



Afro-Ásia

ISSN: 0002-0591

ISSN: 1981-1411

Universidade Federal da Bahia

De Lucca, Daniel
FICCÕES HISTÓRICAS DE TIMOR-LESTE: TEMPO, VIOLENCIA
E GÊNERO NA PRODUÇÃO FÍLMICA PÓS-INDEPENDÊNCIA
Afro-Ásia, núm. 61, 2020, Janeiro-Junho, pp. 270-320
Universidade Federal da Bahia

DOI: <https://doi.org/10.9771/aa.v0i61.27479>

Disponível em: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=77065180008>

- Como citar este artigo
- Número completo
- Mais informações do artigo
- Site da revista em redalyc.org

redalyc.org
UAEM

Sistema de Informação Científica Redalyc

Rede de Revistas Científicas da América Latina e do Caribe, Espanha e Portugal

Sem fins lucrativos acadêmica projeto, desenvolvido no âmbito da iniciativa
acesso aberto

FICÇÕES HISTÓRICAS DE TIMOR-LESTE: TEMPO, VIOLÊNCIA E GÊNERO NA PRODUÇÃO FÍLMICA PÓS-INDEPENDÊNCIA

Daniel De Lucca  

Universidade da Integração Internacional da Lusofonia Afro-Brasileira

No ano de 2017, o seriado norte-americano *Madam Secretary* iniciou sua quarta temporada com um episódio cujo enredo gravita em torno de Timor-Leste. Ambientada nas questões da política internacional norte-americana, a série conta a história de Elizabeth McCord, loira, esposa, mãe de três filhos e Secretária de Estado dos Estados Unidos. As ações da protagonista articulam os interesses de Washington para conter a presença chinesa na Ásia e no Pacífico, e a série sugere que a paz vivida em casa é garantida graças aos conflitos e negociações que ocorrem no exterior. O capítulo que abriu a quarta temporada retratou Timor-Leste como um país controlado por um cartel de drogas mexicano que usa o território como um centro de distribuição. No episódio, o vice-ministro dos negócios estrangeiros de Timor-Leste busca ajuda da protagonista, mas é assassinado no prédio da assembleia geral da Organização das Nações Unidas (ONU). A família do vice-ministro se refugia na Austrália devido ao risco de represálias. O presidente de Timor-Leste confessa para a Secretaria de Estado que seu governo foi forçado a vender atóis e ilhas do país para uso dos traficantes. Os únicos três personagens timorenses que aparecem no episódio são extremamente frágeis: um presidente que chora num encontro entre representantes de Estado; um vice-ministro que mal consegue se pronunciar sem desfalecer; e sua esposa, que deve ser protegida a todo custo, mas ignora completamente o que se passa ao redor. Ao fim, a Secretaria de Estado recorre à China para deter o líder do

cartel de drogas, evitando que Timor-Leste se torne um “narco-Estado”. O episódio produz uma particular visão de mundo e faz seus espectadores observarem como o império branco-norte-americano lida com mexicanos criminosos e chineses ardilosos para salvar timorenses vitimados. Já no plano dos condicionantes de produção, circulação e consumo, a obra expressa uma geopolítica audiovisual assimétrica: Estados Unidos podem criar ficções de grande impacto que promovam estereótipos de países não ocidentais, mas o gesto contrário é mais difícil.

Em Timor-Leste o episódio em questão foi alvo de críticas e indignou José Ramos-Horta, laureado prêmio Nobel da Paz, ex-primeiro ministro e ex-presidente da república. “É uma difamação contra um país, que só mostra ignorância e racismo”, afirmou em entrevista. O capítulo teria apresentado temas relevantes, como a negociação sobre as fronteiras marítimas com a Austrália, mas os fundiu num imaginário geográfico informe, situando essa disputa no Mar do Sul da China. A obra é uma ficção, mas segundo Ramos-Horta, apresenta um retrato “abusivo”, distorcendo a própria localização do país: “Isto só revela a cambada de ignorantes que prevalecem nos Estados Unidos. Timor-Leste está bem longe da China, não tem sequer fronteira de qualquer espécie com a China”. O líder político timorense afirmou que seria feita uma “reclamação formal”.¹ Mesmo sem explicitar para onde tal reclamação seria encaminhada, as duras palavras de Ramos-Horta revelam que a obra foi recebida como uma espécie de insulto público, evidenciando como o audiovisual é capaz de atuar na política das nações, construindo imagens e formas de reconhecimento, podendo servir, inclusive, como um eficaz instrumento de *soft power* nas relações internacionais.²

1 “Retrato de Timor como narco-estado em série indigna Ramos Horta”, *Sábado*, 9 out. 2017 ↗.

2 Corrente no vocabulário dos analistas internacionais, *soft power* pode ser traduzido como “poder brando” ou “suave”, e descreve a habilidade de determinada entidade política persuadir, convencer e influenciar indiretamente a conduta de outras entidades sem o uso da força e coerção. Ao destacar aspectos políticos da cultura e da ideologia, o conceito se aproxima da noção gramsciana de “hegemonia”, mas destaca sobretudo a construção das reputações internacionais dos Estados por meio do

Entre os anos de 2012 e 2014 vivi em Díli, capital de Timor-Leste, contexto no qual desenvolvi pesquisa de campo para minha tese de doutorado.³ Atuando também como professor de história e antropologia na Universidade Nacional Timor Lorosa'e (UNTL) aprendi que os filmes sobre o país podem servir como interessantes recursos pedagógicos, sensibilizando o público para a particular condição política e histórica de Timor-Leste, disparando discussões coletivas e reflexões críticas sobre as visões da nação e do passado. Meia ilha localizada entre Indonésia e Austrália, na passagem do Sudeste Asiático para a Oceania, Timor-Leste é um país pequeno e considerado um dos mais pobres da Ásia. Neste território fortemente marcado pelo multilinguismo e pela cultura oral, onde quase metade da população é definida pelo Estado como “analfabeto”,⁴ o audiovisual se apresenta como uma linguagem muito mais acessível e dinâmica que a letra fixa do texto escrito. Ao exibir personagens, eventos e lugares conhecidos, gerando laços de identificação entre espectadores timorenses anônimos que na tela conseguem se enxergar, a produção filmica contemporânea se torna uma linguagem que participa ativamente da construção da nação como uma “comunidade política imaginada”, tal qual definiu Benedict Anderson em relação à imprensa e ao capitalismo editorial.⁵ Do questionamento sobre o lugar do audiovisual em Timor-

uso da comunicação e do fluxo de informações. Joseph Nye, *Soft Power: The Means to Success in World Politics*, New York: Public Affairs, 2004.

- 3 Daniel De Lucca, “A timorização do passado: nação, imaginação e produção da história em Timor-Leste” (Tese de doutorado, Unicamp, 2016).
- 4 Várias vezes anunciado pelo Ministério da Educação como “o grande inimigo do país”, o analfabetismo concentra-se nas áreas rurais, onde vive a maior parte da população, enquanto o letramento está sobretudo nos espaços urbanos. Segundo o censo de 2010, a alfabetização de adultos em qualquer uma das quatro línguas reconhecidas pela Constituição (tétum, indonésio, português ou inglês) é de 63,1% para os homens com 15 anos de idade ou mais anos e 52,5% para as mulheres. A alfabetização é muito mais elevada entre os jovens, 80% para o sexo masculino com idade entre 15 e 24 anos e 78,1% para mulheres. Timor-Leste. National Statistics Directorate. United Nations Population Fund, *Population and Housing Census of Timor-Leste*, Díli: NSD/UNFPA, 2011 ↗.
- 5 Benedict Anderson, *Comunidades imaginadas: reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo*, São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

Leste, um país em que o mundo letrado ainda pouco fala aos cidadãos, é que surgiu a motivação para este estudo.

Neste artigo discuto a produção filmica sobre Timor-Leste em conexão direta com sua história política. Devido ao poder da indústria cultural ocidental, muito daquilo que foi produzido no cinema do século XX tendeu a formar um público acostumado a olhar o mundo a partir de imagens e referências eurocêntricas, com narrativas e convenções estilísticas gestadas no espaço norte-atlântico, nas quais o corpo branco, masculino e falante de línguas europeias adquiria protagonismo central nas histórias. Não por acaso a crítica pós-colonial, feminista e antirracista tem insistido fortemente sobre a importância política e estética de se descentrar e ampliar nossa imaginação a respeito do mundo, apreciando e reconhecendo outros corpos e estilos, outras línguas e paisagens, e também outras histórias audiovisuais.⁶ Seguindo as sugestões de Edward Said, proponho uma “leitura de contraponto”⁷ entre três dramas que abordam eventos críticos da história contemporânea de Timor-Leste: *Answered by Fire* de 2006, *Balibo* de 2009, e *A Guerra da Beatriz* de 2013. Exploro os sentidos de se transformar a história da luta de libertação em filmes de ficção e, ao fim do percurso, problematizo as construções de futuro exibidas, hoje, nas telas do país. Trato estas narrativas filmicas como artefatos da imaginação timorense, obras culturais que objetificam processos sociais,

6 Claire Johnston, “Women’s Cinema as Counter Cinema”, in Patrícia Erens (ed.), *Sexual Stratagems: The World of Women in Film* (Nova York: Horizon Press, 1979). bell hooks, “The Oppositional Gaze: Black Female Spectators”, in bell hooks, *Black Looks: Race and Representation* (Boston: South End Press, 1992), pp. 115-131. James Snead, *White Screens, Black Images: Hollywood from the Dark Side*, Nova York: Rutledge, 1994. Susan Buck-Morss, “Estudios visuales e imaginación global”, in J. L. Brea (ed.), *Estudios visuales. La epistemología de la visualidad en la era de la globalización* (Madrid: Akal, 2005), pp. 145-159. Ella Shohat e Robert Stam, *Crítica da imagem eurocêntrica*, São Paulo: Cosac Naify, 2006.

7 Ao extrair o conceito do campo da música, onde o contraponto define uma composição na qual duas ou mais vozes melódicas levam-se em conta simultaneamente, o crítico palestino não queria privilegiar qualquer narrativa particular, mas destacar a interdependência e a sobreposição das histórias, territórios e personagens, propondo uma leitura capaz de incorporar a dissonância e a oscilação das múltiplas vozes como partes de um mesmo arranjo. Edward Said, *Cultura e imperialismo*, São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

interpretando-os, recriando-os e fixando-os em dispositivos de imagem e som cujos efeitos e condições de produção pretendo interrogar. Postulo que o caráter propriamente timorense destas obras não reside tanto no grande ou pouco envolvimento dos nacionais na feitura de cada um dos filmes, mas no fato de que estas produções geraram outras formas de se ver e imaginar Timor-Leste, para os seus e para os outros. Isso porque a construção da visão de mundo pelas telas integra processos globais que ocorrem tanto dentro quanto fora dos sujeitos e territórios nacionais.⁸

Edward Said argumentou consistentemente que as narrativas culturais foram tecnologias políticas cruciais para a dominação ocidental e a manutenção da imagem dos orientais como povos “sem história” e incapazes de se representar.⁹ Daí a importância atribuída a novas formas de autorrepresentação criadas pelos povos que foram colonizados. Mas o contra-ataque ao império, a gestação de narrativas locais e não-eurocêntricas em contextos de forte dependência econômica e assimetria global, não é um processo simples. Este é um problema fundamental levantado pelos intelectuais indianos do grupo Subaltern Studies.¹⁰ Mas pode o subalterno filmar? De que forma as vozes subalternas estão comprometidas com os discursos hegemônicos? Em quais circunstâncias estas narrativas marginais podem ser apreciadas por uma audiência central interessada? Por que algumas histórias locais viajam e têm um alcance maior, mais global, que outras? Enfim, e trazendo diretamente para nossos propósitos, quem pode falar em nome do passado de Timor-Leste? Em qual língua isso ocorre? De que lugar se fala, se filma e se assiste Timor-Leste?

8 Jean-Michel Frodon, *La projection nationale: cinéma et nation*, Paris: Odile Jacob, 1998. Will Higbee e Song Hwee Lim, “Concepts of Transnational Cinema: Toward a Critical Transnationalism in Film Studies”, *Transnational Cinemas*, v. 1, n. 1 (2010), pp. 7-21.

9 Edward Said, *Orientalismo: o Oriente como invenção do Ocidente*, São Paulo: Companhia de Bolso, 2007.

10 Ranajit Guha, *Subaltern Studies I: Writings on South Asian History and Society*, Deli: Oxford University Press, 1982. Gayatri Spivak, *Pode o subalterno falar?*, Belo Horizonte: UFMG; 2010. Dipesh Chakrabarty, *Provincializing Europe: Postcolonial Thought and Historical Difference*, Princeton: Princeton University Press, 2000.

Tais questões são interessantes, não só por evidenciarem como certos grupos não detêm o controle sobre a fabricação de suas próprias histórias, mas também por chamarem atenção aos limites e consequências da autorrepresentação, lembrando que sempre existem condições muito específicas (geopolíticas, linguísticas, técnicas e financeiras) que fazem com que certas narrativas sejam reconhecíveis e acessíveis enquanto outras não. No século XXI, a linguagem privilegiada para se representar e difundir histórias é a audiovisual, e timorenses apenas começaram a produzir suas próprias narrativas filmicas neste novo milênio. Assim, antes de refletir sobre os filmes de ficção produzidos após a independência, objetivo central deste artigo, apresento a trajetória do audiovisual como uma nova linguagem através da qual os timorenses foram historicamente representados e apenas mais recentemente começaram a representar a si mesmos.

