



**Iasmini Catanio dos Santos Nardi**

**Pluralizando os arquivos das Relações Internacionais: as formas  
de luta de Heiny Srouf**

**Dissertação de Mestrado**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Relações Internacionais da PUC-Rio como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Relações Internacionais.

Orientadora: Profa. Dra. Paula Orrico Sandrin

Rio de Janeiro,  
setembro de 2023



**Iasmini Catanio dos Santos Nardi**

**Pluralizando os arquivos das Relações Internacionais: as formas  
de luta de Heiny Srouf**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-  
Graduação em Relações Internacionais da  
PUC-Rio como requisito parcial para obtenção  
do grau de Mestre em Relações Internacionais.  
Aprovada pela Comissão Examinadora abaixo:

**Profa. Dra. Paula Orrico Sandrin**

Orientadora

Instituto de Relações Internacionais/PUC-Rio

**Profa. Dra. Marta Regina Fernández Y Garcia**

Instituto de Relações Internacionais/PUC-Rio

**Profa. Lara Martim Rodrigues Selis**

Universidade Federal de Uberlândia - UFU

Rio de Janeiro, 25 de setembro de 2023

Todos os direitos reservados. É proibida a reprodução total ou parcial do trabalho sem autorização da universidade, da autora e da orientadora.

### **Iasmini Catanio dos Santos Nardi**

Graduada em Relações Internacionais pela Faculdade de Ciências Econômicas da Universidade Federal do Rio Grande do Sul em 2019. Na graduação, foi pesquisadora de Iniciação Científica com fomento pela FAPERGS.

#### Ficha Catalográfica

Nardi, Iasmini Catanio dos Santos

Pluralizando os arquivos das Relações Internacionais : as formas de luta de Heiny Srour / Iasmini Catanio dos Santos Nardi ; orientadora: Paula Orrico Sandrin. – 2023.

105 f. : il. color. ; 30 cm

Dissertação (mestrado)—Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Instituto de Relações Internacionais, 2023.

Inclui bibliografia

1. Relações Internacionais – Teses. 2. Arquivo. 3. Pensamento internacional. 4. Heiny Srour. 5. Imaginário feminista anticolonial. 6. Esperança. 7. Desilusão I. Sandrin, Paula Orrico. II. Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Instituto de Relações Internacionais. III. Título.

CDD: 327

## Agradecimentos

Assim como esse trabalho comenta sobre o empenho coletivo para construção de uma produção, esse processo de dissertação também foi costurado com o apoio emocional e financeiro de um grupo de pessoas. Assim, quero agradecer carinhosamente a elas.

Meu muito obrigada a minha orientadora, Paula, que sempre se mostrou presente por meio de trocas, leituras e comentários sempre perspicazes. A Paula se disponibilizou a assistir e discutir comigo os filmes da Heiny. Agradeço ela e Raquel pelo momento de conversa após a exibição de *A Hora da Libertação Chegou* na Mostra de Cinema Árabe Feminino no Centro Cultural Banco do Brasil.

Agradeço também a Suzana e ao Juarez por me apoiarem no meu percurso de formação universitária. Mesmo geograficamente distantes, nosso vínculo foi muito importante para a concretização desse trabalho.

Ao meu amigo Mateus, sou grata pela nossa partilha de aprendizados que inclusive propulsou uma análise de um filme que ele me indicou. Agradeço ao Douglas pela ajuda com os e-mails em francês ao Arquivo Francês do Centre National du Cinéma et de l'image animée (CNC) e a cineasta Heiny Srour. Meu agradecimento à Amabilly que sempre se mostrou disposta a me emprestar materiais para consulta e à Luisa que, gentilmente, forneceu sua leitura a um dos capítulos dessa dissertação. Obrigada à Camila que sempre se mostrou presente para trocas durante o processo de escrita.

As considerações e apontamentos da Profa. Andréa Gill, Profa. Paula Drummond e do Prof. Paulo Chamon foram imprescindíveis para enriquecer o trabalho. Também agradeço a Profa. Maria Elena Rodriguez pelas trocas e aprendizados nas aulas do estágio de docência durante meu percurso de formação.

Sou grata ao companheirismo de Aidan, Eduarda, Tatiana, Valquíria e João. Aidan, *gracias* pela escuta e pelo incentivo nesse processo, teu empenho em sempre se mostrar presente mesmo longe me trouxe aconchego. Duda, obrigada por assistir à Leila comigo, nossas conversas me ajudaram na elaboração de vários momentos da escrita. Valquíria e João vocês foram muito importantes na minha permanência não só no Mestrado, como também no Rio. Val e Tati, os percursos de vocês me inspiraram a continuar escrevendo, também sou muito feliz pela partilha das risadas e dos desabafos.

Por último, gostaria de agradecer à Universidade que acolheu minhas ideias durante a pós-graduação, a PUC-Rio O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001.

## Resumo

Nardi, Iasmini Catanio do Santos, Sandrin, Paula Orrico (Orientadora). Pluralizando os arquivos das Relações Internacionais: as formas de luta de Heiny Srour. Rio de Janeiro, 2023. 104p. Dissertação de Mestrado – Instituto de Relações Internacionais, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

Neste trabalho, eu me proponho a contribuir para o movimento de pluralização dos arquivos da disciplina de Relações Internacionais recuperando as formas de luta da cineasta e socióloga libanesa, Heiny Srour. Inspirada por diferentes correntes teóricas de RI, principalmente feministas e pós-coloniais, que entendem os arquivos da disciplina como falhos, incompletos e parciais e que buscam resgatar o pensamento e prática internacional de sujeitos marginalizados, essa dissertação se propõe a investigar as formas de luta nas quais se engajou uma mulher em um contexto de luta anticolonial. Proponho que a obra de Srour nos permite pensar formas de luta anticoloniais nas quais feministas aparecem como protagonistas não só dos filmes de sua autoria, mas também de uma compreensão sobre a luta política contra formas de colonização presentes no século XX nas regiões do Levante (Líbano, Síria e Palestina) e de Dofar (área no Golfo situada entre Omã e Iêmen). Meu objeto de pesquisa é constituído por dois filmes da cineasta: “A Hora da Libertação Chegou” (1974) e “Leila and the Wolves” (1984). O trabalho parte não de uma pergunta de pesquisa, mas sim de um conjunto de perguntas: Como a produção audiovisual de Heiny Srour constitui uma forma de luta? Se luta contra o quê? Meu objetivo é auxiliar a pluralizar não só os arquivos visuais, como também arquivos sobre pensamento e prática internacional desenvolvido por feministas na segunda metade do século XX. A metodologia de pesquisa é a análise dos dois filmes já citados, centrada no processo de produção e, principalmente, no conteúdo. No que tange à produção, atento para as redes forjadas entre pessoas e grupos anticoloniais para a produção dos filmes. Quanto ao conteúdo, mobilizo os sentimentos de esperança e desilusão situados nos dois filmes para discutir o presente. Argumento que as imagens, cenários, histórias e sentimentos que emergem do cinema de Srour constituem formas de luta contra a opressão patriarcal e colonial e se conectam a outros sujeitos e grupos também dispostos a construir novas formas de viver.

## **Palavras-chave**

arquivo; pensamento internacional; Heiny Srour; imaginário feminista anticolonial; esperança; desilusão.

## Abstract

Nardi, Iasmini Catanio do Santos, Sandrin, Paula Orrico (Advisor). Pluralizing the archives of International Relations: Heiny Srour's ways of fighting. Rio de Janeiro, 2023. 104p. Dissertação de Mestrado – Instituto de Relações Internacionais, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

In this paper, I propose to contribute to the movement of pluralization of the archives of the discipline of International Relations by recovering the forms of struggle of the Lebanese filmmaker and sociologist, Heiny Srour. Inspired by different theoretical currents of IR, mainly feminist and postcolonial, which understand the archives of the discipline as flawed, incomplete, and partial and which seek to rescue the international thought and practice of marginalized subjects, this dissertation proposes to investigate the forms of struggle in which a woman engaged in a context of anti-colonial struggle. I propose that Srour's work allows us to think about forms of anti-colonial struggle in which feminists appear as protagonists not only in her films, but also in an understanding of the political struggle against forms of colonization present in the twentieth century in the regions of the Levant (Lebanon, Syria and Palestine) and Dhofar (an area in the Gulf between Oman and Yemen). My research object is constituted by two films by the filmmaker: "The Hour of Liberation Has Arrived" (1974) and "Leila and the Wolves" (1984). The work starts not from a research question, but from a set of questions: How does Heiny Srour's audiovisual production constitute a form of struggle? If it fights against what? My aim is to help pluralize not only visual archives, but also archives on international thought and practice developed by feminists in the second half of the twentieth century. The research methodology is analytical. The research methodology is the analysis of the two films already mentioned, focusing on the production process and, mainly, on the content. Regarding production, I focus on the networks forged between anti-colonial people and groups to produce the films. As for the content, I mobilize the feelings of hope and disillusionment situated in the two films to discuss the present. I argue that the images, scenarios, stories, and feelings that emerge from Srour's cinema constitute forms of struggle against patriarchal and colonial oppression and connect to other subjects and groups also willing to build new ways of living.



## **Keywords**

archive; international thought and practice; Heiny Srour's cinema; ways of fighting.

## **Sumário**

1.Introdução	12
2.Apresentando Heiny Srour aos leitores de Relações Internacionais	17
2.1.Apresentação das andanças de Heiny Srour	17
2.2. Os arquivos	26
2.3. O contra-arquivo	34
2.4.Conclusão	38
3.As bases para uma análise dois filmes de Heiny Srour	40
3.1.Diálogo com o campo das visualidades em Relações Internacionais por meio de leituras pontuais.	40
3.2.Metodologia	48
3.3.Conclusão	60
4.As formas de luta no cinema de Srour	62
4.1.O processo de produção dos longas	62
4.2.Um olhar sobre conteúdo	77
4.3.Conclusão	92
5.Conclusão	95
Referências	98

## Lista de figuras

Figura 1 - Cena do filme “Leila and the Wolves”	p.26
Figura 2 - Cena do trabalho de Djouhra Abouda, <i>Ciné-Cité</i> , 1974	p. 46
Figura 3 - Cena do trabalho de Djouhra Abouda, <i>Ali au pays des merveilles</i> , 1976	p.46
Figura 4 - Captura de tela de material sobre análise de imagem em entrevista de Roland Bleiker e Emma Hutchison a Seb Kaempf.	p.54
Figura 5 - Cena do filme “A Hora da Libertação Chegou”	p.64
Figura 6 - Cena do filme “La Hora de los Hornos”	p.65
Figura 7 - Cartaz da sessão de “Leila e os Lobos”	p.76
Figura 8 e 9 - Cenas do filme “Leila and the Wolves”	pp. 89 e 90

## 1. Introdução

Durante a graduação, caio, de alguma maneira, na discussão sobre a representação de pessoas árabes no cinema de Hollywood. Minha entrada nesse debate acontece na companhia do documentário *Reel Bad Arabs* (2006)<sup>1</sup>. Esse longa propõe uma retomada histórica de personagens árabes e muçulmanos em filmes, séries, desenhos dentro da cultura estadunidense. Ao assisti-lo algo salta aos olhos: a leitura de personagens no desenho animado do filme *Aladdin* ([5min:19s](#)). Meu nome é inspirado na personagem Jasmine e vem de algum filme do *Aladdin* que não sei exatamente qual, pois três produções da *Disney* com esse mesmo título permeavam o imaginário de crianças brasileiras nos anos 1990 – e dentre essas crianças, o meu irmão, responsável pela minha nomeação. O cuidado com a construção de estereótipos no cinema me faz ampliar meu repertório imagético para além de uma filmografia estadunidense. Nesse percurso, nasce um interesse por uma cinematografia com a assinatura de diretores árabes.

Chego ao nome da cineasta libanesa Heiny Srour enquanto pesquiso sobre a participação de mulheres durante os processos de descolonização na região do norte da África e do sudoeste da Ásia. Tento encontrar artigos sobre a luta de mulheres durante os movimentos populares de descolonização. No entanto, eu me deparo com trabalhos bastante pontuais, como da Susan Slyomovics (2014) e da Natalya Vince (2015) sobre o silêncio ao entorno das lutadoras argelinas, *mujahidat*. Dado meu interesse por cinema, decido procurar filmes que abarcassem a temática da luta anticolonial com enfoque em gênero. Encontro uma citação sobre os filmes que são o objeto de estudo desse trabalho, *A Hora da Libertação Chegou* (SROUR, 1974) e *Leila e os Lobos* (SROUR, 1984), ambos da diretora Heiny, em uma matéria sobre cineastas marginalizadas do movimento anticolonial<sup>2</sup>. Guardo comigo o nome das cineastas e continuo minhas pesquisas.

Mais adiante, um amigo que já sabe sobre meu interesse na temática dos dilemas anticoloniais vista por uma perspectiva de gênero e na filmografia árabe

---

<sup>1</sup> Minutagem sobre o filme *Aladdin* na versão de 1992: 5 min e 19s (EARP; JHALLY, 2006).

<sup>2</sup> Acesso em: [https://hyperallergic.com/729705/womens-political-cinema-bam-cinematheque/?fbclid=IwAR0lxJo4kT2Hblj1T9IKtxD7CnSs8\\_i3v8HtkV9gL2yaMJw9K\\_tXrMOj39A](https://hyperallergic.com/729705/womens-political-cinema-bam-cinematheque/?fbclid=IwAR0lxJo4kT2Hblj1T9IKtxD7CnSs8_i3v8HtkV9gL2yaMJw9K_tXrMOj39A)

me compartilhou um [link](#), cujo conteúdo era o filme *A Hora da Libertação Chegou* disponível no clube de cinema socialista *Kino Forward*<sup>3</sup>. Esse era um filme de Heiny Srour, o que me intriga devido sua segunda aparição nas minhas investigações. Decido, então, assistir esse longa de quase uma hora que, segundo a sinopse do site, trata de uma guerrilha feminista na região de Dofar (entre o Omã e o Iêmen, abaixo da Arábia Saudita) durante o final dos anos 1960. Aperto *play* e logo acho aquilo tudo meio chato. Assim, não finalizo a primeira reprodução de *A Hora da Libertação Chegou*.

Mesmo sem gostar muito do filme, decido pesquisar mais sobre ele e sua diretora, uma vez que o contexto de luta por descolonização com considerações feministas ainda me deixa curiosa. Nesse movimento, encontro materiais que citam o nome de Heiny Srour e de sua produção audiovisual. Cito quatro lugares em que encontro essas menções: o dossiê [Out of the Shadows](#) que fornece um material amplo e extremamente dedicado sobre a trajetória de cinco cineastas árabes, dentre elas Heiny Srour. O [incrível levantamento de Marral Shamshiri-Fard](#) sobre a luta anticolonial de mulheres a partir de jornais da Frente Popular de Libertação do Omã e do Golfo Ocupado (PFLOAG) (SHAMSHIRI-FARD, 2022a). O livro de Abdel Takriti (2013) que revisa a história de levantes árabes a partir do Omã durante o pós Segunda Guerra Mundial. O nome da cineasta libanesa Srour é referenciado nos agradecimentos do fascinante trabalho de Takriti, uma vez que ela compartilha com o autor tanto suas memórias em Dofar, como registros de conferências da Frente que lutava na região durante as décadas de 1960 e 1970. Além desses três registros, ainda há o [artigo](#) de Salma e Jeyran (2023), sobre arquivo, fazer história e o papel da mulher na Revolução de Dofar dentro de um número especial com o tema imaginários feministas anticoloniais, que abre com as palavras de Heiny Srour. As palavras são sobre uma outra pessoa, Layla Fakhro militante do Bahrein que integrou a PFLOAG. Tendo em vista todas as informações, essa dissertação busca, simbolicamente, deslocar a obra de Heiny Srour das notas de rodapé para o centro do texto.

O processo de escrita é repleto de sensações ambíguas e até contraditórias, explico: a cada encontro com a produção de Srour e com as informações geradas sobre ela me mobiliza uma sensação diferente. Então, assim como em um primeiro

---

<sup>3</sup> Site do clube de cinema: <https://kinoforward.net/about/> .

olhar *A Hora da Libertação Chegou* parece chato e datado, em outros momentos, ele também encanta por despertar esperança na luta coletiva. *Leila e os Lobos* anima pela narrativa poética, pela sua construção baseada em histórias orais misturadas com imagens de arquivo, porém desperta determinadas frustrações e melancolias em relação a luta das mulheres em histórias palestinas de 1920 a 1982 e na Guerra Civil Libanesa (1975-1990).

As sensações ambivalentes destacadas acima parecem espelhar àquilo que é nomeado como “crushed hopes” (SAJED, 2023a, p. 26) ou esperanças esmagadas, frustradas, destruídas sobre os diversos projetos de futuro revolucionário que se encontravam em Argel, a “Meca das Revoluções” (BYRNE, 2016) terceiro-mundistas. Em outras palavras, essas esperanças frustradas são uma tensão entre possibilidades de futuro imaginadas por grupos e sujeitas revolucionárias e suas experiências práticas (SAJED, 2023a). A obra de Srouf reencanta o que foi desencantado ao longo dos anos sobre a possibilidade de planejarmos maneiras mais dignas e autônomas para habitar o planeta. Na minha leitura, essa rearticulação da esperança acontece com determinadas ponderações sobre as potencialidades e os limites da conectividade e da solidariedade transnacional.

Esse trabalho se situa entre dois campos temáticos. Por um lado, engloba várias correntes teóricas de Relações Internacionais, principalmente as perspectivas feministas, pós-coloniais e anticoloniais, que percebem as fontes acadêmicas da disciplina como incompletas e parciais, e buscam recuperar as vozes e práticas internacionais de atores historicamente marginalizados. Por outro lado, está inserido no campo da literatura que se dedica a explorar as visualidades que, por meio da experiência estética, capturam, transformam e elaboram formas imperfeitas da realidade.

A problemática do trabalho se inspira na releitura do passado de descolonização argelino, que era uma referência para redes de conectividade e solidariedade anticolonial e terceiro-mundistas, sobre formas de se lutar contra o colonizador e contra contradições internas entre projetos e grupos revolucionários diante a hierarquias raciais, socioeconômicas e de gênero que existiam nas sociedades coloniais e que continuaram a existir após a independência (SAJED, 2019). O trabalho parte não de uma pergunta de pesquisa, mas sim de um conjunto de perguntas: como a produção audiovisual de Heiny Srouf constitui uma forma de luta? Se luta contra o quê? De maneira geral, argumento que as imagens, cenários,

histórias e sentimentos que emergem do cinema de Srouer constituem formas de luta contra a opressão patriarcal e colonial que se conectam a outras sujeitas e grupos também dispostos a construir novas formas de viver.

A pertinência dessa dissertação para a área de Relações Internacionais pode ser explicada em dois grandes movimentos. Primeiro, quanto a contribuição do tipo de análise que o trabalho contém, nos seguintes pontos: a) a discussão sobre a necessidade de pluralizar os arquivos da disciplina, no entendimento geral de El-Malik e Kamola (2017) e Siba Grovogui (2006), em particular, sobre a inclusão de mulheres como pensadoras do internacional, feita por Patricia Owens e Katharina Rietzler (2021) e Robbie Shilliam (2021), mais especificamente ainda, no olhar para histórias, projetos anticoloniais em Alina Sajed (2013; 2015; 2017; 2023a; 2023b); b) a discussão sobre imagens, por meio da compreensão sobre o que elas possibilitam visto, substancialmente, em Michael Shapiro (2009, 2013) e Roland Bleiker (2001). Segundo, as contribuições que espero trazer da minha versão específica dos projetos acima, a partir da análise de dois filmes da Heiny Srouer na potencialidade de rearticular uma desilusão feminista sobre um passado anticolonial.

Meu objetivo é auxiliar a pluralizar não só os arquivos visuais, como também arquivos sobre pensamento e prática internacional desenvolvido por feministas na segunda metade do século XX. A metodologia de pesquisa é a análise dos dois filmes já citados, centrada no processo de produção e, principalmente, no conteúdo. No que tange à produção, atento para as redes forjadas entre pessoas e grupos anticoloniais para a produção dos filmes. Quanto ao conteúdo, mobilizo os sentimentos de esperança e desilusão situados nos dois filmes para discutir o presente.

Na busca por estabelecer a relevância da produção cinematográfica de uma figura marginalizada, Heiny Srouer, em dois domínios das Relações Internacionais, desenvolvi dois capítulos que se dedicam a cada uma dessas áreas. O primeiro capítulo mergulha na literatura dedicada a expandir as teorias por meio da análise da prática de sujeitas aliadas na historiografia global. O segundo capítulo envolve um diálogo com estudiosos da estética, partindo da concepção de que as imagens não apenas refletem, mas também transformam a realidade. O foco aqui é compreender como os filmes podem ser analisados no contexto das Relações Internacionais. No terceiro capítulo, essas duas correntes teóricas anteriores se

interconectam para conduzir uma análise da produção e do conteúdo de *A Hora da Libertação Chegou* (1974) e *Leila e os Lobos* (1984).



## 2

### **Apresentando Heiny Srouf aos leitores de Relações Internacionais**

Nesse capítulo inicial, proponho quatro momentos. O primeiro deles diz respeito a apresentação de Heiny Srouf, uma cineasta e socióloga libanesa, cuja trajetória e produção é permeada por questões pertinentes à área de Relações Internacionais (RI). O segundo deles aborda a conversa acerca da importância de diversificar os arquivos do internacional, conforme a visão geral de El-Malik e Kamola (2017) e Siba Grovogui (2006). Especificamente, a inserção de mulheres no pensamento internacional, conforme discutido por Owens e Rietzler (2021) e Robbie Shilliam (2021). Apresento também Alina Sajed (2019) na retomada das histórias de lutas de descolonização do século XX. Por fim, a terceira seção apresenta o contra-arquivo que reúno para essa dissertação. Em outras palavras, uma coleção de registros ou materiais que são reunidos com o propósito de auxiliar na ampliação de maneiras de se contar as RI. A conclusão ao final do capítulo sumariza pontos importantes, tais como: o conjunto de perguntas de pesquisa, dois filmes como objeto de análise e o objetivo do trabalho.

#### **2.1.**

##### **Apresentação das andanças de Heiny Srouf**

A minha tentativa de entender onde transita a obra de Heiny Srouf vem de um processo que já reconhece a falha em teorizar os dilemas que habitam uma pessoa com o nome de Heiny, no encontro dela com ideologias terceiro-mundistas e o seu modo de pensar o feminismo. Esse capítulo fala, ou tenta falar, com Srouf, que se coloca como aliada na minha busca por retomar imaginações políticas feministas dentro das Relações Internacionais.

A escrita dessa dissertação convoca aquilo que, em primeiro momento, pode não ter sido visto nem escutado por aquele que lê nos seus trânsitos pelas produções no campo das Relações Internacionais. As minhas buscas por leituras parecem esbarrar na dificuldade de encontrar um modo de pensar, imaginar, teorizar o internacional que dialogue com a poética do cinema de Srouf. Diante disso, os pesquisadores Eduardo Passos, Virginia Kastrup e Liliana da Escóssia no livro *Pistas do método da cartografia: pesquisa-intervenção e produção de subjetividade* (2009) me auxiliam a nomear uma estratégia para cartografar as andanças de Heiny

Srouer dentro de um imaginário específico. Os autores sugerem o uso de pistas que, em outras palavras, são rastros que orientam a pesquisadora no terreno da investigação. A analogia sugere que a pesquisa é um processo de experimentação, onde é possível se adaptar e ajustar seu caminho à medida que se avança.

Eu revisito frequentemente duas entrevistas em vídeo com Srouer, nas quais busco captar as nuances de suas narrativas. A primeira entrevista ocorreu virtualmente, conduzida pela pesquisadora em Literatura Árabe Moderna, Rebecca Johnson, da Northwestern University, para o museu Block em Illinois, EUA, durante a pandemia de coronavírus em 2020. A segunda entrevista aconteceu no ano seguinte, também *online*, realizada pelo Arab Film Media Institute. As falas de Srouer me remeteram ao contexto de leitura do “imaginário anticolonial feminista” (SAJED; SALEM, 2023, tradução nossa). Esse imaginário está presente na questão dos feminismos anticoloniais, mesmo que esse tema permaneça sub-representado de maneira mais ampla dentro de discussões sobre anticolonialismo, política de descolonizações no século XX (SAJED; SALEM, 2023, p. 2). Tendo em vista esse contexto, destino os próximos parágrafos à Heiny Srouer.

Ao apresentar a socióloga, antropóloga, jornalista e cineasta Heiny Srouer a um público que se nomeia como participante da área de Relações Internacionais, eu tento analisar e trazer para o texto situações que rodeiam Heiny em sua fala, buscando alguns encadeamentos que me forneceram certo sentido, mesmo que provisório, em direção à sua obra. Evidentemente, o ensaio que faço nessa apresentação não pretende abarcar um caminho ou uma totalidade da vida e do trabalho dessa senhora. Muito menos, pretendo compreender todos os meandros da sociedade a qual, de certa forma, ela tentava simbolizar e transformar.

Acredito que Heiny Srouer gostaria de se apresentar, sobretudo, como um sujeito (ou sujeita) permeado por contradições e complexidades próprias do processo de subjetivação moderna e colonial. Digo isso pois essa senhora nascida em 1945, simpática e aberta, reconhece as contradições coloniais que lhe habitam, mesmo que não se orgulhe e busque se descolonizar de algum modo. A sua forma de enxergar essa descolonização passa por um olhar coletivo-individual<sup>4</sup> (SROUR,

---

<sup>4</sup> No trecho de seu artigo (“Mulher, Árabe e ... Cineasta?”): “Como realizar minha descolonização interna? A experiência dos últimos anos me prova que, infelizmente, não depende apenas de mim, mas de todo um conjunto de coisas. No que é chamado de junção histórica. Lembro-me de um grupo feminista que fundamos há treze anos no Líbano. Ele se extinguiu rapidamente porque os melhores membros preferiram investir sua energia em coisas consideradas mais nobres: trabalhar em um

2022). Ao contar um pouco sobre Heiny, não estou apenas me referindo ao uma história particular, mas sim trazendo histórias que reverberam em outras pessoas, contextos e situações.

Antes de Heiny Srouer e do Líbano obterem certidão de nascimento, Beirute já fora influenciada pelos fenícios, turcos-otomanos, franceses, árabes. O Líbano ganhou reconhecimento formal como nação soberana após a descolonização do Mandato Francês, que aconteceu após a Segunda Guerra Mundial. A França administrava o Líbano sob um mandato da Liga das Nações após o colapso do Império Otomano. Em 1943, o Líbano alcançou um acordo político com os franceses que resultou em sua independência em 1944. Em linhas gerais, o Império Turco-Otomano tinha controle da região do Levante, onde podemos localizar o Líbano, a Palestina antiga e a Síria, até o final da Primeira Guerra Mundial. Após o domínio turco, o mandato francês se instaurou no Levante até meados do fim da Segunda Guerra Mundial (FIRRO, 2002). A trajetória de Heiny reflete essas histórias no Levante. Em abril de 1945, Heiny Srouer nascia na cidade de Beirute, que naquele mesmo ano viria a se tornar capital de um novo país reconhecido pela Organização das Nações Unidas.

Heiny cresceu durante o contexto histórico da Guerra Fria, dos períodos de descolonizações da África e Ásia, do Congresso Tricontinental em Havana, da Conferência de Bandung, do Movimento de Países Não Alinhados, das Guerras Árabes-Israelenses, da Nakba palestina, da Crise no Canal de Suez, do fortalecimento do nacionalismo árabe, da Guerra Civil no Líbano, da invasão de Israel no Sul do Líbano (massacre de Sabra e Shantila<sup>5</sup> ao sudoeste de Beirute).

---

partido político. Eu fui a única que votou contra a dissolução do grupo. Hoje, tais grupos [feministas] estão florescendo novamente no Líbano. Mas durante estes treze anos, devo admitir que me senti extremamente isolada e às vezes até duvidei de mim mesma. Será que as circunstâncias históricas que o mundo árabe está passando permitirão que eu e muitas outras realizemos minha descolonização interna?" (SROUR, 2022, tradução nossa). Do original: "How to carry out my internal decolonization? The experience of the past years proves to me that, alas, it doesn't depend on me only, but on a whole set of things. On what is called historical juncture. I remember a feminist group we founded thirteen years ago in Lebanon. It quickly died out because the best elements preferred to invest their energy into things considered more noble: working in a political party. I was the only one who voted against the dissolution of the group. Today, such groups are flourishing again in Lebanon. But during these thirteen years, I must admit that I felt extremely isolated and sometimes even doubted myself. Will the historical circumstances the Arab world is going through allow me and many others to carry out my internal decolonization?" (SROUR, 2022)

<sup>5</sup> Essa invasão e bombardeio acontece depois de Israel alegar que teriam terroristas escondidos entre os refugiados palestinos que ficaram alojados em acampamentos ao Sul, como o de Sabra e Shantila.

