



CONTRACINEMA: MULHER E TERRITORIO NOS FILMES YVONNE KANE (2015),  
DE MARGARIDA CARDOSO E PRAÇA PARIS (2017), DE LUCIA MURAT

COUNTERCINEMA: WOMAN AND TERRITORY IN MARGARIDA CARDOSO`S  
YVONE KANE (2015) AND LUCIA MURAT`S PRAÇA PARIS (2017)

Michelle Sales

Universidade Federal do Rio de Janeiro  
sales.michelle@gmail.com

Ana Cristina Pereira

Centro de Estudos Sociais (CES) da Universidade de Coimbra  
kitty.furtado@gmail.com

### Resumo

Ao discorrer sobre o "cinema de mulheres" como um contracinema, propomos uma análise dos filmes *Yvone Kane* (2015), de Margarida Cardoso e *Praça Paris* (2017), de Lúcia Murat, duas coproduções Brasil-Portugal (no caso de *Yvone Kane* também com Moçambique) que põem em perspectiva o olhar da mulher branca sobre a "outra", no caso, a mulher negra. Percebemos em ambos os filmes, uma relação construída entre a subjetividade feminina das personagens em relação com a paisagem/território (seja em África ou no Brasil) que parece sublinhar, como apontamos em algumas cenas aqui apresentadas, uma tensão racial entre a mulher branca e a mulher negra. Propomos um olhar analítico construído a partir da teoria e crítica feminista de cinema e do feminismo interseccional para analisar e discorrer acerca de ambos os filmes.

**Palavras-chave:** contracinema, cinema de mulheres, feminismo interseccional, raça, gênero

### Abstract

Thinking of "women's cinema" as a counter cinema, we propose an analysis of the films *Yvone Kane* (2015), by Margarida Cardoso and *Praça Paris* (2017), by Lúcia Murat, two Brazil-Portugal co-productions (in the case of *Yvone Kane* also with Mozambique) that put into perspective the look of the white woman on the "other", in this case, the black woman. In both films we notice a constructed relationship between the female subjectivity of the characters in relation to the landscape/territory (be it in Africa or in Brazil) which seems to underline, as we point out in some scenes here, a racial tension between the white woman and the black woman. We propose an analytical look constructed from feminist film theory and criticism and intersectional feminism to analyze and discuss both films.

**Keywords:** counter cinema, women`s cinema, intersectional feminism, race, gender

### 1. Como pensar Margarida Cardoso e Lucia Murat (e seus respectivos filmes)?

Margarida Cardoso faz parte de uma geração de cineastas portugueses que começaram a filmar na última década do século XX e que procuram, desde essa altura, dar um corpo discursivo aos silêncios impostos sobre a guerra colonial, o fim do império, a memória colonial e a relação de Portugal e dos portugueses com África, nos dias de hoje. *Yvone Kane* (2015) é a segunda longa metragem da autora, seguindo-se a *Costa dos Murmúrios* (2004), filme baseado no romance homónimo de Lídia Jorge. Esse primeiro filme resulta de um regresso a Moçambique, onde a autora passou a infância, iniciado com o documentário *Kuxa Kanema – O Nascimento do Cinema* (2003) e representa uma perspectiva feminina sobre a Guerra Colonial, rara no cinema português (PEREIRA, 2019). Entre *Costa dos Murmúrios* e *Yvone Kane* Margarida Cardoso realizou mais um documentário em Moçambique: *Licínio Azevedo: crónicas de Moçambique* (2010).

Entre as ideias essenciais que perpassam transversalmente o discurso de Margarida Cardoso a primeira é a ideia de memória e esquecimento; “O filme tem realmente mais ausências, mais esquecimento do que memória” (MARQUES, 2015) e no filme as referências concretas são muitas vezes apenas exemplos entre tantos outros que se poderiam dar, exatamente para permitir uma leitura do país filmado, mais abrangente, mais metafórica: “Claro que houve muitas Yvones Kanes e a própria Yvone Kane é uma mistura de muitas Yvone Kanes” (MARQUES, 2015) Paradoxalmente, outra ideia muito presente no discurso de Margarida Cardoso sobre *Yvone Kane* é a de território (ou a maneira com a qual a relação das personagens é construída com o território filmado) e ligada a esta a de *aftermath*, ou seja, a atração por lugares onde aconteceu algo trágico. O filme resulta também de muitos anos de investigação sobre Moçambique e sobre cinema moçambicano (CARDOSO;TAVARES, 2015) além das imagens de arquivo que Margarida Cardoso viu, para fazer os documentários anteriores e que lhe permitiram ter uma noção bastante exata dos filmes feitos em Moçambique, no período pós-Independência a autora utiliza partes do filme *Behind the lines* de Margareth Dickinson – um filme feito com a FRELIMO durante a Guerra pela Independência - para criar registos “da época” em que Yvone Kane era uma guerrilheira. A bandeira que é hasteada, no filme que vemos dentro do filme *Yvone Kane*, é uma mistura das bandeiras de Moçambique e Angola e, de fato, a autora fez também uma investigação em Angola sobre Sita Valles, que tinha, pelo menos inicialmente, o objetivo de resultar num documentário. Sita Valles não lutou pela independência, não pertenceu a um destacamento feminino, mas foi um membro eminente da juventude política pós-independentista em Angola e, a partir de uma

sequência de traições políticas, também desapareceu (possivelmente assassinada em Luanda em agosto de 1977) assim como Yvone Kane no filme de Cardoso. Além de Sita Valles são, por vezes, citadas em entrevistas (CARDOSO; PINTO, 2015) referências tão díspares como Josina Machel, a mulher de Samora Machel, ou Dulcie September, a jovem revolucionária anti-apartheid sul-africana, morta no seu apartamento em Londres.

O filme também fala de desencanto; do fim das causas. Rita encontra em África personagens que lutaram por causas concretas, por um futuro diferente e mais feliz: “Pessoas que transportam essas marcas dessas coisas que hoje já não existem e que por vezes até são ridicularizadas. Há esse desencanto de nunca se ter conseguido criar um Homem Novo, uma sociedade sem classes” (MARQUES, 2015), e esse desencanto parece ser vivido de forma mais dramática pelos “bons colonizadores” diz Cardoso citando o escritor sul-africano J. M. Coetzee de quem refere várias vezes gostar muito (CARDOSO; TAVARES, 2015). Margarida Cardoso serve-se do conceito de pós-colonizador para descrever as personagens (e pessoas) a quem se refere:

O conceito pós-colonizador aplica-se às pessoas que já lá estavam e às que foram depois para ajudar. Acabam por nunca se integrar naquelas sociedades, portam em si o estigma do pós-colonizador. “Tiraram-me do museu porque eu era muito branca”, diz uma personagem. Falas a língua e portas a cor do colonizador, mesmo que rejeites as ideologias, não há como escapar a esse estigma. Sara diz no filme “sinto-me rejeitada pelo poder, não pelas pessoas (LANÇA, 2015: on-line).