Uma brevíssima história audiovisual

Comparada a outros contextos do Sul Global, e mesmo em relação a outras colônias portuguesas em África e no Oriente, pode se afirmar que a história audiovisual de Timor-Leste começou tarde. Ao que tudo indica, os primeiros trabalhos de filmagem foram feitos por europeus não-portugueses. No ano de 1935, o etnógrafo suíço Alfred Bühler esteve na região de Baguia, no então “Timor Português”, e ali coletou objetos e registrou fotos e filmes da colônia, levando-os para a Suíça. Este material permanece pouco conhecido, mas constitui uma possível indicação da mais antiga filmagem feita no território.¹¹ Por sua vez, Maria do Carmo Piçarra, em um detalhado estudo sobre a filmografia da colônia, afirma que as primeiras filmagens de Timor conhecidas em Portugal foram captadas durante a

11 Joanna Barrkman, “Reimagining the Future; Connecting Baguia Community with the Baguia Collection at the Museum der Kulturen”, *International Conference of Timor-Leste Studies Association – Brazilian chapter* (Brasília, 2018). David Palazón, “An Incomplete Filmography for Timor-Leste”, *International Conference of Timor-Leste Studies Association – Brazilian chapter* (Brasília, 2018).

invasão nipônica à ilha, entre 1942 e 1945.¹² Segundo a pesquisadora, o primeiro projeto audiovisual de ficção de que se tem notícia sobre a colônia, *Tragédia em Timor*, seria um drama histórico que buscária reconstituir o que se passou no contexto da Segunda Guerra Mundial, considerando sobretudo o ponto de vista dos metropolitanos. A tragédia envolveria um romance e o protagonismo da trama seria encabeçado por um casal de portugueses, “símbolo de toda a população branca de Timor”. Com a guerra a família lusitana seria fraturada e desmembrada: ela, “frágil”, e ele, “continuador dos varões do século XVI”. O projeto não chegou a termo, mas a ficção utilizaria trechos filmados pelos agressores, “pedaços de película impressionados pelos próprios japoneses, quando da invasão”.¹³

O interesse português em filmar Timor ganhou destaque sobretudo no pós-guerra, momento marcado pela saída das forças nipônicas, pela preocupação da metrópole em propagandear imagens de progresso e afirmar a soberania lusitana em tempos de intensa descolonização asiática.¹⁴ Exemplar desta preocupação é o documentário *A reconstrução de Timor* (1954), realizado pelo antropólogo António Almeida.¹⁵ A peça inicia lembrando a narrativa lusíada e os “500 anos” de presença portuguesa na mais longínqua colônia, apresenta cenas das obras de reconstrução pós-conflito em curso, assinala a arquitetura portuguesa e as modernas instituições coloniais, e conclui grandiosamente com tomadas registradas a 3 mil metros de altura em Timor, no cume do monte Ramelau – segundo o locutor onipresente, “o ponto mais alto da nação, verdadeiro padrão da presença eterna do Portugal do Oriente”. No documentário os timorenses não falam, são apenas descritos pela impessoal voz do narrador como súditos “desejosos do retorno português” após a guerra. Os nativos são caracterizados como dotados de “métodos primitivos” e exibidos em

12 Maria do Carmo Piçarra, “Uma filmografia colonial de Timor Português”, *Anuário Antropológico*, v. 42, n. 2 (2017), pp. 133-155.

13 Piçarra, “Uma filmografia colonial”, p. 136.

14 José de Matos-Cruz, “Timor e o cinema”, *Revista Camões*, n. 14 (2001).

15 António Almeida, *A reconstrução de Timor*, Missão Antropológica de Timor, 1954 ↗.

episódios de trabalho braçal na agricultura, na derrubada das árvores e na preparação do material para construção civil. Sem voz própria, o canto registrado numa cena de trabalho coletivo é o único momento do filme em que o dom da linguagem vocal é reconhecido a estes sujeitos. Uma voz expressa em bando, indiscernível, numa língua não européia, cujo nome não se pergunta e cuja mensagem não se interroga. O que eles têm a dizer parece não importar. É um filme feito por portugueses, para portugueses e sobre a ação de portugueses em Timor.

Estes registros coloniais surgiam como uma nova forma de controle e reconhecimento da distante província ultramarina, afirmavam a presença metropolitana no território e o inseriam num sistema de poder e numa forma de saber através da tecnologia das câmeras. Os filmes não serviam apenas à propaganda política, mas também tinham objetivos de conhecimento científico e registro etnográfico. Neste contexto, ao lado do nome de António Almeida, a produção filmica de outro antropólogo teve maior destaque, Ruy Cinatti, personagem chave na história das artes e das ciências sobre Timor colonial. Diferentemente dos trabalhos de António Almeida, as inúmeras sequências captadas por Cinatti no início da década de 1960 apresentam uma maior sensibilidade estética, contudo não chegaram a ser editadas nem vieram a público à época.¹⁶ Importa destacar, no entanto, que a filmografia colonial em Timor avançou pouco e a administração do Estado salazarista não deixou nenhuma infraestrutura cinematográfica nem forneceu aos habitantes locais condições técnicas para o desenvolvimento de uma produção audiovisual própria; e com a Revolução dos Cravos em 1974, e a invasão indonésia no ano seguinte, tudo se complicou mais.

O território se transforma numa zona de guerra intermitente e permanece praticamente fechado em relação ao mundo externo.

16 Com cerca de seis mil metros de película e grande parte dos registros feitos sem áudio, o acervo filmográfico de Ruy Cinatti permanece em posse do Museu de Etnologia de Lisboa. Quando visitei o Museu em 2017 me foi relatado que a instituição preparava o lançamento de um DVD com uma seleta das filmagens feitas pelo poeta-etnólogo de Timor.

O regime de Suharto impõe a língua e a cultura do Estado ocupante, através da escolarização compulsória e dos modernos meios de comunicação de massa, o rádio e a televisão, tecnologias raras no período colonial.¹⁷ A forte censura e a regulação do campo linguístico, narrativo e audiovisual atuavam, então, diretamente no enquadramento dos modos de se ver e imaginar Timor. Junto à guerra de guerrilha, nas montanhas, e à guerra diplomática, nos fóruns internacionais, desdobra-se também uma guerra de imagens. Como o governo indonésio almejava forjar novos sujeitos nacionais, os registros visuais eram do interesse do regime invasor, que queria que suas ações fossem vistas com bons olhos, mas eram também do interesse da resistência timorense, que então elaborava uma contra-narrativa que buscava atuar nos modos visuais de participação da guerra. Na perspectiva destes últimos, os registros do genocídio tinham uma função-chave: eram provas de um crime em curso e sua difusão externa podia mobilizar a opinião pública e as instituições internacionais para a dimensão humanitária da “questão de Timor”. Pode-se afirmar, inclusive, que a origem dos interesses timorenses pela produção filmica está nesta guerra visual, entendida como parte integrante do esforço liberacionista. Vídeos e fotos de massacres, corpos dilacerados, amontoados, torturados, machucados, em fome e sofrimento, eram valorizados nas redes clandestinas da resistência timorense. Não raro “imagens tristes” foram compradas das mãos dos próprios soldados indonésios, autores das imagens e, por vezes, das próprias violações retratadas. Quando vivi em Díli escutei de colegas timorenses o triste relato resignado de que, naqueles anos da resistência, “as piores imagens eram as melhores”.

A luta de libertação do país esteve enredada nesta política da representação da dor, sendo que alguns registros audiovisuais tiveram papel preponderante no combate. No esforço de levar informações ao

17 Maria Inês Amarante, “Guerrilheiras da palavra: rádio, oralidade e mulheres em resistência no Timor-Leste” (Tese de Doutorado, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 2010).

exterior sobre o que ocorria na ilha, houve uma verdadeira diáspora imagética e audiovisual timorense. E os jornalistas estrangeiros tiveram aí papel fundamental, tornando visível aquilo que o regime de Suharto impedia que se visse lá fora. Do conjunto de imagens que se produziu sobre Timor ocupado, o vídeo mais impactante foi a célebre gravação do *Massacre de Santa Cruz*, feita por Max Stahl em 12 de novembro de 1991. Este jornalista inglês, que testemunhou e sobreviveu à matança, conseguiu esconder a película nas ruínas do cemitério de Santa Cruz e fez o registro chegar às televisões européias alguns dias depois. As imagens de soldados indonésios abrindo fogo contra uma multidão desarmada de timorenses em cortejo fúnebre, no maior cemitério da capital, causou profunda comoção internacional e grandes dificuldades a Suharto, cujo governo, até a divulgação do vídeo, negava oficialmente a violência que então se encontrava em curso. Tal foi o efeito político produzido pelas imagens do massacre que, após a independência, Max Stahl acabou por se tornar personagem de grande destaque no país, foi inserido nos manuais escolares de história e assumiu a direção do maior centro de formação e arquivo em audiovisual, o *Centro Audiovisual Max Stahl em Timor-Leste* (CAMSTL).¹⁸

Em Portugal as imagens do cemitério de Santa Cruz produziram especial impacto, reaquecendo o debate público sobre a “questão de Timor” que havia esfriado nos anos 1980. Mas antes de os vídeos de Max Stahl lá chegarem, Timor já havia estreado nas telas portuguesas.

18 Hoje as dramáticas cenas registradas por Max Stahl constituem elemento integrante da memória nacional timorense. O dia 12 de novembro entrou no calendário como feriado (o “Dia da Juventude”) e seus registros do evento são frequentemente projetados em ambientes públicos. Algumas das cenas feitas por Stahl foram reinterpretadas por artistas, figurando hoje em monumento e pintura, e cenas do evento são performadas ritualmente todo os anos no referido cemitério no aniversário do ocorrido. No Brasil, as imagens do massacre tiveram alguma publicidade devido ao documentário dirigido por Lucélia Santos que as inseriu no filme. A atriz, que se notabilizou entre o público asiático devido à ampla difusão da novela *A escrava Isaura*, aproveitou sua popularidade para divulgar seu documentário-denúncia, uma obra cujo próprio título declara a importância do testemunho ocular: *Timor-Leste, o massacre que o mundo não viu* (2001).

Em 1988, Margarida Gil lançou o filme *Flores amargas*, uma ficção da qual participaram atores da diáspora timorense e que tematizava a própria condição diaspórica daqueles que residiam na ex-metrópole. A história se passava no vale do Jamor, nos arredores de Lisboa, uma paisagem feita de casebres de zinco e tijolos, onde viviam timorenses que começaram a chegar em 1975 e formaram ali um campo de refugiados. O drama destacava a vida da comunidade, a chegada de um guerrilheiro que veio de Timor, os laços com o mundo ancestral da tradição e com a distante guerra em curso. A narrativa era temperada pelas relações amorosas que se desdobravam num Portugal pós-revolucionário e atado a um passado colonial pendente. Na trilha sonora de *Flores amargas* destaca-se “Timor”, canção instrumental com um coro em tétum, composta por João Gil, integrante do grupo Trovante e também irmão de Margarida Gil, realizadora do filme. Posteriormente a canção adquiriu letra em português e se tornou, nos anos 1990, uma das mais marcantes no repertório da música de intervenção portuguesa, espécie de hino à “questão de Timor” em Portugal, tal qual “Grândola, vila morena” o foi para o 25 de Abril. Mas onze anos depois de *Flores amargas*, em 1999, Margarida Gil lançava um novo longa metragem que também tematizava Timor, ainda que secundariamente. *O anjo da guarda* contava a história de uma jovem em busca de uma carta deixada por seu pai, um antropólogo que vivera na ex-colônia. A data da estréia do filme coincidiu com a desocupação indonésia e o processo que levou a restauração da independência do país em 2002.

Figura 1
Atores da diáspora timorense encenam mundo tradicional em Portugal¹⁹



Desde então abriu-se um renovado esforço para se recontar o passado e projetar o futuro através da criação audiovisual. Mas em Timor-Leste as condições de produção filmica continuam limitadas, com graves desafios relacionados à infraestrutura de produção e distribuição. A disponibilidade de novas tecnologias multimídia no território, sobretudo considerando sua inserção no dinâmico capitalismo do Sudeste Asiático, tem permitido formas mais baratas de produção e distribuição de vídeos on-line e por celular, contribuindo para a formação de um público audiovisual propriamente timorense. A criação de canais de televisão estatais, como a Televisão Timor-Leste (TVTL), também tem intensificado a cultura audiovisual. Contudo, seu alcance permanece restrito e dependente de graves problemas infraestruturais, visto que o acesso à energia elétrica é facilitado, sobretudo na capital. Enquanto isso, a maior parte da população timorense permanece vivendo no interior montanhoso da ilha, região que apresenta os maiores obstáculos à eletricidade, comunicação

19 Fonte: “Flores amargas”, CinePT: *Cinema Português* ↗.

telefônica e conectividade digital, e onde a cultura oral constitui um meio fundamental de produção e circulação do conhecimento.²⁰ Além disso, o restrito financiamento público faz com que os principais patrocinadores da criação audiovisual sejam particulares e estrangeiros, fomentando quase sempre produções em regimes de cooperação internacional e interinstitucional. Não obstante, no campo da criação audiovisual, alguns espaços ganham especial destaque no país, como a Díli Film Works (DFW), a Casa de Produção Audiovisual (CPA), o já citado CAMSTL, o coletivo Malkriadu Cinema e os trabalhos articulados em torno do cineasta catalão, David Palazón. E no pequeno, mas crescente, conjunto de obras audiovisuais contemporâneas, o documentário tem despontado como gênero dominante, em detrimento da criação ficcional.²¹

Ofereço a seguir a análise fílmica de três longas-metragens produzidos sobre Timor-Leste no período pós-independência. Para tal, estabeleço conexões com outras obras e narrativas, dando especial atenção à produção ficcional. Filmes de ficção pressupõem invenção e imaginação criativa. Eles se voltam para um público mais amplo que também busca ali diversão e entretenimento. Mas mesmo como pura atividade de lazer, as ficções carregam consigo pressupostos e preconceitos, constroem poderosas imagens do mundo e seus sujeitos. Imagens são formas singulares de pensamento.²² Ao colocá-las em movimento, os filmes estabelecem fluxos com códigos narrativos próprios, esquemas de representação que limitam e atuam sobre os nossos modos de ver e se relacionar com o mundo. Trato, então, as narrativas audiovisuais como interlocutoras privilegiadas nesta análise, me esforçando por ouvir o que as histórias têm a dizer e observar o que os filmes revelam e ocultam nas telas.