Dentre esses momentos, Heiny repetidamente traz a Guerra Civil libanesa como um marco importante, muito provavelmente por conta do simbolismo que a invasão de Israel ao Líbano refletiu em sua vida:

Tanto no Líbano como na Síria ou em qualquer outro lugar do mundo árabe, assim que deixo o meio do meu minúsculo círculo de esquerda, meu judaísmo lança um arrepio, uma onda de mal-estar, ou pior, sobre qualquer reunião de pessoas. E nem sempre sei o que fazer, porque não consigo me identificar com esta religião, na qual o mais belo da festa, o mais sábio dos sábios, o rei Salomão, guardava um harém de mil mulheres (700 princesas e 300 concubinas, de acordo com a Bíblia). E a única coisa que atrai a fúria deste Senhor tão justo e tão bom é que algumas das mulheres são pagãs e que Salomão construiu templos dedicados a seus ídolos, uma ofensa intolerável a um sistema monolítico de monoteísmo. Depois de todas as minhas cruzadas - antipatriarcais, anticlericais, anti despóticos, anti-anti-anti... - tanto globalmente quanto em minha família, recentemente me surpreendi pintando e repintando a Estrela de Davi nas lanternas mortuárias dedicadas a meu falecido pai<sup>6</sup>. (SROUR, 2021, tradução nossa).

Srouer foi criada dentro de uma família judaica, pequeno-burguesa. Por mais que Heiny não se identifique com nenhuma religião, é importante destacar que as filiações religiosas da sua família, provavelmente, trouxeram consequências práticas na sua vida dentro do sistema político confessional. Digo possivelmente porque, de forma geral, dentro do confessionalismo o poder é dividido entre os grandes grupos comunitários, o que significa entre os diferentes grupos religiosos reconhecidos pelo Estado libanês, o qual garante assentos no parlamento para diferentes tipos de religião conforme distribuição demográfica no território<sup>7</sup> (CALFAT, 2018). Maya Mikdashi (2022) já atenta para outras bases da construção

---

<sup>6</sup> Do original: “In Lebanon as much as in Syria or anywhere else in the Arab world, as soon as I leave the milieu of my tiny left-wing circle, my Jewishness casts a chill, a wave of unease, or worse upon any gathering of people. And I don’t always know what to do, because I cannot identify with this religion, in which the fairest of the fair, the wisest of the wise, King Salomon, kept a harem of a thousand women (700 princesses and 300 concubines, according to the Bible). And the only thing which attracts the wrath of this Lord so righteous and so good is that some of the women are pagan and that Solomon built temples dedicated to their idols, an intolerable offence to a monolithic system of monotheism. After all my crusades – anti-patriarchal, anti-clerical, anti- despotic, anti-anti-anti... – both globally and in my family, I recently surprised myself by painting and repainting the Star of David on the mortuary lanterns dedicated to my late father.”

<sup>7</sup> É importante dizer que esse arranjo libanês emerge de uma leitura geral sobre a organização de sociedades profundamente divididas. Esse tema é debate dentro da Ciência Política e não pretendo me alongar aqui. Para mais detalhes, fica a recomendação de Natalia Nahas Calfat (2018). Além disso, é necessário apontar que o censo de 1932 é o único que já foi publicado no Líbano. Então dados demográficos são bastante questionáveis. Outro ponto interessante é que o modelo de democracia libanesa tem sido discutido para o Iraque após intervenção dos Estados Unidos. Maya Mikdashi (2022), inclusive, estava filmando um documentário, “About Bagdah”, no Iraque quando soube da discussão sobre implementação do confessionalismo naquela sociedade. As críticas ao sistema de poder confessional a levam a escrever o livro que aqui cito.

da diferença no acesso a cidadania libanesa, no caso, como sexo, sexualidade e seita religiosa estruturam sistemas burocráticos e legais. Mikdashi (2022) acompanha o arquivo de uma pessoa comum, Samera, para enfatizar como o poder do estado articula, desarticula e gerencia a diferença sexual por meio da burocracia, da ideologia e da legalidade (p.3). O Estado é visto como prática, no sentido que atua para manter a disciplina do “sextarismo”, agindo no sexo e na seita em que a soberania é performada (MIKDASHI, 2022, p. 3). Entre 1974 e 1975, então com 20 anos, Srouf foi praticamente expulsa de casa pelo pai durante o início da Guerra Civil em Beirute, logo após a sua primeira nomeação no Festival de Cannes pelo filme *A Hora da Libertação Chegou* em 1974 (SROUR, 2021). Essa passagem traumática da sua vida parece marcar sua relação com os patriarcas das elites confessionais, árabes, das esquerdas e da sua própria casa.

Heiny Srouf não é muçulmana e muito menos se identifica dentro de um feminismo islâmico. A artista se entende enquanto feminista *secular*, ou seja, para ela, a luta revolucionária deve acolher as diferenças religiosas sem privilegiar uma forma de espiritualidade específica (INSTITUTE, 2021). Essa ética feminista específica dialoga com sua experiência enquanto mulher árabe e judaica, no sentido de sua posição ser contrária a formas de poder que possam compactuar com formas de preconceito religiosas, tanto judaicas quanto islâmicas (são exemplos apontados por ela: o sionismo judaico, as leituras do islã no poder do Irã e da Arábia Saudita) (INSTITUTE, 2021; SROUR, 2022). Também, a ética de Srouf extrapola o próprio feminismo a partir do momento em que ela se nomeia enquanto socialista radical, preocupada com a luta de classes e com as desigualdades perpetuadas pelas elites sejam árabes, europeias, estadunidenses.

A cineasta e socióloga parecia temer a instituição do casamento enquanto objetivo de vida. Essa base social e familiar aparece em fragmentos de relatos de Srouf ao longo da sua jornada. Um exemplo é visualizado em *Woman, Arab and ... Filmmaker*, um artigo-manifesto de sua autoria publicado originalmente em 1976 na revista feminista *Éditions des femmes* o qual foi traduzido e republicado em 2021 na plataforma Sabzian<sup>8</sup>. Nesse artigo, a forma com que ela reivindica o lugar de cineasta parte da combinação com outros dois significantes: mulher e árabe (SROUR, 2022). O sentido, então, que ela compõe para seu trabalho se entrecruza

---

<sup>8</sup> Acesso em: [https://www.sabzian.be/text/woman-arab-and-filmmaker#footnoteref1\\_pd72m15](https://www.sabzian.be/text/woman-arab-and-filmmaker#footnoteref1_pd72m15)

com a sua experiência de vida, como alguém que conseguiu levar adiante desejos e sonhos profissionais para além do que poderia ser esperado por um Outro, principalmente, enquanto mulher-noiva, mulher-mãe, mulher-esposa.

Heiny teve uma educação francesa<sup>9</sup>, fala árabe com dois sotaques diferentes, como a maioria dos libaneses: um em seu ambiente familiar e regional e outro nos cafés de Hamra e nos círculos culturais<sup>10</sup> (SROUR, 2021). Fez seu Mestrado em Sociologia na Universidade Francesa de Beirute (Ecole Supérieure des Lettres) e seu Doutorado na Universidade de Sorbonne em Antropologia Social (INSTITUTE, 2021; NIELSEN, 2020; SABZIAN, 2021). Recebeu bolsa de estudos ao longo do seu doutorado e atuou como crítica de cinema na revista anticolonial *Africasia*, como forma de complementar sua renda em Paris.

Durante o período na Sorbonne, Srouer cita as influências do professor Maxime Rodinson e Jean Rouch (SROUR; JOHNSON, 2020). Rodinson foi historiador e sociólogo francês; interessado em estudos sobre o mundo muçulmano; membro do partido comunista francês; crítico ao colonialismo sionista do Estado de Israel; favorável à criação e apoio de um Estado Palestino, uma vez que via a formação de Israel como um ponto de não retorno, em outras palavras, entendia que esse país não poderia mais deixar de existir. Já Rouch se dividia entre antropólogo e cineasta. Ele ficou conhecido dentro da antropologia visual pelo *Cinéma Vérité*, no qual o operador de câmera deixa um espaço mais voyeurístico, de observação, para atuar ativamente com seu objeto de cena – isto é, narrando o que sente, adentrando o corpo para a cena projetada ao espectador do filme (DA SILVA RIBEIRO, 2007). Heiny se inspirou no olhar de Jean Rouch para sociedades marginalizadas. No entanto, é importante pontuar que o trabalho de Rouch é

---

<sup>9</sup> Em conversa na Kinotek Asta Nielsen, em Frankfurt am Main, a autora comenta que sua formação foi majoritariamente francesa, atentando para a recorrente confusão que ocorre quando comentam sobre uma possível formação na Universidade Americana de Beirute. Essa informação, segundo ela, está incorreta. Disponível em: <https://vimeo.com/387161141>. Acesso em: 10/09/2022.

<sup>10</sup> Do original: “[...] I spoke Arabic with two different accents, like most Lebanese: one in my family and regional environment (Lebanese Jews speak with an accent close to the Syrian accent) and another in the cafés of Hamra and in cultural circles (a kind of standardized journalistic Arabic whose slight classism masked religious or regional particularities, “the poisoned heritage of the Ottoman Empire”, as we liked to say).”

criticado pelo cineasta senegalense Ousmane Sembène, justamente, pelo teor antropológico etnográfico que, por vezes, estereotipa sociedades africanas<sup>11</sup>.

Enquanto analista da sociedade, Srouf teceu algumas considerações sobre “a questão das mulheres” dentro da esquerda nacionalista árabe da segunda metade do século XX<sup>12</sup>. Em seus escritos de 1976, a socióloga argumentava que não existe momento ideal para avanços dos direitos das mulheres (SROUR, 2022). “Como alguém ainda pode duvidar que seja um assunto crucial a libertação da mulher quando se trata de metade da sociedade? É realmente *apenas* metade da sociedade? É possível uma desgraça puramente feminina?” (SROUR, 2022, tradução nossa, grifo meu). Srouf menciona também que os intelectuais marxistas Lênin e Friedrich Engels tinham uma visão semelhante à dela, no sentido de que eles acreditavam que um verdadeiro bolchevique pode ser reconhecido por sua posição sobre a libertação da mulher e o *status* das minorias, pontuando que a libertação da mulher serve como um barômetro do progresso de uma sociedade<sup>13</sup> (SROUR, 2022). Em suma, ela se coloca indignada com a possibilidade de mulheres tendo que aguardar sua libertação, enquanto outras pautas são consideradas prioritárias. A socióloga

---

<sup>11</sup> Sembène muitas vezes criticou a abordagem de Rouch ao cinema etnográfico, argumentando que Rouch retratava as culturas africanas de uma maneira que poderia ser percebida como exótica ou distante, alimentando estereótipos e não representando as realidades contemporâneas dos africanos. Sembène via isso como perpetuação do olhar colonial sobre a África. No entanto, apesar de suas críticas, Sembène também reconheceu que o trabalho de Rouch teve influências em seu próprio cinema. Ele valorizou a inovação técnica e a experimentação de Rouch em seus filmes, bem como a maneira como Rouch explorou as possibilidades de documentar as culturas africanas por meio do cinema. Discussão disponível em: <https://ficine.org/2017/01/16/um-confronto-historico-entre-jean-rouch-e-ousmane-sembene-em-1965-voces-nos-olham-como-se-fossemos-insetos/>. Um ótimo trabalho que, inclusive, contextualiza as críticas de Sembène a Rouch foi realizado pelo pesquisador Mahomed Bamba (2009).

<sup>12</sup> Além do artigo de 1976, Srouf produziu sua tese de doutorado sobre a situação das mulheres no Líbano em comparação a outros países árabes (INSTITUTE, 2020). Infelizmente, não tenho acesso a mais informações sobre esse trabalho, como: quais seriam os países estudados; qual seria o recorte temporal; quais são os elementos utilizados para fazer uma comparação entre esses países.

<sup>13</sup> “Mas é impossível lutar em todas as frentes ao mesmo tempo! Há prioridades, os senhores feudais de drapejamento vermelho respondem em uníssono, fingindo representar o marxismo. No entanto, um homem como Lênin até negou o status de democrata a qualquer um que não estivesse fortemente comprometido com a libertação da mulher. Ele chegou ao ponto de dizer que um verdadeiro bolchevique pode ser reconhecido por sua posição sobre as mulheres e as minorias étnicas. Antes dele, Engels também disse que a libertação da mulher é o barômetro de uma sociedade.” (SROUR, 2022, tradução nossa). Versão em inglês: “But it’s impossible to fight on all fronts at once! There are priorities, the red-draped feudal lords respond in unison, pretending to represent Marxism. Yet a man like Lenin even denied the status of democrat to anyone who wasn’t strongly committed to women’s liberation. He went even so far as to say that a true Bolshevik can be recognized by his position on women and ethnic minorities. Before him, Engels also said that women’s liberation is the barometer of a society.” (SROUR, 2022)

argumenta que ser feminista e anti-imperialista é, ou deveria ser, um aspecto inerente à luta marxista.

As informações sobre Heiny não deixam explícito quando e nem se ela teria finalizado seu Doutorado. Existe apenas o registro de que em 1969 ela teve a inspiração para o que se tornaria o seu primeiro filme a ser lançado em 1974, *The Hour of Liberation* (SABZIAN, 2021). Heiny foi autodidata em muito do que aprendeu sobre ferramentas audiovisuais. Nunca estudou em uma Faculdade de Cinema, mas desenvolveu suas habilidades em outros espaços. Srouer conquistou seu repertório nas idas à Cinemateca francesa, onde pôde ver e discutir sobre filmes que até então não eram do seu conhecimento com profissionais e entusiastas do cinema (SROUR; JOHNSON, 2020).

Apesar de ser conhecedora e competente na área, a realizadora libanesa enfrentou isolamento político por suas críticas ao papel das mulheres no cinema e encontrou dificuldade em ser ouvida por seus colegas na indústria cinematográfica. Heiny contestou a misoginia presente em muitos filmes políticos árabes. A cineasta descreve críticas cruéis, xingamentos não necessariamente direcionados ao seu trabalho, mas também ao que ela atribui a discriminações conectadas a sua identificação enquanto mulher e árabe (SROUR, 2022).

Heiny Srouer produziu oito filmes: *The Hour of Liberation Has Arrived* (1974), *Leila and The Wolves* (1984), *The Singing Sheikh* (1991, 10', vídeo), *Rising Above - Women of Vietnam* (1997), *The Eyes of the Heart* (1998, 52', vídeo), *Women of Vietnam* (1998, 52', vídeo) e *Woman Global Strike 2000* (2000, vídeo). Dentre esses títulos consegui ter acesso aos dois primeiros. Nos últimos parágrafos dessa seção gostaria de apresentar uma pequena introdução a essas duas obras cinematográficas.

*A Hora da Libertação Chegou, The Hour of Liberation Has Arrived, Saat el Tahrir Dakkat* (1974)<sup>14</sup> é um longa-metragem documental, de aproximadamente uma hora, sobre a libertação de mulheres árabes em Dofar, região no Golfo Árabe e/ou Persa, em direção à fronteira com o Iêmen com o Omã, abaixo da Arábia Saudita. Na trama trágica, mulheres aparecem como guerrilheiras da Frente Popular para a Libertação de Omã e do Golfo Árabe Ocupado (PFLOAG) na necessidade

---

<sup>14</sup> Filme disponível para acesso online e gratuito em: <https://kinoforward.net/film/the-hour-of-liberation-has-arrived/>.



da defesa de si e de seus/suas aliados/as (SHAMSHIRI-FARD, 2022b). A PFLOAG era uma organização marxista-leninista envolvida na luta revolucionária armada em Dofar no final dos anos 1960, contra a força comandada por oficiais britânicos e estadunidenses que possuía a assistência de forças iranianas, jordanianas e sauditas (SHAMSHIRI-FARD, 2022b). Na especificidade desse contexto, o país vizinho, Iêmen do Sul<sup>15</sup>, contava com uma revolução marxista com a qual Srouer estabeleceu pontes, ainda na França, com o seu trabalho como crítica de cinema, a partir das quais conseguiu ser recebida pelas forças revolucionárias e, então, desenvolver esse filme.

O segundo longa é *Leila and the Wolves*, *Leila wa al ziap* (1984), *Leila e os Lobos*<sup>16</sup>. Este artefato audiovisual é um longa ficcional com duração de uma hora e vinte e nove minutos, abordando os pensamentos de Leila, uma mulher pequeno-burguesa aos moldes da própria Srouer. A questão que chama a atenção de Leila é a dificuldade de encontrar registros, no caso imagens, sobre a história de mulheres nos movimentos de resistências árabes ao longo do século XX. O enredo ocorre não só em múltiplas desconexões temporais, como também espaciais. Aqui, aparecem os territórios atualmente compreendidos como libanês, sírio e palestino nas “viagens temporais” de Leila que podem flutuar entre o início de 1900 ao fim de 1980<sup>17</sup>.

A experimentação de *Leila e os Lobos* ocorre também na transmissão de sensibilidades geracionais por meio de músicas populares, filmagens de noticiários, imagens históricas e atuações de uma memória coletiva em construção. Partes dessas sensibilidades foram buscadas por Srouer em livros, partes em histórias das pessoas que a rodeavam; porém, em outras que ela não tinha dados restava a ela fabular sobre o que faltava nessas histórias sobre mulheres árabes em suas lutas contra o colonialismo e o patriarcado. Foi em cima desse acervo e das suas

---

<sup>15</sup> O país que é conhecido atualmente como Iêmen foi dividido entre a República do Sul e Norte entre 1962 e 1990.

<sup>16</sup> Foi enviado um e-mail ao Arquivo Francês do Centre National du Cinéma, o qual foi responsável pela remasterização do filme, pedindo por uma cópia de "Leila and the Wolves" para uso nesta dissertação. No entanto, não obtive um retorno efetivo.

<sup>17</sup> Cabe nesse marco temporal o vocabulário: Grande Síria, Grande Líbano, anexações otomanas ao Levante e vasto Mashreq ou Mashriq ou Mashrek (em árabe) (MOORE, 2018, p. 132–133).

negociações criativas que ela conseguiu dar corpo a história dela e de outras mulheres árabes.

## 2.2. Os arquivos



Figura 1: Cena do filme “Leila and the Wolves”.

Fonte: “Leila and the Wolves” (Heiny Srour, 1974).

Uma cena do filme me salta aos olhos quando penso sobre arquivos e sua relação com narrativas da história (Figura 1). Leila, uma personagem, está em museu, ateliê ou galeria em Londres na companhia de um amigo. Nesse local, vejo que Leila expõe trabalhos sobre lutas árabes travadas contra colonizadores em geral. Em determinado setor, Leila encontra um amigo que está encarregado da exposição com ela. Ela passa o olho pelas fotografias selecionadas pelo amigo e não encontra nenhuma mulher naquelas imagens, não encontra ninguém com quem possa se identificar naquele espaço. A personagem indaga ao companheiro, Rafiq, algo como “onde estão as mulheres nessa história, nesse acervo, nessa curadoria?”. O homem responde algo insatisfatório. Leila olha para uma das imagens expostas e desassocia-se daquela conversa. A partir de então, o enredo do filme convida a associar sonhos com pedaços de realidade, a confabular sobre as histórias de lutas de mulheres árabes por meio do olhar de Leila. O que emerge da cena é sua dificuldade para encontrar imagens sobre a história de mulheres árabes em um “arquivo” específico.

Entretanto, o que é um arquivo? Para alguns é determinado local onde ficam armazenados registros específicos, os quais podem ser fotos, vídeos, atas de reunião, cadernos, registros de saúde, certidões, diários. Mbembe (2002) vai contar que o arquivo talvez seja tanto um espaço físico quanto simbólico. O termo se refere a um edifício, símbolo de uma instituição pública, que é um dos órgãos de um Estado constituído. No entanto, por "arquivos" entende-se também uma coleção de documentos - normalmente documentos escritos - mantidos neste edifício (MBEMBE, 2002, p. 1). A leitura de Mbembe me ajuda a pensar que, talvez, existam dimensões que se interconectam: uma no campo da arquitetura e outra no campo do acervo simbólico, imaterial que essa estrutura conserva. Esse pode ou não ser escrito, pode ser nota de rodapé, receitas, registros médicos, imagens; tudo o que é conservado como relíquia dentro de estruturas enredadas em mofo e luz baixa. Voltando para a cena com a personagem Leila, o arquivo é tanto aquelas fotografias penduradas nas paredes do museu quanto às próprias vigas que asseguram a existência da casa que abriga uma instituição de arte em Londres.

A ideia do que é um arquivo para Mbembe (2002) não é a mesma que Grovogui (2006). De forma geral, Mbembe se preocupa com questões analíticas as quais diferem das de Grovogui (2006). A poética de Mbembe me interessa ao articular sutilezas invisíveis da política colonial dos arquivos, abrindo espaço para descrever o arquivo dentro de sensibilidades poéticas. Enquanto Grovogui me leva a outras questões, como a lógica do arquivo do pensamento internacional por meio do ocidentalismo e do eurocentrismo (GROVOGUI, 2006, pp. 27–33). De outra forma, aquela abordagem vai dialogar mais diretamente com a discussão sobre descolonização das instituições, dos museus, dos acervos, das curadorias (MBEMBE, 2002). Enquanto essa visão de Grovogui se direciona à especificidade do pensamento internacional, às críticas aos cânones, a forma como se memorializa a História nas Relações Internacionais a partir da narrativa “dos eventos internacionais” - por exemplo, Primeira Guerra e Segunda Guerra Mundial, Guerra Fria -, a qual desconsidera, exclui, menospreza, apaga as formas como os não-ocidentais e não-europeus conferem sentido ao mundo (GROVOGUI, 2006). Dessa forma, outra leitura específica sobre arquivos é possível.

Siba Grovogui (2006) desenvolve sua pesquisa sobre intelectuais africanos (*évolués*) e aponta como o arquivo das RI é duvidoso porque determinados eventos, memórias, histórias de sujeitos não ocidentais como os *évolués* não costumam ser

contadas. Assim, um pensamento internacional se legitima em cima de arquivos e memórias duvidosas, entendendo que foram produzidos apagamentos sistemáticos pela “Europa” e “o Ocidente” sobre arquivos não-ocidentais (GROVOGUI, 2006). Os apagamentos sistemáticos no arquivo ocidental ocorrem seja no sentido de não compreender outras formas de conhecimento de povos não-ocidentais como válidos ao pensamento científico, seja pela crença na superioridade e excepcionalidade de populações anglófonas. A contribuição crítica dos arquivos sobre o não-ocidental se conecta com esforços na recuperação de outros arquivos, por exemplo, o anticolonial.

Além das leituras de Siba Grovogui e Mbembe, outro olhar sobre os arquivos é convocado quando retorno à cena de Leila na exposição em Londres. O arquivo pode ser visto como uma curadoria de registros específicos, apresentado em uma espécie de galeria (EL-MALIK, SHIERA; KAMOLA, 2017, p. 6). Esse esforço combina a circulação de medos, esperanças, imagens, sons, textos entre passado, presente e futuro (EL-MALIK, SHIERA; KAMOLA, 2017, p. 4). O arquivo pode se refratar em imaginários anticoloniais, no sentido de expor outras formas de dar sentido ao mundo durante e depois do período das descolonizações (EL-MALIK, SHIERA; KAMOLA, 2017, p. 10). A poética do trabalho com arquivos no seu sentido de galeria, de ateliê, bem como o diagnóstico colonial deles, carregam pistas sobre como encarar a prática cinematográfica de Heiny Srour<sup>18</sup>.

Existe um debate acerca da pluralização dos arquivos e/ou problematização do cânone no pensamento internacional. De maneira complementar à Grovogui (2006), Meera Sabaratnam (2021) argumenta a favor das pesquisas com arquivos nas Relações Internacionais, em oposição ou tensionamento às pesquisas com cânones como as de Patricia Owens e Katharine Rietzler (2021), também citada por Meera. Basicamente, a pesquisadora Sabaratnam se coloca favorável à dissolução da figura de um mestre de suposto saber, o qual reproduz seu poder disciplinar: dita o que é válido, legítimo, verdadeiro. No entanto, a posição defendida nessa leitura não é simples. Por vezes, ela mesma reconhece os esforços do projeto WHIT

---

<sup>18</sup> Eu não posso deixar de mencionar um grande trabalho sobre arquivo de imagens que é realizado pelo coletivo egípcio Mosireen, que em 2018 tornou público um vasto acervo de vídeos e fotos dos levantes árabes em 2011 no Egito, a fim de manter viva essa memória visual. Disponível em: <https://858.ma/home>.

(Women and History of International Thought)<sup>19</sup> que integram Patricia Owens e Katharine Rietzler e do livro *Women's International Thought: A New History* (2021) em direção a construção de novos cânones (OWENS, PATRICIA; RIETZLER, 2021; SABARATNAM, 2021). Ao mesmo tempo que reconhece essa releitura, Sabaratnam (2021) mantém sua insatisfação com a reconstrução do cânone como saída dos modelos hierárquicos do conhecimento. Nesse sentido, uma pista para se afastar de tais edificações canônicas do pensamento seria a busca por cooperar na construção de “arquivos” (EL-MALIK, SHIERA; KAMOLA, 2017; SABARATNAM, 2021, p. 248; SHILLIAM, 2021).

Por um lado, gostaria de somar às críticas acerca da proposição de releitura dos cânones de Patricia Owens e Katharina Rietzler (2021). Mesmo que o projeto WHIT e a escrita de Owens e Rietzler (2021) se proponham a discutir a teoria e o pensamento internacional a partir de referências de mulheres, a proposta de recuperação dessas vozes parece, ainda, esbarrar no que Grovogui (2006) pontua sobre a lógica ocidental e eurocentrada dos arquivos de pesquisa sobre o internacional. O projeto WHIT, o qual balizou a organização do livro de Owens e Rietzler (2021), concentra-se em dois grandes centros de pesquisa em meados do século XX: Grã-Bretanha e Estados Unidos. A construção de novos cânones acontece, então, a partir de centros específicos da geografia do conhecimento internacional. Heiny Srour, talvez, fosse visualizada como estrangeira na lógica dos arquivos de Owens e Rietzler (2021).

Por outro lado, é preciso reconhecer que a curadoria de Patricia Owens e Katharina Rietzler (2021) atenta para uma variedade mais generosa de locais de produção de conhecimento. O “pensamento” sobre o internacional é visualizado

---

<sup>19</sup> Segundo o texto disponibilizado na página oficial do projeto: “Este projeto colaborativo e multidisciplinar é a primeira tentativa sustentada de escrever as mulheres de volta à história do pensamento internacional e à disciplina acadêmica das Relações Internacionais. O projeto Mulheres e a História do Pensamento Internacional mostra como as mulheres definiram e transformaram a substância e a prática das relações internacionais ao emergir como um campo intelectual separado que examina as relações entre povos, impérios e estados. Concentrando-se em dois grandes centros de pesquisa - a Grã-Bretanha e os Estados Unidos - no início a meados do século XX, os pesquisadores estão examinando uma variedade de locais de produção de conhecimento, incluindo a academia, mas também caminhos menos óbvios para e de gênero no pensamento internacional. Dada a influência do pensamento europeu nas relações internacionais anglo-americanas e o apagamento de intelectuais negros, o projeto também examina vários intelectuais negros da diáspora e europeus.” (tradução nossa). Disponível em: <https://www.politics.ox.ac.uk/project/women-and-history-international-thought#:~:text=The%20Women%20and%20the%20History,between%20peoples%252C%20empires%20and%20states>. Acesso em: 26/02/2023.

não só a partir dos vínculos acadêmicos, mas também na sala de conferência, nos seminários, nos sindicatos locais, nos parques públicos, nas ruas (do Harlem), nos templos religiosos (no Sul da Califórnia) (OWENS; RIETZLER, 2021, p. 17). É inegável a amplitude em que “o pensamento” é interpretado em diversas poéticas: teóricas, ativistas, práticas.

Em outro momento do livro, a leitura de Robbie Shilliam (2021) na companhia de Amy Ashwood permite a expansão em termos de gênero sobre a teorização da *práxis* política ou das formas de luta. Amy Ashwood foi uma pensadora negra jamaicana que atuou de diversas maneiras contra práticas supremacistas brancas entre 1900 e 1960. Compôs junto ao seu companheiro Marcus Garvey, a Associação Universal para o Progresso Negro (AUPN) – em ideias gerais, organização panafricanista e nacionalista no desenvolvimento da História Afro-Americana. Amy Ashwood intelectualizou o mundo, no sentido da prática enquanto forma e conteúdo político, e cabe destacar o trabalho que ela desenvolveu nos bastidores de organização, muitas vezes, papel desenvolvido por mulheres e pouco valorizado, mas essencial na estruturação de movimentos sociais.

Ademais, destaco o trabalho de promover debates públicos por meio da sua fala e presença em reuniões do movimento negro afro-americano<sup>20</sup>, geralmente, composto por uma maioria de homens negros, os quais, no entanto, reproduziam hierarquias de sociedades supremacistas brancas (SHILLIAM, 2021, p. 162–163). Um exemplo em que sua *práxis* aparece foi na criação do seu empreendimento em Londres, chamado *Florence Mills Social Club*, cujo nome faz referência a estrela de cabaré Florence Mills, onde as pessoas podiam se sentir à vontade, por meio da ambientação acolhedora, pensada por Amy Ashwood, repleta de música, dança e comida Afro-caribenha. Outro caso se encontra na habilidade retórica de Ashwood para tecer redes e conseguir fundos para a luta Pan-Africana por onde passou: África Ocidental, Europa, Caribe, América do Norte.