Sobre o possível desconforto causado por ser uma mulher branca, portuguesa, revolvendo o passado em África, mais: o passado negro da África pós-colonial, Margarida Cardoso declara “eu sinto que tenho legitimidade para tudo o que não seja insultar as pessoas” (CARDOSO; SANTOS; COSTA, 2015). Ao longo das conversas a propósito de *Yvone Kane*, Margarida Cardoso foi, várias vezes, confrontada com perguntas ou comentários relativos à “coragem” de que teve que dispor para fazer um filme que questiona o poder pós-independência em África e concretamente nos países colonizados por Portugal (CARDOSO; PINTO, 2015) (CARDOSO; SANTOS; COSTA, 2015). A autora, que conhece bem os países em causa, revela que as pessoas em Moçambique já não se sentem ofendidas com esse tipo de questionamento do poder e “que os Camaradas traíram a Yvone é uma coisa que ninguém põe em causa” (CARDOSO; PINTO, 2015).

Em *Yvone Kane* acompanhamos Rita que “é alguém que tendo perdido o presente se vai construir a partir do passado. A construção da narrativa é uma coisa que os humanos fazem para contrariar a falta de sentido” (MARQUES, 2015). Essa procura implicará fazer uma viagem

até ao momento de encontrar uma verdade (conjunto de documentos) que ficou enterrada numa fronteira. Esse testemunho, quando encontrado, já não é importante, a evidência da impossibilidade de esclarecimento é dada pelo processo de fazer a viagem (PEREIRA, 2019). Mais adiante, na análise concreta de cenas de *Yvone Kane* tentaremos explorar a forma como o percurso de mulheres (e a relação destas com a paisagem/território) é marcado pelo passado colonial e os traumas do colonialismo. Como estabelecem processos de subjetivação e convivem entre si mulheres brancas ex-colonizadoras e mulheres negras ex-colonizadas na África contemporânea?

Propomos aqui pensar essa mesma pergunta (elaborada de outra forma) através do filme *Praça Paris*, de Lucia Murat. Nesse filme, não é tão explícito o trauma direto da colonização, tal como apresentando em *Yvone Kane*, mas sim o legado colonial e suas configurações atualizadas de violência e exclusão social que afetam, de forma desigual, homens e mulheres no Brasil, e sobretudo, brancos e negros/negras.

Em sua vez, a cineasta brasileira Lucia Murat é hoje considerada um dos nomes centrais na filmografia nacional com uma vasta produção cinematográfica (tendo já realizado doze filmes, entre curtas e longa-metragens), apesar dos altos e baixos que o cinema percorreu desde a estreia de *Que bom te ver viva* (1989).

Formada em Economia, a carioca nascida em 1948 aderiu à luta armada integrando o Movimento Revolucionário 8 de Outubro, e entrou para a clandestinidade após a publicação do Decreto AI-5, durante o regime da Ditadura Militar no Brasil (1964-1985). Por conta de sua participação direta, foi presa em 1971 e viveu no cárcere durante três anos e meio na Vila Militar, no Rio de Janeiro e no Presídio Talavera Bruce, uma das vinte cinco unidades prisionais do antigo Complexo Penitenciário de Bangu.

O filme de Lucia Murat *Que bom te ver viva* (1989), realizado em meio ao processo de redemocratização política, marca de forma muito contundente nosso contexto social, lançado na ocasião de aniversário da Lei da Anistia (1979). Entre a ficção e o documentário, a atriz Irene Ravache (protagonista também em *Yvone Kane*) é a personagem central deste docudrama que reencena de forma alegórica memórias e traumas vividos durante as sessões de tortura na prisão - a personagem é uma espécie de alter ego de Lucia Murat - ao lado de emblemáticos depoimentos (reais) de diferentes mulheres presas durante o período da Ditadura Militar.

Ao longo de sua carreira, a filmografia produzida por Lucia Murat centraliza a questão da elaboração de uma memória acerca da Ditadura Militar encenando diferentes pontos de vista

através de inúmeras personagens que surgem em seus filmes, quase sempre marcadas pelo recorte da tortura, das prisões e da violência. O que torna bastante original e marcante em seu trabalho é o ponto de vista feminino e a centralidade que as mulheres/militantes vão assumir em seus filmes, revelando o posicionamento e também a forma como mulheres participaram da luta armada e foram marcadas pelas cicatrizes da luta contra a Ditadura. *Que bom te ver viva* põe em cena alguns dos inúmeros dramas vividos durante a Ditadura a partir de um recorte de gênero, violências estruturais que têm a ver com sexualidade e reprodução, como comenta a pesquisadora e militante feminista Maria Amélia de Almeida Teles:

as mulheres foram torturadas assim como os homens que lutaram contra a ditadura. As mulheres foram alvo sistemático de violações sexuais. A prática de estupro e abortamentos forçados foi corriqueira, nas sessões de tortura, quando se tratou de repressão política violenta contra as militantes de esquerda (...). Houve mulheres estupradas. Outras sofreram abortamento forçado devido a chutes na barriga ou foram se despir frente aos torturadores e se não o fizessem, suas roupas eram arrancadas violentamente e até rasgadas. Em muitos casos, foram colocados fios elétricos na vagina e no ânus, levando choques elétricos na vagina, na barriga, nos seios, na cabeça. Houve aquelas que tiveram seus bebês nos DOI-CODIs. Algumas foram assassinadas grávidas como foram os casos de Soledad Barret Viedma (1945-1973) e de Dinalva de Oliveira Teixeira (1945-1974). Outras tiveram seus bebês em cativeiros e se sabe quase nada a respeito do destino dessas crianças. (TELES, 2014: p.14)

A memória da violência e a elaboração dos traumas vividos durante o período da Ditadura Militar a partir de um recorte de gênero ocupa a centralidade narrativa na obra de Lucia Murat. O recurso autobiográfico parece recorrente em seus filmes, uma vez que os roteiros que escreve contêm inúmeros elementos obtidos a partir da experiência pessoal da diretora, no contexto dos anos em que esteve presa. Em *Praça Paris*, ao lançar mão de falar diretamente da Ditadura Militar, Murat opta por elaborar uma espécie de *continuum* para a violência estrutural que permeia a formação social brasileira, do período colonial até os dias de hoje. O filme, exibido pela primeira vez no momento em que o Rio de Janeiro esteve sob forte intervenção militar<sup>1</sup>, acrescenta em sua análise da violência o recorte da raça e da classe social.