20 Vicente Paulino e Keu Apoema (orgs.), *Tradições orais de Timor-Leste*, Belo Horizonte: Casa Apoema-Díli: Universidade Nacional Timor Lorosa'e, 2016.

21 Anderson Silva, “Das imagens independentes: narrativas políticas em documentários do Centro Audiovisual Max Stahl em Timor-Leste” (Dissertação de Mestrado, Universidade de Brasília, 2012).

22 Etienne Samain (org.), *Como pensam as imagens*, Campinas: Editora da Unicamp, 2012.

As três ficções históricas aqui aprofundadas se destacam por terem tido maior circulação internacional que outras produções. São obras de maior difusão que foram, inclusive, indicadas na Timor-Leste Lonely Planet.²³ Esta presença na literatura contemporânea de viagens, voltada a um público global e de massa, situa estes filmes como espécies de “cartões de visitas”, obras de apresentação e que também podem ser apreciadas de longe. São produções a serem vistas por estrangeiros interessados em visitar o país e conhecer sua história, mas não só. Seja como for, estas obras funcionam como um interessante recurso para se refletir criticamente sobre Timor-Leste como uma “zona de contato”, um espaço de cruzamento e intercâmbio cultural carregado de pressões e influências mútuas.²⁴ As condições de produção e recepção destes longa-metragens foram muito distintas, sempre mediadas por encontros e negociações entre visitantes e visitados, também produtores, atores e espectadores. Além disso, os filmes retratam momentos diferenciados de um passado recente no qual a interação entre timorenses e outros agentes internacionais também foi intensa. Assim, estas distintas histórias serão aqui conectadas por uma leitura de contraponto, articulada em função de três categorias-chave que servem como guia na análise dos filmes: tempo, violência e gênero. Com isso, e seguindo a sugestão de outros estudos, dou especial atenção ao modo: 1) como estas narrativas audiovisuais construíram a experiência temporal e, por decorrência, o tempo histórico;²⁵ 2) como as imagens da violência foram mobilizadas e quais seus efeitos de poder;²⁶ e 3) como

23 Ver por exemplo “Timor-Leste in Detail: Background”, *Lonely Planet*.

24 Ao analisar a literatura de viagens, Mary Louise Pratt forjou o conceito de “zona de contato”, espaços sociais em que pessoas geográfica e historicamente separadas entram em contato recíproco e estabelecem formas de interação diversas que, em geral, envolvem condições de coerção, desigualdade radical e conflitos renitentes. Mary Louise Pratt, *Os olhos do império: relatos de viagem e transculturação*, Bauru: EDUSC, 1999.

25 Marc Ferro, *Cinema e história*, São Paulo: Paz e Terra, 1977.

26 Susan Sontag, *Dante da dor dos outros*, São Paulo: Companhia das Letras, 2003. Rose Satiko Gitirana Hikiji, *Imagen-violência*, São Paulo: Editora Terceiro Nome, 2012.

gênero, enquanto categoria relacional, pode estruturar distintas posições masculinas e femininas como sujeitos que fazem a história.²⁷

Answered by Fire

Tratando do contexto da crise humanitária aberta em torno do referendo que decidiu pela independência de Timor-Leste no ano de 1999, *Answered by Fire* é uma coprodução australiana e canadense feita especialmente para televisão. Filmada em Queensland, Austrália, com apenas alguns extras feitos em Timor, a obra foi lançada no ano de 2006, momento em que uma nova conflagração se instaurava no país recém-independente. A chamada crise de 2006 não deixava de relembrar, em termos, aquela vivida em 1999 e retratada no filme. Alguns padrões da violência eram os mesmos: a capital em completo caos, com casas queimadas e saqueadas, a mobilização de grupos juvenis nos confrontos de ruas e a produção de deslocamentos humanos em massa, tanto para o exterior como para o interior montanhoso, região compreendida pelos ilhéus como fonte de poder e proteção ancestral, onde os clãs de origem oferecem mais segurança que as instituições estatais.²⁸

É provável que a crise de 2006 tenha contribuído para a pouca repercussão do lançamento do filme em Timor-Leste. Apenas seis anos depois é que o país teve uma projeção pública da obra, que antes disso só circulou em ambientes privados. A exibição ocorreu nas telas do teatro da Fundação Oriente e foi dividida em duas sessões devido à longa duração do filme. Na Austrália, a produção teve uma difusão muito mais

27 Joan Scott, “Gênero: uma categoria útil para a análise histórica”, Recife: SOS: Corpo e Cidadania, 1990; “História das mulheres”, in Peter Burke (org.), *A escrita da história: novas perspectivas* (São Paulo: Unesp, 1992).

28 Paulo Castro Seixas, “Dualismo, violência mimética e cultura em tradução: crise em Timor-Leste”, in Kelly Silva e Daniel Simião (orgs.), *Timor-Leste por trás do palco: cooperação internacional e a dialéctica da formação do Estado* (Belo Horizonte: UFMG-Humanitas, 2007). Dennis Shoesmith (ed.), *The Crisis in Timor-Leste: Understanding the Past, Imagining the Future*, Darwin: Charles Darwin University Press, 2007.

ampla, indo ao ar na televisão e ganhando dois prêmios do Australian Film Institute. Já na Europa, o filme adquiriu legendas em português e passou na televisão da ex-metrópole com o título *Timor: a ferro e fogo*. Posteriormente o longa foi divulgado no Brasil em formato DVD, com o título *Resposta à bala*. Com quase 3 horas de duração, o trabalho é uma espécie de minissérie com apenas dois episódios, o primeiro focalizando a presença internacional responsável pelo referendo da ONU e o segundo retratando os desdobramentos da votação, a desocupação indonésia e as investigações das graves violações dos direitos humanos. Lembro de que no ano de 2012, quando cheguei em Timor-Leste, o cartaz da publicidade do filme na Fundação Oriente o descrevia como “uma exploração muito pessoal da intervenção do Primeiro Mundo em traumas do Terceiro”. A obra foi baseada no livro-testemunho escrito por David Savage, um agente da polícia federal australiana recrutado pela ONU que, durante o referendo, atuou na cidade timorense de Maliana,²⁹ ambiente que serviu de inspiração à fictícia comunidade de Nunura, palco central da trama. David Savage também trabalhou como consultor na produção audiovisual e sua trajetória em campo serviu como referência para a construção do protagonista da narrativa.

Mark Waldman, estrelado por David Wenham, é o personagem principal do filme, um policial australiano que recebe o apoio de Julie Fortin, representada por Isabelle Blais, uma policial canadense em sua primeira missão internacional pela ONU. David Wenham, ator australiano, contou em entrevista ter se interessado por Timor assistindo documentários e logo depois integrou a East Timor Australian Association, onde pôde aprender mais sobre o que lá ocorria.³⁰ Também a diretora Jessica Hobbs, que viajou pela Austrália se encontrando, ouvindo histórias e recrutando timorenses na diáspora para a feitura do filme, afirmou que a presença

29 David Savage, *Dancing with the Devil: A Personal Account of Policing the East Timor Vote for Independence*, Clayton: Monash University Asia Institute, 2002.

30 Graeme Blundell, “Review Trouble in Timor”, *East Timor and Indonesia Action Network* ↗.

de uma “estrela de olhos azuis” como Waldman chegou inicialmente a intimidar o jovem elenco timorense que, além de pouca experiência com as câmeras, também viveu alguns dos traumas retratados na obra.³¹ Os principais atores do naturais de Timor, Alex Tilman e Fátima de Almeida, que representaram respectivamente os irmãos Ismênia e Madalena Soares, integravam o contingente timorense da diáspora escalado para o elenco. Inclusive Alex Tilman havia trabalhado com David Savage em campo, quando este serviu como policial da ONU em 1999.

No filme, a família de Ismênia Soares, personagem que atua como intérprete local dos agentes da ONU, funciona como principal núcleo representativo dos timorenses no enredo. Há um interessante contraste entre as cenas pacificadas e protegidas da vida familiar dos policiais das Nações Unidas e aquela experimentada pela família de Ismênia em Timor, na qual a exceção, o terror e o sentimento de cerco constituem a regra diária da ocupação indonésia. Contudo, no jogo entre os sujeitos e os pontos de vista em interação, a narrativa privilegia claramente uma perspectiva, a ocidental. O contexto timorense nos é apresentado preferencialmente desde longe, acompanhando a chegada dos policiais. O principal mote do filme é a presença da própria ONU, que busca gerir os problemas locais. E a língua predominante da narrativa é o inglês, marginalizando, assim, o indonésio e o tétum-praça. Além disso, os dois principais personagens são um casal de brancos-loiros, protagonistas maiores de uma grande trama que conta a história de ocidentais enfrentando indonésios com o objetivo de salvar timorenses.

O filme inicia na aldeia fictícia de Nunura, onde os agentes da ONU buscam cadastrar eleitores timorenses num contexto de agudização do conflito. A manipulação indonésia é aí bem evidenciada na incitação à violência, na distribuição de armas, dinheiro e bebidas para a milícia timorense pró-indonésia empastelar a consulta e reprimir o movimento independentista local, do qual o pai de Ismênia é uma das lideranças chave.

31 Katrina Strickland, “Timor Story Makes Politics Personal”, *East Timor and Indonesia Action Network* .

A família de Ismênio é cínica e descrente em relação à segurança e paz propagandeada pelos agentes da ONU, mas não descarta a possibilidade de o país conseguir alguma melhora a partir daquela situação. O personagem Zico, interpretado por José da Costa, é um dos chefes da milícia pró-indonésia, e causa terror, morte e medo na aldeia e em povoações vizinhas. Acima de Zico situa-se a hierarquia dos oficiais da polícia e do exército indonésio, que toleram a presença da ONU e com os quais Mark Waldman deve negociar de modo doce e diplomático, assumindo um papel de neutralidade, tolerando e aceitando contradições e violações evidentes promovidas pelo Estado ocupante. Aí se conflagra o conflito e a tensão central da trama, marcando de modo claro os lados do bem e do mal, os heróis e os vilões.

Figura 2

Policial australiano da ONU (David Wenham) protege timorenses da agressão indonésia³²



As regulações locais de gênero fazem Julie Fortin não ser respeitada como autoridade policial, nem por timorenses, nem por indonésios. E Ismênio torna-se objeto de chacota por receber ordens de uma mulher. No decorrer das cenas, situações sugerem uma aproximação

32 Fonte: “Answered by Fire”, *Screen Australia* ↗.

romântica entre o casal de policiais loiros. Ambos estão despreparados para a barbárie que testemunham em campo e vão se apoiando mutuamente. No entanto, é Ismênio que demonstra maior fascínio pela policial canadense. Com isso, Fortin gravita na zona de interesse entre estes dois homens. Por outro lado, Madalena Soares, a irmã de Ismênio, aparece inicialmente como uma figura mais apagada, presa à família e aos costumes, contudo, cada vez mais vai se revelando uma mulher forte, determinada e preocupada com os seus. Ela acaba por se entranhar nas redes clandestinas da resistência timorense, levando alimentos, remédios e informações para os acampamentos escondidos nas montanhas. Esta sua conexão com os guerrilheiros e sua posterior parceria com a agente Julie Fortin tornará possível o cadastramento de mais timorenses escondidos para a votação do referendo organizado pelas Nações Unidas.

Apesar de responsável pela coordenação do plebiscito, a ONU chegou em Timor com um contingente completamente desarmado. Os agentes das Nações Unidas deveriam se responsabilizar por um plebiscito que iria decidir sobre o futuro de um território conflagrado, onde torturas, estupros, desaparecimentos e massacres eram regra, e a luta pela independência constituía a principal causa de um violento conflito que se arrastava há quase um quarto de século. Dos timorenses votantes, 78,5% decidiram por não permanecerem com a Indonésia. Após o referendo as forças ocupantes promoveram uma política de terra arrasada, destruindo cerca de 75% da infraestrutura do país, arruinando escolas, hospitais, fontes de energia e prédios públicos. Numa breve cena uma jornalista conta aos agentes da ONU que o governo australiano tinha conhecimento das ações indonésias e da probabilidade de violência destrutiva pós-votação. Mas esta questão não volta à baila no decorrer do filme, de modo que o espectador também fica sem saber sobre a responsabilidade da Austrália no desenrolar dos acontecimentos.