Em suma, Ashwood constrói uma constelação de práticas importante ao nos depararmos com atuação de ativistas no geral, no sentido de evidenciar o debate

---

<sup>20</sup> Como no exemplo da fala no Congresso Pan-Africano de 1945, em Manchester, sobre o tema da Mulher Negra e sua articulação nesse espaço que resultou na inclusão de cinco pontos importantes no documento contendo as resoluções do Congresso, como: salário igual para trabalho igual, remoções de barreiras para emprego de mulheres relacionadas, por exemplo, com seu estado civil, disposição legal para o registro de pais e o fim do sistema "schoolgirl" no serviço doméstico (SHILLIAM, 2021, p. 164–165).

sobre como o pensamento internacional se constrói por meio da articulação cotidiana, mesmo longe do púlpito e próximo da política de bastidores, na vizinhança, nas confraternizações, nos jantares. Nesse sentido, a leitura de Shilliam (2021) aproxima a prática política de Amy ao pensamento internacional de uma ativista pan-africanista que atuou de diversas maneiras contra práticas supremacistas brancas, mais ou menos, entre 1900 e 1960.

No entanto, existem certas limitações ao mobilizarmos essa leitura na direção da obra de Heiny Srour. Em termos evidentes, como o fato desta não ser uma mulher negra na sociedade anglófona, ou mesmo, por não ser uma mulher negra dentro do Levante, ou da sociedade libanesa. Em outros mais sublimes, como o fato da luta na obra de Srour não estar expressa nas articulações dentro de um movimento Pan-Arabista, por exemplo, mas sim no registro imagético de lutas feministas anticoloniais na região do Levante e do Golfo.

A socióloga e cineasta Heiny Srour, com a qual essa dissertação trabalha, não encontraria referências preocupadas com a cultura, as histórias e a memória árabe no livro de Owens e Ritzler (2021). A socióloga não está fora das ou dos cânones, como era o caso de Amy Ashwood, porque esteve perto das instituições de ensino superior. Heiny estudou Antropologia Social na Sorbonne, França, durante a segunda metade do século XX. De certa forma, seria possível analisar seu pensamento dentro das edificações do saber conceitual, acadêmico, por exemplo, por meio de sua tese, dissertação, artigos. Em alguma medida, eu trago esses registros nesta dissertação e o conteúdo destes materiais será abordado na próxima seção.

Meu intuito não é transformar os registros de Heiny Srour em um pensamento exemplar *de mulheres árabes, do Sul-Global*. Não é o objetivo, porque uma série de esforços de outras pessoas árabes (ou do Sul) com outras especificidades, quanto a identidades, classe social, ideologias e religiosidades, continuariam invisíveis. Por mais bem executada que seja a proposta das autoras<sup>21</sup>, eu retorno ao ceticismo de Meera Sabaratnam (2021). Questiono se é preciso seguir o pensamento canônico e seguir a edificação do pensamento de Heiny Srour, uma

---

<sup>21</sup> Para esboçar caminhos, fica a sugestão para futuras leituras sobre o apagamento de mulheres enquanto intelectuais de RI, ou de sua história disciplinar e a questão sobre a pluralização dos cânones com mais mulheres (HUTCHINGS; OWENS, 2021; OWENS, PATRICIA; RIETZLER, 2021).

vez que o seu acervo de registros se conecta com o ideal de construção coletiva e não individual. O arquivo sobre o trabalho de Heiny é, também, coletivo. O seu nome é visualizado em uma literatura preocupada em ampliar o arquivo anticolonial, sobretudo preocupado em generificar tal arquivo (SALMA; JEYRAN, 2023). É por meio dessa releitura dos arquivos anticoloniais que pesquisar com Srouer se torna possível.

Busco demonstrar como a obra de Srouer se entrelaça com a literatura na área de Relações Internacionais, à medida que recupero os arquivos do pensamento internacional, na expectativa de que, expandindo o arquivo a partir do qual pensamos a relação entre anticolonialismo e gênero, também possamos repensar o que congrega as relações internacionais. Ao me deparar com os registros de Heiny Srouer sou convocada a re-imaginar, -organizar, -montar, - colar os arquivos que incorporam o pensamento internacional, nas linhas das críticas já feitas: sobre quais eventos, memórias e recordações geralmente se compõem (GROVOGUI, 2006); sobre a leitura anticolonial desse arquivo (EL-MALIK, SHIERA; KAMOLA, 2017) e sobre as exclusões sistemáticas de mulheres no pensamento internacional (OWENS, PATRICIA; RIETZLER, 2021).

De tal forma, proponho a contribuir para o movimento de pluralização dos Arquivos da disciplina de Relações Internacionais recuperando, em específico, como a cineasta e socióloga libanesa, Heiny Srouer, luta contra a opressão colonial e patriarcal. Em outras palavras, uma relevância da produção de Srouer se encontra dentro da retomada de histórias durante o período das descolonizações dos anos 1960 e 1970. Em suma, é como se simbolicamente a produção de Srouer ocupasse o arquivo de descolonizações, de anticolonialismos que compõe um Arquivo maior de Relações Internacionais. Uma contribuição das histórias visuais desenvolvidas por Srouer podem ser lidas, então, dentro desse arquivo.

Pensando, então, nessa retomada sobre essas histórias de descolonização, é que chegamos ao contexto que inspira a escrita dessa dissertação. A leitura de Alina Sajed (2019) vislumbra os futuros de uma Argélia independente por meio da retomada dos tipos e/ou das variedades de lutas, de projetos, de ideologias anticoloniais empenhadas na Guerra da Argélia. O argumento também percorre a ideia de que o predicamento do estado de libertação nacional veio à tona *durante* as disputas anticoloniais, e não como um conjunto de políticas após a independência



dos franceses<sup>22</sup>. Em outras palavras, o conjunto de políticas (econômicas e sociais) para a libertação nacional ocorre mesmo antes da conquista do aparato burocrático do Estado (nos termos do iluminismo europeu). No caso, a libertação nacional ocorre durante as lutas anticoloniais e adquire sua relevância consoante ao Estado no momento que o colonizador é removido da cena, quando é realizada a missão de se libertar do colonizador. Dessa forma, o que a leitura tenta problematizar é a visão de uma cena na qual atores anticoloniais argelinos estavam perplexos diante de um vazio deixado pela saída do colonizador. Como se só com essa saída de cena os atores se colocassem diante do dilema do que fazer, como lidar com o Estado, com a nação, com a comunidade.

Entretanto, as linhas da argumentação de Sajed (2019) forjam um roteiro com maiores nuances sobre uma variedade de utopias anticoloniais durante a(s) guerra(s) da Argélia, das quais apenas uma forma específica de luta, de ideologia, de projeto prevaleceu na sociedade argelina após a independência da França. Por exemplo, Ferhat Abbas, Abdelhamid Ben Badis e Messali Hadj são três líderes argelinos que lutaram pela libertação colonial francesa de formas diferentes, na busca por projetos também distintos. A trajetória política de Abbas passava por momentos como representante do movimento liberal/reformista da juventude intelectual argelina, um *évolué*, até a participação na Frente de Libertação Nacional em 1956, na qual defendeu a insurreição armada contra a França. Bem Badis defendia o retorno a um passado religioso (islâmico) anterior à experiência colonial.

A organização que Bem Badis fundou, a “Association of Algerian Muslim Ulemas” (p. 639), não buscava a independência, mas sim o nacionalismo linguístico e a purificação da prática islâmica na Argélia dentro dos limites de uma estrutura política francesa. Messali Hadj é um dos mais proeminentes líderes anticoloniais argelinos e certamente o mais conhecido por sua atuação na linha revolucionária/socialista. Ele tem sido constantemente visto como um dos fundadores do movimento nacionalista argelino e, diferentemente de Badis,

---

<sup>22</sup> A construção de parte do argumento de Sajed (2019) me remete muito à leitura de Chatterjee (2007) sobre o desenrolar do nacionalismo anticolonial. A ressonância acontece no momento que penso na atenção dada por ambas as leituras a um *timing* da produção de ideias nacionalistas anticoloniais. Em Chatterjee, o nacionalismo indiano aparece não com a formação do Congresso Nacional em 1880, mas sim antes disso. Em Sajed, o conjunto de políticas (econômicas e sociais) de libertação nacional ocorre mesmo antes da conquista do aparato burocrático do Estado, no caso, durante as lutas anticoloniais.

buscava a construção de um governo propriamente argelino. Por mais que essa leitura de Alina Sajed (2019) não esteja preocupada em associar a prática desses líderes ao *status* de intelectual, como aparenta em outro trabalho sobre Franz Fanon e Albert Camus (SAJED, 2013), a preocupação continua com a prática no sentido de como se enfrentou o, lutou contra, lidou com o projeto colonial francês e, sobretudo, as próprias fraquezas, as contradições internas do sujeito colonizado que vão continuar existindo mesmo após a independência. Para Sajed (2019), a pergunta “como se luta?” envolve pensar em ambiguidades coloniais, raciais e de gênero que foram internalizadas e que se mantém mesmo após a independência.

Influenciada pelo pensamento de Sajed (2019) sobre a existência de diversos projetos, ideologias e maneiras de se libertar contra a opressão colonial, proponho ampliar o debate sobre como se luta em dois sentidos: a) para além dos dilemas anticoloniais argelinos, incluindo também outros contextos marcados por situações coloniais; b) e expandindo o modo como se compreende como se luta em contexto anticolonial. Proponho, então, a(s) seguinte(s) pergunta(s) de pesquisa: como a produção audiovisual de Heiny Srour constitui uma forma de luta? Se luta, é contra o quê?

### 2.3.

#### O contra-arquivo

A ideia de um contra-arquivo se fortalece na medida em que recuperando a luta da cineasta e socióloga libanesa, Heiny Srour, reúno um conjunto de dados, textos, filmes, conversas, os quais possibilitam uma expansão de um arquivo específico sobre formas de luta anticoloniais dentro da disciplina de Relações Internacionais. Nesse sentido, um aporte desse trabalho ocorre ao auxiliar na recuperação de fontes específicas que compõem o arquivo anticolonial, contribuindo para esforços de gerações passadas à minha e deixando registros para as futuras, “como um arquivo que continua a circular: outro horizonte para pensar o presente. Este horizonte ainda existe e continua a moldar o mundo ao nosso redor<sup>23</sup>” (EL-MALIK, SHIERA; KAMOLA, 2017, p. 4, tradução nossa). Nas

---

<sup>23</sup> Do original: “as an archive that continues to circulate: another horizon for thinking the present. This horizon still very much exists and continues to shape the world around us” (EL-MALIK, SHIERA; KAMOLA, 2017, p. 4).

minhas palavras, o horizonte é uma imaginação sobre o futuro que a busca da pluralização do arquivo permite expandir, ampliando o mundo ao qual gerações futuras poderão habitar.

Por que fico, especificamente, na companhia de Heiny Srour para a construção desse contra-arquivo? Heiny Srour apareceu ainda durante uma primeira (ou segunda) versão do projeto. A versão se tratava de investigar “conectividades anticoloniais” (SAJED, 2015; SHILLIAM, 2015) entre feministas no Mundo Árabe ao longo do período das descolonizações no século XX. Em outras palavras, o meu interesse e objetivo era analisar imaginários anticoloniais no sentido de, vindo de, ou visto a partir de feministas<sup>24</sup> como Zohra Drif<sup>25</sup>, Djamila Bouhired<sup>26</sup>, Hassiba Ben Bouali<sup>27</sup>, Heiny Srour e Djouhra Abouda<sup>28</sup>, por meio de alguns registros de intelectuais que viveram durante essa história coletiva de descolonizações de África e Ásia. Naquele momento, meu desejo passava por estudar projetos de mundo feitos por feministas, partindo do que elas me traziam como território. Questionava sobre *como* cartografar imaginários, no geral, e *se* é possível fazer esse movimento sem questionar o que envolve a construção de mapas.

No entanto, eu estava com um problema em relação às fontes, e não poderia depender de recursos materiais para ir até o Líbano, por exemplo, para ter acesso a documentos em papel sobre lutas anticoloniais e a participação das mulheres. Nesse

---

<sup>24</sup> Seis meses depois dessa minha versão do trabalho, fui surpreendida com a edição: “imaginários feministas anti-coloniais” (SAJED; SALEM, 2023, tradução nossa).

<sup>25</sup> Entrevista com Zohra Drif para os estudos de Mulheres, Paz e Segurança na universidade de Georgetown. Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=MiRkoyfoRmE&ab\\_channel=GeorgetownInstituteForWomen%2CPeace%26Security](https://www.youtube.com/watch?v=MiRkoyfoRmE&ab_channel=GeorgetownInstituteForWomen%2CPeace%26Security). Acesso em 12/04/2022.

<sup>26</sup> Texto para ter um panorama das imagens contidas no nome de Djamila Bouhired. Disponível em: <https://assafirarabi.com/en/42861/2022/01/10/djamila-bouhired-algerian-women-between-glory-and-contempt/>. Acesso em 13/04/2022. Comentário sobre filme da vida Djamila popularizado pelo apoio do Presidente egípcio Nasser, disponível em: <https://festival.ilcinemaritrovato.it/en/film/djamila/>. Acesso em 13/04/2022. Música indonésia em homenagem a Djamila Bouhired. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=5iSfReUf4x8>. Acesso em 13/04/2022.

<sup>27</sup> Apesar de saber que Hassiba Bem Bouali foi uma ativista, moudjahidat que lutou pela independência da Argélia contra o sistema colonial francês, é importante dizer que existe pouco material sobre a biografia dela. Encontrei apenas um trabalho que aborda o nome dela de forma mais direta (SLYOMOVICS, 1995).

<sup>28</sup> Diretora de cinema franco-magrebina. Perfil e obra de interesse disponível em: <https://watch.eventive.org/mizna/play/624054e21def4f0029105c63>. Acesso em 28/05/2022.

sentido, a obra de Heiny contém um tanto de informações já traduzidos do árabe ao inglês por iniciativas que cito no trabalho, o que facilita sua análise (SABZIAN, 2021). Além disso, outro motivo da companhia de Srouer nessa pesquisa foi porque o conteúdo de sua obra se mostrou relevante ao tipo de contribuição ao qual me engajo. Por fim, optei por seguir com ela devido ao meu desejo de trabalhar com arquivo visual.

As dificuldades com as fontes me fizeram ter que optar por saídas estratégicas que contam com o apoio de toda uma rede de trabalho que disponibiliza online a tradução de materiais árabes. Dessas redes, algumas são anônimas e outras não. Todas as informações sobre as fontes com as quais tive contato estão referenciadas da melhor maneira possível, pensando em facilitar a continuidade dessa rede de trabalho para outras/os/es estudiosos/es/as brasileiras/os/es. Conto, então, com o apoio das produções, tanto acadêmicas quanto de outros formatos, de pessoas árabes em diáspora, tal qual Viviane Saglier da Universidade da Califórnia<sup>29</sup>, do dossiê sobre Heiny na publicação *Out of Shadows* pela plataforma *Sabzian* e o Festival de Coutisane de cinema<sup>30</sup> e das entrevistas concedidas pela própria realizadora libanesa.

Não obstante, algumas dificuldades se mantêm: o impedimento de acessar mais trabalhos de Heiny Srouer, por exemplo, ler sua tese de doutorado sobre as diferenças das mulheres libanesas e árabes, assim como o acesso a curta-metragens – os quais comentarei mais adiante. Também, sobre o quão difícil é trazer a contribuição da sua obra sem desestabilizar toda uma série de literaturas de Relações Internacionais e ter que me encaminhar para literatura do Cinema ou para projetos pouco divulgados a respeito do arquivo do sujeito não-ocidental, anticolonial. Outra dificuldade é não saber árabe e tampouco poder conhecer os espaços em que Heiny desenvolveu seus projetos e ambientou boa parte de sua vida, como no Líbano.

---

<sup>29</sup> Viviane Saglier situa sua pesquisa dentro das humanidades e do Cinema, nos ramos da infraestrutura política econômica. Disponível em [https://www.aub.edu.lb/fas/soam/media\\_studies/infrastructures/Documents/Abstracts/Viviane%20Saglier.pdf](https://www.aub.edu.lb/fas/soam/media_studies/infrastructures/Documents/Abstracts/Viviane%20Saglier.pdf) acesso em 04/07/2022. A literatura com a qual trabalharei nessa dissertação me foi fornecida pela própria autora.

<sup>30</sup> Um Dossiê é uma coleção de textos e traduções relativo a um diretor, filme ou tema específico deste espaço. Disponível em: <https://www.sabzian.be/dossier/out-of-the-shadows>. Acesso em 04/07/2022.

A procura por registros da cineasta e antropóloga foi primordialmente feita na companhia do *Dossier Out of Shadows: Heiny Srour*, de busca na base de dados da British Library e da Biblioteca da Universidade de Sorbonne, por meio de tentativas de contato tanto com o Arquivo Francês do Centre National du Cinéma et de l'image animée (CNC), quanto à própria diretora. No entanto, eu não consegui acessar o conteúdo de algumas fontes na base de dados das duas bibliotecas.

Os escritos na autoria de Heiny, os quais eu tenho acesso ao conteúdo, são: a) um capítulo de livro com título não divulgado aparentemente premiado pela “société civile des auteurs multimedia (LaScam)” (SROUR, 2021b); b) um artigo-manifesto originalmente publicado no livro *Paroles... elles tournent!*, pelo coletivo *Des femmes de Musidora*, na editora *Éditions des femmes* em Paris, 1976. Esse material foi republicado pela plataforma Sabzian (SROUR, 2022); c) um artigo antigo publicado na Sabzian (SROUR, 2021a); d) duas resenhas de livros acadêmicos: uma sobre o livro *Les Algériennes* da escritora Fadéla M'rabet<sup>31</sup>, outra sobre o livro *L'idéologie arabe contemporaine* de seu orientador Maxime Rodinson (SROUR, 1967, 1968). Além dos textos com autoria de Srour, possuo acesso a materiais produzidos por Srour em outros formatos, que são: 1) conversas com artistas, pesquisadores, cineastas<sup>32</sup> (AKOMFRAH, 2021; HADOUCHI, 2021; JIRMANUS, 2019; MARTINEAU HENNEBELLE; HENNEBELLE, 2021; SHIRAZI, 2021; WASSEF, 2021); 2) dois filmes em qualidade inferior à desejada por meio do contato com Arquivo Francês do Centre national du cinéma et de l'image animée e com a diretora (SROUR, 1974, 1984).

Também, encontrei outros documentos que se referenciam a Srour e seus filmes em discussões específicas, como o comunicado da Conferência de Nairobi em 1985, que marca ao fim da intitulada Década da Mulher pelas Nações Unidas (HENDESSI, 1986). A partir desses materiais, eu diria que Heiny conseguiu registrar uma série de histórias sobre lutas de libertação. Essas histórias são de personagens como Layla Fakharo, ou são personagens coletivos sem nome próprio

---

<sup>31</sup> Ativista do grupo argelino Frente de Libertação Nacional e autora de dois livros que denunciam a condição das mulheres na Argélia. Entrevista cedida em 1968: <https://www.ina.fr/ina-eclaire-actu/video/i08051841/temoignage-de-fadela-m-rabet-militante-fln>.

<sup>32</sup> Uma conversa originalmente publicada na revista feminista *Spare Rib*, edição 152 em Março de 1985. A revista tem seu catálogo disponível na Biblioteca Britânica, no entanto só tive acesso ao conteúdo da conversa por meio do “Dossier Out of Shadows” da Sabzian. Link para o acervo da revista: <https://www.bl.uk/spare-rib>. Acesso em 06/03/2023.

- como as atas de reuniões da PFLOAG que foram fornecidas por Srouf ao autor de *Monsoon Revolutions* (SALMA; JEYRAN, 2023; TAKRITI, 2013).

Dentre os filmes dirigidos por Heiny Srouf escolho dois para analisar tanto seu conteúdo quanto o contexto a partir do qual se materializaram. A escolha pela análise de *A Hora da Libertação Chegou* (1974) e de *Leila e os Lobos* (1984) ocorre, sobretudo, porque são os registros aos quais consegui ter acesso. Além disso, interessa analisar o conteúdo dos filmes em si, entendendo-os como registros imagéticos sobre as formas como as mulheres árabes lutaram nos processos históricos aos quais cada um dos filmes se ocupa. Além desses dois longas-metragens, Srouf também desenvolveu os seguintes trabalhos: *The Singing Sheikh* (1991, 10', vídeo), *Rising Above - Women of Vietnam* (1997)<sup>33</sup>, *The Eyes of the Heart* (1998, 52', vídeo), *Women of Vietnam* (1998, 52', vídeo) e *Woman Global Strike 2000* (2000, vídeo).

## 2.4. Conclusão

Neste trabalho, eu me proponho a contribuir para o movimento de pluralização dos arquivos da disciplina de Relações Internacionais recuperando as formas de luta da cineasta e socióloga libanesa, Heiny Srouf. Com a leitura de Siba Grovogui e Patricia Owens, no qual Robbie Shilliam também se insere, que entendem os arquivos da disciplina como falhos, incompletos e parciais e que buscam resgatar o pensamento e prática internacional de sujeitos marginalizados, essa dissertação se propõe a investigar uma parte específica desse grande arquivo das RI sobre as formas de luta nas quais se engajou uma mulher em um contexto de luta anticolonial.

---

<sup>33</sup> A única informação sobre o conteúdo desse filme que encontrei foi a seguinte sinopse: “Rising Above descreve os sacrifícios que as mulheres vietnamitas fizeram durante a guerra com os Estados Unidos e as lutas que enfrentaram desde a libertação. As mulheres fizeram contribuições significativas para a luta pela libertação do Vietnã. O vídeo destaca as experiências de cinco mulheres durante a guerra. Essas mulheres participaram de operações militares, capturaram pilotos americanos abatidos, sofreram tortura nas mãos do regime sul-vietnamita, perderam familiares e ajudaram a negociar o acordo de paz em Paris. Durante a guerra, muitos vietnamitas reconheceram essas mulheres como heroínas. No entanto, desde a libertação, as mulheres vietnamitas enfrentaram novos desafios. Embora algumas mulheres tenham mantido suas posições de destaque após a guerra, esperava-se que muitas retornassem aos seus papéis domésticos tradicionais. Algumas ficaram desiludidas com o Partido Comunista e deixaram seus cargos no governo; outras trabalharam para eliminar a pobreza e a prostituição no Vietnã.” (MASUR, 2000, tradução nossa).

Inspirada pela pergunta de Alina Sajed (2019) sobre como nós lutamos e pelo quê se luta, proponho repensar essa pergunta de outra maneira a fim de expandir o repertório desse arquivo anticolonial para além da Argélia e compreendendo que ainda possam existir outras formas de luta. O trabalho parte não de uma pergunta de pesquisa, mas sim de um conjunto de perguntas: Como a produção audiovisual de Heiny Srour constitui uma forma de luta? Se luta contra o quê?

Meu objeto de pesquisa é constituído por dois filmes da cineasta: *A Hora da Libertação Chegou* (1974) e *Leila and the Wolves* (1984). Meu objetivo é auxiliar a pluralizar não só os arquivos visuais, como também o pensamento e prática internacional desenvolvido por feministas na segunda metade do século XX.

Uma primeira dimensão do objetivo já começa a aparecer nesse capítulo enquanto tento ampliar o repertório do que compõe o arquivo internacional a partir da apresentação da prática de uma mulher em um contexto de descolonização na sociologia e, principalmente, no cinema. No próximo capítulo, eu atento para arquivos visuais questionando como os filmes são analisados em RI para, então, apresentar a metodologia específica que conduz a minha leitura dos dois filmes de Heiny Srour - *A Hora da Libertação Chegou* (1974) e *Leila and the Wolves* (1984).

### 3

## **As bases para uma análise de dois filmes de Heiny Srour**

Proponho dois momentos para nossa conversa nesse capítulo. Primeiro, apresento pesquisas visuais em Relações Internacionais, a partir de Roland Bleiker (2001), Cynthia Weber (2009), Maria Holt (2010), Rebecca Adler-Nissen, Katrine Emilie Andersen e Lene Hansen (2020), Michael Shapiro (2009, 2013). Bleiker e Shapiro me auxiliam a mobilizar o que os filmes podem fazer. Adianto que eles permitem experienciar, transformar e representar o mundo sempre de maneira falha, imperfeita, com lacunas e por meio de suas próprias poéticas. Compreendo uma possível relevância dos filmes de Heiny Srour no sentido de potencializar maneiras de reinterpretar, reconfigurar e transformar o mundo.

Cynthia Weber (2009), Maria Holt (2010), Rebecca Adler-Nissen, Katrine Emilie Andersen e Lene Hansen (2020) fornecem trabalhos relevantes em Relações Internacionais (RI) dentro das temáticas da Segurança e da Política Externa. Os trabalhos fornecem uma imagem sobre sujeitos árabes na qual não pretendo contribuir, no sentido de uma ameaça à segurança em atentados terroristas, como em Holt e Weber, ou vítimas, com em Nissen, Andersen e Hansen. O que essa dissertação se atenta é sobre a produção audiovisual de uma mulher árabe.

A segunda seção é composta pela metodologia do trabalho. Para desenvolver como analiso o objeto de estudo dessa pesquisa, proponho uma retomada da literatura que analisa filmes em RI. Nessa retomada busco enxergar quais são as estratégias analíticas presentes nas leituras de Michael Shapiro (2009, 2013) Patricia Molloy (2003) e Naeem Inayatullah (2003) Luís Trindade (2022) Jutta Weldes (2003) Iver B. Neumann (2003) e Bleiker e Hutchison (2022) para desenvolver, em seguida, como estabeleço a minha versão da análise de *A Hora da Libertação Chegou* (1974) e *Leila e os Lobos* (1984).

### **3.1.**

#### **Diálogo com o campo das visualidades em Relações Internacionais por meio de leituras pontuais.**

Como apontado no último capítulo existe uma literatura em Relações Internacionais (RI) preocupada em reescrever as histórias que compõe a disciplina a partir de atores, sujeitos marginalizados pela historiografia tradicional ocidentalizada. A partir do movimento de recuperação de sujeitos que podem ser



relevantes para o olhar do presente sobre o passado, trouxe a obra de Heiny Srour no intuito de contribuir para a pluralização desses arquivos que memorializam as compreensões sobre as RI. Como também já introduzido, Heiny é socióloga, antropóloga e realizadora de cinema. Ela seguiu formação acadêmica dentro da Sociologia e da Antropologia, ao passo que desenvolveu outra forma de expressar seu pensamento crítico em direção a produção audiovisual.

Seria possível questionar a relevância, para as Relações Internacionais, de analisar obras cinematográficas, ainda mais obras que não foram um sucesso de bilheteria e que foram produzidas por uma sujeita marginalizada. Qual a significância que o cinema de Heiny Srour poderia possivelmente ter para as RI? Se pensarmos que o trabalho dela espelha e exercita uma prática política, ele continuará sem importância?

É preciso reconhecer que as imagens (em movimento ou não) nem sempre foram compreendidas como um objeto de análise considerado ou até validado para determinada literatura de Relações Internacionais. O empenho visual de diversos acadêmicos é comumente associado a publicação do pesquisador Roland Bleiker em 2001 de *The Aesthetic Turn in International Political Theory*. Para além da circulação do termo “virada estética” ao longo dos anos <sup>34</sup>, o que nos importa é a preocupação em ampliar o entendimento do que pode ser considerado política em Relações Internacionais, a partir do debate sobre como os objetos de análise são representados na teoria política internacional (BLEIKER, 2001). O argumento avançado por ele, a partir de suas considerações sobre o trabalho de pensadores da filosofia continental, como o francês Gilles Deleuze, é de que sempre existe um espaço, um vão ou uma lacuna entre um objeto de estudo e o que é derivado dele, por exemplo, teorias, postulados, análises<sup>35</sup> (BLEIKER, 2001). Assim como Roland Bleiker, Michael Shapiro também é uma voz importante na estética e será abordado mais adiante. As pesquisas ao longo das últimas duas décadas conferem diferentes

---

<sup>34</sup> Aida Hoizic (2017) faz um balanço dos últimos 15 anos da “virada estética” nas Relações Internacionais, a partir do artigo específico de Roland Bleiker (2001), Hoizic atenta para possíveis romantizações sobre uma crescente abertura epistemológica e metodológica na disciplina por meio da interdisciplinaridade com a filosofia, a história da arte, a antropologia e a teoria cultural. A percepção de Aida ilumina para uma abertura apenas parcial à estética em temas ainda circunscritos aos estudos de segurança, paz e conflito internacional.

<sup>35</sup> Eu acredito que sempre existirá uma lacuna entre o objeto de estudo dessa dissertação, os dois filmes de Heiny Srour, e aquilo que consigo escrever sobre eles em minha análise.

sentidos a figuras que circulam globalmente e nos aproximam de contribuições relevantes aos estudos de Análise de Política Externa, Política Global, Segurança Internacional. Nos próximos parágrafos, forneço exemplos de leituras de imagens nas áreas supracitadas.

Cynthia Weber (2006) atribui sentido a um conjunto de referências imagéticas que surgem no cinema produzido nos Estados Unidos após os ataques de 11 de setembro de 2001. A autora parte da sua experiência em relação a explosão do World Trade Center em Nova Iorque em setembro de 2001 para discutir a consolidação de política externa dos EUA pós esse marco. A reação dela foi buscar um espaço tranquilo para se abrigar, o qual ela encontrou no cinema. Nas suas palavras, ela queria encontrar alguma maneira de fugir da realidade dura que se apresentava a ela<sup>36</sup>. Ela começa, então, a frequentar salas de cinema e passa a se surpreender com o que esse espaço oferece sobre discussões públicas em circulação naquela sociedade sobre aspectos da identidade estadunidense. O estudo que ela propõe é sobre o cinema e a guerra. Especificamente, interessada nos filmes que estavam sendo exibidos nos cinemas dos EUA entre o 11 de setembro (um momento em que a política externa estadunidense estava sendo repensada) e o verão seguinte (quando a nova Doutrina de Bush se consolidou como um pilar da política externa dos EUA) (WEBER, 2006, p. 2). A partir dessa seleção emergem as perguntas: quais filmes ganham mais espaço e tempo de sessão e quais recebem menos espaço? Quais subjetividades políticas são produzidas pelos mais comerciais? Como a figura do pai, da mãe, do jovem patriota visualizada nesses filmes se relaciona com a formação discursiva moral da Guerra ao Terror? É importante dizer que essa é apenas uma leitura no campo visual sobre a explosão das torres gêmeas, mas existem muitos outros trabalhos sobre essa mesma questão<sup>37</sup>.