Entre 1984 e 2018, ano em que *Praça Paris* estreou, Lucia Murat consagra-se como uma das mais importantes cineastas brasileiras, tendo lançado outros importantes filmes como *Brava gente brasileira* (2000) e *Quase dois irmãos* (2004).

---

<sup>1</sup> O Rio de Janeiro esteve sob intervenção militar durante o período que vai do dia 16 de fevereiro de 2018 até 31 de dezembro de 2018. Foi decretada a intervenção sob o argumento de melhorar a segurança pública e estiveram envolvidos na decisão o presidente Michel Temer (PMDB) - empossado após o impeachment da presidenta Dilma Rousseff (PT) e o ex-governador do Rio, Luiz Fernando Pezão.

### 1.1 Gênero e Raça no espaço do cinema

Ao longo do tempo, o cinema, majoritariamente produzido por homens brancos identificados como heterossexuais, tem participado ativamente na (re)produção e disseminação dos papéis sociais de gênero a partir de uma concepção binária presentes nas sociedades contemporâneas. É consensual nos estudos de cinema que o cinema tem servido como um dos grandes veículos de disseminação dos valores moderno-coloniais e do patriarcado. Deste modo, Teresa de Lauretis (1987), na senda de Michel Foucault compreende o cinema como um desdobramento de uma complexa tecnologia política, ou seja, como uma tecnologia de gênero. Para a autora, o gênero, tal como a sexualidade, não é uma característica inerente aos seres humanos (natural) mas sim o resultado produzido nos corpos, comportamentos e relações sociais, por meio de uma ‘complexa tecnologia política’ (DE LAURETIS, 1987: p. 208). De Lauretis acrescenta

A construção de gênero vem se efetuando hoje no mesmo ritmo de tempos passados, como da era vitoriana, por exemplo, e ela continua a ocorrer não só onde se espera que aconteça – na mídia, nas escolas públicas e particulares, nos tribunais, na família nuclear extensa ou monoparental – em resumo naquilo que Louis Althusser denominou ‘aparelhos ideológicos do Estado’. A construção de gênero também se faz embora de forma menos óbvia, na academia, na comunidade intelectual, nas práticas artísticas de vanguarda, nas teorias radicais, e até mesmo de forma bastante marcada, no feminismo (DE LAURETIS, 1987: p. 209).

Sendo raça também uma construção social, iniciada antes da modernidade, se fizermos o exercício de substituir a palavra gênero pela palavra raça, no parágrafo acima transcrito, obteremos uma verdade igualmente pungente. Deste modo, podemos dizer que o cinema é também uma tecnologia de raça, uma tecnologia cujo resultado produzido sobre corpos é a racialização e a subalternização de negros e negras, através da repetição de clichês visuais: objetificação, desumanização e marginalização.

Ao mesmo tempo que foram sendo atribuídos determinados papéis a mulheres e outros a homens, e que foram sendo criados gêneros filmicos próprios para mulheres e outros para homens, além do circuito de poder do mundo cinematográfico com lugares de gênero bem definidos, também foram criados nas telas do cinema os papéis sociais de cada raça, excluindo as populações racializadas tanto do lugar do público como dos lugares de poder, na produção cinematográfica.

O artigo de Claire Johnston (2000) *Women`s Cinema as a Counter Cinema* inaugura, em 1973, a discussão teórica sobre o papel social das mulheres em relação ao cinema de um ponto

de vista feminista. Para a autora britânica, não era suficiente analisar e criticar "imagens de mulheres" produzidas por homens ou produzir filmes protagonizados por mulheres, segundo Johnston "as mulheres deveriam romper com o efeito de realidade" (VEIGA: 2019, p. 263) propondo um contracinema, capaz de superar os padrões clássicos do cinema habitual - em grande parte hollywoodiano.

Outra contribuição inaugural para esta discussão foi o artigo de Laura Mulvey *Visual Pleasure and Narrative Cinema*, já no contexto da segunda vaga do feminismo. Tal debate (MULVEY, 1975; KAPLAN, 1992) em torno da representação das mulheres no cinema, como comenta Ana Maria Veiga

propunha uma libertação do olhar lançado sobre as mulheres no cinema indo na contramão da prática hollywoodiana clássica, que as utilizava como coadjuvantes, um apoio para destacar o protagonismo masculino. As mulheres deveriam, por meio do cinema, elaborar sua autorrepresentação, denunciando e rompendo com as expectativas e com o "prazer do olhar" masculino espectador (VEIGA, 2019: p. 265)

A par do enfoque na forma como as narrativas cinematográficas são recepcionadas e ajudam a organizar os modos de compreensão das relações de gênero - ultrapassada a fase inicial das discussões feministas em torno do cinema, caracterizada por um certo essencialismo que esquecia a produção e a autoria, além da emergência do cinema feminista alternativo (ERENS, 1990) e de um olhar crítico que pretendia desmistificar a ideologia sexista (SMELIK, 2007) - a teoria e crítica feminista ajudam-nos a perceber a cumplicidade de raça e de classe entre as mulheres e os homens brancos e que tem consequências na relação cinematográfica entre mulheres brancas e negras, a partir da análise pontual das personagens dos filmes *Yvone Kane* e *Praça Paris*. Isto é dizer que perante a mulher negra, a mulher branca assume um lugar de poder. O olhar da mulher branca 'masculiniza-se' e é ela quem produz discurso sobre o corpo da Outra.

É importante sublinhar que o movimento feminista e a crítica feminista de cinema nem sempre foram consensuais no debate entre linguagem e política, e que, por conta disso, não é imediato o entendimento do contracinema feminista como um cinema experimental ou de ruptura na linguagem (apesar de muitas diretoras apostarem nessa direção). Em geral, o contracinema está mais interessado no protagonismo feminino como criador do discurso e organizador da narrativa, "roubando" as câmeras e o posto narrativo.