Desarmada diante da violência avassaladora a ONU bate em retirada, contradizendo seu discurso inicial da permanência. Ao retornarem às suas casas, os agentes sofrem os efeitos do trauma. Enquanto isso, em Timor,

Zico, miliciano pró-indonésia primo de Ismênia, persegue e invade a casa do parente. O conflito nacionalista fratura por dentro a família: seu pai é morto, sua irmã é violada e sequestrada para o outro lado da fronteira indonésia, um destino muito distinto daquele da policial canadense que se debate com memórias amargas em seu país. Julie Fortin e Madalena Soares haviam se tornado amigas, cúmplices, e agora estavam traumatizadas. Contudo, a violência que se abatera contra a timorense foi muito mais intensa.

Figura 3

Zico (José da Costa), em destaque, lidera a milícia pró-indonésia que desestabiliza o referendo pela independência³³



O filme é travessado por cenas documentais, como a declaração de Ian Martin, representante oficial da ONU, a respeito do resultado do referendo; imagens de Díli saqueada e queimada; e mesmo o pronunciamento público de Xanana Gusmão por ocasião da independência do país. Tais cenas produzem um efeito de realismo na obra, mas seu enredo não deixa de incorporar alguns lugares-comuns associados aos enlatados norte-americanos, tais como a aventura, o romance, o resgate, os algozes, as vítimas e, claro, um final feliz. A narrativa tende a ser linear, em tempo sequencial. Mas é um tempo dividido por uma grande ruptura, definida entre um antes e um depois. A ONU vem, estabelece o referendo, a violência explode, a ONU foge, os personagens entram em crise, sofrem, são violados, entram em destruição. Posteriormente a ONU

33 “Answered by Fire”, *Power Entertainment* ↗.

volta muito bem armada, intervém para estabelecer a paz, busca responsabilizar culpados, a justiça é prometida, os personagens se reencontram e desenlaces ocorrem. Madalena volta para casa e recompõe-se do trauma, enquanto Julie Fortin decide, por fim, em se estabelecer em Timor ao lado de Ismênia. O desfecho se abre para um novo romance e o filme termina sugerindo que o casamento entre Timor-Leste e o ocidente é uma boa forma de redenção para o país.

Balibo

Balibo é uma produção australiana com mais complexidade narrativa e dramática que *Answered by Fire* e, diferentemente desta, foi rodada em Timor-Leste. A trama se desdobra no ambiente da eminent invasão indonésia, em 1975, e seu roteiro foi inspirado no livro de Jill Jolliffe *Cover-up: the Inside Story of the Balibo Five*.³⁴ Esta jornalista e ativista australiana testemunhou as primeiras incursões das tropas militares indonésias em Timor-Leste em setembro de 1975, e foi evacuada pela Cruz Vermelha quatro dias antes do desembarque indonésio em Díli. *Cover-up*, um estudo documental sobre a execução de cinco jornalistas estrangeiros no contexto da invasão, foi publicado originalmente em 2001 e deu origem a uma pesquisa ampliada e de maior fôlego publicada em 2009, mesmo ano de lançamento do filme, com o título homônimo.³⁵ Neste segundo livro, Jolliffe detalhou a história menos conhecida de Roger East, um sexto jornalista australiano que também foi executado no mesmo período. Roger East serviu na Royal Australian Navy durante a Segunda Guerra Mundial, havia escrito artigos críticos contra o *apartheid* sul-africano e nos anos setenta já era um jornalista veterano e reconhecido, com experiência na coberturas de temas internacionais politicamente delicados.

34 Jill Jolliffe, *Cover-up: the Inside Story of the Balibo Five*, Melbourne: Scribe, 2001.

35 Jill Jolliffe, *Balibo*, Melbourne: Scribe, 2009.

Inspirados no estudo de Jolliffe e tendo o historiador australiano Clinton Fernandes como consultor, o diretor Robert Connolly e o roteirista David Williamson optaram por incorporar Roger East como personagem principal do drama. Este fora a Timor-Leste na véspera da invasão a convite de José Ramos-Horta, para descobrir o que aconteceu aos seus cinco colegas de imprensa desaparecidos semanas antes.³⁶ Assim, *Balibo* é um filme que se desenrola com dois importantes focos narrativos, dois pontos de vistas que também se apresentam como duas camadas temporais distintas, que se intercalam, sobrepõem e dinamizam a trama: a história dos cinco jovens jornalistas da televisão australiana, que pretendem registrar nas câmeras o momento em que o exército vizinho invade o país violando o direito internacional, e a história de Roger East em busca desses jornalistas.

Os cinco australianos foram executados sob as ordens do coronel Dading Kalbuadi, responsável pela invasão na fronteira. Contudo sua presença no filme, utilizando sua própria pistola para matar um dos jornalistas, chegou a ser apontada como um “erro” segundo uma crítica indonésia, visto que o coronel não estava em Balibo naquele evento.³⁷ Mais interessante que a dimensão factual, ou não, do drama, é o ambiente de pressentimento criado pelo filme no contexto pré-invasão, sobretudo quando focalizado pela perspectiva dos cinco jovens. Nestes momentos a câmera utiliza outra lente, alterando a coloração e mobilizando um recurso visual como forma de inserir a diferença narrativa e temporal na própria linguagem cinematográfica. Algumas cenas de *Balibo* são fortemente inspiradas nos registros audiovisuais originais feitos pelos cinco jornalistas em campo, tal como o episódio em que Greg Shakleton, representado por Damon Gameau, reproduz de modo dramático as perguntas que os próprios timorenses fizeram a eles numa aldeia:

36 As figuras de Roger East e Ramos-Horta já haviam sido habilmente exploradas como personagens na ficção literária de Thimoty Mo, *The Redundance of Courage*, Vintage, 1992. O romance premiado do escritor sino-britânico conta uma história baseada em Timor-Leste, mas se passando num país imaginário do Sudeste Asiático chamado *Danu*, também situado ao norte da Austrália, colonizado por Portugal e que fora invadido pelos *malai* no dia 7 de dezembro de 1975, não por acaso a mesma data do desembarque indonésio em Díli.

37 Quinton Temby, “Watching Balibo in Jakarta”, *Inside Indonesia*, n. 98 (2009).

“por que os indonésios nos invadem?”; “por que os portugueses não nos ajudam?”; “por que os australianos não nos ajudam?”; “quem irá pagar pelos terríveis danos causados aos nossos lares?”.

Diferentemente do que ocorreu em *Answered by Fire*, a montagem do set em terreno permitiu criar um forte senso de lugar para *Balibo*: aproveitando melhor os atores timorenses, filmando nos espaços reais dos eventos registrados e fornecendo maior coerência e verossimilhança à narrativa. Balibo foi um lugar-chave nas gravações, sítio que constitui um importante memorial hoje no país – o Balibo Five Flag House Memorial – e que ocupa a antiga construção em que os cinco repórteres se refugiaram antes de serem mortos. Também outros espaços estratégicos da capital, como a ponte-cais e o Palácio do Governo, foram cenários importantes na produção do longa metragem, quando, em 2008, as forças policiais da ONU fecharam as ruas de Díli para a filmagem das cenas abertas na cidade.³⁸ É de assinalar, no entanto, que todo o enredo continuou focado em personagens brancos, falantes de inglês e, agora, exclusivamente masculinos. Também nenhum dos atores principais é timorense, nem mesmo aquele que interpreta o jovem José Ramos-Horta, o único nativo da ilha de destaque na história, representado pelo ator guatemalteco-americano Oscar Isaac.

Figura 4

Os “cinco de Balibo” fogem das tropas invasoras na região da fronteira com a Indonésia³⁹



38 “ETimore capital shuts down for movie invasion remake”, *Internet Archive Wayback Machine* [\[2\]](#).

39 Fonte: *Balibo* [\[2\]](#).

As relações de todos estes homens com as mulheres não são muito discutidas no filme. Passagens fugazes dos jornalistas na Austrália nos informam que eles têm esposas e famílias, não por acaso estas foram importantes fontes para o estudo desenvolvido por Jill Jolliffe em seu livro. A inserção de Ramos-Horta nas relações locais de gênero aparece pontualmente. Ao acordar de manhã cedo em Maubara, Roger East observa Ramos-Horta sair de uma cabana ao lado de uma jovem timorense e se despedir dela com um tapa na bunda. A breve passagem sugere que Ramos-Horta passou a noite com aquela jovem local, uma mulher desprovida de nome e voz própria na história. Mais que isso, a cena parece sinalizar para algum tipo de regime sexista que permitia aos homens da Frente Revolucionária Timor-Leste Independente (Fretilin) o uso dos corpos femininos para seus próprios prazeres, mesmo fora do casamento.

Por outro lado, a particular política racial envolvida na escolha de um elenco basicamente ocidental também pode ser associada à racialização do valor atribuído às vidas no próprio evento histórico retratado. Este tema aparece explicitamente na discussão entre Roger East e Ramos-Horta quando, após atravessarem um campo de morte, repleto de timorenses executados e mulheres em pranto e luto, o primeiro afirma ao segundo que “o mundo não liga para aquela gente” e que “a vida dos cinco (australianos) vale mais que a dos timorenses”. Tal afirmação não deixa de chocar Ramos-Horta, que termina por brigar e romper com Roger East, deixando-o sozinho em sua jornada. Roger East acreditava, então, que a denúncia do assassinato dos cinco de Balibo teria maior impacto internacional, afetando as relações entre Austrália e Indonésia e ajudando, de alguma forma, a causa timorense. Isso não aconteceu, graças às astúcias diplomáticas de Jacarta, Camberra e Washington para abafar tanto o exterminio dos timorenses quanto a execução dos australianos.

Além das duas narrativas temporais que se entrelaçam, a dos cinco jornalistas e a de Roger East, há também uma terceira, marginal, feminina e timorense. Trata-se de uma narrativa liminar que ganha destaque justamente nos extremos da obra, seu início e final, assumindo assim um lugar-chave

pois fornece moldura e forma ao núcleo central da trama. A cena de abertura do filme se passa no ano de 2008, período posterior à desocupação indonésia, com a tomada do registro testemunhal de uma sobrevivente, Juliana da Costa, representada pela atriz timorense Bea Viegas. Já as fortes cenas finais, momento ápice da narrativa, apresentam Juliana da Costa criança, com oito anos de idade, presenciando o desembarque das tropas indonésias em Díli, com jipes, armas e soldados tomando a cena. Estes ocupam a cidade, aprisionam, fazem a triagem e executam pessoas em público. Enquanto isso, Juliana criança espreita atentamente as movimentações ao seu redor e observa Roger East ser arrastado pela ponte-cais. No momento em que é brutalmente assassinado, o jornalista volta, mais uma vez, a marcar a diferença racial, vociferando aos seus carrascos: “macacos, sou australiano!”

Quando criança, a personagem Juliana conviveu com Roger East, que esteve hospedado no hotel de sua família, e sua inclusão estratégica na narrativa sugere que toda a história que vimos é contada pela timorense anos depois. Esta montagem permite colocar a história sob uma perspectiva mais próxima do tempo presente e o enquadramento narrativo sugere uma focalização das personagens masculinas predominantes a partir da perspectiva da timorense. O fechamento do filme retoma a cena do depoimento aberto no início, quando Juliana lembra seu entrevistador de que “possui 24 anos de histórias” e que aquela é apenas uma entre outras tantas histórias de dor a serem contadas. O que nos faz pensar: por que a história de morte de um australiano seria mais importante que a de outros tantos timorenses? A cena também traz a baila as práticas da Comissão de Acolhimento, Verdade e Reconciliação (CAVR), que reuniu 7.669 depoimentos individuais, além de inúmeras audiências públicas, de pessoas que sofreram e também promoveram violações dos direitos humanos, com o intuito de fomentar o entendimento, o perdão e a reconciliação em Timor-Leste pós-conflito.⁴⁰ Ainda que seja a única figura feminina com algum destaque no roteiro, a presença e a voz de

40 Comissão de Acolhimento, Verdade e Reconciliação (CAVR), *Relatório CHEGA!*, Díli: CAVR, 2005.

Juliana amarram as pontas do começo e do fim da narrativa, articulando tempo passado e futuro, e imprimindo à obra o forte signo do testemunho.

Figura 5

Juliana da Costa (Bea Viegas) em cena de depoimento que evoca as práticas de testemunho da Comissão de Acolhimento, Verdade e Reconciliação (CAVR)⁴¹



Balibo é, portanto, um filme que nos fala da experiência de busca pelo entendimento, da luta pela verdade e da procura por uma melhor visão das coisas. Neste sentido, a obra é dotada de uma espécie de reflexividade própria, um produto cinematográfico que tematiza o trabalho de filmagem dos jornalistas, a luta pelo registro visual em campo e o lugar instável das testemunhas oculares. E nesta jornada os personagens se deparam com a destruição e a morte, modificam seu olhar e transformam-se no processo. Ainda que a trama silencie qualquer menção ao conflito inter-partidário que antecedeu imediatamente a invasão – a breve guerra civil entre União Democrática Timorense (UDT) e Fretilin –, nesta obra o maniqueísmo entre bem e mal, entre algoz e vítima, é muito mais nuançado do que em *Answered by Fire*. Isso se deve ao fato de que *Balibo* não retrata apenas a brutalidade dos militares indonésios, mas também aquela cometida pelos homens da Fretilin, como na cena em que um soldado timorense tortura seu inimigo na busca de informações. Além disso, os jornalistas não são representados

41 Fonte: *Balibo* [\[2\]](#).

como simples vítimas, mas como sujeitos dotados de fantasias, preconceitos e interesses próprios, que buscavam chegar à fronteira para acessar a notícia fresca e captar uma boa cena, mesmo com todos os conselhos contrários. Eles assumiram, assim, um risco do qual pagaram um preço altíssimo.