---

<sup>36</sup> A poética de Weber transmite sobre as salas de cinema me remete ao caráter especial que Michael Shapiro (2009) enxerga os festivais de cinema. Infelizmente, não consigo desenvolver esse *insight* nessa pesquisa.

<sup>37</sup> Na entoadada dos anos 2000, reverberaram trabalhos críticos abordando representações particularmente sobre árabe-muçulmanos. Por exemplo, Shapiro (2009) está envolto na geopolítica da cinematografia e nas discussões pós 11 de setembro, da invasão do Afeganistão, da circulação de imagens de pessoas muçulmanas, da reprodução do filme “A Batalha de Argel” no Pentágono estadunidense (SHAPIRO, 2009, introdução). Bleiker coloca que um evento político não pode determinar de qual perspectiva e em qual contexto ele é visto, mas sim que as pesquisas tentam atribuir sentido ao e influenciar “a realidade” em que são produzidas, as emergências do seu tempo e o que se busca criticar, explicar, analisar (BLEIKER, 2009, p. 21).

Já Maria Holt (2010) parte de uma reportagem de jornal para discutir qual o impacto que a resistência islâmica teve sobre as mulheres, tanto em termos de sua capacidade de desempenhar um papel significativo no conflito quanto de sua posição dentro da estrutura social tradicional dominada pelos homens. O título do artigo já parte da imagem da mulher-bomba: *Grandmother Blows Self Up in Suicide Attack on Israeli Forces*. Segundo a contextualização disponibilizada pela autora, a reportagem é acompanhada de uma fotografia de uma palestina idosa, Fatma al-Najar, vestida com um lenço branco e uma bandana verde e segurando um rifle M-16, informando que a “avó” havia se explodido no campo de refugiados de Jabaliya, no norte da Faixa de Gaza, ferindo levemente três soldados israelenses. A pesquisa de Holt (2010) aponta que, à primeira vista, essa senhora pareceria uma “terrorista” bastante improvável para enquadramentos ocidentais de muçulmanas como vítimas passivas nas relações de poder. No entanto, a prática do martírio é investigada como uma possibilidade de agência-resistência de mulheres dentro de comunidades muçulmanas palestinas (sunitas) na Cisjordânia e na Faixa de Gaza e de muçulmanas xiitas no Líbano, ambas submetidas à intrusão e à ocupação israelense e cujas sociedades sofreram transtornos, humilhações<sup>38</sup> (HOLT, 2010, p. 366). O estudo parte de uma inspiração, produzida por uma imagem, para contribuir com a área dos Estudos Críticos de Terrorismo, problematizando os contornos entre o que é violento e imoral, portanto, terrorista e o que é prática política, assim supostamente pacífica e legítima.

Existem outros sentidos conferidos à disciplina no encontro de pesquisadores com imagens. É possível pensar na foto de Alan Kurdi (Aylan em curdo), menino curdo-sírio que morreu em 2015 enquanto ele, seus pais e seu irmão – Abdullah, Rehana e Ghalib Kurdi - tentavam fugir da guerra na Síria chegar a Europa atravessando o Mar Mediterrâneo até chegar na ilha grega de Kos. O bote que transportava precariamente a família Kurdi e outras pessoas quando afundou<sup>39</sup>. Rehana, Ghalib e Alan Kurdi morreram afogados. O corpo de Alan foi encontrado na areia. O menino morto foi fotografado e sua imagem foi republicada, causando comoção globalmente. Rebecca Adler-Nissen, Katrine Emilie Andersen e Lene

<sup>38</sup> Além de transtornos e humilhações é importante dizer que a sociedade palestina na Faixa de Gaza e na Cisjordânia sofre com uma limpeza étnica brutal desempenhada pelo Estado de Israel.

<sup>39</sup> É triste perceber que não encontrei informações sobre o que aconteceu com as pessoas que estiveram com a família Kurdi no barco enquanto rememorava o caso por meio de portais de notícias.

Hansen (2020) defendem a consideração conjunta de visualidade, emoções e RI por meio de uma discussão sobre as respostas às fotografias de Alan Kurdi. A pesquisa aborda as emoções como forma discursiva e ponderam como as imagens são performativas em relação à política emocional e aos significados que elas constituem por meio do discurso. Quando se trata de política externa, essas respostas emocionais às imagens constituem subjetividades políticas, uma vez que aqueles que falam também são considerados aqueles que sentem, e são bastante variadas entre si. O intuito do artigo é descobrir como diferentes emoções – por exemplo, pena, compaixão, luto e vergonha - são articuladas com respostas emocionais semelhantes (ADLER-NISSEN; ANDERSEN; HANSEN, 2020). As autoras visualizam esses encaminhamentos afetivos na questão do refúgio e na Guerra Síria pelo marco da transformação da morte de um menino em um ícone.

Até agora, mobilizei a leitura de Cynthia Weber (2006), Maria Holt (2010), Rebecca Adler-Nissen, Katrine Emilie Andersen e Lene Hansen (2020) para expor a relevância de pesquisas que mobilizam imagens em áreas da Segurança e da Política Externa. No entanto, o intuito dessa pesquisa não é contribuir para essas áreas. Cito essa bibliografia para fornecer um panorama sobre trabalhos relevantes academicamente e que lidam (mesmo que criticamente) com a representação de sujeitos árabes como uma ameaça à segurança em atentados terroristas, como em Holt e Weber, ou vítimas, como em Nissen, Andersen e Hansen. Gostaria de destacar que esta pesquisa não se alinha a tais olhares sobre agência desses sujeitos marginalizados. O que a dissertação se atenta é sobre algo, supostamente, desimportante para essa bibliografia como uma mulher árabe, judia fazendo cinema sobre situações também supostamente irrelevantes: uma revolução em Dofar e a história de mulheres no Levante. A partir de Roland Bleiker (2001) e Michael Shapiro (2009, 2013) quero abordar “o que os filmes fazem?” nas próximas linhas.

Existe muitos trabalhos dentro da cinematografia em política internacional desenvolvidos pelo pesquisador estadunidense Michael Shapiro. Assim como em Roland Bleiker (2001) <sup>40</sup>, Michael também se inspira na relação que o filósofo francês Gilles Deleuze estabelece com filmes (DELEUZE, 1992; SHAPIRO, 2009, 2013). Deleuze, Shapiro e Bleiker possuem perspectivas filosóficas que enfatizam o potencial dos filmes para criar experiências sensoriais e emocionais diversas e

---

<sup>40</sup> Roland Bleiker (2009, 2018) também se inspiram na forma como Deleuze se relaciona com filmes.

profundamente subjetivas. Os três não se concentram em significados literais em suas análises, porque entendem que é impossível apreender “o que o filme *quer* dizer”. O que existem são percepções e representações cinematográficas. Os filmes representam a realidade sempre de forma imperfeita. Em outras palavras, eles, ao representarem a realidade, sempre o fazem de maneira falha, situados entre os elementos que são os signos visuais e os significados que eles carregam. Além de meramente refletirem a realidade, eles também a constituem, reinterpretando-a e transformando-a. Compreendo que a experiência de assistir aos dois filmes de Heiny permite maneiras de reinterpretar, reconfigurar e transformar o mundo.

Michael Shapiro possui diversos trabalhos e sua voz constitui uma assinatura, na qual “poucos outros abrangem tão amplamente gêneros, locais, eventos e fontes de inspiração artística e conceitual; poucos buscam com tanta insistência a promessa de territorialização das relações transversais.” (KLAUSEN, 2017, p. 558, tradução nossa). É notável o repertório criativo visualizado em sua obra e admito minha surpresa ao perceber seu conhecimento por cinematografias com diferentes nacionalidades como, iraniana, soviética, argelina, palestina (SHAPIRO, 2009). No entanto, nunca encontrei nas leituras de Shapiro investigações, referências, rastros de cinematografias feministas preocupadas com dramas coloniais ou anticoloniais. Como exemplo dessa produção audiovisual invisibilizada, não só está Heiny Srour, cuja obra é meu objeto de estudo aqui, como também a artista franco-argelina Djouhra Abouda, cujo trabalho maravilhoso conta com experimentações visuais e sonoras em sobreposições (Figura 2 e 3). Eu tive a oportunidade de conhecer a carreira breve de Djouhra Abouda no cinema por meio da plataforma Mizna<sup>41</sup> com a experimentação de sessões online de três filmes produzidos por ela e Alain Bonnamy<sup>42</sup>: *Algérie Couleurs* (1972), *Ciné-Cité* (1974)

---

<sup>41</sup> A Mizna é uma plataforma crítica para literatura, cinema, arte e produção cultural contemporânea centrada no trabalho de artistas árabes e do sudoeste asiático e do norte da África. Ela também publica a revista literária *Mizna: Prose, Poetry and Art Exploring Arab America* e produz o *Twin Cities Arab Film Festival*. A *Mizna Film Series* é uma seleção mensal de programas que marcam o primeiro empreendimento na programação de filmes com curadoria durante todo o ano.

<sup>42</sup> Nascida na Argélia em 1949, Djouhra Abouda chegou à França com sua família em 1956. Ela fundou a banda feminista Djurdjura no final da década de 1970 e começou a seguir carreira musical solo em 2002. Alain Bonnamy, nascido em 1947, é arquiteto e fotógrafo.

e *Ali au pays des merveilles* (1976)<sup>43</sup>. Também nunca encontrei análises sobre a produção audiovisual de tais cineastas em qualquer outra bibliografia do campo.



Figura 2 - Cena do trabalho de Djouhra Abouda, *Ciné-Cité*, 1974. Imagem disponível em: <http://xcentric.cccb.org/en/programas/fitxa/creation-is-a-political-protest-the-cinema-of-djouhra-abouda-and-alain-bonnamy/237824>. Acesso em 25/05/2023.

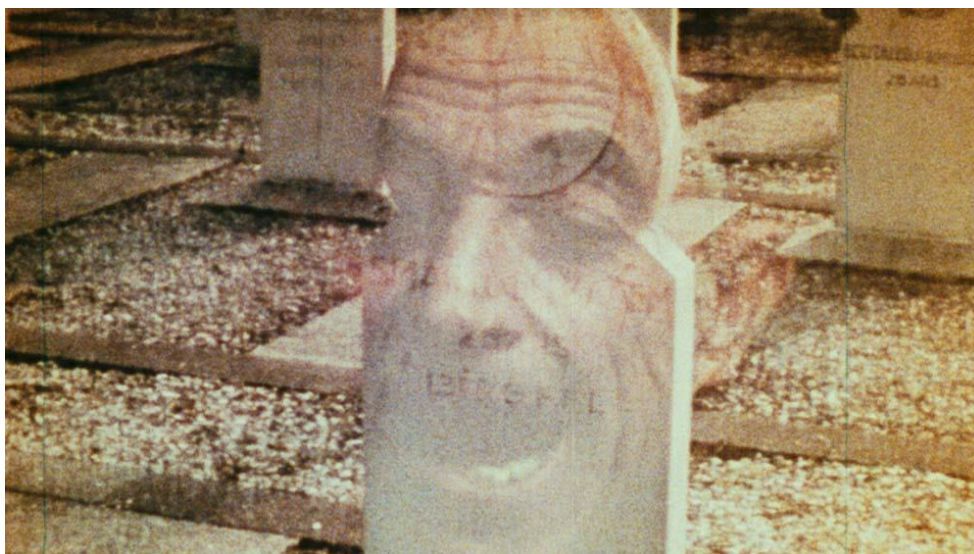


Figura 3 - Cena do trabalho de Djouhra Abouda, *Ali au pays des merveilles*, 1976. Imagem disponível em: <http://xcentric.cccb.org/en/programas/fitxa/violence-historique-argumentation-visuelle/238193>. Acesso em 25/05/2023.

A partir de todas as contribuições imagéticas levantadas até aqui, é importante delimitar o caminho desse trabalho dentro do campo das visualidades. Essa dissertação não percorre um argumento crítico sobre a construção de uma

---

<sup>43</sup> Link com o registro da sessão de cinema com o trabalho de cineastas argelinos em diáspora pela plataforma Mizna: <https://watch.eventive.org/mizna/play/624054e21def4f0029105c63/6235c99751153400a61214a5> . Reprodução indisponível.

política externa estadunidense que se constitui em relação a uma ameaça externa a partir de valores morais que caracterizam essa sociedade (WEBER, 2006). Também não se propõe a análise da política das emoções em direção a respostas de líderes internacionais a questões migratórias – visto em Rebecca Adler-Nissen, Katrine Emilie Andersen e Lene Hansen (2020) -, nem mesmo procura encarar pessoas árabes dentro de discussões sobre Segurança Internacional e nem ao menos dos Estudos Críticos sobre Terrorismo, observado com Maria Holt (2010). Essa pesquisa se propõe a auxiliar na expansão do repertório visual, imagético, sensível no campo das visualidades não só a partir do trabalho de uma mulher árabe que não é muçulmana e sim judia, mas principalmente sobre o imaginário anticolonial, cujo arsenal de referências se amplifica na atualidade – como veremos mais adiante, quando exponho minhas fontes de pesquisa.

A contribuição desse trabalho acontece no sentido de recuperar a produção audiovisual que uma mulher libanesa encontrou para se expressar criticamente em meio a um ambiente político, no qual circulavam debates ao redor de significantes como: descolonização, anticolonialismo, anti-imperialismo, libertação nacional, *status* da mulher. Em outras palavras, o esforço ocorre no sentido de afirmar a importância da produção de cinema feito por uma sujeita marginalizada, Heiny Srour, para dois campos das RI, no caso, aquele sobre a reescrita das histórias que consolidam a disciplina em novas narrativas e o campo das visualidades que busca sua relevância em discussões de política, segurança internacional, feminismos que são propulsionadas por experimentações estéticas.

O objetivo desta dissertação é auxiliar a pluralizar não só os arquivos visuais, como também arquivos sobre pensamento e prática internacional desenvolvido por feministas na segunda metade do século XX. Nesse capítulo, colaboro com a literatura que parte de elementos cinematográficos, artísticos, visuais e sonoros em Relações Internacionais a partir de informações levantadas sobre a produção audiovisual de Heiny Srour. Essa ampliação é relevante, pois ao levantar elementos sobre o cinema de Srour, contribuo para a pluralidade dos arquivos visuais nessa área de estudo. Esse argumento está relacionado a uma série de perguntas de pesquisa: como a produção audiovisual de Heiny Srour constitui uma forma de luta? Se luta contra o quê? A relação se estabelece por meio da

compreensão de que se luta por meio da concretização de dois filmes: *A Hora da Libertação Chegou* e *Leila e os Lobos*<sup>44</sup>.

Até aqui, busquei interagir com produções acadêmicas, especificamente, Roland Bleiker (2001), Cynthia Weber (2009), Rebecca Adler-Nissen, Katrine Emilie Andersen e Lene Hansen (2020), Maria Holt (2010) e Michael Shapiro (2009, 2013). A partir das aproximações entre Bleiker e Shapiro com a filosofia de Gilles Deleuze, pude destacar que a experiência cinematográfica permite não só que os filmes meramente representem a realidade, mas também reinterpretem, reconfigurem e transformem o mundo. Na próxima seção, continuo o argumento sobre a relevância do cinema de Heiny Srour para a reinterpretação e expansão dos arquivos visuais em *Relações Internacionais* a partir de informações levantadas sobre a produção e conteúdo de dois filmes da realizadora libanesa.

### 3.2.

#### Metodologia

Existe uma extensa literatura que analisa filmes em *Relações Internacionais*. Nas próximas páginas, eu encaro uma parcela dessa bibliografia a fim de atentar para metodologias em estudos das imagens, atentando se sigo ou não a proposta analítica delas. De modo geral, a literatura me informou sobre as diversas possibilidades de lidar com a imagem e que, sobretudo, não existe a forma correta para analisá-la. O que parece existir são discussões sobre: a “ética” na interpretação, as sutilezas nas “percepções”, o olhar sobre um tal “sublime” (SHAPIRO, 2013, cap. 1). Também existem diferentes “poéticas” que o pesquisador desenvolve em relação com as imagens (SHAPIRO, 2013). Por fim, há diferentes técnicas de análise fílmica disponíveis nesse conjunto de literatura. Eu pretendo desenvolver

---

<sup>44</sup> No início da construção dessa dissertação a ideia era percorrer o pensamento da estética enquanto forma de luta inspirada na percepção da estética enquanto resistência. Em linhas gerais, a "estética da resistência" (SANDOVAL, 2000) se refere à capacidade das culturas oprimidas e marginalizadas de criar formas alternativas de expressão estética que desafiam e subvertem as normas dominantes. Ela argumenta que essas estéticas de resistência não apenas contestam as representações culturais hegemônicas, mas também oferecem maneiras de desconstruir e reimaginar as estruturas de poder. No entanto, não consegui articular o pensamento de Sandoval nessa pesquisa, porque as informações sobre os filmes de Heiny me levaram para outra linha de investigação, mais próxima a produção audiovisual do que uma sensibilidade no ramo da estética.



melhor esse último ponto, enquanto ficam para o desenvolvimento em pesquisas futuras os outros aspectos, referentes ao sublime, a ética e a poética na narração<sup>45</sup>.

É importante dizer que eu esperava esbarrar com termos como semiótica, análise de conteúdo, de impacto, de personagem. No entanto, não é evidente como a maioria das autoras articulam teoria e fonte visual (seja ela, um filme, uma série, uma performance, uma cena de livro). O que existe é uma sutileza na condução dessas pesquisas com imagens. A sensibilidade interpretativa reside para Shapiro (2013) na “atitude crítica” e na “gramática”. Esse léxico revela as maneiras de saber. A gramática evidencia de que maneira linhas de pensamento se estabelecem subjetivamente. No caso, o conhecimento na sua relação com poder e nos contornos que esse poder adquire. Ainda para Shapiro, é na gramática onde a relação com o poder se revela, por exemplo, por meio de negação, barganha, sofrimento, traquejo, familiaridade. Já aquela abordagem criteriosa pode ser um antídoto e/ou uma criatividade processual frente a desenhos coercitivos do aprendizado. As análises podem ser mais orgânicas e criativas, seguindo múltiplas estratégias para a criação.

Mais específico, noto em nas análises fílmicas de Patricia Molloy (2003) e Naeem Inayatullah (2003) uma falta de clareza sobre a forma como constroem suas discussões. Ambas as análises não são específicas sobre suas escolhas metodológicas. Não significa dizer que as discussões mobilizadas com a presença dos artefatos visuais sejam desinteressantes ou que não tenham seu valor, porém as leituras não me oferecem pistas robustas de como que poderia confeccionar a minha versão da análise dos filmes de Srour. Elas oferecem dois elementos que pontuo a seguir.

O capítulo de Patricia Molloy (2003) não nomeia sua metodologia com o título de análise de conteúdo. No entanto, a narrativa é construída a partir das relações entre personagens de um filme canadense e uma série televisiva estadunidense, ambas sobre jovens adentrando a adolescência. A série produzida nos Estados Unidos é *Buffy, a Caça Vampiros* (1997), a qual conta a história de Buffy, que é uma caçadora de vampiros que enfrenta seres sobrenaturais, dentre eles, demônios. Já o filme canadense *Ginger Snaps* (2000) conta a história de Angel, que mordida por um lobisomem na noite de sua primeira menstruação começa a ter

---

<sup>45</sup> A discussão sobre o sublime é grande. Michael J. Shapiro (2013) convoca para uma recuperação do debate sobre o que as coisas são e o que as coisas aparentam ser. A recuperação desse termo na literatura segue para pesquisas futuras.

comportamentos similares a esse lobo. A análise de Patricia Molloy traça um paralelo entre os confrontos que as personagens Buffy e Angel travam com demônios e o lobisomem e a construção de sociedades em cima de figuras mitológicas que fundam o mito da nação. Nuances sobre a subjetividade, o contexto, os dilemas da personagem aparecem ao costurar esse paralelo entre os artefatos audiovisuais e as narrativas sobre a construção dos Estados Nacionais (MOLLOY, 2003). Apesar do belo trabalho, ele não explicita suas ferramentas analíticas nem de que maneira ele se propõe a analisar tais personagens adolescentes e, portanto, pouco me ajuda na construção da minha análise. O que ele influencia para a minha crítica é: desenvolver um olhar para as personagens dos filmes.

Outro exemplo de uma análise não explicitada está em Naeem Inayatullah (2003), quando este autor não se propõe a uma análise de discurso, mas interpreta as sutilezas do poder em diálogos específicos de *Star Trek* (2001). O texto não especifica quais foram os critérios de seleção do pesquisador, por exemplo, das falas, o quê me conduz aos questionamentos: por que alguns estão dentro e outros fora? De qual maneira foram selecionadas as conversas? O autor parte da gramática do campo da economia política internacional para desenvolver o argumento, em termos de "desenvolvimento no terceiro mundo", "colonialismo", "encontro colonial" (INAYATULLAH, 2003, p. 54). A versão da análise que desenvolvo tampouco se nomeia como análise de discurso e tampouco se atém a falas específicas de *A Hora da Libertação Chegou* e *Leila e os Lobos*.

Existem pesquisadores que se dedicam a analisar o conteúdo de cinematografias por meio de conceitos específicos. O artigo de Luís Trindade (2022) “faz a história aparecer” com o longa, *La Hora de Los Hornos* (Fernando Solanas e Octavio Getino, 1968), cujo conteúdo foi considerado subversivo pela ditadura militar argentina. Apesar das tentativas de censura, o filme conseguiu encontrar público e obteve reconhecimento internacional, sendo exibido em festivais de cinema e ganhando prêmios. *La Hora de Los Hornos* é um filme de denúncia às formas de poder imperialista na América Latina, cuja estrutura se assemelha a construção em capítulos de um livro (parte I: Neocolonialismo e violência; parte II: Ato para a liberdade – composto por Crônica do peronismo (1945-1955) e Crônica da resistência (1955-1966) – e parte III: Violência e

liberdade<sup>46</sup>). *La Hora* provoca um pensamento crítico sobre a história dos anos 1960 dentro de uma história global, e não específica - como se fosse circunscrito à América Latina a exploração capitalista. Na análise de Trindade, os cineastas Solanas e Getino aparecem como historiadores cujo trabalho de "fazer a história aparecer" não se refere à representação realista do que é visível em um determinado momento. Pelo contrário, é algo mais próximo do exercício de revelar o que não é imediatamente visto. Eu me inspiro nesse movimento de compreender cineastas como historiadores, pensadores para desenvolver a análise dos filmes de Srouf dentro de contextos históricos, como aquele do "Terceiro Cinema"<sup>47</sup> cujo termo é projetado por Fernando Solanas e Octavio Getino.

Eu percebi que posso analisar a imagem e/ou o filme<sup>48</sup> como um texto a partir do contato que tive com o livro de Jutta Weldes (2003), sobre ficção científica e política global. O que significa é que esse gênero científico vai ser compreendido dentro de um intertexto, na ideia de um diálogo entre "textos" dentro e fora do próprio gênero (WELDES, 2003). A relação entre contextos diz respeito ao discurso do programa espacial estadunidense (NASA) e o da franquia de entretenimento *Star Trek* (Jornada nas Estrelas, na tradução brasileira) (2001). Mais em específico, o primeiro ônibus espacial dos Estados Unidos, inicialmente nomeado *The Constitution*, foi renomeado para *The Enterprise* em homenagem ao título de Jornada nas Estrelas. Isso ocorreu depois que o presidente dos Estados Unidos, Gerald Ford, recebeu uma campanha de cartas dos fãs da série pedindo a mudança de nome (WELDES, 2003). Tal intertextualidade pode ser exemplificada nas aproximações entre o nome adotado pela NASA a partir de uma referência de uma série ficcional, que conquistou inúmeros espectadores. Em suma, durante a análise de *A Hora da Libertação Chegou* e *Leila e os Lobos* tento buscar relações entre textos sejam eles em qualquer formato e em qualquer gênero textual, estabelecendo costuras entre documentários, longas ficcionais, entrevistas, manifestos.

---

<sup>46</sup> Os nomes originais em espanhol: Neocolonialismo y violencia"; "Acto para la liberación", "Crónica del peronismo (1945-1955)" y "Crónica de la resistencia (1955-1966)"; "Violencia y liberación".

<sup>47</sup> Explico melhor o termo no próximo capítulo.

<sup>48</sup> O filme seria um formato que a imagem pode ganhar por meio do seu movimento em um determinado espaço.

Michael Shapiro é influenciado pela ideia de que o cinema pode ser tratado como uma forma de filosofia. Isso implica reconhecer que o cinema possui a capacidade de explorar e transmitir ideias filosóficas por meio de sua própria linguagem. Quando me atento para uma análise fílmica específica de Shapiro, qual é sua metodologia? Por exemplo, no caso do longa investigativo *Element of Crime* (VON TRIER, 1984), como Shapiro (2019) o aborda? Ele menciona ter selecionado o filme antes mesmo de saber qual contribuição ele traria. Ele explica que geralmente escolhe um filme que já tenha assistido para analisar, mas decidiu deixar esse filme afetá-lo antes mesmo de saber como seu engajamento com a teoria política seria moldado. Dado que ele já havia trabalhado com filmes do mesmo gênero (ficção de detetive), ele utilizou seu conhecimento e referências anteriores como pontos de entrada para escrever a análise (SHAPIRO, 2019). A partir dessas informações, trago àquele que lê como cheguei aos filmes que analiso no próximo capítulo.

Eu chego ao filme *The Hour of Liberation Has Arrived* de diversas maneiras. Uma delas foi por meio de uma recomendação de um amigo. Quando decido ver o filme, a minha expectativa é encontrar cenas feministas, já que a sinopse conta sobre uma guerrilha feminista em Dofar. No entanto, eu me deparo apenas com mais um filme de guerra, “feito para homens, cheio de armas” (SROUR, 2022). Ressoa em minha cabeça a leitura sobre sexualidade e gozo com a guerra, a morte, a destruição do inimigo (COHN, 1987). Percebo que meu primeiro encontro com o filme me suscita certo desdém. Assim, não finalizo a minha primeira reprodução do filme.

Algo me leva a assistir o documentário novamente quando chego ao seu nome de outra forma. Dessa vez, pesquiso sobre o envolvimento político de feministas durante os processos de descolonização na África e na Ásia na segunda metade do século XX e procuro sugestões de filmes para ampliar meu referencial imagético das lutas de libertação. Emerge uma série de realizadoras feministas cujos trabalhos investiam esforços contrários ao colonialismo<sup>49</sup> (SCHINDEL, 2022). Também, soube da proibição do documentário em alguns cinemas árabes (INSTITUTE, 2021) e que fora selecionado para o Festival de Cannes de 1974. Eu resolvi “dar mais uma chance” ao filme, já que dele emergia certa relevância.

---

<sup>49</sup> Tenho o desejo de seguir com a investigação sobre outras realizadoras do Sul Global além de Heiny Srour em pesquisas futuras.

Minha relação com *Leila and Wolves* (1984) foi diferente. Eu já estava investida no trabalho de Heiny Srour quando descobri o título do filme. Encontrei-o em uma breve pesquisa sobre produções cinematográficas de Srour. Fiquei, imediatamente, interessada ao saber que se tratava de uma ficção filmada nos anos 1980, trabalhando uma genealogia feminista árabe. Minha curiosidade foi aumentando à medida que compreendia mais detalhes sobre as gravações do filme e a produção do seu roteiro – como a opção de Heiny pelo trabalho com uma narrativa no “nível simbólico” o que, segundo a autora, atribuiu ao filme aspectos visionários sobre política na região do Levante (SROUR; JOHNSON, 2020). Fiquei curiosa para entender como esse simbolismo se materializava em cenário, cores, sons, figurino. No entanto, esse filme me suscita certa ambiguidade de sentimentos tendo em vista determinados incômodos que ele me transmite.

A revisão de bibliografia proposta até aqui nos trouxe quatro observações importantes sobre como desenvolvo meu trabalho em cima dos dois filmes de Heiny Srour: a) tento buscar relações entre textos, sejam eles em quaisquer formatos e em quaisquer gêneros textuais, estabelecendo costuras entre documentários, longas ficcionais, entrevistas, manifestos; b) desenvolvo a análise dos filmes de Srour dentro de contextos históricos; c) a versão da análise que desenvolvo não pretende compreender o campo da análise de discurso e tampouco se atém a falas específicas dos filmes; d) procuro um olhar para nuances nas personagens dos filmes. Adiante, sigo com a revisão de Iver B. Neumann (2003) e Bleiker e Hutchison (2022) para destacar mais elementos.