Ainda de acordo com o pensamento de Ana Maria Veiga, um "cinema de mulheres", ou seja um cinema feito/produzido e dirigido por uma cineasta marca duplamente essa desconstrução da narrativa "clássica", pois



Personagens e protagonistas criadas por elas marcaram uma inversão do olhar, lançando um desafio ao público espectador e à crítica especializada: ver o cinema sob outras perspectivas, transgressoras dos limites da representação fílmica; tomar assento nas salas escuras para conhecer pontos de vista que não mais apresentavam mulheres como objetos ou coadjuvantes dos “galãs” do cinema. No “cinema de mulheres” elas agiam, era sujeitos da história, mostravam o que seria o seu mundo nos bastidores da sociedade, pouco atrativo para as produções do cinema tradicional (VEIGA, 2019: p. 262)

Por outro lado, ao aprofundar o debate em torno da “representação da mulher” no cinema, sobretudo o texto citado de Laura Mulvey recebeu várias críticas do movimento feminista, e tendo sido acusada de estabelecer uma análise centrada no olhar masculino (*male gaze*) e não considerar o olhar feminino, Mulvey repensou sua teoria e aventou a possibilidade de um “olhar feminino não colonizado” posteriormente.

A relação entre colonialismo, representação e feminismo tornou-se, ao longo dos anos, a partir de então, uma questão central e provocou feministas de cinema que não se viam representadas pelo pensamento canônico do feminismo europeu/branco, dando início a uma série de questionamentos que inter relacionam gênero, mas também raça e classe social. A mais contundente destas críticas, talvez tenha sido a de Ella Shohat (1993) que sublinha a presença de diferentes tipos de figuras femininas na representação e também na produção de olhar, e deste modo, aponta a limitação da teoria de Mulvey, acusando-a de ter uma visão circunscrita do papel da mulher.

A crítica de Ella Shohat ao texto de Mulvey vai além e aponta para o aumento da complexidade analítica com a ‘introdução de diferentes tipos de figuras femininas na representação, marcando um certo limite da teoria feminista clássica, segundo a qual ‘a mulher é imagem e o homem o portador do olhar’ (Laura Mulvey). Shohat afirma que, em sua relação com o homem branco, a mulher branca estaria em posição de ser olhada, mas com relação às mulheres do “terceiro mundo”, ela adotaria a posição masculina, onde “...é ela que tem a matriz (maestria) do olhar”. Ou seja, na colonização, a mulher branca ganha olhar ativo; ainda assim, a autora observa que o puritanismo hollywoodiano punia a audácia feminina. Shohat admite que a teoria feminista do cinema passou a reconhecer as diferenças entre as mulheres (Shohat, 1993: p. 39-44) (VEIGA, 2019: p. 266)

Para bell hooks (1992) o conceito de “mulher” oblitera a diferença entre as mulheres provocados por contextos sócio-históricos específicos. Segundo a autora, há uma conexão entre as formas de representação nos meios de comunicação *mainstream* e a capacidade das mulheres negras se construírem como sujeitos. O facto das mulheres negras se sentirem desvalorizadas e desumanizadas determina a forma como o seu olhar se relaciona com o que vê. As mulheres negras, tendo construído a sua identidade em resistência – não se identificando nem com o homem que é portador do olhar e que objetifica, nem com a mulher (branca) objetificada - e



através de práticas que se opõem à ordem dominante, são as mais inclinadas a desenvolver um olhar opositivo, um olhar de desidentificação e de oposição aos valores do cinema narrativo "clássico".

Também é sobre essa diferença que queremos discorrer ao aprofundar a análise sobre as personagens de *Yvone Kane* e *Praça Paris*. Em ambos filmes, a mulher branca conduz a narrativa até certo ponto, sendo constantemente interpelada ou questionada pelo olhar da mulher negra, que, no caso do filme de Lucia Murat irá roubar o posto narrativo e ocupar a centralidade da cena.

As realizadoras, Margarida Cardoso e Lucia Murat apresentam, em seus diferentes contextos, um "contracinema" (Veiga, 2018) que permite através de filmes como *Yvone Kane* e *Praça Paris* (mas também em filmes anteriores) reviver grandes traumas coletivos, como a colonização e a Ditadura Militar respectivamente, e através da reencenação desses traumas questionar o papel social das mulheres a partir de um recorte de gênero.

## 2. Análise de *Yvone Kane* e *Praça Paris*

Para analisar os filmes *Yvone Kane* (2015) e *Praça Paris* (2017), propomos a hipótese de que em ambos os filmes a imagem da mulher está ligada a certa representação dos espaços onde a ação dos filmes decorre e de que a relação com a paisagem é marcada não apenas pelo gênero, mas também pela classe social e pela raça – o que vai determinar os percursos individuais/narrativos das personagens, bem como a construção de suas subjetividades.

Ao aprofundar a compreensão de como as representações da mulher emprestam sentido não apenas ao espaço narrativo, mas também, ao espaço real, concreto – ambos entendidos como espaços da experiência nos filmes *Yvone Kane* (2015) e *Praça Paris* (2017), é importante perceber, como ao longo dos dois filmes mencionados tais espaços constituem experiência subjetiva das personagens.

Ambos os filmes colocam em cena protagonistas brancas, a jornalista Rita e a médica Sara em *Yvone Kane*, e a psicoterapeuta Camila em *Praça Paris*, tais personagens estão em posição social (e/ou cultural) "superior" sugerindo confronto ou tensão com personagens negras, como com a ascensorista Glória. Também é peculiar o fato de que a relação entre ex-colonizadora e ex-colonizada é marcado em ambos filmes, através da presença da mulher branca "estrangeira". Na

importante análise de Joel Zito Araújo em *O tenso enegrecimento do cinema brasileiro dos últimos 30 anos*, o pesquisador apontou que

90% dos personagens afro-brasileiros, representavam os negros como destinados a serem eternamente subalternos, a servir as elites e a classe média branca. E nas poucas novelas que abordavam o persistente racismo da sociedade brasileira, a figura salvadora era sempre uma branca, um estereótipo inspirado no mito da princesa Isabel, sempre celebrada em nossa história como aquela que assinou a abolição da escravidão no Brasil. (ARAÚJO, 2018: p. 4),

É possível afirmar que o cinema brasileiro e também o português confirmam a conclusão de Joel Zito Araújo em sua pesquisa sobre as telenovelas brasileiras. Contudo, instituindo um jogo de muito maior complexidade sobre as subjetividades interracialis e a partir de um olhar crítico as relações entre mulheres negras e brancas, seja em *Yvone Kane*, seja em *Praça Paris*, questionam determinismos sobre as posições de subalternidade de mulheres negras.”