O filme ganhou inúmeros prêmios, sobretudo na Austrália, além de um na Mostra Internacional de São Paulo, em 2010, e outro no Festival Internacional de Cinema e Política de Buenos Aires, em 2011. Na Indonésia o filme foi banido e proibido de passar nas salas de cinema. Segundo o Ministro das Relações Exteriores daquele país, a proibição buscava evitar uma negativa “percepção global da Indonésia”.⁴² Também um porta-voz dos militares indonésios afirmou que o filme poderia prejudicar as relações do país com Timor Leste e Austrália, e aproveitou a ocasião para repetir a “versão oficial” dos eventos, ou seja, que os jornalistas foram “mortos em fogo cruzado” e não pelas tropas indonésias.⁴³ Com isso, o filme acabou por adquirir alguma visibilidade na Indonésia devido à própria censura que o lançou no debate público, fazendo-o circular em redes informais e clandestinas, sobretudo entre universitários e ativistas dos direitos humanos.

No ano de 2012, quando organizei uma exibição do filme na UNTL utilizando um simples projetor, a sala de aula lotou. Novas cadeiras apareceram, vieram assistir alunos de outras turmas e até mesmo funcionários da faculdade. Parte do público não achou assento e ficou em pé, alguns observando pela janela, do lado de fora da sala. Quase todos nunca tinham visto *Balibo*. Lembro de estudantes e funcionários chorarem e gritarem indignados com a violência das imagens. Gesticulavam e batiam nas mesas, sobretudo nas tomadas finais da invasão em Díli, a mesma cidade que todos eles viviam e conheciam tão bem. Aquela exibição produziu poderosos efeitos e afetos na audiência. E também em mim, então professor-visitante, pois me deu noção da importância da linguagem audiovisual no país.

42 “Australian Film ‘Balibo’ Banned by Indonesian Censor”, *Jakarta Globe*, Jacarta, 1 dez. 2009.

43 “‘Balibo’ Ban Wins Rave Reviews From Indonesian Military”, *Jakarta Globe*, Jacarta, 2 dez. 2009.

A guerra da Beatrix

Lançado em 2013, *A guerra da Beatrix* é um importante marco na história do cinema timorense. Filmado em campo, com um elenco nacional e em língua tétum, é um trabalho feito em Timor, por timorenses e para timorenses. Além disso, a obra coloca em primeiro plano o particular lugar das mulheres na história de libertação, reconhecendo sua importância na luta cotidiana pela vida, através de um olhar muito mais sensível e delicado que aqueles presentes tanto nos dois filmes anteriores como nos discursos veiculados pelos “homens de Estado”, monumentos e outras mitologias oficiais do país.⁴⁴ Além do protagonismo na trama, as mulheres timorenses também tiveram papel de destaque como coprotagonistas e codiretoras na construção da obra. O filme foi codirigido por Bety Reis, uma das mais experientes atrizes de teatro no país, e o roteiro foi escrito em língua tétum por Irim Tolentino, atriz integrante do grupo de teatro timorense Bulak Bibi e que representou Beatrix, a principal personagem da história, uma menina que se faz mulher no decorrer da trama. Ambas receberam apoio e assistência técnica do diretor Luigi Acquisto, da produtora Stella Zammarato e outros “cineastas voluntários” de Melbourne. Assim, o filme é uma coprodução entre duas empresas, a timorense Díli Film Works e a australiana Fair Trade Films, sendo que esta segunda anunciou que entregaria seus lucros à primeira como forma de financiar a formação e o desenvolvimento de novas produções no país. Também lançado com o título inglês de *Beatrix's War* e divulgado pela publicidade como primeiro longa-metragem do Timor-Leste, a obra não deixa de ser resultado de uma particular cooperação internacional, prática frequente em várias dinâmicas institucionais no país. Com orçamento limitado, o filme foi financiado pelos próprios cineastas e outros investidores australianos, e contou com o patrocínio de setores do

44 Michael Leach, “Difficult Memories: the Independence Struggle as Cultural Heritage in East Timor”, in Logan, W. And Reeves, K. (orgs.), *Places of Pain and Shame: Dealing With ‘Difficult Heritage’* (London: Routledge, 2009).

Estado timorense, sendo que as Forças de Defesa de Timor-Leste (FDTL) forneceram as armas, uniformes e caminhões utilizados em cenas.⁴⁵

Assim como *Answered by Fire* e *Balibo*, *A guerra da Beatriz* também foi motivada por uma história anterior. Contudo, diferentemente dos primeiros dois filmes, a história que serviu como base não provém de um testemunho de experiência local, mas de fora. Irim Tolentino, ao elaborar o roteiro, inspirou-se numa célebre narrativa francesa do século XVI: o caso de amor entre Martin Guerre e Bertrande de Rols.⁴⁶ No filme a relação do casal foi interpretada por Beatriz e Tomás, no contexto da recente história timorense, iniciando dias antes da invasão indonésia, em 1975, e finalizando após a restauração da independência, em 2002. Deste modo, a versão timorense daquela história associa-se às inúmeras interpretações e releituras já produzidas em função do episódio francês: na historiografia, na literatura, no teatro e no cinema ocidental. Observa-se aqui a adaptação de uma estrutura narrativa amplamente difundida, quase mítica, o que sugere algum esforço na tentativa de estabelecer conexões entre o cânon europeu e a experiência timorense, desenhando caminhos e formas de diálogo entre a pretensa universalidade do humanismo ocidental e a potência dramática e histórica dos acontecimentos particulares de Timor-Leste.

45 Informações no site do filme: *A guerra da Beatriz* ↗.

46 Episódio no qual a identidade do camponês Martin Guerre teria sido fraudada e o impostor enganado sua esposa. Um longo e complexo processo judicial foi concluído em 1560 e atraiu grande interesse público, fomentando canções e narrativas populares. Em 1561, um dos magistrados, Jean de Coras, publicou uma história do caso, *Arrest Memorable*, e trezentos anos depois Alexandre Dumas inseriu a figura de Martin Guerre em seu romance histórico, *Os dois Diane* (1846). A história ganhou notoriedade nas telas com o filme *O retorno de Martin Guerre* (1982), estrelado por Gérard Depardieu e Nathalie Baye, e baseado no livro da historiadora americana Natalie Zemon Davis, *O retorno de Martin Guerre*, Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987. Uma versão no cinema estadunidense apareceu em 1993, com o drama *Sommersby – o retorno de um estranho*, estrelado por Richard Gere e Jodie Foster, mas ambientado na Guerra Civil Americana.

Figura 6

Beatriz (Irim Torrentino) e Teresa (Augusta Soares), cunhadas e guerrilheiras assumem protagonismo nas telas⁴⁷



Quase todo filmado na região de Kraras, distrito de Viqueque, o filme, mais que produzir um forte senso de lugar, personifica e dá vida aos próprios espaços que busca retratar. A fotografia é sensível e a câmera abusa de tomadas abertas que evidenciam uma estética própria à paisagem. O horizonte atua nas telas, chamando atenção para suas linhas, formas e cores. Assim, pode-se afirmar que o próprio cenário de Kraras, na costa sul da ilha, é ele mesmo uma importante personagem conceitual. A região foi palco de uma das grandes chacinas no país quando, em 1983, a escalada da violência local levou ao “Massacre de Kraras”. Uma figura acusada de ter desempenhado papel-chave no teatro de operações foi Prabowo Subianto, genro do presidente indonésio Suharto e capitão das terríveis forças especiais Kopassus, que se gabava publicamente de ter conseguido matar o então presidente timorense Nicolau Lobato.⁴⁸ Diversamente do Massacre de Santa Cruz, que foi internacionalmente difundido nas telas

47 Fonte: *Fair Trade Films* [\[2\]](#).

48 Testemunhas contam que Prabowo Subianto estava em Viqueque quando da matança, em 1983, ano em que também foi promovido de capitão para major, um posto alto para um militar de apenas 32 anos. A carreira de Prabowo foi manchada em 1998, no fim da era Suharto, acusado de sequestrar 24 ativistas estudantis indonésios. Sobre sua trajetória, ver Gerry van Klinken, “Prabowo and Human Rights”, *Inside Indonesia*, n. 116 (2014). Sobre seu envolvimento no Massacre de Kraras, ver, por exemplo, Mario Carrascalão, *Timor antes do futuro*, Díli: Livraria Mauhuran, 2006.

graças ao registro de Max Stahl, o Massacre de Kraras não foi registrado pelas câmeras no calor da hora, ganhando projeção fílmica, pela primeira vez, com a encenação de *A guerra da Beatriz*. Em verdade, a história da matança de Kraras “é contestada mesmo dentro de Kraras, e o filme cristaliza apenas uma versão específica de uma história muito complicada e controversa”.⁴⁹ Com a escalada da violência local, uma série de chacinas teve lugar nos arredores de Kraras, em setembro de 1983 e nos meses posteriores. A mais famosa, conhecida localmente como o “massacre de Tahu Bein”, que registrou 141 vítimas ocorreu em 17 de setembro de 1983 e foi a escolhida pelo filme.

O filme inicia com o casamento de Beatriz e Tomás ainda crianças, num ritual de aliança entre as principais casas da aldeia. Com a invasão indonésia eles fogem e integram a resistência armada nas montanhas. Ali, uma inversão dos papéis convencionais se realiza: Tomás planta e cozinha, enquanto Beatriz e Teresa, sua cunhada representada pela atriz Augusta Soares, pegam em armas. Após serem capturados, permanecem no aldeamento controlado de Kraras, onde Beatriz dá à luz um filho. Neste contexto as mulheres são objetos de desejo e abuso por parte dos homens indonésios. Algo intolerável, sobretudo para os timorenses, pois as mulheres não eram apenas objeto de violações, mas meios preferenciais pelos quais indonésios podiam atingir seus principais inimigos: os homens da resistência.⁵⁰ À época, vigorava um acordo de cessar-fogo entre os militares indonésios e o comando da resistência, e o intenso assédio sobre

49 Amy Rothschild. “A Failed Attempt to Observe the Making of Timor-Leste’s First Feature Film”, In: Maj Nygaard-Christensen, Maj; Angie Bexley, *Fieldwork in Timor-Leste: understanding social change through practice*, Denmark: Nordic Institute of Asian Studies Press, 2017, pp. 233.

50 Segundo depoimentos do CAVR, “existia um tipo determinado de mulher que constituía alvo de abuso: as esposas e filhas de combatentes da resistência ou de ex-presos políticos”. Comissão de Acolhimento, Verdade e Reconciliação (CAVR), *Timor-Leste: as mulheres e o conflito*, audiência pública nacional, 28-29 de abril de 2003, Díli: CAVR, 2005, pp. 48-49. Testemunhos do CAVR relatam que as mulheres foram utilizadas pelas forças da ocupação indonésia com o objetivo de limitar a população timorense. O abuso de mulheres pelos militares indonésios chegava a ser sistemático, as patentes inferiores tentavam avançar nas suas carreiras através da disponibilização de jovens mulheres aos militares de patente superior.

as mulheres locais constituía uma forma de desestabilizar as tentativas de diálogo e pacificação. A tensão chega ao limite na aldeia e os timorenses respondem com fogo, matando vários indonésios. Com isso, aquela paz de baixa intensidade é suspensa, requerendo o conflito e incitando a vingança dos militares que respondem com mais carnificina, levando à execução de mais de duzentos homens e rapazes à beira de uma ribeira. O Massacre de Kraras converte, então, aquele acampamento numa “aldeia de viúvas”, termo pelo qual o assentamento passa a ser chamado.

Tomás, que havia sido preso, desaparece. Incapaz de encontrar o corpo, Beatriz acredita que ele escapou e não formaliza ritualmente a morte do marido conforme os costumes, o que causa tensão com a cunhada e outras mulheres da aldeia. O trabalho do luto e do desluto constitui aqui uma importante atividade cosmopolítica que permite criar ritualmente um novo lugar para o falecido, expressando a diferença entre uma “boa morte” e uma “morte ruim”.⁵¹ Talvez o eurocentrismo de algumas platéias possa ofuscar o entendimento sobre os sentidos ligados aos ceremoniais fúnebres na ilha, além de supor como demasiadamente melodramática tais cenas, mas elas constituem um dos corações pulsantes de *A guerra da Beatriz*. Carregados de densidade cênica e plástica, tais episódios expressam de modo vívido o lugar atribuído às mulheres na divisão sexual do trabalho do luto que presidiu a ocupação: homens guerreiam, matam e morrem; mulheres enlutam, engravidam e tentam (re)fazer a vida.

51 A morte possui um lugar de destaque nas culturas de Timor e o feriado católico mais importante do país é o dia de finados. O equilíbrio entre os antepassados e os vivos é um tema comum em toda ilha, mas os modos de lidar com ele variam muito. Segundo Janet Gunter, que analisou as práticas fúnebres de Timor na Segunda Guerra Mundial, a dificuldade para a realização dos ceremoniais de enterro, no contexto de violência extremada, pode ampliar o trauma do mundo dos vivos àquele dos “mortos inquietos”, pois não foram adequadamente honrados e sepultados. Janet Gunter, “Os mortos inquietos e o império despido: a Segunda Guerra Mundial e as suas consequências em Timor-Leste”, in Rui Graça Feijó (coord.), *Timor-Leste: colonialismo, descolonização, lusutopia* (Porto: Edições Afrontamento, 2016).