Existem autoras mais elucidativas na articulação entre teoria e fonte. Iver B. Neumann (2003) nomeia três movimentos analíticos (produção, conteúdo e recepção) para discutir diplomacia estadunidense com *Star Trek*, a partir de representações e mitologias. A nomenclatura de Neumann (2003) me auxilia a visualizar diferentes possibilidades de leitura de um filme - produção, conteúdo e recepção. Mesmo que o autor não defina os significados desses três termos, sua percepção sobre *Star Trek* me ajuda a ter um nome para movimentações importantes que envolvem o processo de lançamento, circulação, desenvolvimento, construção, elaboração, concretização no cinema.

Quando Bleiker e Hutchison (2022) são entrevistados por Seb Kaempf, eles conseguem ambientar o meu olhar para uma imagem, no sentido de fornecer perguntas introdutórias sobre o que compõe uma imagem (Figura 4).

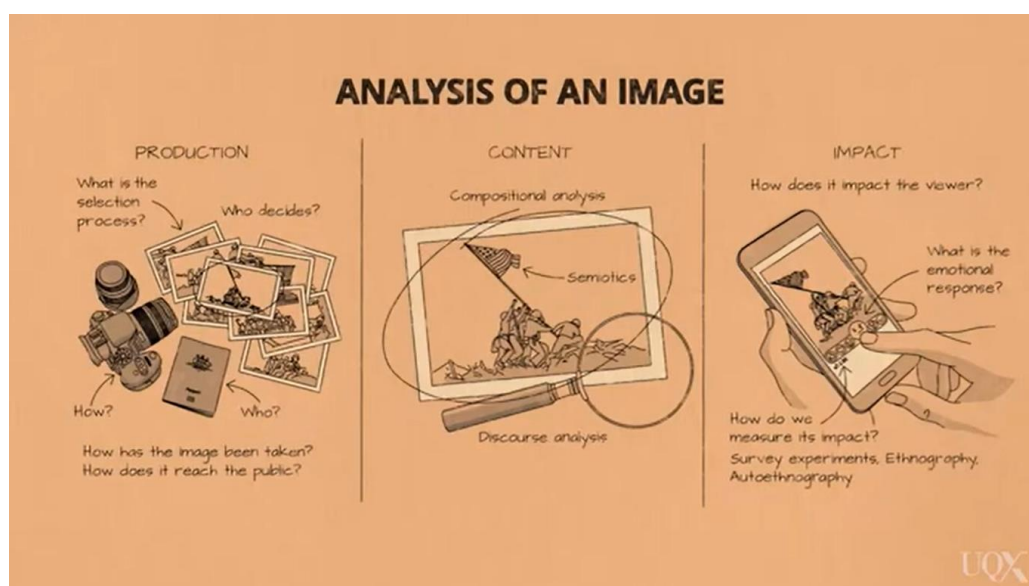


Figura 4: Captura de tela de material sobre análise de imagem em entrevista de Roland Bleiker e Emma Hutchison a Seb Kaempf. Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=yh9h-QkDRHA&ab\\_channel=RolandBleiker](https://www.youtube.com/watch?v=yh9h-QkDRHA&ab_channel=RolandBleiker).

A figura destacada elucida três movimentos analíticos: produção, conteúdo e impacto. Cada leitura disponibiliza diferentes questões em relação ao seu dispositivo visual. A primeira coluna traz quatro questões: como a imagem foi feita? De que maneira ela alcança o público? O que é o processo de seleção dela? Quem decide? A segunda, para Bleiker e Hutchinson, envolve olhar cuidadosamente para o conteúdo da imagem, seus contornos, cores, elementos. Eles entendem que essa maneira de observar se deriva em análise de composição, semiótica e análise de discurso. Os autores não definem o que entendem por esses termos, deixando os significados em aberto. Por último, mas não em ordem cronológica, o impacto: como o espectador é impactado? Qual é a resposta emocional desse espectador? Como podemos mensurar esse impacto? Visualizar esses três movimentos me auxilia a abrir nuances analíticas.

A minha leitura de produção, conteúdo e impacto a partir de Neumann, Bleiker e Hutchinson é que os três termos não são herméticos. Não são totalmente fechadas em si porque o conteúdo de um produto cultural (um filme, uma série, uma exposição, um livro, uma novela) influencia e é influenciado por diversas questões que entrecruzam os três movimentos, dentre os quais ponderei algumas: de que maneira se escolhe a equipe técnica, o elenco, as cenas, os sons, as cores? Em qual contexto a técnica captou as imagens? A diretora teve espaço para imprimir o

seu olhar ou precisou seguir as regras de alguém? Como foi o *casting* de elenco? A escrita do roteiro foi feita pensando em algum financiamento? Como foram pensadas as locações? Havia algum impeditivo? Essas perguntas me auxiliam a desenvolver inspirações sobre os filmes que ainda analisarei em direção aos três elementos levantados aqui. Relembro que a obra de Srouf é recortada na forma de dois artefatos visuais: *The Hour of Liberation Has Arrived* e *Leila and the Wolves*. Informações sobre as perguntas levantadas foram encontradas no dossiê *Out of Shadows* cujo trabalho será abordado mais adiante. Esses elementos serão analisados no próximo capítulo.

A partir de toda essa literatura, desenvolvo uma análise em cima da produção e, principalmente, do conteúdo de dois artefatos cinematográficos. No que tange à produção, atento para as redes forjadas entre pessoas e grupos anticoloniais para a materialização dos filmes, articulando com o momento revolucionário, de conectividade e solidariedade transnacional que se visualizava nas décadas de 1960 e 1970. Em específico, conto sobre o processo de produção de dois filmes de Heiny Srouf, atentando para o que abordam, onde foram gravados, quais são as inspirações e quais foram as redes de financiamento de tais produções. Também, pontuo questões sobre como a diretora conheceu o que acontecia em Dofar, o que a mobilizou para gravar um documentário sobre esse lugar e como ela articulou financiamento tanto para o filme *A Hora da Libertação Chegou* e *Leila e os Lobos*. Em suma, eu parto de registros deixados por Srouf em materiais, que descrevo em seguida, para investigar elementos específicos ao redor do seguinte grupo de ponderações: como os filmes foram feitos; em que circunstâncias sociais esses produtos foram gerados.

Em linhas de conteúdo, analiso como os artefatos visuais em termos de esperança e desilusão que são expressos e emergem dos dois filmes para pensar o presente. Eu saio da declaração de Heiny Srouf sobre desilusão com a esquerda árabe (HADOUCHI, 2021), a fim de articular com três leituras: o desencanto político feminista visto no filme *Leila* como uma forma de construir mundos (SAGLIER, 2022); os sonhos na Argélia, o berço das revoluções terceiro-mundistas nas décadas de 1960 e 1970, tem o potencial de inspirar ao assistirmos aquele momento revolucionário, de conectividade e solidariedade transnacional que ficou pra trás (SAJED, 2023a); a esperança revolucionária como uma ferida profunda que continua a assombrar a memória da descolonização (SAJED, 2023). A escolha por

essa articulação acontece uma vez que as leituras de Neumann, Bleiker e Hutchinson se mostraram insuficientes em relação ao teor dos filmes.

Eu escuto, repetidas vezes, duas entrevistas de Srouf que estão disponíveis em imagem em movimento, a fim de perceber o tom das suas narrações. A primeira que aconteceu online para o museu na cidade de Illinois nos Estados Unidos, Block Museum, é desenvolvida durante a pandemia de coronavírus em 2020 pela pesquisadora em Literatura Árabe Moderna, Rebecca Johnson, da Northwestern University<sup>50</sup>. A segunda conversa ocorreu no ano seguinte, também online, pelo Arab Film Media Institute<sup>51</sup>. O intuito é escutar atentamente, no caso, incorporando trechos dessas histórias ao meu caderno, tomando notas e de alguma forma elaborando internamente o que Heiny conta sobre sua trajetória ao longo de, principalmente, a segunda metade do século XX. Por mais que as informações contidas nessas entrevistas estejam no material listado adiante, elas estão dispostas de outra maneira que não na sonoridade da fala de Heiny. Eu acredito que essa escuta seja importante para eu me sensibilizar para a poética de Srouf.

Ao pesquisar sobre a Revolução de Dofar, tema do primeiro filme, encontro uma referência sobre *The Hour of Liberation* de Heiny Srouf. Ela está em um trabalho específico que faz parte de um projeto bastante interessante. *Revolutionary Papers* é uma iniciativa internacional e transdisciplinar de pesquisa e ensino sobre periódicos anticoloniais, anti-imperialista e de esquerda relacionados ao Sul Global<sup>52</sup>. Ele inclui mais de quarenta pesquisadores universitários, bem como editores, arquivistas e organizadores de movimentos de todo o mundo e tem o apoio da London School of Economics, da Universidade de Cambridge, da Universidade do Cabo Ocidental, do Smuts Memorial Fund e do Alborada Fund.

A iniciativa se direciona para o estudo de periódicos – incluindo jornais, revistas, jornais culturais e boletins –, preocupada em analisar a forma como esses materiais desempenharam um papel fundamental no estabelecimento de novos públicos contraculturais, movimentos sociais e culturais, instituições, vocabulários políticos e práticas artísticas. O artigo específico de Marral Shamshiri-Fard é com

---

<sup>50</sup> Acesso em: <https://vimeo.com/465059131>.

<sup>51</sup> Acesso em: <https://www.youtube.com/watch?v=Cuamurn-7mk>

<sup>52</sup> Acesso em: <https://revolutionarypapers.org/about/>



base no jornal *Sawt al-Thawra*, em português Voz da Revolução, publicado semanalmente pela Frente Popular de Libertação do Omã e do Golfo (PFLOAG). Essa organização política é abordada no filme *A Hora da Libertação Chegou*, de Heiny Srour. O trabalho de Shamshiri-Fard proporciona não só uma vasta contextualização sobre o que foi esse movimento revolucionário que aconteceu em Dofar entre 1965 e 1976, mas também detalhes sobre a organização da Frente em amplitude local e global. A investigação de Marral conta com referências à produção do longa-metragem desenvolvido por Srour em 1974. Em suma, ela fornece novos elementos para a dissertação.

Existe outras informações importantes para a análise dos filmes advindas do dossiê intitulado *Out of The Shadows* para o Festival Courtisane que foi publicizado pela plataforma de cinema *Sabzian*<sup>53</sup>. O *Courtisane*, também, é uma plataforma para cinema e artes audiovisuais. Na forma de festival anual, exibição de filmes, conversas e publicações, os produtores investigam as relações entre imagem e mundo, estética e política, experimento e engajamento. A organização de 2020 do Festival contou com a programação *Out of The Shadows*, que visava apontar pontos cegos sobre a historiografia do cinema com a participação da cinemática árabe-mediterrânea, particularmente, de regiões do Mashriq e do Magrebe<sup>54</sup>. O dossiê é uma coleção de textos e traduções relacionados a um diretor, filme ou tema específico. A escolha curatorial de 2020 foi feita por filmes produzidos por mulheres. Além de Heiny Srour, o trabalho de Atteyat Al-Abnoudy, Assia Djébar, Selma Baccar e Jocelyne Saab também possui uma enorme pesquisa<sup>55</sup>. A coleção

<sup>53</sup> Acesso em: <https://www.sabzian.be/dossier/out-of-the-shadows> .

<sup>54</sup> Programação com a lista de filmes: <https://www.courtisane.be/nl/section/out-of-the-shadows> .  
Panfleto na versão online de “Out of Shadows”:  
[https://issuu.com/courtisanefestival/docs/cahier\\_out\\_of\\_the\\_shadows\\_issuu](https://issuu.com/courtisanefestival/docs/cahier_out_of_the_shadows_issuu) .

<sup>55</sup> Atteyat Al-Abnoudy (1939-2018) foi advogada e multiartista. Ficou conhecido como “cineasta dos pobres” por trabalhar com a perspectiva de classe sociais não representadas na sociedade egípcia. Assia Djébar (1936-2015) foi o pseudônimo literário de Fatma Zohra. Durante a Guerra de Independência da Argélia (1954-1962), colaborou com Frantz Fanon no jornal *El moudjahid*, realizando entrevistas com refugiados argelinos na Tunísia e no Marrocos. Posteriormente, ensinou história em Rabat e mais tarde em Argel. Entre seus vinte e trinta anos, produziu quatro romances. No entanto, por volta da década de 1960, optou por deixar de escrever em francês, o idioma do colonizador da Argélia. O cinema ofereceu-lhe novas formas de abordar a linguagem e o mundo das mulheres em sua região natal, aguçando sua atenção para as sonoridades faladas e cantadas. Foi autora de romances, novelas, poesia, ensaios, teatro e argumentos de cinema. Selma Baccar realizou sua estreia como diretora de longa-metragem com o filme “Fatma 75” (1975), um marco como o primeiro longa-metragem dirigido por uma mulher na Tunísia. Nessa obra que ela própria descreveu como “analítica”, são exploradas três gerações de mulheres juntamente com três

sobre os trabalhos delas foram desenvolvidos com o apoio do fundo cultural árabe, Arab Fund for Arts and Culture<sup>56</sup> (AFAC), o Arquivo do Cinema de Bruxelas, CINEMATEK, e a Escola de Artes KASK em colaboração com Reem Shilleh e Mohanad Yaqubi (do coletivo Subversive Film<sup>57</sup>).

Esse dossiê reúne um amplo material de Heiny Srour. A coleção é composta de duas conversas traduzidas por Sis Matthé. Uma delas foi republicada da conversa original conduzida por Guy Hennebelle e Monique Martineau Hennebelle para a revista francesa de cinema de vanguarda, *Cahiers du Cinéma*, em 1974<sup>58</sup>. A outra é uma conversa entre a realizadora libanesa e o pesquisador de cinema Oliver Hadouchi em 2020. Além dos dois materiais, o dossiê contém mais cinco artigos que resultam de reedições de textos já publicados. O primeiro, intitulado *Woman, Arab and ... Filmmaker*, é a reedição de um artigo-manifesto publicado originalmente em 1976 na revista feminista *Éditions des femmes*<sup>59</sup>. No mesmo ano, o texto foi reproduzido na revista *CinemArabe*. O segundo artigo acontece no diálogo entre a realizadora egípcia Magda Wassef e Srour que foi originalmente publicado em 1978 na revista *CinemArabe*<sup>60</sup>. O terceiro trabalho acontece assinado

---

diferentes fases de conscientização. O primeiro período abrange os anos entre 1930 e 1938, destacando a fundação da União das Mulheres Tunisianas. O segundo período, compreendendo o intervalo de 1939 a 1952, examina a interseção entre a luta nacional pela independência e a batalha das mulheres por seus direitos. Por fim, o terceiro período aborda o intervalo entre 1956 e o presente, focando nas conquistas das mulheres tunisianas em relação ao Código de Status Pessoal. Jocelyne Saab (1948-2019) foi uma jornalista e diretora de cinema libanesa. Dentre seus filmes está “A Letter from Beirut” (1978).

<sup>56</sup> Para acessar sobre o financiamento por meio do site do fundo árabe: <https://www.arabculturefund.org/Projects/6607>

<sup>57</sup> O Subversive Film é um coletivo de pesquisa e produção de cinema que visa lançar uma nova luz sobre obras históricas relacionadas à Palestina e à região, gerar apoio para a preservação de filmes e investigar práticas e efeitos de arquivo. Entre seus muitos projetos estão a reedição digital de filmes anteriormente esquecidos, a curadoria de ciclos de exibição de filmes raros e a legendagem de filmes redescobertos.

<sup>58</sup> Guy Hennebelle e Monique Martineau Hennebelle foram dois grandes nomes do circuito de cinema. Ambos foram, dentre diversas coisas, criadores da revista independente CinémAction. Antes dela se estabelecer, revistas amigas abrigavam suas ideias. Exemplo disso é a *Cahiers du Cinéma*.

<sup>59</sup> Acesso em: [https://www.sabzian.be/text/woman-arab-and-filmmaker#footnoteref1\\_pd72m15](https://www.sabzian.be/text/woman-arab-and-filmmaker#footnoteref1_pd72m15)

<sup>60</sup> Acesso em: <https://www.sabzian.be/text/i-hope-and-pray-for-a-massive-influx-of-women-into-all-fields-of-the-film-industry>

pelo multiartista e cineasta John Akofrah<sup>61</sup> para revista *City Limits* em 1983<sup>62</sup>. O quarto artigo é resultado da entrevista da jornalista, escritora e fotógrafa iraniana Manny Shirazi com Heiny para a revista feminista mais antiga da Grã-Bretanha, *Spare Rib*<sup>63</sup>. O quinto foi escrito pela cineasta libanesa para livros nunca publicados<sup>64</sup>. Além desses materiais, contidos na seção sobre o trabalho cinematográfico de Srouf, existe uma nova versão de um manifesto escrito por ela, Selma Baccar e Magda Wassef pela autoexpressão da mulher árabe no cinema<sup>65</sup>. Todas essas informações me auxiliam a analisar os dois filmes tanto em termos de produção, quanto em linhas de conteúdo.

Se eu fosse tentar analisar impacto, seria interessante ter acesso a grupos grandes de pessoas que assistiram aos dois filmes de Srouf nos anos 1970 e 1980 para estabelecer a pesquisa. No entanto, esse movimento é inviável. Poderia também atentar a registros em revistas, procurando artigos que documentassem as reações do público, porém tive problemas com o acesso dessas informações. Eu encontrei registros externos que poderiam me auxiliar a saber sobre o impacto dos filmes no público da época por meio da busca na plataforma online da Biblioteca Britânica<sup>66</sup>. Esses registros são catalogados com o nome da revista estadunidense *Variety*<sup>67</sup>, porém também não tive sucesso no acesso nem via acervo da revista e nem via biblioteca. Também encontrei uma reportagem no *Le Monde Diplomatique* de outubro de 1974 e outra no *Financial Times* do dia 11 de maio de 1987 na versão

---

<sup>61</sup> John Akomfrah é um artista e cineasta extremamente respeitado, cujas obras são caracterizadas por suas investigações sobre memória, pós-colonialismo, temporalidade e estética e muitas vezes exploram as experiências de diásporas migrantes globalmente. Ele foi um dos fundadores do coletivo Black Audio Film Collective. Para conhecer mais o trabalho de Akomfrah: <https://www.bb.com.br/docs/portal/ccbb/OCinemadeJohnAkomfrahEspectrosdaDiaspora.pdf>.

<sup>62</sup> Acesso em: <https://www.sabzian.be/text/before-the-wolves>

<sup>63</sup> Para saber mais: <https://www.bl.uk/spare-rib>

<sup>64</sup> Acesso em: <https://www.sabzian.be/text/between-three-stools>.

<sup>65</sup> Acesso em: <https://www.sabzian.be/text/for-the-self-expression-of-the-arab-woman>

<sup>66</sup> O sistema para registros da biblioteca para pessoas fora do Reino Unido estava fora do ar as duas vezes que tentei me cadastrar.

<sup>67</sup> A revista *Variety* é uma publicação de entretenimento e mídia fundada em 1905 nos Estados Unidos. Ela é uma das fontes mais antigas e respeitadas de notícias e informações relacionadas à indústria do entretenimento, incluindo cinema, televisão, música, teatro, tecnologia e mídia em geral.

do dossiê *Out of the Shadows* feita para o Festival Courtisane<sup>68</sup>. Mesmo com duas reportagens sobre *Leila* e *A Hora da Libertação*, deixo a análise de impactos para novas pesquisas.

### 3.3. Conclusão

Nesse capítulo propus dois momentos para nossa conversa. Primeiro, apresentei pesquisas visuais em Relações Internacionais. Bleiker e Shapiro me auxiliam a mobilizar o que os filmes podem fazer. Adianto que eles permitem experienciar, transformar e representar (sempre de maneira falha, imperfeita, com lacunas) o mundo por meio de suas próprias poéticas. Eles não apenas espelham o mundo, mas também o transformam, permitindo novas perspectivas e possibilidades de compreensão. Nessa compreensão que eu alinho uma relevância dos filmes de Heiny Srour, quanto uma maneira de reinterpretar, reconfigurar e transformar o mundo.

Cynthia Weber (2009), Maria Holt (2010), Rebecca Adler-Nissen, Katrine Emilie Andersen e Lene Hansen (2020) fornecem trabalhos relevantes em RI dentro das temáticas da segurança e da política externa. Os trabalhos fornecem uma imagem sobre sujeitos árabes na qual não pretendo contribuir no sentido de uma ameaça à segurança em atentados terroristas, em Holt e Weber, ou vítimas, em Nissen, Andersen e Hansen. O que a dissertação se atenta é sobre a produção audiovisual de uma mulher árabe, uma vez que ela transforma e espelha o mundo dentro de nuances, cenários e cenas do momento revolucionário, de conectividade e solidariedade transnacional que se visualizava nas décadas de 1960 e 1970.

A segunda seção é composta pela metodologia do trabalho. A leitura de Michael Shapiro (2009, 2013), Patricia Molloy (2003), Naeem Inayatullah (2003), Luís Trindade (2022) e Jutta Weldes (2003) proporcionaram quatro pontuações sobre como desenvolvo minha experiência em relação a dois filmes de Heiny Srour: a) tento buscar relações entre textos, sejam eles em quaisquer formatos e em quaisquer gêneros textuais, estabelecendo costuras entre documentários, longas ficcionais, entrevistas, manifestos; b) desenvolvo a análise dos filmes de Srour dentro de contextos históricos; c) a versão da análise que desenvolvo não pretende

---

<sup>68</sup> Acesso em: [https://issuu.com/courtisanefestival/docs/cahier\\_out\\_of\\_the\\_shadows\\_issuu](https://issuu.com/courtisanefestival/docs/cahier_out_of_the_shadows_issuu). Páginas 94-95 para a matéria do *Le Monde* e página 103 para a matéria no *Financial Times*.

compreender o campo da análise de discurso, tampouco se atém a falas específicas dos filmes e d) procuro olhar para nuances na construção das personagens.

Conto sobre o processo de produção de dois filmes de Heiny Srour, olhando tanto para o que abordam, onde foram gravados, quais são as inspirações, quanto através das redes de financiamento de tais produções. Em linhas de conteúdo, analiso como os artefatos visuais são expressos e emergem dos dois filmes para pensar o presente em termos de esperança e desilusão. Parto da declaração de Heiny Srour sobre desilusão com a esquerda árabe (HADOUCHI, 2021), a fim de articular com três leituras (SAGLIER, 2022; SAJED, 2023b, 2023a).

Por fim, acredito que todas as informações encontradas sobre o cinema de Heiny Srour mobilizam um potencial para pesquisa que não se encerra nas possibilidades que traço para essa dissertação. O material encontrado no *Revolutionary Papers* e no *Out of Shadows* colaboram para um olhar mais plural sobre quais arquivos podem congregam as pesquisas em Relações Internacionais, uma vez que amplia o nosso olhar no presente sobre como sujeitos e culturas marginalizadas se encontraram para transformar e refletir sobre seus mundos futuros.

## 4

### As formas de luta no cinema de Srou

No artigo intitulado *How we fight* (2019), a pesquisadora Alina Sajed propõe as seguintes perguntas sobre o imaginário de luta anticolonial argelino: como lutamos contra o colonizador e contra nossas contradições internas? Como lutamos contra contradições que compõem hierarquias raciais, socioeconômicas e de gênero que existiam nas sociedades coloniais e que continuaram a existir após a independência? Como se luta pela libertação? Por qual libertação? (SAJED, 2019). A partir dessa inspiração, a proposta do capítulo é engajar as seguintes perguntas de pesquisa: como a produção audiovisual de Heiny Srou constitui uma forma de luta? Se luta contra o quê? Para responder tais perguntas, analiso dois filmes com produção, direção e roteiro de Srou. Os dois filmes são *A Hora da Libertação Chegou* e *Leila and The Wolves*. Argumento que as imagens, cenários, histórias e sentimentos que emergem do cinema de Srou constituem formas de luta contra a opressão patriarcal e colonial e se conectam a outros sujeitos e grupos também dispostos a construir novas formas de viver. Heiny Srou luta por meio da sua produção audiovisual contra a desilusão que ambienta o cenário feminista no Mundo Árabe dos anos 1970.

A análise acontece em cima da produção e, principalmente, do conteúdo desses artefatos cinematográficos. No que tange à produção, atento para as redes forjadas entre sujeitos e grupos anticoloniais para a produção dos filmes. Quanto ao conteúdo, mobilizo os sentimentos de esperança e desilusão situados nos dois filmes para discutir o presente. Ao final do capítulo pretendo retomar as perguntas de pesquisa a partir dos elementos analisados no filme.

#### 4.1.

#### O processo de produção dos longas

Nesta seção, meu intuito é contar sobre o processo de confecção de dois filmes de Heiny Srou, atentando tanto para uma contextualização deles (do que falam, onde foram gravados, quais são as referências), quanto através das redes de financiamento de tais produções. Em um primeiro momento, apresento uma espécie de sinopse dos dois e introduzo o Terceiro Cinema e o neorrealismo italiano como referências das suas produções. Também, pontuo questões sobre como a diretora conheceu o que acontecia em Dofar, o que a mobilizou para gravar um

documentário sobre esse lugar pouco conhecido e como ela articulou financiamento tanto para o filme de Dofar quanto para Leila.

*A Hora da Libertação Chegou* ou *The Hour of Liberation Has Arrived* ou *Saat el Tahrir Dakkat* (1974) é um documentário de aproximadamente uma hora de duração. O longa-documental conta a história da região de Dofar que se situa entre o Omã e o Iêmen, abaixo da Arábia Saudita, no Golfo Persa. A Revolução de Dofar foi lançada em junho de 1965 contra o Governo do Sultão, Said bin Taimur, e o papel colonial britânico em Omã e na região da Península Arábica, o que durou mais de dez anos, pois os revolucionários mantiveram sua luta nas áreas libertadas com linhas de apoio que se estendiam de Áden, Kuwait e Iraque ao apoio material e diplomático da União Soviética e da China em vários momentos (SALMA; JEYRAN, 2023). Esse local era um ponto de encontro entre revolucionários tricontinentais ao redor de uma esperança por um mundo livre, sem opressão. A revolução atraiu quadros políticos de toda a região do Golfo: Kuwait, Bahrein, Arábia Saudita, Irã e de outros países, incluindo movimentos palestinos, cubanos e europeus. No início da década de 1970, as forças revolucionárias eram lideradas pela Frente Popular para a Libertação do Golfo Árabe Ocupado (PFLOAG), um movimento de esquerda que surgiu do Movimento dos Nacionalistas Árabes (MAN) (SALMA; JEYRAN, 2023). A PFLOAG estabeleceu um programa social em Dofar e posicionou a libertação das mulheres como parte central de seu projeto revolucionário de transformação político e social (SHAMSHIRI-FARD, 2022b). A diretora Heiny Srouf conta que, desiludida com o nacionalismo árabe, ela se surpreende ao conhecer o compromisso da Frente com a libertação colonial e de gênero. Srouf decide ir a Dofar na esperança de gravar uma revolução feminista<sup>69</sup> e marxista. A ideia da gravação nasceu de conversas entre a cineasta e um líder revolucionário da PFLOAG.

Dentre as referências do filme, Heiny cita em entrevista a Olivier Hadouchi (2021) o longa-metragem argentino *La Hora de los Hornos* (1968). Gravado durante a ditadura militar argentina, esse filme trabalha com imagens de violência

---

<sup>69</sup> Quando falo feministas me alinho ao que Salma e Jeyrman (2023) comentam sobre o uso do termo no contexto de Dofar: “Isso não quer dizer que não possamos entender as mulheres revolucionárias de Dofar como feministas, mas que, se estivermos usando o feminismo como diagnóstico, acho que as feministas podem ser encontradas em seu devido lugar - o movimento de libertação e a revolução! Analisar os arquivos e a história dessa forma contribui para uma compreensão mais ampla das feministas e do feminismo, e de como e onde ele é praticado.”

e opressão. A produção do filme argentino articula essas imagens violentas na Argentina em composição com imagens de outros contextos latino-americanos. A composição promove a ideia de que a ditadura na Argentina não é um modelo autoritário isolado, mas sim com semelhanças no Brasil, no Uruguai, no Peru, no Chile, na Nicarágua. Acredito que essa ressonância se deu em diversos sentidos, tanto na construção do estilo narrativo, quer dizer, nas maneiras que Srouer constrói cortes de cenas colocando letreiros impactantes entre elas (Figuras 5 e 6), quanto porque ambos os filmes – *A Hora da Libertação* e *La Hora de los Hornos* - carregam um conteúdo crítico e militante: o primeiro no sentido de defender expressamente a ideologia marxista, o segundo no sentido de ser crítico às formas de poder autoritária que governavam a maioria dos países da América Latina entre as décadas de 1960 e 1970. Claro, *La Hora* é produzido na Argentina e, portanto, trabalha principalmente com um repertório de imagens, de sons e filmes latino-americanos. Enquanto *A Hora da Libertação* está abordando o contexto da região do Golfo, dos países árabes exportadores de petróleo.