### 2.1. As fronteiras indelévels de Yvone Kane

Em *Yvone Kane* (2015) de Margarida Cardoso há uma inversão radical e, por isso mesmo, talvez insustentável das lógicas de poder raciais instituídas. Neste filme, as mulheres brancas aparecem deslocadas, desenraizadas e apagadas pela história num espaço que as mulheres negras habitam com um profundo à vontade e com um evidente sentido de propósito. Este país, em África, nunca é nomeado, e, assim, o continente aparece como um todo indivisível, um território quase mítico, marcado pela guerra e pela destruição. Os espaços interiores e exteriores do filme são, muitas vezes, filmados através do vidro de um carro ou de uma janela, como se não se pudessem ver bem. Outras vezes, entre os protagonistas de uma cena existe um obstáculo ou mesmo uma ruína que impede a aproximação física. Margarida Cardoso filma o que separa, o que não permite aproximação, filma as fronteiras. As fronteiras, sublinhe-se, que as mulheres brancas não conseguem ultrapassar, em África.

A história do filme de Margarida Cardoso é densa e complexa<sup>2</sup>. *Yvone Kane* relaciona a história íntima de três mulheres com a história contemporânea de um país africano onde se fala português (entre outras línguas). As vidas destas mulheres são atravessadas pelas transformações sociais e políticas do lugar onde vivem desde a Luta pela Independência aos dias de hoje, ainda fortemente marcados pelo período pós-Independência. O filme circula entre o universo

---

<sup>2</sup> Para outras aproximações a *Yvone Kane* de Margarida Cardoso ver, por exemplo, PEREIRA, Ana Cristina, *Vazantes*, 2019, vol. 3, nº1, pág. 109-129.

doméstico e privado de Rita (Beatriz Batarda) e Sara (Irene Ravache), no interior da casa, e a paisagem, às vezes caótica, às vezes, melancólica de um país com ritmos, formas de organização e de relacionamento estranhos ao olhar ocidental.

O olhar que desperta no início do filme ao acordar da morte da própria filha, leva-nos de volta ao passado, permeado por lembranças, afetos, rejeição e saudade. A chegada a África de Rita e o encontro com sua mãe, Sara, é marcado pela cicatriz dessa perda. A cena em que ambas estão a caminho de casa, no carro, contrapõe-se à paisagem africana do lado de fora, com a conversa entre Rita e Sara, permeada pelo cansaço e pela escassez de afeto.

O antagonismo entre a paisagem e o universo íntimo de Rita e Sara será constantemente reativado ao longo do filme, opondo Yvone Kane, como a metáfora do país, ao percurso solitário de Rita e Sara, inadaptadas e sempre estrangeiras ao mundo africano.



**Imagem 1** - *Yvone Kane*, Margarida Cardoso, Portugal/Moçambique/Brasil, 2015 @margaridacardoso

Yvone Kane surge no diálogo entre Sara e Rita como uma amiga próxima, “alguém da família”. A fala de Sara revela que a relação entre as duas era cimentada pela adesão ao Partido e pela causa socialista. Sabemos através de Sara que Yvone Kane era militante, comunista, que desenvolveu uma desconfiança sobre as ações do Partido, que fugiu e foi morta no estrangeiro, de forma misteriosa. Assim como o informante europeu (notar que Portugal também nunca é referido) - que no início do filme traz os recortes de jornal e fotografias de Yvone Kane, bem como a dúvida que instiga a viagem e a investigação de Rita - Sara apresenta e narra a vida de Yvone de maneira pouco rigorosa, marcando a trajetória da heroína revolucionária por uma memória afetada por desgostos e fracassos.

Sutilmente, o olhar de Rita e Sara marcam uma desconfiança em relação ao passado através da metáfora Yvone Kane - que vai se revelando uma reflexão crítica sobre os anos pós-Independência, as escolhas do Partido e os rumos trilhados pós-Libertação, como na cena em que um funcionário do museu dorme sob a placa “Rumo ao socialismo científico”: distopia e frustração profunda.

Vamos percebendo aos poucos que a relação da médica Sara, mulher marcada pela racionalidade, ceticismo, individualismo, é radicalmente contraposta ao universo feminino moçambicano: gregário, religioso, afetivo, como na cena em que a médica é solicitada por um grupo de freiras para atender duas jovens violadas, supostamente pelo seu filho adotivo, Jaime. Esta cena opõe Sara de um lado, com a câmera inicialmente a adotar o seu ponto de vista e as freiras, sentadas à mesa e com olhar desconfiado. Depois, o ponto de vista das freiras - Sara sozinha, de pé. Entre o grupo e a mulher, uma mesa, na qual ela não é convidada a sentar-se. A sequência reifica uma nítida oposição entre o mundo africano colonizado-cristão e o mundo europeu cético, o discurso religioso versus o discurso científico. Curiosamente, aqui, nenhuma racionalidade, cientificidade, ou vontade individual, pode valer a Sara. O grupo de freiras é poderoso e ela está sozinha. Sara, que se debate com um cancro nos pulmões, terá agora mais uma batalha pela frente - provar a inocência de Jaime.

É na relação de Sara com Jaime que melhor podemos perceber esta marcação espacial da impossibilidade de aproximação, entre negros e brancos. Melhor dito, a impossibilidade da mulher branca de atravessar as fronteiras que lhe são impostas nesta África contemporânea, marcada pelas heranças coloniais. O filho adotivo de Sara pode, se quisermos (e de forma simplista, talvez), representar a relação do pós-colono com África. Sara adotou a criança, para a salvar, mas não a conseguiu ‘libertar da sua africanidade’. A criança cresce, e já adolescente luta para se libertar da proteção da mãe (colona). Ele não sente que pertence à casa de Sara, à sua família e até considera que Sara o compreende, ou deve compreender, porque também não pertence ali. Durante o desaparecimento do rapaz, Sara tenta sem sucesso abrir a porta do quarto dele. Procura chaves que não encontra. No pátio, as empregadas esclarecem-na, com alguma condescendência, que se trata de um espaço de privacidade e que por esse motivo nunca lhe dariam a chave. Finalmente, Sara tenta abrir a porta pela força, sempre sem sucesso.

Sara encontra Jaime, nas ruínas de um edifício, em cujas paredes se inscreveu o rosto de Yvone Kane e o de Che Guevara, inscrições que apenas Sara consegue ver. Nunca nos é dado

saber o que vê o jovem, qual a sua ‘perspetiva’ deste edifício em ruínas. De um lado do prédio está Jaime, do outro Sara, através das janelas destas ruínas tentam comunicar, mas sem sucesso, porque a possibilidade de um encontro está dificultada por escombros de uma memória dolorosa, que afastam o passado esperançoso do presente frustrado.