Figura 7
Aldeia de viúvas em ritual de desluto (*koremelan*) após o Massacre de Kraras⁵²



Enquanto Beatriz lida com a ausência de seu marido, sua cunhada é feita amante pelo capitão Sumitro, representado por Gaspar de Oliveira, oficial indonésio responsável por Kraras. Com ele Teresa tem uma filha. Esta prática, recorrente entre os comandos militares que tornavam as mulheres suas escravas sexuais, acaba promovendo alguma estabilidade para Teresa, mas também vergonha, pois permite que ela seja vista como uma “colaboracionista”. Após o referendo, Teresa perde sua segurança e também sua filha, que é levada pelo pai quando este regressa à Indonésia. No filme, homens vão e vêm, levam e trazem. Por sua vez, as mulheres ficam, permanecem, mantêm-se. Encontram-se firmes na continuidade da vida.

É no ambiente de restauração da independência que Tomás reaparece. Diz ter fugido para as montanhas e regressa como um homem feito, um ex-combatente da resistência. A cena do retorno de Tomás é emocionante, mostrando o encontro com sua irmã e com os familiares. Sua chegada na aldeia é seguida pelo povo, com crianças a correr e gritar “Tomás voltou”. Em torno dele, que caminha em direção à casa de Beatriz, se forma uma multidão. É um herói para toda comunidade. Menos para sua esposa, cuja agência impede que a cena do retorno do poder masculino

52 Fonte: *A guerra da Beatriz* ↗.

ao lar se realize plenamente. Beatriz descobre um homem muito diferente daquele que a deixou 16 anos antes. Tomás é agora outro, um forasteiro, mais sábio, corajoso e sociável. Aprendeu com a guerra, o tempo o transformou. No entanto, Beatriz não reconhece nem aceita Tomás, nem mesmo seu novo filho que agora leva na barriga. A nova maternidade também acaba por criar novas dores e dissabores. As mulheres da família de Tomás não aceitam a atitude de Beatriz, acusam-na de traição, de estar louca. Mas o tempo reescreve a vida dos personagens num desfecho impressionante.

A trajetória de Beatriz, tal como a personagem Juliana de *Balibo*, coloca em tela não apenas a diferença de gênero, mas também a de geração, permitindo refletir sobre o lugar e a particular perspectiva das crianças no conflito.⁵³ Esta diferença geracional também chama atenção para as conexões entre passado, presente e futuro, permitindo compreender melhor a passagem do tempo no âmbito da vida. Mas diferentemente das duas produções anteriores, que encenaram os dois mais importantes eventos críticos da história timorense contemporânea, em 1975 e 1999, retratando respectivamente a invasão e a desocupação indonésia, *A guerra da Beatriz* atravessa estes momentos de ruptura como movimentos ininterruptos que se desdobram num espaço interior. O filme não focaliza nem a capital, nem a zona de fronteira. Também não aborda o lugar da ONU nem dos jornalistas estrangeiros, todos estes elos privilegiados de comunicação com a cena política internacional. A narrativa filmica focaliza, em vez disso, outra zona de contato – o mundo doméstico e feminino timorense – fazendo da invasão e da desocupação não as urgências maiores, mas uma entre outras tantas dificuldades enfrentadas pelas mulheres.

53 Durante a ocupação, as crianças também foram alvos preferenciais das forças envolvidas no conflito: forçadas ou não, eram convertidas à combatentes, espiãs, carregadoras de munição e equipamento, trabalhadoras da limpeza e da cozinha e, até mesmo, escravas sexuais. Segundo o CAVR cerca de 4 mil crianças foram separadas de seus familiares, estivessem eles mortos ou não, e levadas para Indonésia. CAVR, *Relatório CHEGA!*. Dois documentários tratam das crianças levadas para a Indonésia: *A criança roubada*, de 2015, dirigida por Lurdes Pires; e *Nina e as crianças roubadas de Timor-Leste*, de 2017, produzido pela Asian Justice and Rights (AJAR), instituição que trabalha em programas de reunião familiar.

Contra o congelamento instaurado pelo trauma da violência, as personagens fazem o tempo andar, se mover. Atravessando eventos de morte e dor o filme constrói uma temporalidade outra, mais lenta, vagarosa e que permite manter a integridade das protagonistas. Essa experiência temporal se aproxima daquilo que a antropóloga indiana Veena Das, ao estudar o itinerário de mulheres sobreviventes da Partição na Índia, chamou de “trabalho do tempo”.⁵⁴ É o tempo da recomposição da vida e da reabilitação do mundo, um mundo em ruínas e marcado pelo signo da violência brutal. Este movimento temporal pode ser associado ao ritmo cotidiano das montanhas, o tempo cíclico dos ritos comunais e do preparo dos alimentos. É um tempo no qual a heróica luta pela libertação nacional desce à vida ordinária, abandonando assim seu caráter épico e extraordinário.

No filme, a ligação entre algumas cenas é articulada em função da figura de um filhote de veado amarrado a uma pedra. A rocha dificulta a mobilidade do animal. A câmera mostra o pequeno veado arrastando a pedra consigo para se mover, um ato de vida lento que demanda paciência e empenho. Estas cenas tomadas na paisagem de Kraras operam como boas metáforas do “trabalho do tempo” de que nos fala Veena Das: uma atividade que envolve a ativa automodelagem dos sujeitos no pesado arrastar dos dias, das semanas e dos anos. É uma história que não é grandiosa, mas tomada desde uma perspectiva recôndita e subalterna. Ela incorpora a luta pela sobrevivência feminina numa densa rede de afetos, tradições e lealdades de parentesco.

A obra ganhou o Pavão de Ouro na categoria de melhor filme no Festival Internacional de Cinema da Índia e dois prêmios da Sociedade Cinematográfica Australiana. Segundo informações fornecidas pela produção, estima-se que mais de 100 mil pessoas assistiram ao filme em Timor-Leste, ou seja, cerca de uma em cada doze pessoas no país. Em Díli, *A guerra da Beatriz* estreou em setembro de 2013 no Platinum Cineplex, à época o único cinema comercial do território, localizado no shopping

54 Veena Das, *Life and Words: Violence and the Descent Into the Ordinary*. Berkeley: University California Press, 2007.

Timor Plaza, que foi inaugurado no mesmo ano. Ali ficou em cartaz por cinco semanas intensas e depois membros da produção percorreram o interior montanhoso. Com o apoio do Timor Cinema Lorosae, um grupo que realiza exibições de filmes ao ar livre, *A guerra da Beatriz* foi exibida nas aldeias do país com um projetor a diesel e uma tela inflável. Segundo relato da diretora, Bety Reis, os telespectadores também se envolveram afetivamente com o filme e ficaram animados, sobretudo, com a busca de Beatriz por verdade e justiça, algo que vai contra a corrente da política oficial de “amizade e perdão”.⁵⁵

Na Indonésia o filme promoveu incômodo e mal-estar entre as elites ligadas às forças armadas. Ali sua difusão foi circunscrita mas, diferentemente de *Balibo*, não foi proibida. Uma resenha no *Jakarta Post* associou o filme com *A batalha de Argel*, por ambos privilegiarem o ponto de vista dos colonizados, e colocou a interessante pergunta: “o que significa ser indonésio depois de *A guerra da Beatriz*?”.⁵⁶ Questão semelhante a esta também havia sido posta, pouco tempo antes, em função de um outro filme, *The Act of Killing*, obra que chegara ao público indonésio no ano anterior apresentando, de modo cru e arrepiante, o que pensam alguns dos perpetradores do genocídio anticomunista da Indonésia de 1965, que levou Suharto ao poder. A obra produziu uma onda apaixonada na crítica internacional e teve efeitos específicos na Indonésia, país que ainda hoje não reconhece oficialmente aquele massacre cuja estimativa de mortos pode variar, a depender das fontes, entre 1 milhão e 3 milhões de cidadãos.⁵⁷ Nele, o diretor do filme, Joshua

55 Natalie Craig, “East Timor’s First Feature Film: a Quest of Truth on a Shoestring Budget”, *The Guardian*, Londres, 10 jul. 2014.

56 Windu Jusuf, “What’s it Means to be Indonesian after Beatriz’s War”, *Jakarta Post*, Jacarta, 21 dez. 2014.

57 “A história é escrita pelos vencedores e nós somos os vencedores”, explicava em *The Act of Killing* um dos personagens que liderou um esquadrão da morte no norte de Sumatra. Contudo, alguns dos “vencedores” se incomodaram com o resultado final do filme e seu diretor, Joshua Oppenheimer, foi jurado de morte por grupos paramilitares indonésios. E como forma de se proteger de retaliações similares, o co-diretor indonésio do filme teve de se identificar apenas como Anonymous, mesmo sendo o primeiro diretor desta nacionalidade a ser indicado ao Oscar. Mette Bjerregaard, “What Indonesians Really Think About The Act of Killing”, *The Guardian*, Londres, 5 mar. 2014.

Oppenheimer, focalizou a insólita e perturbadora perspectiva de torturadores que não minimizam seus crimes e são sinceros e orgulhosos em relação ao que fizeram, demonstrando desejo de compartilhar suas sangrentas memórias nas telas. Em filme posterior, *The Look of Silence*, Oppenheimer deu continuidade a *The Act of Killing*, agora focalizando na perspectiva das vítimas do genocídio, não de seus perpetradores. O lançamento de *The Look of Silence* e *A guerra da Beatriz* numa mesma temporada, em 2013, projetou às telas do cinema indonésio novas visões sobre o passado de violência do Estado, colocando o revisionismo histórico como uma questão pertinente no país.

É possível que a exibição de *A guerra da Beatriz* no período das eleições presidenciais indonésias também tenha contribuído para seus cidadãos se lembrem do envolvimento de Prabowo Subianto no terror da era Suharto. Prabowo foi candidato à presidência e logo após o lançamento do filme em Jakarta, foram publicados artigos acusando o militar pelo Massacre de Kraras e outros crimes de lesa humanidade. Sua resposta foi a negação, alegando que estes seriam ataques mentirosos, infundados e que buscavam difamar sua reputação. A controvérsia ganhou força e uma contra-resposta pública a Prabowo citou inclusive *A guerra da Beatriz*.⁵⁸ Seja como for, o filme timorense forneceu mais visibilidade às violações dos direitos humanos, além de poder ter auxiliado na derrota eleitoral do ex-oficial da Kopassus, um candidato que esteve próximo de se tornar presidente da antiga potência invasora de Timor-Leste.

Imagen e (n)ação em Timor-Leste

Podemos especular se o questionamento de Prabowo Subianto sobre os eventos retratados em *A guerra da Beatriz* e a reclamação de José

58 Ver por exemplo: Aboeprijadi Santoso, “What Ever Happened in Kraras, Timor Leste, ‘Pak’ Prabowo?”, *Jakarta Post*, Jacarta, 20 dez. 2013. Prabowo Subianto, “Letter to the Editor: Prabowo Clarifies”, *Jakarta Post*, Jacarta, 27 dez. 2013. Aboeprijadi Santoso, “Letter to the Editor: Reply to Mr. Prabowo”, *Jakarta Post*, Jacarta, 27 dez. 2013.

Ramos-Horta sobre a imagem de seu país em *Madam Secretary*, com a qual iniciei este artigo, possuem aspectos comuns. Em todo caso, as duas polêmicas evidenciam que Timor-Leste adentrou de vez no campo dos discursos audiovisuais e suas controvérsias públicas. Esse fato possui implicações geopolíticas, pois as produções aqui discutidas não contam apenas a história de Timor-Leste, mas também constróem e projetam a imagem de outras nações e nacionalidades, posicionando-as num espaço global mais ampliado. Sobre isso, é de se destacar a forte presença australiana na produção dos três filmes aqui analisados, que pode ser entendida como um sinal do modo que Austrália tem se afirmado enquanto uma poderosa referência na fabricação de histórias audiovisuais sobre Timor-Leste independente.