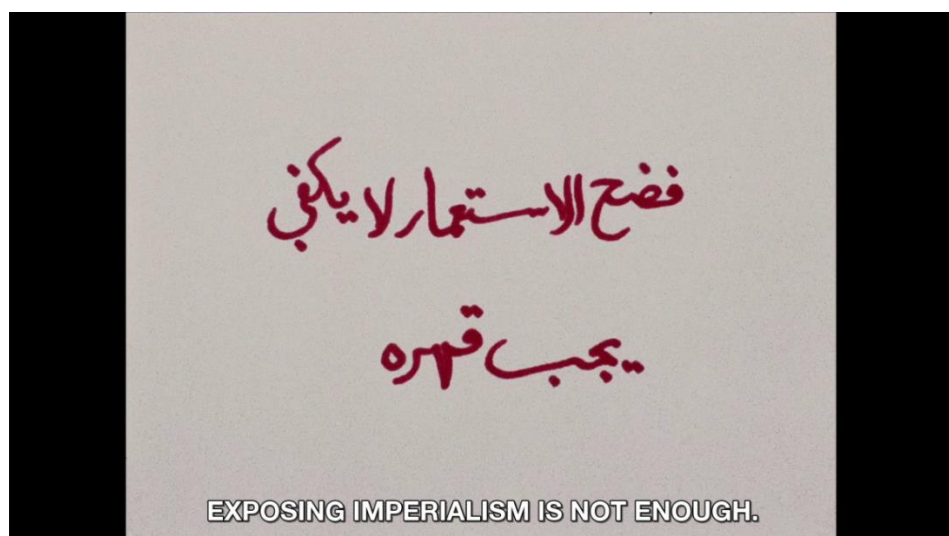


Figura 5: Cena do filme “A Hora da Libertação Chegou”.  
Tradução da legenda: Expor o imperialismo não é o bastante.  
Fonte: “A Hora da Libertação Chegou” (Heiny Srouer, 1974).



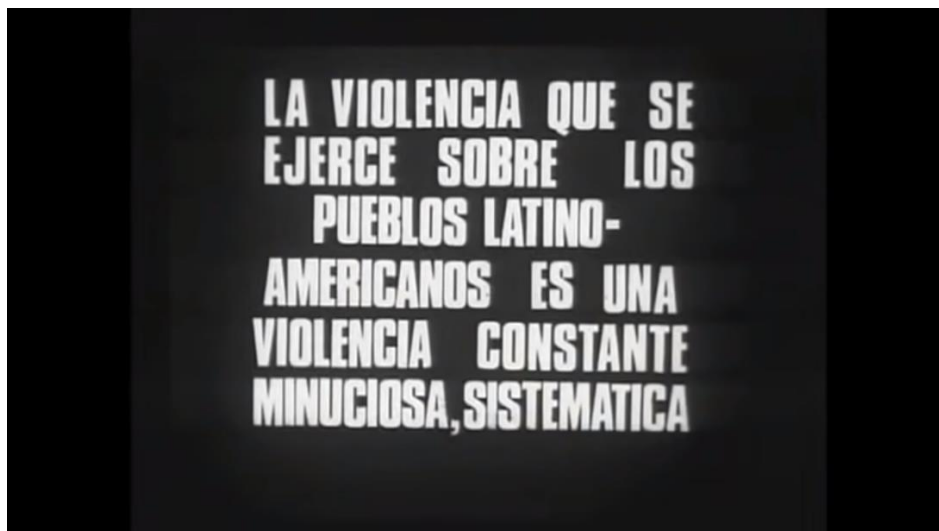


Figura 6: Cena do filme “La Hora de los Hornos”.

Tradução da legenda: A violência que se exerce sobre os povos latino-americanos é uma violência constante, minuciosa, sistemática.

Fonte: “La Hora de los Hornos” (Fernando Solanas e Octavio Getino, 1968).

Mesmo assim, ambos os filmes passam a sensação de uma esperança, de lutas conjuntas entre diversos povos oprimidos no Omã, na Argentina, no Vietnã, na Palestina, no Japão. Essa sensação vem de um esforço consciente dos realizadores tanto de *La Hora* quanto de *A Hora de aproximación* de contextos tricontinentais. Solanas e Getino são construtores do coletivo de cinema *Cine Libertación* e do termo “Terceiro Cinema” (tradução nossa) por meio do manifesto *Hacia un Tercer Cinema* que influenciou diversos produtores de arte ao redor do mundo de maneiras diferentes (ACTION, 2021). Em linhas gerais, esse último termo reúne a compreensão de que os trabalhadores do audiovisual estão submetidos ao mesmo poder imperialista, neocolonial, colonial, capitalista que qualquer outro trabalhador da América Latina, Ásia e África como discutido no Congresso Tricontinental de 1966 em Havana (DÁVILA, 2012). Heiny se inspira nessa movimentação do *Tercer Cine* de Getino e Solanas para produzir um documentário sobre uma revolução que é específica (em Dofar), mas que também é contextual, conectada com outras lutas ao redor do mundo.

Em suma, eu aproximo *La Hora de los Hornos* de *A Hora da Libertação Chegou* com a finalidade de ambientar a leitura daqueles que não viram o filme de Srour, ou não conhecem o estilo de cinema que ela desenvolve. Dessa forma, consigo situar que um filme transgressor ao cinema das grandes produtoras, como o de Srour, inspira-se em um clássico do Cinema Argentino de 1968. Uma

referência para quem realiza um filme que se propõe a denunciar as formas de poder imperialista por meio do domínio da cadeia de produção do petróleo em Omã, que discute a subserviência de monarquias do Irã e da Arábia Saudita a interesses estrangeiros. Então, o argumento de *A Hora da Libertação* tem ressonâncias com aquele que Fernando Solanas e Octavio Getino colocam em cena em 1968.

Um amigo e colega de Heiny Srour, Nagy Abu Khalil, que trabalhava como jornalista para o jornal *Al Hurriya*, ligado à Frente Democrática para Libertação da Palestina, foi quem a apresentou à luta de Dofar. Khalil também tinha contato com o Ministro da Cultura do Iêmen do Sul, Abdullah Al-Khamiri, com quem se correspondia por dois anos (HADOUCHI, 2021). Al-Khamiri coproduziu o filme, fornecendo passagens aéreas, cobrindo o frete aéreo para o equipamento de filmagem, providenciando transporte doméstico e hospitalidade. Além disso, ele auxiliou na filmagem ao emprestar uma segunda câmera e fornecer um assistente, chamado Itzhak Ibrahim Souleily. Além deles, Fawwaz Traboulsi, que foi o primeiro jornalista libanês a entrar em Dofar, compartilhou contatos importantes da Frente com Heiny Srour (HADOUCHI, 2021).

A equipe do filme é composta por Heiny, o operador de câmara francês Michel Humeau, o técnico de som francês Jean-Louis Ughett e o assistente iemenita Itzhak Ibrahim Souleily. A relação com os dois primeiros era bastante tensa, ao contrário da relação com o assistente. Segundo Heiny, eles queriam interferir na produção, mas ela achava que não tinham o direito de fazer essa escolha porque não conheciam a região, a língua ou as pessoas: “eles estavam muito mais interessados nas questões militares, enquanto eu estava concentrada nas mudanças humanas e sociais, especialmente no que diz respeito às mulheres e crianças” (HADOUCHI, 2021). Algumas das sequências, especialmente as que falavam da libertação das mulheres, foram retiradas da versão final (HADOUCHI, 2021).

O segundo artefato que trago para análise é *Leila and the Wolves* (1984). Um longa-metragem com uma hora e meia de duração, o qual propõe tanto passagens ficcionais quanto com cenas não-ficcionais. Por um lado, cenas fabuladas, imaginadas e, por outro lado, imagens retiradas de arquivos públicos. Em linhas gerais, a história do filme é sobre as identificações de Leila com sua avó, sobre o pressentimento de repetir o mesmo papel da matriarca: garantir que as filhas estejam casadas e com filhos. Essa sensação de repetição de um passado acompanha

o filme, que contará com cortes secos (*jump cuts*) e *flash-backs* entre um tempo passado (da avó) e um tempo presente (de Leila).

Uma inspiração para o segundo longa de Srouf é o trabalho do realizador de cinema italiano Federico Fellini. Em conversa com a escritora e fotógrafa iraniana Manny Shirazi para a revista feminista mais antiga da Grã-Bretanha, *Spare Rib*, Srouf conta que aos 18 anos de idade, em 1963, duas referências foram importantes para sua formação cinematográfica: *8½*, de Fellini, e *Cléo de 5 a 7* (1962), da francesa, Agnès Varda<sup>70</sup> (SHIRAZI, 2021). Em *8 ½* (1968), longa realizado por Fellini, a história é da personagem Guido, um renomado diretor de cinema, que sofre com certo bloqueio criativo, o qual não consegue desenvolver seu próximo trabalho. Coloco aqui o processo criativo de Guido como analogia a Srouf que não escrevia nenhum roteiro há dez anos. Já em *Roma, Cidade Aberta* (1945), filme clássico do neorrealismo italiano e com roteiro de Fellini, assim como *Leila and Wolves* possuem personagens femininas que lutam corajosamente contra um inimigo autoritário.

Heiny se espelha nos ensinamentos do neorrealismo italiano, movimento artístico que encarava uma libertação da subjetividade fascista após a Segunda Guerra Mundial, do cinema de Fellini de diversas maneiras. O que atento, aqui, é tanto para tentativa dos cineastas de fazer cinema com poucos recursos, já que saem de regiões assoladas pela guerra, quanto para um enredo que posiciona as personagens entre o universo simbólico, quase de quadros surrealistas, e a secura da guerra, onde nada brota.

Em *Leila*, Srouf gravou durante o início da Guerra Civil libanesa (1975-1990), assim contava com pouco recurso para bancar as filmagens e pouquíssimos atores para a interpretação das personagens (SROUR, 2021). O *casting* para o filme praticamente não existiu. A equipe contou com atores amadores para as filmagens, já que não existiam profissionais libaneses disponíveis para filmagem durante a guerra. Em analogia, podemos pensar que as produções italianas após a Segunda Guerra também lidam com os pedaços de realidade da maneira possível, ou seja, com o dinheiro, com as locações, com os atores amadores que restaram em um momento de profunda crise.

---

<sup>70</sup> A realizadora Agnès Varda foi uma inspiração para Heiny Srouf no sentido de entender que poderia ser cineasta e mulher.

A história de *Leila* acontece em sua maioria na região do Levante - que é composta pelo que conhecemos hoje como Síria, Líbano e Palestina – e pontualmente em Londres, na Inglaterra. Enquanto a equipe de produção tentava gravar o filme, a situação era a seguinte: já ocorrera os massacres de Tantorah, deir Yassein, Al Dawaymeh<sup>71</sup> (1947 - 1948), a catástrofe (*al-Nakba*) de inúmeros palestinos em 1948, o Estado de Israel já existia no território que até 1948 era a Palestina, a Guerra dos Seis Dias<sup>72</sup> (1967), a Guerra do Yom Kippur<sup>73</sup> (1973). As gravações para *Leila and the Wolves* (1984) começaram em 1978 (SHIRAZI, 2021). Na altura da produção do filme, no final da década de 1970 e início da década de 1980, o desencanto constituía um sentimento amplamente partilhado no Mundo Árabe (SAGLIER, 2022, p. 72).

Durante as gravações de *Leila and the Wolves*, diversos palestinos continuavam se deslocando para o Líbano na busca de sobrevivência – muitos deles, inclusive, levavam consigo todo seu arquivo pessoal e coletivo sobre as histórias vividas naquele território que foram despossuídos<sup>74</sup>. Em 1975, o Líbano passava pelo início do que é conhecido hoje como Guerra Civil. Quando se fala sobre essa guerra, geralmente a ênfase é dada ao conflito entre drusos, maronitas, xiitas,

---

<sup>71</sup> Os massacres de Tantorah, Deir Yassin e Al Dawaymeh foram extermínios de vilarejos palestinos inteiros. Cada um dos três nomes se refere a uma antiga comunidade que foi dizimada por forças sionistas. Os relatos desses massacres são permeados de cenas de crueldade. Em “Leila e os Lobos”, existe a dramatização do massacre de Deir Yassin.

<sup>72</sup> A Guerra dos Seis Dias foi um conflito militar que ocorreu em 1967, quando Israel lançou um ataque surpresa contra os países árabes vizinhos: Egito, Jordânia e Síria. Essa guerra foi uma agressão israelense que resultou na ocupação de territórios árabes, incluindo a Cisjordânia, Gaza, as Colinas de Golã e a Península do Sinai. A guerra representou não só uma perda significativa de território e a continuação do conflito árabe-israelense, mas também um sentimento de humilhação para muitos árabes.

<sup>73</sup> Os países árabes liderados pelo Egito e pela Síria lançaram um ataque surpresa contra Israel durante o feriado judaico do Yom Kippur. Do ponto de vista dos estados árabes, a guerra foi uma tentativa de recuperar territórios perdidos para Israel na Guerra dos Seis Dias em 1967, especialmente a Península do Sinai e as Colinas de Golã.

<sup>74</sup> Esse é o enredo do filme “Kings & Extras”, um documentário de Azza El Hassan de 2004, com produção palestina e alemã. A diretora se coloca como personagem ativa nas investigações sobre onde foram parar as fitas que compõe o arquivo da Frente de Libertação Palestina, que compõe o maior arquivo público palestino conhecido. Ázza não consegue saber qual é o paradeiro dessas imagens, mas é curioso notar como outro filme, dirigido por uma pessoa israelense, consegue ter acesso a essas histórias. O filme é “Looted and Hidden”, da realizadora Rona Sela. O longa lida com esse acervo que foi saqueado ou apreendido por Israel ou forças judaicas durante o século XX e são controlados e enterrados em arquivos militares israelenses. Ele é baseado na longa luta para obter acesso a materiais classificados, imagens de arquivo e imagens que foram consideradas perdidas e entrevistas com figuras-chave ativas nos arquivos e com soldados que apreenderam arquivos palestinos, o filme enfoca os tesouros saqueados por Israel em Beirute na década de 1980.

sunitas e judeus. No entanto, Eliane Raheb, diretora de cinema libanês, conta que até hoje ela e a geração dela não sabe ao certo o que aconteceu nessa guerra com mais de 17 mil desaparecidos<sup>75</sup>. Outras cenas foram gravadas em Beirute mesmo durante o conflito que durou até 1990. O cenário de devastação da guerra na capital libanesa é trazido para o enredo do próprio filme. Cenas pontuais do filme *Leila and the Wolves* são gravadas em Londres, na Inglaterra, como aquela em que aparece a fachada de um museu, o qual comporta uma exposição de fotografias de histórias árabes que a personagem Leila participa.

Até aqui, retomei a sinopse dos dois filmes, apresentei referências na cinematografia que influenciaram as produções de Srou, no caso o Terceiro Cinema e o neorrealismo italiano. Nesses casos, dois cinemas que se propunham a não só criar uma forma de expressão sobre a vida de sujeitos comuns, mas também a participar de e transformar os debates políticos e sociais de suas respectivas épocas. Também, pontuei duas questões que gostaria de aprofundar, são elas: como a diretora conheceu o que acontecia em Dofar, o que a mobilizou para gravar um documentário sobre esse lugar pouco conhecido e como ela articulou financiamento tanto para o filme de Dofar quanto para Leila.

Como já dito no primeiro capítulo, Heiny Srou foi viver na França durante seu doutorado em Antropologia Social na Universidade de Sorbonne onde investigava sobre os direitos das mulheres libanesas em comparação a outros países árabes<sup>76</sup>. Além da pesquisa acadêmica, ela desenvolvia análises para uma revista anticolonial *Africasia*<sup>77</sup>. Heiny se encontrava bastante descrente da esquerda árabe que, segundo ela, não se importava com a libertação das mulheres<sup>78</sup>. Esse ceticismo

---

<sup>75</sup> Fala de Eliane Raheb em aula expositiva sobre construção de personagens na Mostra de Cinema Árabe Feminino em 6 de abril de 2023 no centro Cultural Banco do Brasil no Rio de Janeiro.

<sup>76</sup> As fontes não deixam explícito quais países árabes eram colocados em perspectiva comparada ao Líbano.

<sup>77</sup> Infelizmente não tenho maiores informações sobre essa revista para além da citação da própria Heiny Srou em entrevista. No entanto, deixo registrado minha profunda curiosidade sobre o que era essa revista, sobre o que se falava, quem produzia, por onde circulava e quem financiava o material. A única outra referência que encontrei sobre a revista foi investigando o trabalho de Guy Hennebelle no site da revista de cinema francesa *CinemAction*. Hennebelle também trabalhou na revista “Africasia”. Disponível em: <https://cinemaction-collection.com/guy-hennebelle/>.

<sup>78</sup> “Quando entrevistei os líderes dos partidos políticos da esquerda libanesa, todos eles rejeitaram a questão das mulheres, com exceção dos comunistas, que reconheciam o problema, mas não faziam grande coisa porque, de qualquer modo, eram demasiado fracos. Para os nacionalistas árabes de esquerda e os baathistas, o problema não existia.” (HADOUCHI, 2021, tradução nossa)

parece mudar quando foi chamada para entrevistar um representante da PFLOAG em Beirute. Em 1965, ela vai ao Líbano e conhece esse líder por meio de Nagy Abu Khalil, do jornal palestino Al Hurriya.

Sua voz monótona de repente ganhou vida. O clima estava muito quente. Será que eu tinha alucinado? Incrédula, pedi que ele repetisse o que havia dito. Para minha grande surpresa, ele disse que as mulheres não eram oprimidas apenas pelo imperialismo e pela sociedade de classes (o discurso tradicional da esquerda árabe), mas também pelos pais, irmãos, maridos, tios, primos, chefes tribais (um discurso inesperado e inovador)<sup>79</sup>. (HADOUCHI, 2021, tradução nossa).

Após a conversa, Srouf fica ao mesmo tempo reticente e curiosa com as palavras de um militante de uma revolução pouco conhecida. Heiny decide, então, aceitar o convite do representante da PFLOAG; ela vai ao Iêmen, de onde parte até Dofar.

Na produção de *A Hora da Libertação*, atento para as redes que foram mobilizadas para o seu financiamento. Durante a edição, contou com o olhar de estudantes do Comitê do Golfo-Iêmen-Palestina na Grã-Bretanha e da União de Trabalhadores do Iêmen no Reino Unido. Os estudantes da Sociedade Iraquiana, rede de alunos iraquianos e não iraquianos de universidade da Inglaterra, se deslocavam todos os fins de semana de Londres para as cidades Birmingham, Sheffield e Cardiff com a finalidade de fazer política com outro grupo, esse de trabalhadores do Iêmen do Sul (HADOUCHI, 2021; SROUR, 1974). Ambos os grupos recolhiam donativos para o filme. Os estudantes iraquianos acolheram Heiny, oferecendo casa, enquanto ela procurava fundos e editava as cenas do filme (HADOUCHI, 2021). Eles também a apresentaram aos realizadores britânicos, Ann e Eduardo Guedes, Schlake Lamsche e Graham Thompson, do coletivo de filmes “para a classe trabalhadora” (*Working Class Films*) com sede em Londres, *Cinema Action*<sup>80</sup>, que expunha produções audiovisuais em fábricas (SROUR, 1974). Os

<sup>79</sup> Original: “His boring voice had suddenly come alive. The weather was blazing hot. Had I hallucinated? In disbelief, I asked him to repeat what he had said. To my great surprise, declared that what the Front was most proud of, was the liberation of women he said that women were not only oppressed by imperialism and class society (the traditional discourse of the Arab Left), but also by fathers, brothers, husbands, uncles, cousins, tribal chiefs (an unexpected and innovative discourse)”.

<sup>80</sup> Segundo o site do *Cinema Action*, o grupo estava entre vários coletivos de cinema de esquerda formados no final dos anos sessenta. Com sede em Londres, o grupo começou em 1968 exibindo em fábricas um filme francês sobre os recentes acontecimentos em Paris, quando a tropa de choque entrou em confronto violento com manifestantes estudantis. Essas exibições atraíram pessoas

iraquianos também apresentaram Guy e Monique Hennebelle da revista de cinema francesa *CinémaAction*, nomes importantes do cinema militante que pulsava nos anos 1970, os quais deram cama e comida durante mais de três meses enquanto Srouur trabalhava no laboratório do longa sobre Dofar (HADOUCHI, 2021; SROUR, 1974). No entanto, o dinheiro arrecadado pelos estudantes e trabalhadores ainda era insuficiente para a finalização do filme. O tema não parecia interessar aos produtores e sua falta de experiência cinematográfica também não os encorajava a confiar em Srouur. Essa situação se manteve durante dois anos, quando ela conseguiu encontrar um produtor na televisão alemã<sup>81</sup> (WASSEF, 2021).

Srouur, também, precisou do auxílio do cineasta Tahar Cheriaa para obter algum tipo de financiamento de grandes instituições culturais. Cheriaa, realizador tunisiano de grande importância para o cinema africano e árabe, teria instruído a disfarçar o teor político “muito radical” do filme por meio de um formato “mais antropológico”, no sentido de passar um verniz documental para que as instituições de fomento ao cinema no Ocidente liberassem recursos, enquanto driblasse o olhar dos burocratas de outras formas, por exemplo, por meio da edição (HADOUCHI, 2021). Essa conversa com Tahar Cheriaa auxiliou Srouur a encontrar o financiamento da televisão alemã e complementar o restante dos recursos que lhe faltavam para o filme. Em linhas gerais, acredito que Heiny não tenha conseguido deixar o olhar antropológico de lado na versão final do filme. Eu me aprofundo sobre o conteúdo na próxima seção.

Tahar Cheriaa também auxiliou na confecção do segundo longa, *Leila and the Wolves*. O apoio do cineasta veio tanto no sentido de motivar Heiny a escrever para uma competição de roteiro da Agence de Coopération Culturelle et Technique (ACCT), organização responsável por intensificar a cooperação cultural e técnica francófona, quanto no sentido de revisar o documento escrito por Heiny em apenas três semanas<sup>82</sup>. O longa angariou suporte dessa agência de cooperação com o valor

---

interessadas em fazer do cinema uma parte do ativismo político e, em poucos meses, as atividades se estenderam à produção de curtas-metragens sobre aspectos do conflito político na Grã-Bretanha. A combinação de produção, distribuição e exibição de filmes políticos foi a base de uma prática que se desenvolveu e continuou ao longo de cerca de 20 anos. Disponível em: <https://www.cinemaaction.co.uk/about/>.

<sup>81</sup> A fonte não revela qual televisão alemã.

<sup>82</sup> Consoante o site da Aliança Francesa, nos anos de 1960, em meio aos movimentos de descolonização, os representantes políticos Habib Bourguiba (Tunísia), Hamani Diori (Nigéria), Norodom Sihanouk (Camboja) e Léopold Sédar Senghor (Senegal) lutaram pela criação de uma

de 400 francos e o prestígio pelo Grande Prêmio de Melhor Cenário (Grand Prix du Scénario) (HADOUCHI, 2021).

Existe menos material sobre o financiamento desse longa quando comparado ao lançado em 1974. Além das informações do Grande Prêmio pelo ACCT há informações nos créditos dos filmes e uma pequena nota de um jornalista dedicada a produção de *Leila*. Dessa forma, a lista de apoiadores encontradas nos créditos são: X-Y (Holanda)<sup>83</sup>, Agence de Coopération Culturelle et Technique Paris, The British Film Institute, The Dutch National Committee for Development Cooperation, Ministère de l'Éducation Nationale e de la Culture Française Bruxelles, Netherlands Organization for International Cooperation, Swedish International Development Authority, Ministère Libanais de l'Information (1981), Ministère Libanais du Tourisme (1981), Conseil National du Tourisme Libanais (1981) e a produtora Leila Films. Segundo a nota do jornalista,

As filmagens tiveram que ser interrompidas duas vezes por falta de fundos; as contínuas disputas com o British Film Institute [BFI] cobraram seu preço e as brigas judiciais com banqueiros holandeses quase interromperam a produção por completo. Durante todo esse processo, houve uma reunião interminável para argumentar sobre a relevância do filme: "por que deveríamos dar o dinheiro dos contribuintes britânicos a uma cineasta árabe?", perguntaram certa vez a Heiny na reunião do Conselho de Produção do BFI.<sup>84</sup> (AKOMFRAH, 2021, tradução nossa).

O trecho, acima, encontrado em uma matéria de John Akomfrah para a *City Limits*, uma revista londrina de arte alternativa, não contextualiza o porquê de as filmagens quase serem interrompidas, nem qual foi o teor das brigas com o British

---

comunidade francófona internacional, que teria como objetivo instrumentalizar o francês para promover a solidariedade, o desenvolvimento e a reaproximação dos povos. Esta comunidade francófona se organizou, inicialmente, ao redor da criação de uma gama de associações que tinham como ponto comum a língua francesa. O projeto evoluiu desde a criação da Agência de Coopération Culturelle et Technique – ACCT, que se tornou em 1998 na Agência Intergovernamental da Francofonia (Agence Intergouvernementale de la Francophonie) e, finalmente, em 2005, a Organização Internacional da Francofonia (Organisation Internationale de la Francophonie – OIF). Disponível em: <https://afbelem.com/francofonia-o-que-e/>. Os países membro da ACCT eram Bélgica, Benin, Burundi, Camboja, Canadá, Costa do Marfim, França, Gabão, Alto Volta, Luxemburgo, Madagascar, Mali, Ilhas Maurício, Mônaco, Níger, Ruanda, Senegal, Chade, Togo, Tunísia e Vietnã.

<sup>83</sup> Não encontrei muitas informações sobre X-Y, aparenta ser um grupo financeiro.

<sup>84</sup> Do original em inglês: "Money for the film was raised in Britain, Belgium, Holland, and Lebanon. Filming had to stop twice due to lack of funds; continual disputes with the British Film Institute took their toll and legal wranglings with Dutch bankers almost stopped production entirely. Throughout all this were the endless meeting to argue for the film's relevance: "Why should we give British taxpayers' money to an Arab filmmaker?", Heiny was once asked at the BFI Production Board meeting".



Filme Institute, nem quais questões judiciais existiram, nem quem questiona a relevância do filme. Fica, então, em aberto para futuras pesquisas maiores elementos sobre a articulação do financiamento de *Leila and the Wolves*. O que já pode ser visualizado nessa dissertação é que o dinheiro para a produção do longa vem de grandes órgãos e instituições financeiras, sobretudo, europeias.

Na última parte da seção, discuto a significância política dos financiamentos de dois longa-metragem de Heiny Srour. Por um lado, consigo perceber que as movimentações para a realização de *The Hour of Liberation* envolvem articulações desde o início do projeto, na conversa da cineasta libanesa, ainda enquanto socióloga e jornalista, com o representante da PFLOAG, já que esse encontro acontece devido a ponte proporcionada por Nagy Abu Khalil do jornal comunista Al Hurriya. O contato com o Ministro do Iêmen do Sul, até então república socialista, por meio de Fawwaz Traboulsi, o primeiro jornalista libanês a entrar em Dofar. O Ministério da Cultura, então, coproduz o filme, fornece passagens aéreas, cobrindo o frete aéreo para o equipamento de filmagem, providenciando transporte doméstico e a recepção da equipe. O projeto do longa envolveu grupos de estudantes, militantes, cineastas, escritores em diversos territórios (Iêmen, Omã, Iraque, Líbano, Palestina, França, Grã-Bretanha) em cidades, como Beirute, Paris, Londres, Birmingham, Sheffield, Cardiff e Dofar. Os estudantes e trabalhadores dos comitês internacionais de solidariedade se envolveram com a arrecadação de fundos e de doações para o filme (e mais tarde, distribuindo doações para as pessoas em Dofar). Eles apresentaram o projeto de Srour a pessoas preocupadas com a agenda de grupos marginalizados, conectando o projeto anticolonial da PFLOAG em Dofar a outras práticas, como da esquerda britânica trabalhista dentro da especificidade do coletivo de cinema em Londres (Cinema Action) e aos realizadores franceses da *CinémAction* que se propunham a discutir o que acontecia no cinema a partir dos marcos da produção de obras fora de Hollywood e fora da própria França.

Por mais que o financiamento de *A Hora da Libertação* conte com o recurso de uma emissora de televisão alemã não especificada, ainda precisa ser reconhecido o esforço de redes alternativas que proporcionaram a produção de um material relevante. Não só relevante historicamente, ao arquivar imagens e sensações de uma época, mas também por revelar práticas políticas que uniam esperanças comuns durante a década de 1970 para além das nações. Esperanças por uma libertação

feminista, como no caso de Heiny e das guerrilheiras da PFLOAG, por uma superação das desigualdades sociais, como a Revolução de Dofar, o coletivo de cinema trabalhista em Londres, o manifesto dos cineastas argentinos. As relações em rede que se estabelecem na produção desse filme estão permeadas pelo contexto cultural de emergência do Terceiro Cinema, do cinema militante, que espelhava os sentimentos de coragem e esperança das conferências internacionais dos anos 1950 (Conferência de Bandung) e 1960 (Conferência Tricontinental em Havana com as redes de amizades e alianças que auxiliaram o desenvolvimento de imaginações ético-políticas do global materializadas nas reuniões (PHAM; SHILLIAM, 2016) e até mesmo antes da Conferência de Bandung com a articulação de movimentos de mulheres internacionalistas e de esquerda ao redor de Ásia, África e América (ARMSTRONG, 2016).

As redes que se formam em torno da produção do longa-metragem de 1974 de Srouf são uma fonte inspiradora para refletir sobre as conectividades anticoloniais dentro de uma espacialidade translocal do colonialismo (SAJED, 2023a). Alina Sajed (2023), ao discutir esse termo, o faz a partir de uma perspectiva específica, concentrando-se na Força de Libertação Nacional (FLN) e em suas considerações com outros projetos anticoloniais. As relações que emergem estão em uma busca que não só ultrapassa a nação, mas também a nega dentro dos seus termos estabelecendo formas de lutas translocais ao colonialismo. Analiso que o projeto cinematográfico *The Hour of Liberation* se materializa a partir de uma rede de sujeitos e coletivos engajados na luta contra o colonialismo através do cinema, abrangendo diversas espacialidades. Essa abordagem nos permite visualizar relações ao entorno da produção do filme, mas que não necessariamente podemos intitular de conectividades anticoloniais. Para uma discussão aprofundada sobre as redes de estudantes, trabalhadores, cineastas que congregaram grupos como Comitê do Golfo-Iêmen-Palestina na Grã-Bretanha, União de Trabalhadores do Iêmen no Reino Unido, a Sociedade Iraquiana, a Frente Popular de Libertação do Golfo, seria necessário investigar como tais atores lidam com a nação e a soberania. Para tal investigação fica a sugestão para outro momento.