A perversão na relação de subalternidade em que supostamente as mulheres negras estão em relação a Sara é evidenciada em diversas cenas domésticas em que a médica se esforça por dividir o espaço com as empregadas ou na cena em que se encontra com as jovens pacientes. Estas que não falam sua língua impõem uma não-comunicação que, na realidade, serve como metáfora para todo o filme. A mulher insere-se mal naquela sociedade, rejeita e é rejeitada ao mesmo tempo em que de forma ambígua tenta fazer presença e relacionar-se. Percebemos que Sara vive neste país, em África, desde o tempo da Luta pela Independência, portanto desde o final do período colonial e que decidiu militantemente permanecer em África depois da Independência. No entanto, percebemos também que, durante os últimos 40 anos, nunca aprendeu nenhuma das línguas do país. Em casa (quase sempre dentro de casa), as suas empregadas falam português com Sara, mas Sara não percebe o que dizem entre si (fora - no pátio). A médica questionará o chofer e amigo Gabriel, por nunca a ter convidado para ir a sua casa. O silêncio do homem é a resposta possível. À semelhança dos “bons colonos”, seus antecessores, Sara questiona a razão de ser rejeitada, sem perceber que quis impor a sua verdade, o seu projeto de salvação, a sua proposta de futuro; sem nunca verdadeiramente tentar compreender (falar a língua do país) onde está.

Enquanto a imagem de Yvone Kane é um fantasma vivo, a voz de um passado idealizado, a mulher heroína de seu tempo, Sara recolhe infortúnios e soma desilusões numa cidade contemporânea em que tenta pertencer aos espaços mesmo quando estes são separados por finos arames, cordas de roupa e por uma geografia que parece intransponível.

A incursão de Rita no passado e na memória de Yvone Kane leva-a a ritmos espaciais semelhantes. A herança de Rita estende-se à relação com as empregadas, neste mundo, onde se revelam intactas as estruturas sociais criadas durante o colonialismo. As criadas comportam-se na relação com o espaço da casa das patroas brancas, bem como na relação direta com elas, como se ali estivessem desde sempre e, portanto, como se lhes conhecessem bem as vidas e até os desejos íntimos. Um exemplo paradigmático desta relação é a sequência em que, estando Rita a dormir, entra no quarto Graça (Maria Helena), uma empregada, abre a cortina deixando entrar a luz do dia, senta-se na cama, dá uma palmada leve na coxa da jovem patroa para a acordar e pergunta-

lhe sobre o que tenciona fazer em relação à sua mãe, que está a morrer, informando-a que Sara não quer sair dali. Esta intimidade entre empregada e patroa, no quarto da última, ganha particular acutilância se a compararmos com a cena descrita anteriormente, em que Sara não consegue entrar no quarto do filho.

A virada final do filme, impondo a condição trágica de morte para Sara, traz uma importante cena em que a Madre Superiora (Francilia Jonaze), a confronto com um padrão de comportamento que, segundo a freira era marcadamente arrogante. Enquanto Sara se mostra impiedosa, a freira oferece um caminho para o perdão, enquanto Sara impõe seu ceticismo científico, a freira determina sua fé. Com a morte da mãe, Rita ocupa com certo determinismo o lugar que era de Sara, reproduzindo as diferenças de classe, raça e percepções de mundo, como na cena em que está na cozinha, espaço visceral do filme e da vida íntima dessas personagens, pois é neste espaço em que melhor são marcadas tais diferenças e separações entre o mundo da mulher branca e o da mulher negra africana.

Ao fim, Rita e o retorno ao mar, o luto pela morte da filha – cuja cena inicial, também no mar, localiza e antecipa – o diálogo com o empregado (“nunca fui a tua casa, pois não?” – repetindo o questionamento de Sara) (re)inaugura uma espécie de reflexão tardia sobre o racismo e sobre as divisões de classe a que Rita, Sara, Yvone Kane e todos estão submetidos.

## 2.2 As fronteiras indelévels de Praça Paris

O filme *Praça Paris* de Lucia Murat também é marcado pelo encontro de duas mulheres: a psicanalista portuguesa Camila, que chega ao Rio de Janeiro para fazer um estudo de pós-graduação sobre violência, e a ascensorista Glória, moradora da favela Mangueira e sua paciente.

O título do filme faz alusão à praça construída no bairro da Glória no ano de 1926, considerada uma jóia da *belle époque*, e cujo projeto urbanístico reproduz as formas típicas de um jardim parisiense. A praça expõe a loucura do projeto colonial em toda sua extensão, seja a vontade de construir no Rio de Janeiro “a Paris dos trópicos”, seja o desejo de adaptar o cotidiano dos trópicos à maneira européia.

Diferente do filme de Margarida Cardoso, a câmera de Lucia Murat oscila o ponto de vista da mulher branca e da mulher negra, aprofundando as tensões produzidas por este encontro ao longo do suspense. Falsamente, é a mulher branca que protagoniza o filme, já que, aos poucos, haverá uma inversão de ponto de vista e mesmo de protagonismo nos papéis e nas ações centrais

do filme. Glória, a mulher negra revestida do papel de vítima social toma para si a narrativa e, ao impor-se na trama, desencadeia processos psíquicos traumáticos na própria terapeuta.

É importante ressaltar a psicanálise na criação e desenvolvimento de *Praça Paris*, mas não só. Como enfatizado por Lucia Murat em entrevistas, a psicanálise foi o que a permitiu falar sobre sobre as torturas vividas e elaborar o trauma para não enlouquecer, assim como outras militantes, Murat sofreu sequelas emocionais devido as sessões de tortura sofridas nos porões do DOI-CODI. Desde o primeiro longa-metragem *Que bom te ver viva*, a experiência obtida a partir de anos de tratamento com a psicanálise serviu como recurso narrativo para Lucia Murat.

Numa das cenas iniciais de *Praça Paris*, em que Glória começa por narrar os motivos que a trazem ao consultório de Camila, Murat traz para a centralidade do filme a vida e os dramas de Glória, a violência sofrida no corpo de uma mulher negra da periferia. Ao cotidiano da mulher negra contrapõe-se a imagem da favela, com todos os seus dramas sociais: desestruturação familiar, precarização material e emocional e militarização da vida.

A personagem Glória surge em diversas cenas tendo como contraponto a imagem da favela, o que marca sua relação ao longo do filme de Murat com a cidade/paisagem de forma tensa, pois favela aqui é lugar de perpetuação de violência, opressão de gênero, racismo e desigualdade social.