Nos dois primeiros filmes analisados, *Answered by Fire* e *Balibo*, os cidadãos do continente austral assumiram papéis positivos, encarnando os principais “mocinhos” da história, o que sugere alguma política da representação visual em curso, na medida em que estas produções ajudam a limpar a suja imagem do longo histórico de interferências australianas no pequeno país limítrofe. No caso do filme *Balibo*, sabe-se, inclusive, que o roteiro original foi alterado por fontes financeiradoras que não concordavam em expor de modo tão explícito a cumplicidade dos Estados Unidos e da Austrália na invasão indonésia.⁵⁹ Mas o auxílio desses dois governos ocidentais à Indonésia foi determinante para todo o sofrimento vivido em Timor-Leste durante a ocupação. Eles não apenas apoiaram Suharto nos fóruns internacionais, endossando o discurso oficial de Jacarta e impedindo que os interesses timorenses fossem vocalizados, mas também foram responsáveis pela venda de armamento, pelo financiamento e pela formação de militares indonésios engajados em promover o terror em Timor ocupado.⁶⁰ Definitivamente, tais questões não foram tematizadas, nem nos filmes analisados nem no episódio de *Madam Secretary*, este último uma fábula de como os Estados Unidos podem fazer Timor-Leste “voltar a

59 Temby, “Watching Balibo”.

60 Tanter, Selden e Shalom (orgs.), *Bitter Flowers, Sweet Flowers – East Timor, Indonesia and the World Community*, Boston: Pluto Press, 2001.

ser uma nação soberana”. Aliás, com exceção de *A guerra da Beatriz*, a proteção e a ajuda internacional prestadas aos timorenses apareceu como um tema recorrente, persistente e redundante em uma possível demonstração de como o ocidente continua a ver e imaginar Timor-Leste através das figuras da incompletude e da carência, da vitimização e da assistência humanitária. Como bem notou Edward Said, esses são temas recorrentes nos projetos imperiais, pois permitem mobilizar as mais diversas pessoas e nações em função de uma retórica que se apresenta como generosa, altruísta e humanista.⁶¹

Diferentemente do seriado norte-americano *Madam Secretary*, que apresentou Timor-Leste de modo distanciado e marginal, os três filmes aqui examinados deram maior centralidade à história vivida naquele país. Se *Answered by Fire* destacou os desafios da ONU em campo, *Balibo* acompanhou a morte de jornalistas estrangeiros no cenário da invasão, *A guerra da Beatriz*, por sua vez, praticamente não destacou nenhum personagem de mediação com o ocidente. Aqui as dinâmicas da “zona de contato” situaram-se num plano muito mais próximo e imediato. Com isso, entre todas estas produções filmicas é possível identificar uma escala progressiva dos problemas políticos globais aos mais locais, uma graduação que parte de uma visão ocidental para outra mais bem situada no interior do país. E no último filme a perspectiva exterior é radicalmente subvertida e proscrita, emergindo aí um outro ponto de vista, nativo, tetumófono e cotidiano. Uma focalização não-eurocêntrica, não-dilicêntrica e também não-falocêntrica, na qual as mulheres do mundo rural nos são apresentadas não pelos temas da insuficiência e da ausência, mas como seres plenos de integridade e agência.⁶²

61 Edward Said, *Cultura e imperialismo*, São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

62 Poder-se-ia estabelecer proximidades entre este gesto fundamental de *A guerra da Beatriz* e a “cosmopoética do comum” presente em outras produções recentes do cinema africano, sobretudo considerando as obras que enfrentam a tarefa da descolonização pensada como invenção do mundo comum e da vida cotidiana, e não como processo histórico marcado pela política institucional e pela consolidação nacional.

Esta gradativa inversão da narrativa audiovisual pode ser associada a um movimento em direção a um “cinema pós-colonial”. Contudo, é importante considerar que a referência à antiga metrópole européia praticamente inexiste nos três filmes analisados. Apesar de um de seus títulos oficiais ser na língua do antigo colonizador, *A guerra da Beatriz* não foi divulgada com legendas em português, sendo a legenda em inglês, por enquanto, o único recurso para o público não falante de tétum-praça. Ou seja, nestes três filmes Portugal não apareceu como uma referência forte, nem como público idealizado. O que deixa em suspenso a seguinte pergunta: qual o legado da filmografia colonial do “Timor Português” na produção audiovisual contemporânea? Sabemos que em Timor-Leste se passa um movimento muito diferente, por exemplo, daquele que se viu no nascimento do cinema moçambicano quando o Estado pós-colonial africano buscou, por meio de uma intensa cooperação internacional fundada em “amizades socialistas”, construir uma narrativa fílmica revolucionária, antiimperialista e oposta àquela até então prescrita pelo colonialismo português.⁶³ No cinema que emergiu após a libertação das antigas colônias portuguesas em África, a metrópole assumia um lugar importante, seja em sua proposta estética à qual se buscava contrapor ou como figura antagonista no interior das histórias filmadas.⁶⁴ Mas nas três ficções históricas aqui analisadas, foi a Indonésia que despontou como alteridade imperial à qual se buscava contrapor nas narrativas, enquanto a Austrália surgiu como um importante lugar de produção, formação e cooperação técnica no campo audiovisual. Vemos, então, como a presença das potências regionais tem adquirido mais importância, dentro e fora dos

Marcelo R. S. Ribeiro, “Cosmopoéticas da descolonização e do comum: inversão do olhar, retorno às origens e formas de relação com a terra nos cinemas africanos”, *REBECA – Revista Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual*, v. 5, n. 2 (2016).

63 Ros Gray, “Você já ouviu falar em internacionalismo? As amizades socialistas do cinema moçambicano”, in Lúcia Ramos Monteiro (org.), *África(s): cinema e revolução* (São Paulo: Buena Onda, 2016).

64 Fernando Arenas, *Lusophone África: Beyond Independence*, Mineápolis: University of Minnesota Press, 2010.

filmes, que a da antiga metrópole européia. Ainda é cedo para se fazer grandes balanços, mas algumas tendências podem ser identificadas.

A criação audiovisual timorense está se iniciando, e neste processo um elenco de atores vem se formando e adquirindo mais experiência. Muitos profissionais envolvidos nos filmes aqui discutidos tiveram suas vidas diretamente atingidas pelos eventos históricos retratados nas obras. Durante a filmagem de *Flores amargas*, em Portugal, e de *Answered by Fire*, na Austrália, atores timorenses ainda se encontravam forçosamente longe de casa, em situação de refúgio e diáspora. Estes atores foram formados e informados no imaginário gestado na esfera pública transacional em período anterior, decorrente da diáspora imagética e audiovisual agenciada nos anos da ocupação indonésia, numa relação disjuntiva, mas conectada, entre o exílio efetivo dos timorenses e aquele das imagens de dor e sofrimento que marcaram a luta liberacionista ao redor do mundo. Também, alguns profissionais que trabalharam na produção de *A guerra da Beatrix* testemunharam o que aconteceu em Kraras ou tiveram familiares e próximos que foram mortos no massacre. Relatos descreveram como em sets de filmagem, a encenação da violência transformava-se em ambiente de catarse para a equipe que revivia o ocorrido.⁶⁵ A representação destas histórias impacta, pois, o próprio corpo dramático timorense. E esta parece ser uma questão importante que se coloca para este corpo em formação, sobretudo para atores cuja trajetória de vida dialogam diretamente com o passado de violência que se busca representar.

José da Costa foi o único ator timorense que trabalhou nos três filmes aqui analisados. Sua atuação dramática e sua história pessoal são exemplos de como o cinema pode habitar a vida e vice-versa. Em *Answered by Fire*, José da Costa representou um violento líder timorense da milícia pró-indonésia que promovia o terror entre parentes e próximos; em *Balibo*, foi um soldado timorense que praticava a tortura pra obter

65 Natalie Craig, “East Timor’s First Feature Film: a Quest of Truth on a Shoestring Budget”, *The Guardian*, Londres, 10 jul. 2014; Windu Jusuf, “What it Means”. Graeme Blundell, “Review Trouble”.

informações sobre o inimigo; e em *A guerra da Beatriz*, protagonizou um soldado acusado de ser impostor e traidor. Em todos estes filmes o ator assumiu papéis difíceis, pois ambíguos. Em entrevista, a diretora de *Answered by Fire* contou que a cena em que José da Costa teria que representar um assassinato à queima-roupa levou o dia todo para filmar: “ele não conseguia segurar a arma”.⁶⁶ As delicadas relações entre a violência dramatizada e a violência vivida pelos atores constituem, portanto, elemento não desprezível.

No ano de 2013 foi lançado um documentário animado contando a história de vida de José da Costa. Narrado em inglês pelo ator e dirigido pelo australiano Wendy Chandler, *Jose's Story* inicia com o nascimento do protagonista no contexto da invasão, no ano de 1976, quando sua família vaga em busca de refúgio no interior da ilha. O curta mostra a morte dos membros de sua família por inanição. Por colaborar com a resistência timorense, seu pai é enforcado numa árvore. A explicação oficial dada pelas forças da ocupação é de que teria sido um “suicídio”. José deixa a escola e vai viver nas ruas de Díli. Aos 14 anos junta-se à resistência clandestina, envolve-se na mobilização que levou ao Massacre de Santa Cruz e sobrevive ao acontecimento, mas é capturado, preso e torturado pelas tropas indonésias. Aos 18 anos, integra a operação *Tasi Diak* (bom mar) e vai, num pequeno barco, com 16 pessoas, à Austrália com a missão de sensibilizar a opinião pública internacional e contar ao mundo o que se passava em Timor. Como refugiado naquele país, José estudou, bacharelou-se em educação e contou sua história em escolas e associações comunitárias. Depois da independência de Timor-Leste, regressou à terra natal, constituiu família e viu sua mãe pela primeira vez em 20 anos. A animação é uma mensagem de alento e esperança, narra uma trajetória de luta visceral em busca da vida, liberdade e voz própria. *Jose's Story* é uma obra, ao mesmo tempo, forte e delicada. Ela permite que os espectadores percebam como o ato de narrar histórias é politicamente relevante. Hoje,

66 Katrina Strickland, “Timor Story”.

José da Costa é um dos mais importantes atores do país e tem contribuídoativamente para a criação, encenação e difusão de novas histórias sobreTimor-Leste.⁶⁷

Figura 8

A infância de José da Costa nas ruas de Díli⁶⁸



De fato, uma das características mais marcantes do emergente campo de produção audiovisual no país é que nele observamos a participação dos timorenses como criadores e fruidores de suas próprias obras; além de abordarem temas localmente pertinentes, eles também se constituem como os principais protagonistas das narrativas. Outras histórias estão sendo criadas e exibidas. Aos poucos surgem filmes experimentais, de terror, aventura e comédia. São novos temas e motivos audiovisuais que começam a deslocar a centralidade narrativa do sofrimento, do sangue e da violência que tanto marcou a história audiovisual timorense. E nesta produção podemos ouvir não apenas as vozes de Timor, mas também seu

67 Em abril de 2018, José da Costa estreou, em Sydney, um novo drama de cunho político. *Greater Sunrise* é um espetáculo teatral que aborda o escândalo da espionagem australiana durante as negociações da fronteira e do petróleo no Mar de Timor, um evento que prejudicou a reputação internacional da Austrália e fez Timor-Leste levar o gigante vizinho ao Tribunal de Haia.

68 Fonte: captura de tela (arquivo digital), *Jose's Story*, 2013.

particular modo de falar, sua língua. Historicamente os povos colonizados foram coagidos a abandonar suas próprias línguas, sendo que em alguns casos não lhes era sequer reconhecida a capacidade de falar. As relações entre poder e língua foram examinadas pelo escritor queniano Ngũgĩ wa Thiong'o, que acabou por desafiar os intelectuais africanos e pós-coloniais a criarem obras em suas próprias línguas locais e não nas dos colonizadores.⁶⁹ Parece que a produção timorense contemporânea, dentro do possível, tem considerado este desafio, e não só no campo audiovisual, mas também no teatro, na música, no grafite urbano e mesmo na literatura escrita.⁷⁰

No entanto, Timor-Leste é um país dotado de uma incrível complexidade linguística, com cerca de dezesseis línguas maternas, além de quatro outras reconhecidas pela Constituição. Os idiomas constituem campos de lealdade profundas e o campo de lealdade escolhido para *A guerra da Beatriz*, um marco no cinema nacional, foi o tétum-praça: uma língua franca, de base austronésia, misturada com elementos do português e do indonésio, de status co-oficial, ao lado do português, falada pela maioria, mas não compreendida por todos seus cidadãos.⁷¹ Ou seja, a escolha linguística do filme implicou necessariamente a exclusão de outros falares presentes no território. Sobre isso, lembro-me do estranhamento que tive quando perguntei a um jovem da UNTL sobre o que achara

69 Ngũgĩ wa Thiong'o. *Decolonising the Mind: the Politics of Language in African Literature*, Nairóbi: Third World Publications, 1986.

70 João Paulo Esperança, “Nova literatura de Timor-Leste começa a desabrochar”, hanoin oin-oin ; Marisa Ramos Gonçalves, “As artes de rua em Timor-Leste: entre passado e futuro”, in Rui Graça Feijó (coord.), *Timor-Leste: colonialismo, descolonização, lusutopia* (Porto: Edições Afrontamento, 2016).

71 Geoffrey Hull classifica o tétum-praça como um crioulo “lusificado”, espécie de “baixo português”, uma língua de contato praticada por autóctones que não tiveram a possibilidade de aprender o idioma colonial no período. Geoffrey Hull, *Timor-Leste – identidade, língua e política educacional*, Lisboa: Instituto Camões/Ministério dos Negócios Estrangeiros, 2001. Luis Filipe Thomaz o considera “de gramática simplificada como todos os crioulos, só que baseado num tétum mesclado de português e não num português contaminado de outros falares, como crioulos africanos ou indo-portugueses”. Luis Filipe Thomaz, “Prefácio”, in Luís Costa, *Guia de conversação Português-Tétum*, Lisboa: Edições Colibri/Instituto Camões, 2001. Destaco que a classificação do tétum-praça como uma “língua crioula” permanece como objeto de controvérsia no país, principalmente entre falantes que entendem ser vexatória tal designação.

de *A guerra da Beatriz*: “O filme é muito bom mas tem erros”. Eu insisti e ele soltou: “o problema é que o povo daquela região não fala tétum-praça, mas *tétum-terik ou makasae*”. Conversamos então sobre como, mesmo relatando uma história subalterna e local do interior rural do país, o filme era voltado para o público nacional, falante da língua da maioria, e não apenas ao público de Kraras. O que indica como a preferência do tétum-praça, no particular contexto multilíngue e multiétnico de Timor-Leste, inscreve-se também no esforço de autodeterminação cultural e política de um país que busca elaborar novas formas de expressão face ao imperialismo linguístico do inglês, do malaio e do português.