Com *Leila and the Wolves* a rede de financiamento se encaminha em direção a instituições com grande estrutura. Embora, Tahaar Cheria tenha auxiliado no desenvolvimento do roteiro não existe informações sobre redes de trabalhadores ou de estudantes - como o Comitê do Golfo - que tenham auxiliado a arrecadar doações

ou mesmo a editar as cenas. Ao mesmo tempo, encontrei um cartaz e um artigo que transmitem a impressão de que o nome do longa, talvez, tenha circulado entre redes feministas. O cartaz convida para a cabine de imprensa, no caso, uma sessão fechada para críticos e jornalistas antes da estreia ao grande público. O convite é feito pela distribuidora Feminist Film Distribution para o evento no Paramount Theatre em Londres (Figura 7). Já o artigo é um relatório da Conferência de Nairobi<sup>85</sup>, o qual informa o impedimento da reprodução de *Leila* durante as exposições culturais que ocorreram durante a conferência pela pressão de grupos sionistas (HENDESSI, 1986). No entanto, não sei as especificidades das conexões desse artefato com redes feministas.

---

<sup>85</sup> O período de 1975 a 1985 é importante para as histórias dos direitos das mulheres e na busca pela igualdade de gênero. As Nações Unidas declararam o ano de 1975 como o Ano Internacional da Mulher e inauguraram a Década da Mulher, um período de dez anos dedicado a focar os direitos das mulheres e o empoderamento em escala global. Em 1980, uma conferência de meio de década foi realizada em Copenhague para avaliar o progresso até então e abordar os desafios contínuos. Em 1985, quando a Década da Mulher terminou com uma conferência oficial e um Fórum de Organizações Não Governamentais (ONGs) em Nairóbi, Quênia. Nesse evento, ativistas dos direitos das mulheres e representantes de governos de todo o mundo se reuniram para discutir conquistas e desafios, solidificando um marco importante na promoção da conscientização sobre os direitos das mulheres e na promoção da igualdade de gênero em escala global.

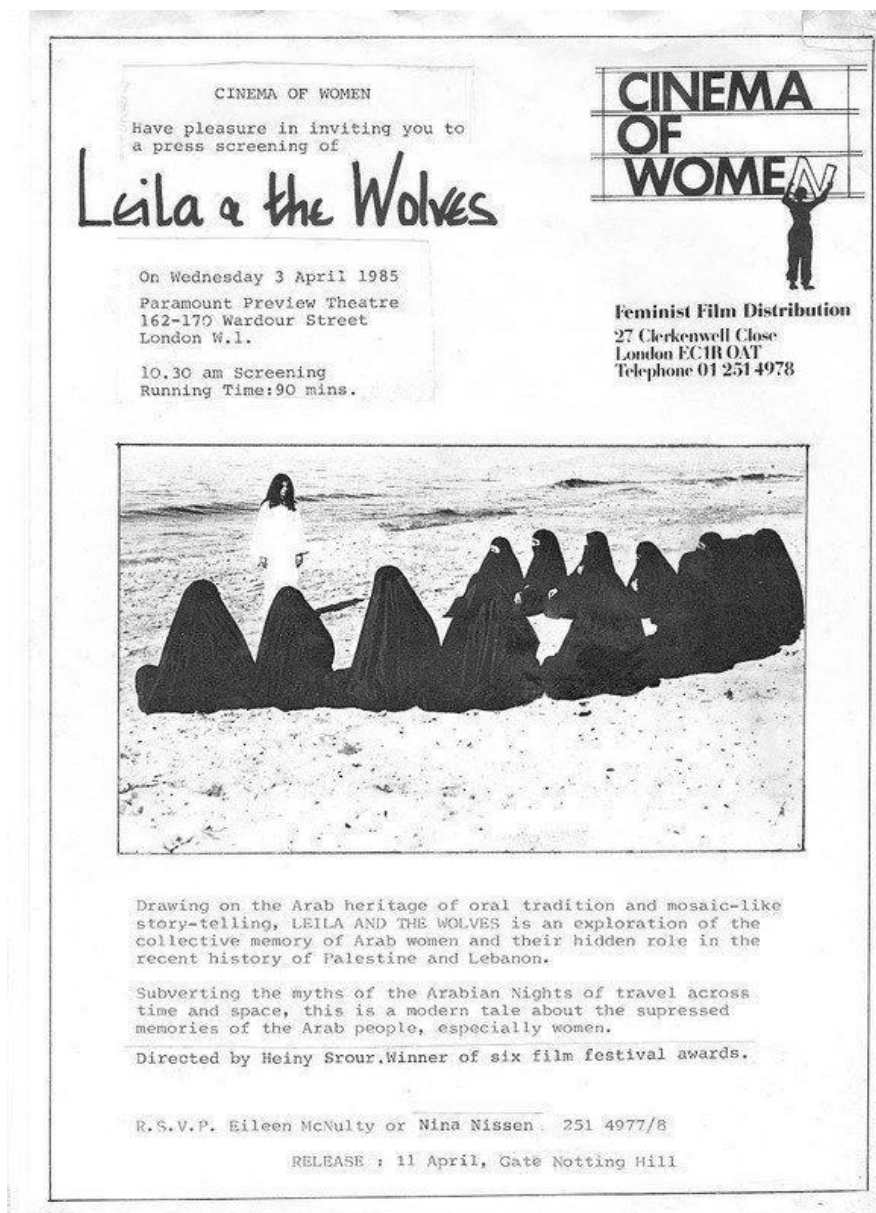


Figura 7: Cartaz da sessão de “Leila e os Lobos”.

Fonte: Site IMDb na página sobre o filme. Disponível em:

[https://www.imdb.com/title/tt0087608/mediaviewer/rm343908609/?ref=tt\\_ov\\_i](https://www.imdb.com/title/tt0087608/mediaviewer/rm343908609/?ref=tt_ov_i)

Dessa forma, a lista de apoiadores encontradas nos créditos são: X-Y (Holanda), Agence de Coopération Culturelle et Technique Paris (Bélgica, Benin, Burundi, Camboja, Canadá, Costa do Marfim, França, Gabão, Alto Volta – atualmente Burquina Fasso -, Luxemburgo, Madagascar, Mali, Ilhas Maurício, Mônaco, Níger, Ruanda, Senegal, Chade, Togo, Tunísia e Vietnã), The British Film Institute (Grã-Bretanha), The Dutch National Committee for Development Cooperation (Holanda), Ministère de l'Éducation Nationale e de la Culture Française Bruxelles (Bélgica), Netherlands Organization for International Cooperation (Países Baixos), Swedish International Development Authority

(Suécia), Ministère Libanais de l'Information, Ministère Libanais du Tourisme, Conseil National du Tourisme Libanais (Líbano) e a produtora Leila Films. Essa lista de apoio é integrada, em sua maioria, por instituições europeias. No entanto, não sei até que ponto essas instituições possam ter interferido no conteúdo final do filme. Ao mesmo tempo, também recebeu o financiamento de ACCT que é composta por países francófonos com maioria africana. Por fim, é surpreendente que a produção do longa angariou também a ajuda de dois Ministérios libaneses e um Conselho Nacional mesmo durante a Guerra Civil que durou até 1990.

Em suma, apresentei nessa seção uma breve sinopse dos dois longas, referências que inspiraram suas produções, como a diretora conheceu o que acontecia em Dofar, o que a mobilizou para gravar um documentário sobre esse lugar e como ela articulou financiamento tanto para o filme de Dofar quanto para Leila. Dentre esses pontos, acredito que não consegui ainda aprofundar sobre o que impeliu Srouf para o cinema. Na próxima seção, pretendo me dedicar a essa questão de outra maneira. O que mobiliza Srouf é a esperança e desilusão com a organização política e o que Srouf faz dessas emoções com sua produção audiovisual é uma forma de luta.

#### **4.2. Um olhar sobre conteúdo**

Nessa seção, analiso os artefatos visuais em termos do conteúdo que eles oferecem e identifico os sentimentos de esperança e desilusão que são expressos e emergem dos dois filmes. Para tanto, conto sobre a esperança que impeliu Srouf para o cinema e para a gravação de *A Hora da Libertação Chegou* e como ela foi frustrada, de certa forma.

A esperança é o elemento que levou Heiny Srouf as gravações de *A Hora da Libertação Chegou*, já que ela lutava contra desilusões com os projetos de esquerda e nacionalistas árabes. A frustração da diretora não operava no sentido da crítica à valorização do nacionalismo, porque ela se punha favorável a projetos como os de Abdel Nasser no Egito, conhecidos na literatura como “nacionalistas anticoloniais” (SALEM, 2020, p. 83). A desilusão de Heiny operava por meio da quebra de uma profunda admiração pelos projetos que se consolidavam durante a segunda metade do século XX em países árabes, como Egito, Síria e Iraque. O relato pessoal da socióloga e cineasta sobre a sua desilusão política ocorre em

determinado sentido já atentado na literatura. A compreensão sobre a libertação da mulher circulava entre organizações anticoloniais palestinas e argelinas no sentido de ser uma consequência da libertação colonial, assim esses movimentos projetavam a ideia de que as mulheres deveriam aguardar e postergar suas demandas até que o objetivo nacional fosse conquistado (SAJED, 2023, p. 129). Heiny não concordava com essa visão e sua tese era justamente sobre o “status” da mulher libanesa em perspectiva comparada a outros países árabes<sup>86</sup>. O que a incomodava, além do chauvinismo e o antisemitismo de membros da esquerda árabe, eram comentários de líderes políticos lhe dizendo que seu trabalho sobre o “status” das mulheres não era oportuno<sup>87</sup>. Em linhas gerais, o “status” ou a “questão da mulher” aparece na leitura de Srouf como a posição inferiorizada da mulher no âmbito da lei libanesa, caracterizado pela dominação patriarcal nos assuntos domésticos e no plano do Estado. As mulheres precisavam pedir permissão ao pai, ao marido ou a outro guardião quando pretendiam se casar, procurar um emprego, iniciar um negócio ou viajar<sup>88</sup>.

O cinema foi, então, o meio que Heiny encontrou para exercer a prática política, sem depender da aprovação de líderes que considerassem a discussão de gênero como algo pertinente apenas em momentos políticos favoráveis. Longe de um lugar idealizado, o cinema se mostra assim como nos movimentos anticoloniais um espaço inscrito em uma realidade colonial e machista, na qual Heiny precisa encontrar formas de produzir o conteúdo de seus filmes negociando com essas formas de poder. A negociação entre desejo e realidade resulta no produto apresentado ao público.

*A Hora da Libertação Chegou*, como já dito, é um filme documental que lida com uma Revolução que aconteceu em Dofar entre 1965 e 1976 a partir da ótica de um movimento político em específico. A Frente Popular para a Libertação do Golfo Árabe Ocupado (PFLOAG) era o principal grupo revolucionário na década de 1970, liderando uma luta de esquerda que surgiu do Movimento dos Nacionalistas Árabes (MAN) (SALMA; JEYRAN, 2023). A Conferência de Hamrin foi uma reunião entre participantes da PFLOAG em setembro de 1968, em

---

<sup>86</sup> Não tenho fontes que revelam quais regiões são fruto de comparação, mas suspeito serem Iraque e Síria pela destreza que fala sobre os dois.

<sup>88</sup> Deixo a sugestão de leitura de Mahmood Monshipouri (2004) para uma leitura geral sobre o panorama de proteção ao direito das mulheres em um Mundo Árabe global.

que foram adotadas várias resoluções significativas. Dentre elas, destacam-se o compromisso com a luta armada, a estratégia de vincular a luta em Dofar com o movimento revolucionário mais amplo da região do Golfo e a adoção de uma posição ideológica fundamentada no socialismo científico. Ao abraçar esse socialismo, a Conferência não apenas atraiu apoio dos blocos soviético e chinês, mas também posicionou a luta em Dofar e na região do Golfo dentro da rede tricontinental das lutas revolucionárias na Ásia, África e América Latina (SHAMSHIRI-FARD, 2022b). Essa conexão com outras lutas em diferentes partes do mundo fortaleceu o movimento e possibilitou trocas de experiências, apoio mútuo e solidariedade em busca de objetivos comuns. A adesão à ideologia marxista-leninista conferiu um arcabouço teórico sólido e um sentido de unidade às aspirações revolucionárias na região, reforçando assim a busca por mudanças sociais e políticas profundas.

A PFLOAG tinha uma presença forte em Dofar e adotava um programa social que incluía a libertação das mulheres como um elemento central de sua visão revolucionária para transformação política e social desde a Conferência de Hamrin (SROUR, 1974). A participação política das mulheres na luta armada ao lado dos homens foi considerada um elemento crucial para alcançar a igualdade. Posteriormente, políticas específicas foram adotadas nas áreas libertadas com o objetivo de transformar a posição social das mulheres. Essas medidas incluíram a proibição da circuncisão feminina, a eliminação da prática de poliginia e a redução do preço da noiva, após tentativas malsucedidas de aboli-lo completamente (SHAMSHIRI-FARD, 2022b). Essas mudanças visaram promover a equidade de gênero e empoderar as mulheres, reconhecendo o seu papel fundamental na construção de uma sociedade mais justa e igualitária.

Uma sensação que pode se aproximar o que significava a Revolução de Dofar, talvez, seja o que se enxerga em Rojava no contexto dos anos 2010, no norte da Síria e próximo a Turquia e ao Iraque com o Partido dos Trabalhadores do Curdistão (PKK), encabeçada por feministas socialistas, no que foi intitulado como “a revolução ignorada” (GRAEBER, 2017). Essa aproximação ocorre em três sentidos: primeiro, movimentos de libertação protagonizados por mulheres; segundo, circularem transnacionalmente entre grupos bem específicos de esquerda e terceiro, ambos significarem certa esperança para esses grupos. É verdade que, nos últimos anos, as movimentações em Rojava se tornam mais visíveis a outros

olhares, muito disso se deve ao trabalho investido contra o Estado Islâmico. No entanto, ainda é uma discussão restrita.

A maior parte do documentário conta com personagens da PFLOAG. A diretora Heiny Srour conta que estava desiludida com o nacionalismo árabe e ficou surpresa quando o compromisso da Frente com a libertação colonial e de gênero veio ao seu conhecimento. Dessa forma, a realizadora libanesa se sente disposta a conhecer Dofar, articula os contatos com Comitê do Golfo-Iêmen-Palestina na Grã-Bretanha e da União de Trabalhadores do Iêmen no Reino Unido, até chegar ao Ministro da Cultura do Iêmen do Sul – ainda República socialista separada do Iêmen – quando consegue um coprodutor para iniciar as gravações do longa. A esperança feminista mobilizou Heiny Srour a produção audiovisual sobre uma guerrilha que entendia a libertação das mulheres como um elemento crucial para a libertação nacional. O ímpeto da diretora era registrar uma experiência revolucionária, na qual “a questão da mulher” não era esquecida.

As primeiras cenas são uma espécie de prólogo com textos que passam um panorama sobre Dofar, as gravações do próprio filme e considerações sobre o espaço que as mulheres ocupam. Já, nesse momento, saltam aos olhos observações sobre as mulheres filmadas terem saído da “Idade da Pedra” para “o século XX” mesmo com recentes três anos da Conferência de Hamrin. Os letreiros somem. Aparecem sons de bombas e disparos em uma tela preta. Um canto ecoa sob fotografia de pessoas com armas, dentre elas, garotas, de crianças lendo e de outras pessoas sentadas em pedras ao entorno de animais. Os letreiros reaparecem agradecendo o apoio de “estudantes e trabalhadores árabes” e de “europeus progressistas” para sua realização, especificamente, da União de Trabalhadores do Iêmen e do Comitê do Golfo-Iêmen-Palestina na Grã-Bretanha. Desde o princípio, o filme revela o olhar modernizador do grupo anticolonial na localidade de Dofar, no sentido de uma busca por uma superação do subdesenvolvimento a partir de um caminho linear em direção ao futuro virtuoso. Esse projeto político não está afastado do que a literatura já apresenta como dilemas em relação a qual futuro se vislumbrava em projetos nacionalistas anticoloniais, no caso, o projeto nasserista, os movimentos islâmicos no sudeste asiático, nas Índias Holandesas e na Malásia Britânica (SAJED, 2015, 2017; SALEM, 2020). A discussão sobre modernização na especificidade do projeto da PFLOAG fica como sugestão para futuras pesquisas. O que importa, agora, é apresentar a poética de *The Hour of Liberation*.



A contextualização sobre poder colonial britânico no Golfo é apresentada como um problema para o desenvolvimento da região. Os tons de preto e branco são usados para as cenas em referência aos “inimigos estrangeiros” enquanto as coloridas ou em sépia retratam “o povo”. Os colonizadores são introduzidos como aqueles que alimentam as divisões étnicas para dominar o principal recurso natural, no caso, o petróleo. As elites locais são apresentadas como coniventes com a exploração estrangeira, usufruindo das riquezas enquanto a maioria da população vive na miséria árida do deserto. O som de bombardeios se refere à Força Aérea britânica que leva uma criança aos prantos. A exploração parece não ter fim. O controle das bases aéreas aproxima agora um novo inimigo, os Estados Unidos. No entanto, emerge a esperança na luta popular em cenas coloridas.

Dofar é apresentada como um local onde “o povo” deixou o lugar de alienação para ocupar um papel combativo na luta contra a exploração. O povo aparece pelo menos em cinco facetas, como “a mulher do vilarejo”, “o líder tribal”, “o combatente da PFLOAG”, “a guerrilheira”, “as crianças”. É a face e a voz dessas personagens que contam como a violência, a fome, a miséria que acontecem sob o governo do Sultão, apoiado pelos britânicos e estadunidenses. O líder comunitário e o combatente mostram como a Frente Popular leva modernidade ao campo com o sistema de irrigação de hortas, com as novas estradas, com escolas para as crianças, médicos para os vilarejos. As pessoas na Área Liberada de Dofar parecem, de alguma forma, animadas com tais “avanços”, quase um vínculo inconsciente com a modernidade (KAPOOR, 2020). Elas parecem orgulhosas e, sobretudo, satisfeitas de atingirem essas novas conquistas. A esperança surge não só no esforço coletivo, mas também no progresso como um rumo para essa união.

É incômodo como as entrevistas com as pessoas do vilarejo são conduzidas. Essas conversas ocorrem no meio da rua sob o sol, sem qualquer tipo de preocupação com o conforto tanto para a personagem documental quanto para a equipe de gravação. O desconforto também aparece na forma como essas personagens integram a narrativa do filme. Elas aparecem pontualmente para revelar informações sobre suas dores, suas angústias, mas somem. Essas personagens não reaparecem ao longo do filme de maneira que possamos acompanhar parte da trajetória da sua vida cotidiana. Pelo contrário, não há uma introdução sobre quaisquer particularidades desses sujeitos, bem como não há um fechamento sobre o que aconteceu com eles. Em suma, o que surge é a falta de

cuidado da equipe ao se isentar de acompanhar as personagens, suas dores e feridas na ambientação trágica que é trazida à cena.

As mulheres não estão no centro do filme, conforme eu esperava. As cenas com as guerrilheiras da PFLOAG ocupam tempo de tela pequeno. Quando acontecem esses momentos, é curioso como elas já aparecem de maneira mais confortável – quando comparado as entrevistas com as pessoas do vilarejo. Elas estão sentadas em um espaço tranquilo e, aparentemente, seguro onde contam sobre suas vidas. A mensagem que o filme tenta passar é que com a Revolução elas estão livres “do sultão, do pai, do líder da tribo”. No entanto, não acredito que as poucas cenas com as revolucionárias tenham garantido a transmissão da sensação de liberdade vivenciada por elas, ou mesmo de mulheres dofaris em geral. Também, é importante dizer que pouco se sabe daquelas que não estão congregando a Frente, por exemplo: o que elas achavam da revolução? Existia uma demanda por liberação?

A partir dos elementos expostos, destino para a análise desses incômodos e observações. De maneira geral, o longa consegue expressar ao mesmo tempo esperança e desilusão. A primeira acontece no sentido de conseguir mobilizar sentimentos almejados por lutas sociais na segunda metade do século XX por uma sociedade mais justa, cooperativa, solidária, autônoma, ao passo que também, reitera a desilusão de Srouf em relação a abordagem da esquerda árabe sobre direitos das mulheres. É evidente o internacionalismo terceiro-mundista entre movimentos sociais na organização do argumento do filme, no caso, a ideia de Dofar como uma luta local conectada ao internacionalismo comunista, de cooperação entre pessoas marginalizadas pelas organizações nacionais burguesas. Em outras palavras, o longa transmite a crença na iniciativa coletiva para superação das desigualdades sociais. No entanto, ele não consegue, metaforicamente, comunicar o deslumbre no olhar de Srouf ao conhecer sobre a Revolução em Dofar e que a levou a fazer cinema.

O sofrimento de sujeitos em tela demanda atenção. Essa sensação é explorada a ponto de beirar a “fadiga da compaixão” (BLEIKER, 2018, p. 75), em outras palavras, a extrema tragédia das personagens mobiliza o efeito de que alguma atitude precisa ser tomada diante da situação de exploração da miséria no Golfo. Quando os médicos mexem em feridas, a câmera não capta o ferimento de maneira gráfica, mas deixa explícito o sofrimento. O que já é suficiente para trazer o

desconforto. A edição apresenta o projeto da Frente Popular pela Libertação como alternativa para a superação da pobreza, da miséria, da dor. O fato de a PFLOAG aparecer como uma possibilidade de movimentação coletiva ao entorno da busca por um futuro mais humano para sujeitas marginalizadas não é um problema. O problema é a exposição da miséria da vida de pessoas com pouco cuidado, com a finalidade de propagandear o projeto da Frente de Libertação Popular do Golfo.

Algumas cenas do filme foram cortadas antes de chegarem à versão final. Heiny Srour (2022) relata o mau humor com que as cenas sobre a liberação das mulheres foram filmadas pelo cinegrafista, o assistente e o engenheiro de som. Ao assistir às filmagens, ela notou, com certa raiva e impotência, que a sequência de treinamento militar havia sido sabotada (SROUR, 2022). Consoante ela, o cinegrafista francês simplesmente não havia feito os *closes* e as tomadas médias que poderiam ter revelado que 150 dos 300 recrutas do exército da Frente eram garotas<sup>89</sup>. De certa forma, não me incomoda as mulheres serem “confundidas” com os homens, no sentido de suspeitar profundamente de um olhar que quer buscar um marcador biológico para afirmar o gênero de alguém. Quando atentamos para personagens “tomboys”, em geral, elas tendem a ser associadas a um desejo “natural” por maiores liberdades e mobilidades desfrutadas pelos meninos (HALBERSTEM, 1998, p. 5). No caso do longa, existe a “feminilidade masculina”, nos termos de Halberstem, na qual signos associados culturalmente ao masculino - cabelo curto, roupas largas, portarem armas - são expressos por essas sujeitas e associados pelo filme ao desejo de liberdade. Por outro lado, não existe um olhar da câmera para uma representação possível da “masculinidade feminina”, também na terminologia de Halberstam. Assim como em *A Hora da Libertação Chegou*, *Leila and Wolves* também não aprofunda em debates sobre as construções dos papéis de gênero ali expostos. A ausência de nuance ocorre em termos de gênero, no sentido da diferenciação rígida entre mulheres e homens. Apenas em uma sequência há elementos que sinalizam um debate sobre essa divisão, quando homens reclamam dos efeitos da masculinidade projetada no imaginário nacional. O enfoque dado as opressões vivenciadas pelas personagens é colocado como se o poder colonial e patriarcal não fosse co-constitutiva dos papéis de gênero, envolvendo também raça e sexualidade (STOLER, 2020).

Existem outros momentos que foram tolhidos do conteúdo da produção do longa de 1974 que reverberaram na ausência de uma imagem “mais feminista” da Frente. Durante a edição, estudantes do Comitê Golfo-Iêmen-Palestina da Grã-Bretanha acharam a sequência das guerrilheiras muito longa e temiam que ela fosse entendida como sendo dirigida contra os homens. Por outro lado, os trabalhadores do Yemeni Workers Union da Grã-Bretanha não tiveram nenhuma questão com a sequência, mas a diretora confessa que teve medo de apresentar os homens como inimigos. Outro exemplo de corte aconteceu com cenas que Heiny estava empolgada para realizar com Layla Fahkro, sobre como ela no papel de professora com poucas garotas na escola estimulava os garotos a convencerem as famílias deles a permitirem o aprendizado das meninas na escola comunitária da PFLOAG<sup>90</sup>. Layla Fahkro circulou entre Bagdá, Beirute e Dofar, participante da Associação dos Estudantes do Bahrein na Universidade Americana de Beirute e ajudou a fundar a *Awal Women’s Society*<sup>91</sup> (SALMA; JEYRAN, 2023, p. 12). Assim como ela, outras militantes também foram até Dofar somar esforços. Rafat e Mahbubeh Afraz se voluntariaram como profissionais da saúde em nome da Organização Mojahedin do Povo do Irã<sup>92</sup>, sendo alocadas nos hospitais de al-Shaheeda Fatima Ghanana e al-Shaheed Habkook, o primeiro construído com ajuda cubana em 1974 e dirigido por uma equipe médica cubana, e o segundo operado pelo médico palestino (Marwan) Nazmi Khorshid, da Frente Democrática para a Libertação da Palestina<sup>93</sup> (SALMA; JEYRAN, 2023, p. 14). Infelizmente, nenhum desses nomes é trabalhado no documentário.

A análise de Srouf sobre as opressões vivenciadas em Dofar segue a linha do que fora declarado por guerrilheiras sobre serem oprimidas por múltiplos sultões “o pai, o marido, o chefe da tribo” (SROUR, 1974). Em outras palavras, o patriarca

---

<sup>90</sup> Acesso em: <https://www.screenslate.com/articles/heiny-srouf-hour-liberation-has-arrived>

<sup>91</sup> Segundo o atual site da organização a ideia da organização nasceu em 1967 por algumas alunas do Bahrein que estudavam nas universidades em Beirute e no Cairo e que estavam expostas às mudanças sociais e culturais do mundo árabe na época. No verão de 1967, essas estudantes disseminaram a ideia entre seus amigos, professores e estudantes do país. Disponível em: <http://www.awalws.org/cat/1/page/8>. Segundo o artigo de Salma e Jeyran (2023) essas estudantes que fundaram a Awal são Layla Fahkro, Sabika Al-Najjar e Fawzia Mattar.

<sup>92</sup> Em inglês: People’s Mojahedin Organisation of Iran.

<sup>93</sup> Em inglês: Democratic Front for the Liberation of Palestine.

ocupa o centro da organização seja ela nacional, familiar, comunitária. No caso específico da construção de conteúdo para “A Hora da Libertação Chegou”, existe um reflexo dessas opressões sociais do qual de certo modo Heiny luta contra, mas se rende ao medo. Poderíamos argumentar que é contraditório pensar que as mesmas redes de solidariedade que auxiliam Srouf a desenvolver um projeto cinematográfico, também são parte dos sujeitos que cerceiam o olhar feminista da cineasta. No entanto, as alianças e solidariedades anticoloniais apresentam limites (PHAM; SHILLIAM, 2016, cap. 8). Limites que também aparecem em cena com *Leila and Wolves*, por exemplo, quando uma guerrilheira é destratada e abandonada na trincheira de batalha.

Existe a leitura de que a luta das mulheres na Argélia foi uma espécie de "aviso" ao movimento de mulheres palestinas quanto à possibilidade de traição ou ao limite da solidariedade de companheiros de luta anticolonial (SAJED, 2023b). Esse aviso acontece no sentido de que mulheres organizadas participaram da luta nacionalista anticolonial por independência na Argélia, mas depois da saída do colonizador serem afastadas do processo de construção da nação já independente. Essa leitura dialoga, totalmente, com falas da Heiny Srouf (cineasta e socióloga) em entrevistas. Heiny, inclusive, expõe que esse era um medo dela e de outras companheiras feministas. O medo de repetir o caso da Argélia, o que significava serem "deixadas de lado" pelos próprios companheiros de luta por uma vida mais justa, digna, feliz. Elementos do segundo filme de Srouf passam essa sensação de aviso, quase como: "cuidado, porque nossos aliados podem não ser tão aliados assim".

*Leila e os Lobos* é sobre desilusão de uma geração que falhou com o compromisso de liberação das mulheres. O desapontamento de Heiny é com o campo político da esquerda que, segundo ela, divulgava mulheres *tokenizadas* (Djamila Bouhired e Djamila Boupacha<sup>94</sup> na Argélia; Leila Khaled<sup>95</sup>, Hanan

---

<sup>94</sup> Durante a guerra de independência argelina contra o colonialismo francês (1954-1962), atuou na Frente de Libertação Nacional (FLN). Djamila foi presa e torturada por forças coloniais em 1960, quando tinha vinte e dois anos, e detida ilegalmente sob a acusação de ter plantado uma bomba no restaurante universitário da Universidade de Argel. Djamila Boupacha ganhou destaque internacional quando Simone de Beauvoir e Gisèle Halimi defenderam sua causa, após ser condenada à morte injustamente por seu envolvimento no atentado. A defesa de Djamila desencadeou uma articulação de solidariedade feminista ao redor do mundo. Para saber mais, indico o livro de Natalia Vince (2015) que contém uma entrevista com Boupacha.