**Imagem 2** - *Praça Paris*, Lucia Murat, Brasil/Portugal, 2017 @luciamurat

Duplamente enclausurada, a profissão de ascensorista serve como metáfora do encarceramento, aprisionamento e exclusão social a que as mulheres negras estão submetidas no Brasil. Glória transita basicamente em espaços sociais excludentes: a prisão, onde visita



sistematicamente seu irmão – chefe do tráfico do morro em que vive - a favela, onde alimenta afetos, memórias e medos e o transporte público, aparente fio condutor entre cidades partidas, porém também elemento ativo de exclusão.

Em oposição à clausura de Glória, Camila transita mais livremente pela cidade. Entretanto, sua liberdade é superficial. Assim como Rita e Sara de *Yvone Kane*, a personagem Camila percebe a cidade a partir de seus elementos mais hostis, sobretudo porque elegeu em seu trabalho - na pesquisa sobre violência - recolher informações em primeira pessoa.

À medida que a violência policial avança sobre a vida de Glória, através de perseguições, de ameaças e de torturas, a relação entre a psicanalista e a paciente começa a alterar-se. Glória passa a buscar mais e mais o apoio na terapeuta, assim como no pastor evangélico da Igreja de sua comunidade. Numa das cenas do filme, Glória faz uma ligação ao número pessoal de Camila e, sem obter um retorno da terapeuta satisfatório Glória vai até a casa de Camila. Como as investidas de Glória na busca por apoio começam a tornar-se muito frequentes, o distanciamento entre paciente e terapeuta é rompido e um novo ciclo de ações inicia-se no filme de Murat.

Como no filme de Margarida, perante o mundo branco racional e científico, incorporado pela psicanalista Camila em *Praça Paris*, opõe-se o mundo violento, irracional e religioso da população negra, cuja atuação de Glória serve de metáfora.

A inversão dramática do filme de Lucia Murat dá-se, sobretudo quando o discurso científico de Camila não encontra mais justificativa racional para interpretar a realidade. A realidade violenta do cotidiano de Glória com todo seu absurdo, paranóia, traumas e marginalização vai impondo-se como a norma e o pensamento científico que trouxe a psicanalista ao Brasil vai aos poucos desvanecendo.

Numa relação de contratransferência, definida por Freud como algo que surge no terapeuta/médico como resultado da influência que o paciente exerce sobre os seus sentimentos inconscientes, Camila começa a sofrer de paranóia, e sua relação com a paisagem e com a cidade altera-se profundamente. Vê-se sempre sendo perseguida e observada. Tudo passa a ser visto como índice de ameaça, sobretudo indivíduos racializados e marginalizados, tal qual Glória, de quem Camila deseja afastar-se e romper com o processo terapêutico, como afirma num dos telefonemas de Glória.

Num dos encontros finais entre Glória e Camila, a paciente conta o sonho que teve: “sonhei outro dia que eu era você, falava igual a ti e era rica e bonitinha, a gente tinha trocado

de lugar, mas você não ia querer ter a minha vida, ia?”. A complexa relação entre terapeuta e paciente, tendo como elemento fértil as narrativas pessoais de Glória - que incluem abusos sexuais recorrentes, pobreza e abandono - potencializam comportamentos obsessivos em ambas personagens.

A partir desse sonho, Glória assume o posto narrativo de **Praça Paris** e reconstrói sua trajetória no filme - marcada pela submissão ao irmão, para ao final matá-lo envenenado com a comida feita por ela própria, entregue na prisão numa de suas habituais visitas. A morte do irmão representa a "fuga" de Glória e redenção de um passado violento, abusivo e traumático. Representa a possibilidade de reinvenção de sua própria vida.

Em oposição à "fuga" da mulher negra, que subverte o papel de vítima -o que nos inspira a pensar que Glória, mesmo em condições extremamente adversas, refez sua vida - a paranóia e as alucinações marcam o percurso final de Camila e a destinam um final trágico, como na cena em que nos fala da sua avó, que se matou quando morava no Brasil “todo mundo me dizia que o culpado da morte da minha avó era o Brasil, e eu nunca acreditei”. Cena que nos remete o mesmo caráter de inadaptação traumática da mulher branca, estrangeira em contextos nos quais é identificada como "ex-colona". Que tipo de memória inconsciente é despertada em Camila através dos traumas de Glória?

O mar como limite final do filme e como sugestão de morte da mulher branca, sempre estrangeira, alheia à paisagem da cidade parece apontar-nos a mesma incomunicabilidade que mencionamos no filme *Yvone Kane*. O eterno retorno do trauma e das loucuras do colonialismo, elo de ligação entre Brasil e Portugal.

### 3. Fronteiras indelévels entre investigadoras e objetos de investigação

Ao opor, em ambos os filmes, o percurso da mulher branca ao da mulher negra - que mesmo ao tocarem-se são incongruentes - percebemos o modo como o cinema de Margarida Cardoso e Lucia Murat questionam a maneira como a subjetividade branca é construída e representada em oposição a subjetividade da mulher negra, já que em ambos os filmes percebemos lugares sociais estabelecidos quase que de forma antagônica para as mulheres brancas e negras.

Apesar de se revelar particularmente intrépida no que concerne ao direito de contar histórias, Margarida Cardoso filma com particular prudência as mulheres africanas e os espaços

que estas habitam, assim como também procura fazer Lucia Murat em *Praça Paris*. Referimos que há uma especial atenção às fronteiras e obstáculos que dificultam uma “verdadeira” aproximação entre as mulheres de classes sociais e raças diferentes em ambos os filmes. Além disso, o ponto de vista privilegiado seja de *Yvone Kane*, seja de *Praça Paris* é o da uma mulher branca, europeia que tal como Margarida Cardoso (ou Camila em *Praça Paris*) chega a África para fazer uma investigação. A personagem, como a realizadora, nunca consegue responder cabalmente às perguntas que a levaram a empreender o projeto de investigação sobre a morte de Yvone Kane. Tal qual Camila abandona o processo terapêutico de Glória por sentir-se incapaz. É dessa impossibilidade que ambos os filmes falam. Mas nesse narrar vão dando conta da forma como esta mulher branca e europeia se sente naquela realidade (seja em África ou no Brasil) e como a veem.

