática, o cinema sul-africano pós-apartheid tem se empenhado no trabalho de revisão da memória histórica nacional, o que inclui a incorporação de traumas e lembranças de heróis nacionais. Entretanto, por um longo período, essas narrativas foram levadas para o público estrangeiro através do trabalho de diretores europeus e norte-americanos, como o renomado Clint Eastwood (*Invictus* - 2009) e Justin Chadwick (*Mandela: Longo Caminho para a Liberdade* - 2013). *Fogo Contra Fogo* (*Kalushi: The Story of Solomon Mahlangu*), dirigido por Mandla Dube, surge como alternativa para as produções do norte global, levando um elenco e equipe de filme tradicionalmente sul-africana, oferecendo uma perspectiva intensa sobre a luta contra o regime segregacionista.

A obra cinematográfica narra a vida de Solomon "Kalushi" Mahlangu, um jovem vendedor ambulante de Mamelodi que, durante a introdução do filme, é apresentado como um sujeito desinteressado pela política de seu país. O cenário e visão política de Solomon se modificam após a brutalidade policial ocorrida no decurso do levante de Soweto em 1976. A obra de Mandla Dube não tem somente o objetivo de demonstrar a história de um dos mártires do Congresso Nacional Africano, mas também focar no furto da juventude de Solomon, um jovem homem negro sul-africano que se viu destituído de seus direitos e dignidade enquanto pessoa humana, resistindo contra a violência do Estado acometida sob corpos negros.

O desejo de produzir e dirigir um filme que retrata o período mais turbulento da história do seu país, surge após Mandla Dube, que também é professor, perceber o profundo desconhecimento histórico de seus alunos em Joanesburgo. O longa-metragem é lançado em um momento urgente onde a África do Sul (Assim como o Brasil) se via diante de uma série de movimentos estudantis questionando a ordem vigente (como o movimento *#FeesMustFall*). A obra consegue transcender as fronteiras sul-africanas e acaba refletindo um período perturbador da história brasileira e que era contemporâneo ao regime do apartheid, administrações autoritárias que possuíam alinhamento geopolítico e compartilhavam dos mesmos aparatos de opressão.

A história se inicia com a apresentação de Solomon Mahlangu (Interpretado por Thabo Rametsi) em sua vida cotidiana em Mamelodi, uma região periférica nos arredores da cidade de Pretória. Longe de iniciar sua jornada como uma figura revolucionária. Kalushi é um jovem vendedor ambulante que tenta sustentar sua família, sonhando com uma mudança de vida em meio a repressão estatal do Apartheid. O ponto de clímax e mudança no filme é a cena onde Kalushi é espancado por policiais brancos em um trem, que somada a brutalidade policial contra estudantes em Soweto, leva Solomon a se conscientizar politicamente.

Impossibilidade de levar uma vida com dignidade, Solomon, juntamente com amigos, cruza a fronteira da África do Sul com Moçambique para o exílio e treinamento de guerrilha. Ao cruzar a fronteira, ele se junta a *Umkhonto we Sizwe* (A Lança da Nação), obraço armado do CNA. É nesse ambiente que Solomon vivencia a realidade da conturbação política de outros países africanos (Como no campo de refugiados, onde ele mantém uma amizade com uma criança apelidada de Coca-Cola e presencia a violência ao ter seu jovem amigo retirado do campo de refugiados no momento em que iria se deslocar ao seu treinamento). Em contato com literaturas de caráter revolucionário (Como o livro *Pedagogia do Oprimido*, escrito pelo pedagogo Paulo Freire) e teorias de libertação, demonstrando como o contexto da Guerra Fria influenciou os processos de independência dos países africanos.

Ao retornar à África do Sul, com o objetivo de cumprir uma missão clandestina, Kalushi e seus amigos são interceptados, seguido de um tiroteio em Joanesburgo, onde dois civis brancos são assassinados por um amigo de Kalushi. Embora Kalushi não tenha envolvimento direto com os homicídios e não tenha feito nenhum disparo com arma letal, ele é capturado e levado a julgamento.

A segunda parte do filme se transforma de um drama jurídico, expondo as arbitrariedades do sistema jurídico do apartheid. Os promotores recorrem à “Doutrina do Propósito Comum” para incriminar Kalushi por homicídio, argumentando que, a sua presença com um grupo armado, era a prova cabal de que ele tinha coautoria nos atos de seus companheiros. Os momentos finais do filme se alternam entre memórias do seu treinamento durante o exílio e o sofrimento de sua tortura, resultando no seu enforcamento e na sua última frase: “Meu sangue nutrirá a árvore que dará os frutos da liberdade”.

Análise crítica à luz da história comparada

A sujeitar a obra a metodologia da História Comparada, realizando um estudo comparativo do Apartheid sul-africano e a Ditadura Militar Brasileira (1964-1985),

percebemos que embora agissem sob diferentes justificativas, ambos os regimes opressórios compartilhavam de semelhantes mecanismos de (Anticomunismo da Guerra Fria, Manutenção direta ou indireta de hierarquias raciais e sociais rígidas).