Epílogo: o futuro do gênero e da violência na produção audiovisual

Neste artigo analisei três filmes de ficção sobre Timor-Leste produzidos no contexto pós-independência. Meu objetivo foi refletir sobre as representações de gênero, violência e tempo nestas obras. Para tal situei esta produção em relação a outras narrativas, considerando a história audiovisual no colonialismo português e no contexto da ocupação indonésia. Este percurso permitiu vislumbrar importantes momentos do nascimento da nação e também do cinema timorense. Minha intenção não foi examinar toda a filmografia atual nem detalhar os diversos matizes desta rica produção em franca expansão; este campo tem no documentário um gênero dominante e meu maior interesse se voltou para a ficção, em especial o drama histórico, considerando não as produções realizadas exclusivamente por timorenses, mas aquelas narrativas cuja feitura revelou intercâmbios e comprometimentos com agências e agentes internacionais, o que também lhes permitiu adquirir maior trânsito e visibilidade em circuitos fora do país. Pude, então, indagar sobre os desafios e as implicações de se transformar a história da luta de libertação em filmes de ficção. Contudo, os temas do gênero, da violência e do tempo não são questões que se limitam

às construções sobre o passado histórico do país, mas também estão no centro dos projetos de futuro, uma questão com a qual arremato o texto.

Anne McClintock argumentou que frequentemente as narrativas nacionais são expressas pela iconografia do espaço familiar e da casa, de modo que as mulheres são inseridas em genealogias domésticas que costumam ser imaginadas como componente organizador da história das nações e, paradoxalmente, como elemento natural, pré ou mesmo a-histórico, pois ligadas à ideia de reprodução orgânica da vida familiar.⁷² Nos filmes aqui discutidos, observamos expressões plurais da figura feminina na história de Timor-Leste: não só a filha, a irmã, a mãe, a esposa e a viúva, mas também a informante, a testemunha, a trabalhadora, a guerrilheira, a que sofre violência e a que luta por justiça. São personagens da vida familiar, mas também agentes da política nacional. Esta pluralidade de figurações se insere num movimento atual mais amplo, em que a mulher adquire maior visibilidade no país, tornando-se também um importante objeto de discurso e poder.

Após a desocupação indonésia, agências de cooperação internacional passaram a cobrar mais insistentemente igualdade de gênero, financiando programas locais de “empoderamento de mulheres” e anunciando sua necessária participação na construção de um Estado-nação democrático e mais igualitário. Assim, as mulheres timorenses se tornaram alvo de preocupação específica, objeto de cuidado e atenção por parte de agências internacionais e organizações locais. Novas instituições públicas foram criadas para tratar da questão, também grupos de mulheres e coletivos feministas. Formou-se uma *rede feto* (Rede Mulher) responsável por conectar as diversas organizações nacionais que buscam discutir o tema, trocar experiências, desenvolver projetos que dialoguem mais com a realidade local, levando em conta suas próprias situações e necessidades. Neste processo as mulheres timorenses disputam e propõem modelos alternativos aos projetos e visões estrangeiras sobre gênero e nação que ali chegam. São práticas timorenses que nos lembram como, muitas vezes, os feminismos e os nacionalismos

72 Anne McClintock, *Couro imperial: raça, gênero e sexualidade no embate colonial*, Campinas: Editora Unicamp, 2010.

são contestados, consumidos e também reinventados localmente de modos que não seguem o modelo do tipo universal frequentemente exportado pelos projetos das instituições internacionais.⁷³

E é aí que se situa o esforço contemporâneo de recontar a história do país através da perspectiva das mulheres. Uma história escrita, mas também filmada, na qual a agência feminina não seja vista apenas como secundária à atuação masculina nem como um mero subproduto das urgências da guerra e da pobreza. É o que pode ser visto na atual produção audiovisual timorense sobre o tema: na popular telenovela *Laloran Justisa* (2017), que destaca a relação das mulheres com a lei e o direito; no documentário *Wawata Topu: mermaids of Timor-Leste* (2013), que retrata a vida das mergulhadoras da ilha de Ataúro; também em *Rosa's Journey: the Story of a Nation* (2008), filme que acompanha o percurso de uma mulher e sua família após a independência; ou mesmo no pouco conhecido *Sirana* (2004), drama que aborda o tema da violência doméstica e da gravidez juvenil, e que, segundo alguns, seria o filme decisivo que marcaria “o início do cinema timorense”.⁷⁴

Estas produções projetam novas expectativas de gênero e de paz no país. Promessas inscritas nos filmes sobre o tempo passado, mas principalmente nas ficções sobre o futuro. Isto pode ser visto, de modo exemplar, na popular série televisiva, lançada em 2013, *Feto Fantastiku ba Dame*, literalmente “mulher fantástica pacificadora”. A protagonista traja alguns acessórios considerados tradicionais e os ressignifica como se fosse uniforme de super-herói. *Feto Fantastiku* intervém nas situações mais corriqueiras e íntimas, nos dramas cotidianos que podem levar à agressão física. Com o poder de atuar na prevenção, mediação e resolução de conflitos, suas ações voltam-se para as relações de discordia entre marido e mulher, entre familiares, entre vizinhos, namorados, estudantes, jovens e crianças.

73 Daniel Schroeter Simião, *As donas da palavra: gênero, justiça e a invenção da violência doméstica em Timor-Leste*, Brasília: Editora UnB, 2015. Sarah Niner (edit.), *Women and the Politics of Gender in Post-conflict Timor-Leste: Between Heaven and Earth*, Londres: Routledge, 2017.

74 João Paulo Esperança, “Sirana – O início do cinema timorense”, *hanoin oin-oin* ↗.

Nas telas, a primeira super-heroína de Timor-Leste lembra que “violência doméstica é crime público” e que existem estratégias próprias para evitar e prevenir estes problemas. Nos episódios mais avançados, *Fetu Fantastiku* ganhou novos ajudantes, o *Mane Matenek* (homem inteligente) e o *Asu Fantastiku* (cão fantástico). A série possui grande audiência no país e Jacinta de Sousa Pereira, atriz que representa a heroína, contou em entrevista que, ao andar nas ruas de Díli, é reconhecida e ouve pessoas repetirem o slogan do programa: “ataque o problema, não as pessoas”.⁷⁵

Figura 9

Mane Matenek (Jose Antonio Carvalho Martins) e *Fetu Fantastiku* (Jacinta de Sousa Pereira), o super-casal pacificador da vida cotidiana ensina que o homem também pode pendurar a roupa no varal. *Fetu Fantastiku: Stopping Gender Based Violence*, 2015.⁷⁶



Em muitos Estados pós-coloniais é comum que séries e dramas televisivos sejam entendidos como instrumentos eficazes para o desenvolvimento, consolidação nacional e modernização.⁷⁷ A produção de *Fetu Fantastiku ba Dame* conta com o auxílio da *Ba Futuru*, organização timorense que busca mitigar a violência e a desigualdade de gênero e que tem realizado outros filmes educativos sobre o tema, como *Domin*

75 “Timor-Leste: Jacinta de Sousa Pereira, ‘Superwoman’”, *Deutsche Gesellschaft für Internationale Zusammenarbeit* [\[ligação\]](#).

76 Fonte: captura de tela de “Fetu Fantastiku: Stopping Gender Based Violence”, *Youtube* [\[ligação\]](#).

77 Lila Abu-Lughod, “Melodrama egípcio: uma tecnologia do sujeito moderno?”, *Cadernos Pagu*, n. 21 (2003), pp. 75-102.

Nakloke (desbloquear o amor), série iniciada em 2017, que busca incentivar o diálogo entre jovens, apresentando informações sobre a prevenção da gravidez e modelos de relacionamentos saudáveis. As narrativas audiovisuais promovidas pela *Ba Futuro* visam ensinar os espectadores a respeito da “construção da paz em Timor-Leste” e fornecem padrões de comportamento a serem seguidos por meio da televisão. Este dispositivo tecnológico moderno e de massa atua como uma poderosa engrenagem moral dentro de casa, introduzindo e negociando os valores do parentesco, curto-circuitando as diferenças geracionais e de gênero, e tomando o âmbito privado como um objeto público de intervenção. Operando no interior dos lares, o audiovisual faz ver um cotidiano nacional idealizado, romantizado. Ele cria a fantasia de uma vida familiar pacífica como um objeto de desejo timorense.

A *Ba Futuro* aposta em histórias curtas e acessíveis, dialogadas em língua tétum e voltadas para pessoas comuns, como estratégia para moldar cidadãos mais receptivos a certas concepções de gênero, família e individualidade. *Feto Fantastiku ba Dame* é sua série mais famosa e ali o espaço de atuação da mulher é principalmente o ambiente doméstico e comunitário. Sua função é a da domesticação dos corpos e das contendas locais. A obra projeta imagens de gênero e violência, buscando regular as ansiedades e as condutas privadas, orientando as sensibilidades dos telespectadores para gerir divergências vindouras, conflitos por vir. É um aparato pedagógico que almeja a mudança e para isso cria fantasias sobre o futuro, sobre como deveriam ser as mulheres, sobre como elas deveriam ser tratadas e sobre qual seu lugar na esfera pública.

Os episódios da série privilegiam a experiência urbana da capital em detrimento do interior montanhoso, bem como a família nuclear em detrimento da família extensa. Também há pouco espaço para tramas que tratem de temas como relações extraconjogais e a discussão sobre as relações homoafetivas é um tópico inexistente. Implícita à série, reside a suposição de que a partir da gestão dos conflitos locais e privados, os dilemas da política nacional e do conflito público poderiam ser encaminhados. Contudo,

homens e mulheres continuam tendo acesso desigual aos recursos econômicos e aos espaços de poder no Estado-nação. As mulheres permanecem como as principais responsáveis pelos afazeres domésticos, cumprindo uma dupla jornada de trabalho, e não são reconhecidas por isso. Estes são temas permanentes, sendo que as altas taxas de analfabetismo, má-nutrição, natalidade e mortalidade materno-infantil afetam negativamente muito mais a vida das mulheres que a dos homens. O tema da violência de gênero está umbilicalmente conectado a estas questões estruturais que ainda precisam ser melhor discutidas na série televisiva.

Feto Fantastiku ba Dame incentiva e celebra o protagonismo das mulheres e sua importância no desenvolvimento do país. E neste sentido, ela aproxima-se de outras produções aqui discutidas na medida em que desloca a narrativa nacionalista masculina, inventando uma nova tradição visual voltada para outra compreensão da história e da mulher timorense. O conjunto destes filmes integra um sistema visual, uma trama de imagens que exibem subjetividades femininas, corpos violados e projeções temporais como componentes definidores da nação. Eles oferecem uma pedagogia da visão que atua também como uma forma de governo, um modo de ordenar e controlar a multiplicidade de saberes, línguas e práticas cotidianas no território, intervindo diretamente no desejo da população através de obras que reconstroem o passado e idealizam o futuro. Este poder visual torna o Estado nacional uma realidade passível de observação e contestação. E por meio desta rede de visibilidades, timorenses podem adquirir uma nova consciência de sua situação, refletindo sobre seus corpos e lares, sobre seu país e as relações internacionais, também sobre o particular lugar onde se encontram e a partir do qual fitam o mundo.

Recebido em 27 jul. 2018

Aprovado em 28 abr. 2020

doi: 10.9771/aa.v0i61.27479

Este artigo discute a produção filmica sobre Timor-Leste em conexão direta com sua história política. Após situar a linguagem audiovisual no contexto do colonialismo português e da ocupação indonésia, o trabalho examina a produção no pós-independência, propondo uma leitura de contraponto entre três ficções históricas premiadas que abordam eventos críticos da luta de libertação: *Answered by Fire* (2006), *Balibo* (2009) e *A guerra da Beatriz* (2013). Especial atenção é dada às diferentes estratégias narrativas de construção de tempo, violência e gênero, categorias-chave que servem como guia na análise. Estabelecendo diálogos com outras criações contemporâneas e indagando sobre os sentidos de se transformar a história da luta de libertação em filmes de ficção, o artigo percorre importantes momentos do nascimento da nação e também do cinema timorense, revelando enlaces profundos entre a produção audiovisual e a imaginação histórica, não só nas projeções sobre o passado mas também em suas fantasias sobre o futuro.

Timor-Leste | Cinema | História | Violência | Gênero

*HISTORICAL FICTIONS IN EAST-TIMOR: TIME, VIOLENCE,
AND GENDER IN POST-INDEPENDENCE*

This article discusses the film production on East Timor in relationship to its political history. Placing audiovisual language in the context of Portuguese colonialism and the Indonesian occupation, the paper examines post-independence film production, proposing a revisionist interpretation of three award-winning historical fiction films that address critical events of the liberation struggle: Answered by Fire (2006), Balibo (2009), and A Guerra da Beatriz (2013). Special attention is given to different narrative strategies in construction time, violence and gender, viewing them as key categories of analysis. In conversation with other contemporary work and inquiring about the meaning of transforming the history of the liberation struggle into fiction movies, the paper comments on formative events in the birth of the nation and of Timorese cinema, revealing the existence of a close interplay between audiovisual production and historical imagination, not only in making projections into the past but also in creating fantasies about the future.

Timor-Leste | Cinema | History | Violence | Gender