Como foi dito, em *Praça Paris*, aparentemente é a mulher branca quem protagoniza o filme, para aos poucos a mulher negra se ir impondo como o centro da narrativa e, de certo modo, em *Yvone Kane* acontece o inverso. Se o título da obra é o nome de uma heroína negra africana, também é verdade que esta nunca aparece no filme a não ser em imagens de arquivo (propositadamente construídas para o efeito). A ação decorre maioritariamente em África, mas trata-se de uma investigação em moldes europeus, sobre o passado recente de África, o que reifica velhas relações de poder, em que o branco europeu é o observador e o negro africano assume a posição subalterna de objeto investigado. Também em *Praça Paris* é a mulher branca que detém a capacidade de análise científica sobre o corpo da Outra, porém, em ambos os filmes, esse dispositivo de poder, além de não ser eficaz volta-se contra as suas detentoras.

A investigação de Rita, como a de Margarida Cardoso, é feita em boa medida nos arquivos dos museus, filmicos e fotográficos, que estão muito presentes no filme. Esta investigação vai dando conta, paradoxalmente, do que não se pode dizer (a verdade última sobre a morte de Yvone Kane, e a verdade da violência estrutural no Rio de Janeiro que surge nos interditos do processo terapêutico de Glória) e a impossibilidade de justificar, explicar, e menos ainda compreender o colonialismo, o legado colonial e as suas consequências, nas relações entre as pessoas de hoje. Ambos os filmes parecem querer refletir uma impossibilidade de comunicação, de encontro entre as personagens da história contada, mas também, entre brancos e negros, mulheres e homens, europeus e não-europeus; esta incomunicabilidade é dita em palavras (ou pela falta delas) e sublinhada em imagens.

## Referências bibliográficas

ARAUJO, Joel Zito. *O tenso enegrecimento do cinema brasileiro nos últimos 30 anos*. Cinemas d' Amerique Latine, 26, 2018.

CARDOSO, Margarida; TAVARES, Gonçalo M. *Conversas sobre Yvone Kane 2*. Direção: Filmes do Tejo. Produção: Filmes do Tejo. Espaço Nimas, 2015, vídeo (23 minutos). Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=vaYWDkuBxGg>> Acesso em: 04 maio de 2020

CARDOSO, Margarida.; PINTO, Cândida. *Conversas sobre Yvone Kane 5*. Direção: Filmes do Tejo. Produção: Filmes do Tejo. Cinema Monumental, 2015, vídeo (25 minutos) Disponível em < <https://www.youtube.com/watch?v=foS7iWBDN94> > Acesso: 04 maio de 2020

CARDOSO, Margarida.; SANTOS Nicolau.; COSTA, Mafalda Lopes da. *Conversas sobre Yvone Kane 6*. Direção: Filmes do Tejo. Produção: Filmes do Tejo. Cinema Monumental, 2015, vídeo (75 minutos). Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=9hwt4uCd780>> Acesso: 04 maio de 2020

DE LAURETIS, Teresa. *Technologies of gender: Essays on theory, film and fiction*. Bloomington: Indiana University Press, 1987.

ERENS, Patricia. *Issues in feminist film criticism*. Bloomington: Indiana University Press, 1990.

HOOKS, bell. *Black looks: Race and Representations*. Boston: South and Press, 1992.

KAPLAN, Gisela. *Contemporary Western European feminism*. London: Routledge, 1992

LANÇA, Marta. *Entrevista a Margarida Cardoso a partir de Yvone Kane*. Direção: Rede Angola. Produção: Rede Angola, 2015 Disponível em <http://www.buala.org/pt/cara-a-cara/entrevista-a-margarida-cardoso-a-partir-de-yvone-kane>. Acesso em 15 de abril de 2020.

MARQUES, Carlos Vaz. *Pessoal e transmissível: Margarida Cardoso*. Direção: TSF. Produção: TSF, 2015. Disponível em <https://player.fm/series/tsf-pessoal-e-transmissivel-podcast>. Acesso em 04 de maio de 2020.

MULVEY, Laura. *Visual pleasure and narrative cinema*. Screen, 16(3), 6-18, 1975

PEREIRA, Ana Cristina. *Alteridade e identidade na ficção cinematográfica em Portugal e em Moçambique*. Tese de Doutoramento, Universidade do Minho, Braga, Portugal, 2019

\_\_\_\_\_. *Memória e violência em conversas sobre Yvone Kane de Margarida Cardoso: estratégias veladas de (re)produção do discurso racista e construção de imagem favorável do grupo de pertença*. Vazantes, 3(1), 109-129, 2019.

SALES, Michelle. *Pós-colonialismo(s) e o cinema brasileiro*. In: XXII Encontro SOCINE, 2019, Goiânia. Anais de Textos Completos do XXII Encontro SOCINE. São Paulo: Socine - Sociedade Brasileira de Cinema e Audiovisual, 2018

\_\_\_\_\_. *Cinema negro português*. In: Avanca Cinema International Conference, 2019, Avanca. Anais de textos completos do Avanca: Edições Cine-Clube de Avanca, v. 1. p. 325-329, 2019

SMELIK, Anneke. Feminist film theory. In: COOK, Pam. *The cinema book*. London: British Film Institute, 2007.

TELES, Maria Amélia de Almeida. *O protagonismo das mulheres na luta contra a ditadura militar*. RIDH | Bauru, v. 2, n. 2, p. 9-18, jun, 2014.

VEIGA, Ana Maria. Teoria e Crítica feminista do contracinema ao filme acontecimento. In: HOLANDA, Karla (org). *Mulheres de cinema*. Rio de Janeiro: Numa, 2019.

\*\*\*

**Michelle Sales:** Professor Adjunta Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Investigadora Integrada do Centro de Estudos Interdisciplinares do Século XX da Universidade de Coimbra

**Ana Cristina Pereira:** Investigadora do Centro de Estudos Sociais (CES) da Universidade de Coimbra. Ana Cristina Pereira desenvolveu este trabalho no contexto do projeto *Memories, cultures and identities: how the past weights on the present-day intercultural relations in Mozambique and Portugal?*, financiado pela Rede Aga Khan para o Desenvolvimento e pela Fundação para a Ciência e Tecnologia.

\*\*\*

**Artigo recebido para publicação em:** Julho de 2020.

**Artigo aprovado para publicação em:** Agosto de 2020.

\*\*\*

**Como citar:**

SALES, Michelle; PEREIRA, Ana Cristina. Contracinema: mulher e território nos filmes *Yvonne Kane* (2015), de Margarida Cardoso e *Praça Paris* (2017), de Lucia Murat. In. *Revista Transversos*. Dossiê: Cinema e Território na História Audiovisual da América Latina, África e Diásporas. Rio de Janeiro, n°. 19, 2020. pp. 139-158. Disponível em: <<http://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/transversos>>. ISSN 2179-7528. DOI: 10.12957/transversos.2020.52461.