Uma cena que demonstra uma dessas ligações é o momento em que Solomon entra em contato com o livro “Pedagogia do Oprimido”, do brasileiro Paulo Freire, simbolizando a circulação da leitura revolucionária no Sul Global durante o século passado. Enquanto o regime brasileiro exila Freire e impedia a circulação de suas obras por considerá-lo subversivo, alimentando a resistência brasileira e a luta decolonial na África. Citando o Historiador Jerry Dávila, autor do livro “Hotel Trópico: O Brasil e o desafio da descolonização africana (1950-1980)”, é possível elucidar a duplicidade da diplomacia brasileira: Enquanto o Estado brasileiro reprimia e eliminava seus opositores, externamente praticava uma aproximação diplomática dos recém fundados Estados independentes africanos, simultaneamente aos vínculos de aliança com o regime racista da África do Sul.

A utilização da "Doutrina do Propósito Comum" durante o julgamento de Kalushi encontra conexão nos tribunais de exceção brasileiros. A tese de doutorado de Bruna Aoto Franco de Lima, "*Literary Censorship in South Africa's Apartheid and Brazil's Military Dictatorship*", contribui para a explicação de como ambos os Estados utilizaram do aparato legal e da censura para criminalizar seus opositores. No filme, Kalushi não é cometido somente pelos seus atos, mas por aquilo que ele representava. A Lei de Segurança Nacional permitia a prisão, tortura e assassinato daqueles que fossem considerados inimigos do Estado. Como apontou Anthony W. Marx em "*Making Race and Nation*", a diferença central entre as duas realidades reside na estrutura de dominação: a África do Sul de Kalushi operava de maneira direta pela exclusão explícita e legalizada, o que gerava a unificação da resistência negra, como é apontado na História Geral da África (Vol. VIII, 2021). Já o Brasil, refugiando-se na ideia de “Democracia Racial”, onde se vendia internacionalmente a negação da resistência do racismo.

O filme retrata a tortura como parte do mecanismo de opressão estatal, demonstrando Kalushi sendo violentado, o que simultaneamente ocorria nos porões do DOPS (Departamento de Ordem Política e Social). A representação da violência ditatorial serve como forma de demonstrar que o tribunal desempenha o papel de legitimador das ações tomadas pelo executivo.

Dessa forma, a obra critica a ideia de “Paz negociada” que frequentemente obscurece a radicalidade de indivíduos como Kalushi. Ao dar foco a um jovem que optou pela luta armada para se opor ao regime ditatorial de seu país, Mandla Dube provoca a narrativa conciliadora que busca suavizar o passado. Foi indo contra a essa

narrativa que a África do Sul, diferentemente do Brasil, puniu seus algozes e fechou feridas históricas abertas. A execução de Solomon é uma lembrança de que pessoas perderam suas vidas para alcançar a liberdade e a dignidade humana, algo que a historiografia brasileira busca trazer a realidade do país que nos últimos anos tem flertado com aqueles que buscam glorificar a ditadura militar.

Conclusão

Fogo Contra Fogo é uma obra urgente, não só por ter excelente produção e atuação, mas pelo seu valor documental e pedagógico. Servindo como ferramenta para historiadores e demais cientistas sociais que trabalhem com os mecanismos de repressão estatal e as resistências a regimes ditatoriais de países do sul global.

Assim como Mandla Dube tinha o objetivo de educar a juventude de seu país com a realização de seu filme, Fogo Contra Fogo se demonstra um valioso recurso pedagógico para a educação básica dos países do Sul Global, permitindo que alunos visualizem características da Guerra Fria, o neocolonialismo e o racismo estrutural. Ao trabalhar com a história comparada e traçando os vínculos com a realidade brasileira, através da leitura da obra de Paulo Freire e da experiência compartilhada de ditaduras, o filme permite o telespectador perceber que a história do sul global não é isolada, mas extremamente conectada.

Referências

DÁVILA, Jerry. **Hotel Trópico: O Brasil e o desafio da descolonização africana (1950-1980)**. Durham: Duke University Press, 2010.

LIMA, Bruna Aoto Franco de. **Literary Censorship in South Africa's Apartheid and Brazil's Military Dictatorship**. 2024. Dissertação (Mestrado) – San Francisco State University, São Francisco, 2024.

MARX, Anthony W. **Making Race and Nation: A Comparison of South Africa, the United States, and Brazil**. Cambridge: Cambridge University Press, 1998.

UNESCO. **História Geral da África, Vol. VIII: África desde 1935**. Organizado por Ali A.Mazrui. Brasília: UNESCO, [s.d.].

CineBRICS

CineBRICS

Anais Eletrônico

2ª Mostra CineBRICS

1ª edição

Maio 2026



CINEBRICS