<sup>95</sup> Leila Khaled foi participante da Frente Popular para a Libertação da Palestina (FPLP) e desempenhou um papel importante na promoção da luta palestina por libertação nacional. Seu nome

Ashrawai<sup>96</sup> e Ahed Tamimi<sup>97</sup> na Palestina) e adiava a liberação das mulheres, usava a energia dela para chegar ao poder e negava-lhes seus direitos uma vez no governo (HADOUCHI, 2021). Na minha análise, o longa transmite uma frustração profunda em relação a um futuro idealizado e “quebrado” durante a experiência argelina (SAJED, 2023b, 2023a), no sentido internalizado por uma mulher libanesa como uma espécie de aviso sobre como a demanda de mulheres organizadas poderia ser minuada durante o processo de libertação nacional.

Apresento aqui o segundo artefato em análise. Como já dito, *Leila and the Wolves* (1984) propõe tanto passagens ficcionais quanto com cenas não-ficcionais. Por um lado, são retratadas cenas inventadas, fruto da imaginação, enquanto, por outro lado, são utilizadas imagens provenientes de registros públicos. Essas imagens são de Arquivos da Agência das Nações Unidas para Refugiados, Arquivos do Imperial War Museum de Londres, Arquivos da Organização de Libertação Palestina, National Archives de Washington<sup>98</sup>. Uma contextualização histórica é construída por essas imagens de arquivo. Elas mostram a Alemanha nazista, de Hitler e de livros queimados ao fogo. Tomadas do território que veio a se tornar lar para inúmeros judeus em relação à catástrofe dos palestinos, com seus acampamentos “temporários”. O longa se propõe a unir histórias reais que compõem um imaginário coletivo de pessoas palestinas e libanesas em uma narrativa em mosaico, no sentido de da história ser dividida em fragmentos, que podem ser vistas

---

ganhou repercussão com o sequestro do voo 219 da companhia aérea El Al, em 6 de setembro de 1970, durante a onda de ações com aviões naquele mesmo ano que possuíam como objetivo chamar a atenção a causa palestina.

<sup>96</sup> Hanan Ashrawi é uma renomada diplomata e ativista palestina que desempenhou um papel de destaque na política e na defesa dos direitos humanos palestinos. Ela foi uma das primeiras mulheres a fazer parte da Organização para a Libertação da Palestina (OLP) e tem sido uma voz proeminente na arena internacional em defesa da causa palestina. Ashrawi também ocupou cargos importantes no governo palestino e tem trabalhado incansavelmente para promover a paz e a justiça na região. Ela é amplamente respeitada por seu compromisso com a resolução do conflito israelo-palestino e pela defesa dos direitos dos palestinos.

<sup>97</sup> Ahed Tamimi é uma ativista palestina conhecida por sua coragem e determinação na resistência à ocupação israelense na Cisjordânia. Ela ganhou reconhecimento internacional em 2017, quando, aos 16 anos, foi filmada confrontando soldados israelenses em sua casa em Nabi Saleh. As imagens viralizaram e chamaram a atenção para a situação dos palestinos sob ocupação. Ahed Tamimi foi posteriormente presa por suas ações e passou oito meses na prisão. Sua detenção atraiu a atenção global para a questão dos direitos humanos na Palestina, especialmente o tratamento de crianças palestinas por parte das autoridades israelenses. Ela se tornou um símbolo de resistência palestina e uma figura inspiradora para muitos defensores dos direitos humanos ao redor do mundo, enquanto continua a lutar pelos direitos dos palestinos e a denunciar a ocupação israelense.

<sup>98</sup> Lista de arquivos creditada ao final do filme “Leila and the Wolves” (1984).

como capítulos independentes de cenas separadas, mas que também formam uma grande figura. Dessa forma, a coleção de histórias são sequências gravadas em cima de acontecimentos políticos específicos, como o massacre de deir Yessen, *al-Nakba*, a Guerra Civil libanesa, que não se propõe a obedecer a um arco narrativo linear, mas sim com cenas ou eventos fora de uma ordem cronológica.

Conhecemos logo na primeira cena a personagem que possui mais camadas na trama. Leila se olha no espelho enquanto o rádio ao fundo anuncia os massacres nos campos de Sabra e Shatila com a invasão das tropas israelenses e de milícias de extrema-direita libanesa aos acampamentos de palestinos a oeste de Beirute (1982)<sup>99</sup>. O massacre é um marco importante tanto na tragédia de milhares de sujeitos, que foram mortos ou vivenciaram crimes hediondos ao redor de si ou consigo; como também, foi um marco na visualização do Estado de Israel na Guerra Libanesa. Enquanto a jovem se enxerga uma imagem a reflete. A imagem encontra seu significante contrário em uma avó. Não fica claro se a mulher mais velha que aparece é vó de Leila, mas fica evidente que ela ocupa essa posição na vida de outras mulheres. Essa senhora já está em uma idade avançada em uma poltrona, enquanto segura seu terço e veste seu *hijab*<sup>100</sup>. Essa mulher mais velha está sem memória. Ela se preocupa se as netas são boas esposas e estão “segurando seus maridos”. O plano volta a Leila e ela se questiona: “um dia eu ficarei assim? Nunca!”. Existe algo nessa cena que fala de um lugar de uma repreensão, um julgamento do comportamento dessa avó, claro, mas também há um certo medo de Leila cair no mesmo fim de uma geração mais antiga, com os mesmos bordões

---

<sup>99</sup> Essa situação marcou a participação explícita de Israel na Guerra Civil do Líbano em 1982.

<sup>100</sup> A ideia de trazer dois elementos que expressam religiosidades diferentes me passa a impressão de uma analogia a forma de poder confessional libanês ou mesmo da própria composição religiosa dessa sociedade. A analogia é trazida com a senhora e ao final do filme com a “dança dos mortos”. Srouf coloca pessoas vestidas de caveiras simbolizando judeus, muçulmanos xiitas, muçulmanos sunitas, cristãos. Juntos ao ritmo do tango mais popular no mundo: La Cumparsita. Eles dançam e a música segue enquanto cortes com cenas de tanques militares, por (várias) vezes israelenses, sucedem-se com outras cenas de trocas de tiros; corpos sendo recolhidos do asfalto; bandeiras nazistas empunhadas ao alto. Essas imagens de violências, ou formas de, parecem sempre retornar a um centro, à dança, de onde se espalha e se convive com a morte. Sobre a cena, Heiny diz que ela contava com a representação de grupos que não estavam, *a priori*, envolvidos diretamente com o conflito civil libanês. Porém, Srouf acreditava que os judeus precisavam estar representados ali, naquela cena, porque algo nela lhe mostrava que o clima de intolerância contaminava também a comunidade da qual sua família era parte. Segundo ela, a comunidade judaica teria algum tempo depois, então, envolvido-se oficialmente na política libanesa (NIELSEN, 2020). Em 1982, as tropas de Israel invadiram a região sul do Líbano com a justificativa inicial de que “grupos terroristas” estariam habitando o espaço de fronteira. Mesmo lugar onde grupos de palestinos se refugiaram após a Nakba e montaram acampamentos provisórios (MOORE, 2017).

inconvenientes, os mesmos julgamentos sobre a vida de mulheres (que, inclusive, ela faz com a avó ou essa senhora mais velha). Ao mesmo tempo que o filme é sobre as identificações de Leila com sua versão mais velha, sobre o pressentimento de repetir o mesmo papel da matriarca de uma geração antiga, ele também é sobre a história do colapso da Palestina e do Líbano, contada em um contexto de violência e luta. Suas imagens fluem em busca da identidade política e histórica da mulher árabe, em termos genéricos.

Leila, em suas vestes brancas, sai do encontro com uma versão mais antiga de si para uma jornada em busca de identificações com uma memória de luta coletiva protagonizada por mulheres. Primeiro, ela se dirige a um outro presente, em Londres, antes da Guerra Civil libanesa em 1975, quando está montando uma exposição de fotografias que representam a luta palestina ao longo dos anos. A falta de representação feminina nas fotos selecionadas por seu amigo Rafiq a motiva a revisitar a História, o que dá início à sucessão de histórias que Leila testemunha dentro de um arco narrativo secundário. Neste subenredo narrativo, mulheres palestinas de todas as idades e classes sociais estão envolvidas em uma série de ações que incluem jogar água fervente em soldados britânicos na Jerusalém dos anos 1920, produzir balas a partir de resíduos de antigas armas britânicas durante a Grande Revolta de 1936, transportar armas disfarçadas como parte de rituais populares, tomar as armas para evitar o massacre de 1948 perpetrado pelas milícias sionistas em Deir-Yassin, e até passar por treinamento militar em um campo de refugiados no Líbano em 1975. Essas mulheres desempenham um papel fundamental na infraestrutura de ação política, garantindo a continuidade da luta contra o colonialismo, tanto dentro quanto fora da luta armada.

Podemos pensar com a personagem Leila em dois sentidos<sup>101</sup>. Por um lado, as viagens temporais dela retratam o trabalho de uma arqueóloga anticolonial - ela “escava” a memória coletiva e as múltiplas histórias que surgem ameaçam as narrativas masculinas e coloniais (SAGLIER, 2022, p. 92). Por outro lado, acredito que a personagem também possa se aproximar do que Alina Sajed (2023) discute

---

<sup>101</sup> A personagem Leila poderia nos proporcionar outras discussões sobre os papéis de gênero dentro do projeto intelectual moderno na sociedade árabe, em geral, no caso do panarabismo, do nasserismo e dos diversos projetos em debate nos anos 1960-1990 (SAJED, 2023b). No entanto, não consegui desenvolver uma análise cuidadosa o suficiente com as especificidades de gênero na região do Levante para este trabalho. Deixo a inspiração para pesquisas futuras.



em relação a mulher como ferida de uma esperança revolucionária, da qual não consegue olhar, cuidar e, portanto, cicatrizar, a ponto de continuar machucando e assombrando a memória da descolonização. Penso nessa justaposição porque a personagem vaga de branco entre cenários e é tida como imperceptível na maioria dos espaços. Leila se aproxima de uma figura fantasmagórica que continua vagando em uma memória coletiva.

Ao longo das sequências, o longa ficcional lida com suas personagens com poucas camadas de ambivalência. A única nuance apresentada é de mulheres que lutam de diversas maneiras, ao mesmo tempo que propagam violências umas com as outras. Então, elas jogam água fervente em cima de uma varanda nos colonizadores britânicos que passam na rua logo abaixo, enquanto incentivam o casamento mesmo em uma situação de violência física (Figuras 8 e 9). O enredo dispõe de determinado olhar sobre o sujeito liberatório que atua na chave da subordinação e da subversão (MAHMOOD, 2019). Elas fabricam e escondem munições do colonizador, enquanto sofrem em famílias que não as deixam sonhar com os estudos. Em outras palavras, a trama se desenvolve em um sentido palatável a teoria feminista secular, que enxerga a agência de mulheres quando lutam contra o poder patriarcal.

Figuras 8 e 9: Cenas do filme “Leila and the Wolves”.  
Fonte: “Leila and the Wolves” (Heiny Srour, 1984).





De certa, forma eu fiquei me questionando se eu não estaria pensando a agência de Heiny Srouer dentro do enquadramento de obediência e/ou resistência criticado em Saba Mahmood (2019). Se considerarmos que a agência do sujeito significa “a capacidade de ação facultada por relações de subordinação específicas” (MAHMOOD, 2019, p. 121) e que essa capacidade de agência “pode ser encontrada não só em actos de resistência às normas como também nas múltiplas formas em que essas normas são incorporadas” (MAHMOOD, 2019, p. 131), podemos então refletir sobre como apresentar o pensamento de Srouer em seu próprio contexto, que, neste caso, é o feminismo secular. No entanto, ao localizar a sua capacidade de ação não significa que ela seja isenta de paradoxos ou que não tenha negociado com normas que a oprimiam para concretizar, por exemplo, seus filmes.

Como já apontado no primeiro capítulo, o feminismo de Heiny Srouer é secular, ele não é muçulmano, até porque Srouer não pratica o islã. O que também não significa *a priori* uma falta de convergência sobre a agenda de direitos da mulher entre o feminismo secular e o islâmico como acontece no presente, por exemplo, em direção aos fundamentalismos (MONSHIPOURI, 2004). A roteirista e diretora vivenciou o judaísmo dentro de sua casa, o que não significa um desprezo pela religião islâmica, mas talvez uma limitação da sua leitura sobre a experiência de mulheres árabes, sobretudo, muçulmanas.

Mesmo que seja possível apontar que não existe nuance ou que o filme carece de aprofundamentos e ambivalências ao apresentar diferentes pessoas e formas de lidar com o poder, ele apresenta pontos pertinentes na discussão sobre

esperança na reconstrução atual sobre a história anticolonial, a partir de um olhar feminista. As palavras de Srouf sobre sua frustração com os rumos da Guerra na Argélia, com a falta de comprometimento de projetos nacionalistas no Iraque, na Síria, no Egito, no Líbano, na Palestina me levam a analisar *Leila e os Lobos* com essa desilusão da diretora e roteirista do filme.

A última sequência do longa ficcional coloca todas as personagens com *niqāb*, inclusive Leila, em um semicírculo sentadas na areia em frente ao mar: elas parecem tristes, mexendo na areia e um pouco apáticas, enquanto homens aparentam se divertir na água da praia. Em determinada cena, elas retiram a peça que cobre a boca e o pescoço e se levantam para molhar os pés na beira do mar. Trago duas questões sobre tal encadeamento de cenas.

Primeiro, a sequência aparenta trabalhar com uma desilusão presente no final dos anos 1970 e 1980 nas sociedades árabes em relação ao revivalismo islâmico, à instrumentalização do Islã político pelos regimes neoliberais árabes contra a mobilização da esquerda e à reestruturação neoliberal da economia da região como uma ameaça às culturas locais (SAGLIER, 2022); quanto à frustração de uma “esperança revolucionária” ou ao “*blues* pós colonial” que visualizo em tais personagens (SAJED, 2023a, p. 23, 2023b, p. 122). Se pensarmos que *Leila and the Wolves* trabalha com a capacidade de ação de mulheres frente ao colonialismo e ao patriarcado e que nos apresenta, de certo modo, insuficiente para superação dessas opressões, então faz sentido pensar que a esperança revolucionária das personagens apresentadas no filme “atua como ferida conferida pelo colonialismo e pelo patriarcado local e colonial” (SAJED, 2023b, p. 124). No entanto, quando encontramos com essa melancolia, esse *blues* pós colonial, por meio de *Leila*, também nos averiguamos com uma esperança coletiva que se perdeu com os anos neoliberais subsequentes e que, de certo modo, são motivo de encantamento para uma atual juventude árabe. Alina Sajed (2023a) comenta acerca da instalação visual, *Foreign Office*<sup>102</sup>, que se concentra na década de 1962-1972, um período em que Argel se tornou um ponto importante para os revolucionários do Terceiro Mundo. A instalação mostra dois jovens argelinos, desencantados com a política atual, que se inspiram ao assistir imagens de arquivos do momento revolucionário de 1960, de conectividade e solidariedade transnacional que ficou para trás. De

---

<sup>102</sup> Obra de Bouchra Khalili. Informações disponíveis em: <https://www.bouchrakhalili.com/foreign-office/>.

forma similar, acredito que o longa ficcional *Leila* tenha me provocado certo encantamento e inspiração em direção as formas de se pensar luta política.

Segundo, é impossível assistir as cenas sem me desvincular da circulação e da instrumentalização de imagens de mulheres com véu durante a campanha por legitimação pública dos Estados Unidos para entrar no Afeganistão (2001). Nesse caso, a retirada de parte da *niqāb* como referência a capacidade de ação dessas personagens pode ser criticada na linha de Saba Mahmood (2019) sobre o reconhecimento da agência em determinadas leituras feministas estar sempre vinculado ao desejo por um tipo de liberdade, que não pondera o desejo pela modéstia, pela subordinação das normas religiosas. Mesmo com essa última objeção, compreendo que o conteúdo de *Leila and Wolves* possibilita questões pertinentes para uma nova literatura preocupada em recontar a história anticolonial pelo olhar de mulheres (SAJED; SALEM, 2023).

#### **4.3. Conclusão**

A partir dos elementos analisados nos dois filmes, como a produção audiovisual de Heiny Srour constitui uma forma de luta? Se luta contra o quê? Em linhas gerais, argumentei que as imagens, os cenários, as histórias e sentimentos que emergem do cinema de Srour constituem formas de luta contra a opressão patriarcal e colonial e se conectam a outras sujeitas e grupos, também, dispostos a construir novas formas de viver. Em específico, a análise de *A Hora da Libertação Chegou* e *Leila e os Lobos* reitero traz considerações sobre a prática política de Heiny Srour por meio do seu cinema.

Quanto à produção do primeiro filme, percebemos que a articulação de redes de financiamento foi imprescindível para a materialização de ambas as produções cinematográficas. No entanto, o financiamento e o próprio apoio a produção ocorreram de modos diferentes. Analiso que o projeto cinematográfico *The Hour of Liberation* se torna concreto a partir de uma rede de sujeitas e coletivos engajados na luta contra o colonialismo e terceiro-mundista por meio do cinema, abrangendo espacialidades locais e globais, em regiões como Beirute, Paris, Londres, Birmingham, Sheffield, Cardiff e Dofar. Essa abordagem nos permite estabelecer aproximações superficiais entre as conexões em torno da produção do filme e as conectividades anticoloniais, assinaladas por Sajed (2023), considerando que é

necessária uma discussão aprofundada sobre as redes que congregaram grupos como Comitê do Golfo-Iêmen-Palestina na Grã-Bretanha, União de Trabalhadores do Iêmen no Reino Unido, a Sociedade Iraquiana, a Frente Popular de Libertação do Golfo para investigar como tais atores lidam com a nação e a soberania.

Já a pesquisa sobre o financiamento de *Leila and the Wolves* não apresenta tantos detalhes sobre como a realizadora libanesa articulou a busca por produtores interessados em desenvolver o filme e o que interessava aos apoiadores o desenvolvimento do projeto. As redes que investiram financeiramente na produção desse segundo longa eram redes, sobretudo, de agências de fomento europeias. Mesmo que órgãos libaneses apareçam nos créditos como apoiadores, é provável que essa ajuda não seja financeira, já que durante as gravações a sociedade libanesa se percebia dentro de um conflito que tomaria proporções ainda maiores com a entrada de Israel e Síria na guerra após o lançamento de Leila. Fica como indicação para futuras pesquisas o desenvolvimento da relação entre Heiny e os financiadores, na tentativa de saber qual a tensão que existiu sobre esse projeto audiovisual e como isso, potencialmente, afetou o produto exibido no cinema.

O conteúdo de *A Hora da Libertação Chegou* emana tanto esperança quanto desilusão. Esperança no sentido de proporcionar por meio da sensibilidade do cinema um período que se deseja transformar o mundo a partir da ação coletiva. O projeto do longa, de fato, concretiza-se a partir da articulação entre grupos e sujeitos dispostos a impulsionar esse projeto audiovisual como forma de comunicar amplamente sobre um projeto específico no Golfo e que atraía quadros políticos de Beirute, do Bahrein, da Palestina. Assim como Heiny esperava ativamente produzir um filme que trouxesse a centralidade das mulheres na luta de libertação colonial, eu também acreditava que iria encontrar esse conteúdo ao assisti-lo. No entanto, é frustrado o desejo por visualizar um projeto feminista dentro dos enquadramentos da esquerda marxista durante o período das descolonizações de Ásia e África. Felizmente, uma recente literatura tem se preocupado em remontar as histórias de Layla Fakhro, Rafat e Mahbubeh Afraz e se perguntado sobre o que as dofaris pensavam sobre o projeto de liberação das mulheres da Frente de Libertação, PFLOAG (SALMA; JEYRAN, 2023). É importante ressaltar que o projeto da PFLOAG encontrou Heiny em meio a desilusão política e a impulsionou a ponto de fazer cinema como uma forma de manifestar sua insatisfação com a agenda da

esquerda árabe em direção às mulheres e com os efeitos do colonialismo nas sociedades árabes.

O conteúdo de *Leila and Wolves* também atua na chave da esperança e da desilusão. A articulação desses dois sentimentos ocorre em referência a dois passados, um dos anos 1950 e 1960 que possibilita a sonhar com horizontes sociais mais justos, sensíveis, solidários e a outro dos anos 1970 e 1980 (e até 1990 se pensarmos no final da Guerra Civil libanesa) que presencia a quebra dessas possibilidades de futuro. Assim como o movimento de mulheres palestinas internalizaram a história das argelinas na trajetória no projeto de libertação nacional (SAJED, 2023b), acredito que tanto Heiny quanto sua produção tenham embarcado na sensação de que os movimentos de mulheres poderiam ser minguados e sofrerem até com uma reação conservadora islâmica, bem como na Argélia e no Irã na década de 1980. Por um lado, as viagens temporais da personagem Leila retratam o trabalho de uma arqueóloga anticolonial, à medida que surgem histórias que ameaçam as narrativas masculinas e coloniais (SAGLIER, 2022, p. 92). Por outro lado, é possível pensar a mulher como ferida de uma esperança revolucionária, da qual não consegue olhar, cuidar e, portanto, cicatrizar, a ponto de continuar machucando e assombrando a memória da descolonização (SAJED, 2023b).

## 5. Conclusão

O objetivo dessa dissertação foi auxiliar a pluralizar não só os arquivos visuais, como também arquivos sobre pensamento e prática internacional desenvolvido por feministas na segunda metade do século XX. Inspirada pelas indagações de Alina Sajed (2019) sobre como e pelo que lutamos, reformulei essas questões a fim de ampliar o repertório de histórias lutas anticoloniais e terceiro-mundistas para além da Argélia, reconhecendo a existência da prática política não só em movimentos sociais, mas também por meio da arte. A pesquisa se fundamentou em um conjunto de perguntas: como a produção audiovisual de Heiny Srour constitui uma forma de luta? Contra o que essa luta é direcionada? Para tanto, a análise de dois filmes da cineasta - *A Hora da Libertação Chegou* (1974) e *Leila e os Lobos* (1984) – foram primordiais para pensarmos em possibilidades de respostas.

A fim de afirmar a importância da produção de cinema feito por uma sujeita marginalizada, Heiny Srour, para dois campos das RI, desenvolvi dois capítulos voltados para cada um desses conjuntos teóricos. O primeiro momento acompanha a literatura investida em ampliar as teorias, a partir da prática de sujeitos marginalizados na historiografia internacional. O segundo momento dialoga com pesquisadores da estética, a partir da ideia de que as imagens espelham e transformam a realidade, para compreender como analisar filmes em Relações Internacionais. O terceiro momento já busca englobar os ensinamentos de ambos os campos anteriores na análise de produção e conteúdo de *A Hora da Libertação Chegou* (1974) e *Leila e os Lobos* (1984). De maneira geral, espero que essa dissertação tenha conseguido contribuir para a diversificação e enriquecimento dos arquivos visuais e do pensamento e prática internacional desenvolvido por feministas na segunda metade do século XX na companhia da produção cinematográfica de Heiny Srour.

Acredito que todas as informações encontradas sobre o cinema de Heiny Srour mobilizam um potencial para pesquisa que não se encerra nas possibilidades que traço para essa dissertação. O material encontrado no *Revolutionary Papers* e no *Out of Shadows* colaboram para um olhar mais plural sobre os arquivos visuais para futuras pesquisas em Relações Internacionais, uma vez que amplia o nosso

olhar atual para como sujeitos e culturas marginalizadas se encontraram para transformar e refletir sobre seus mundos. Mais além, existe uma espécie de reencantamento ao nos depararmos com o material produzido por Srouf, tendo como base uma grande desilusão que ronda, principalmente, na sociedade libanesa atual sobre possibilidades de futuro a partir do abismo da destruição coletiva, arquitetônica e financeira.

O trabalho possui limitações importantes. Percebo limites em relação ao acesso a informações sobre a vida e obra de Srouf e a questões vinculadas ao conteúdo do texto. Primeiro, então, existe impossibilidades que operam sobre: a) o documento de tese e dissertação acadêmica de Heiny, os quais não encontrei no sistema da Biblioteca da Universidade de Sorbonne; b) a revista anticolonial *Africasia*, na qual ela trabalhou, mas que encontrei apenas uma menção geral no site da revista de cinema francesa *CinemAction*, pontuando que Guy Hennebelle também trabalhou na revista *Africasia*; c) matérias de jornais e revistas documentando a recepção dos dois filmes. Não consegui ter acesso a plataforma online da Biblioteca Britânica para tentar aproximar essa dissertação de tais matérias; d) datas precisas de quando ela começou e terminou o Mestrado e o Doutorado e em qual momento ela foi parar na Inglaterra; e) cópias de versões remasterizadas dos filmes. Segundo a diretora em entrevista ao Block Museum existe uma cláusula contratual que fornece acesso gratuito a pessoas do Sul-Global. No entanto, não obtive um retorno positivo com a instituição francesa responsável pela restauração e melhora na qualidade de som e imagem.

Segundo não consigo abarcar uma série de discussões sobre: a) a produção de conhecimento em relação a possíveis ausências de pensadoras árabes em Relações Internacionais; b) o processo de descolonização do Levante e de Dofar, no sentido de especificidades próprias desse espaço-tempo no que tange a construção de nação e de anticolonialismo em disputa entre diversos grupos políticos. A luta de libertação nacional libanesa, por exemplo, tem sutilezas bem diferentes das da Argélia e do Egito que são mais abordados na bibliografia sobre nacionalismos anticoloniais; c) a chave poder-resistência dentro da leitura da estética no geral e da semiótica em específico com Chela Sandoval (2010); d) o modo como cada grupo que auxiliou a materialização de *A Hora da Libertação Chegou* (1974) e *Leila e os Lobos* (1984) se projetava politicamente em termos específicos; e) as relações da Frente de Libertação do Frente Popular de Libertação



do Omã e do Golfo Ocupado com a modernidade. As limitações destacadas acima apontam para possibilidades para a continuar esse estudo.

Por fim, gostaria de pontuar sensações que me acompanharam durante a escrita dessa dissertação. Minha relação com o trabalho e a vida de Heiny passa pela admiração, mas também por receios. Uma dessas reticências aparece quando descubro que a diretora é de família judia e se propõe a abordar a Nakba palestina. Em outro momento, percebo que as redes que se solidarizaram com *A Hora da Libertação Chegou*, também foram elas que limitaram as críticas ao machismo, ao patriarcado. Ao mesmo tempo que o financiamento um projeto autodenominado feminista sobre a memória coletiva de mulheres no Levante, contou com o apoio de grandes instituições, inclusive, com o apoio de banqueiros. Não sabia o que fazer com as informações, como lidar. A vontade era apagar o documento e começar outra narração, outra Heiny, outra heroína ou vilã. O caminho que encontrei foi escrever esse trabalho na companhia de suas ambiguidades e contradições e procurar espaço para a confecção desse texto na negociação, barganha, assim como Heiny atuou com sua produção.

## Referências:

ACTION, C. “The Impact of ‘Third Cinema’ in the World” [1979]. **Framework: The Journal of Cinema and Media**, v. 62, n. 1, p. 57–84, mar. 2021.

ADLER-NISSEN, R.; ANDERSEN, K. E.; HANSEN, L. Images, emotions, and international politics: the death of Alan Kurdi. **Review of International Studies**, v. 46, n. 1, p. 75–95, 18 jan. 2020.

AKOMFRAH, J. Before the Wolves. **Sabzian**, 2021.

ARMSTRONG, E. Before Bandung. **Source: Signs**, v. 41, n. 2, p. 305–331, 2016.

BAMBA, M. Jean Rouch: cineasta africanista? **Devires**, v. 6, n. 1, p. 92–107, 2009.

BERMAN, R.; BRAGA, B.; COTO, M. **Star Trek: Enterprise** Estados Unidos da América, 2001.

BLEIKER, R. The Aesthetic Turn in International Political Theory. **Millennium: Journal of International Studies**, v. 30, n. 3, p. 509–533, 24 dez. 2001.

BLEIKER, R. **Aesthetics and World Politics**. Londres: Palgrave Macmillan UK, 2009.

BLEIKER, R. **Visual Global Politics**. 1. ed. Abingdon, Oxon ; New York, NY.: Routledge, 2018.

BLEIKER, R.; HUTCHISON, E. **Methods in Visual Politics 2: Compositional Analysis**. S. Kaempf Interviews E. Hutchison & R Bleiker. Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=yh9h-QkDRHA&ab\\_channel=RolandBleiker](https://www.youtube.com/watch?v=yh9h-QkDRHA&ab_channel=RolandBleiker). Acesso em: 12 maio. 2023.

BYRNE, J. J. **Mecca of Revolution**. Nova Iorque: Oxford University Press, 2016.

CALFAT, N. N. The Frailties of Lebanese Democracy: Outcomes and Limits of the Confessional Framework. **Contexto Internacional**, v. 40, n. 2, p. 269–293, 2018.

CHATTERJEE, P. Whose Imagined Community? In: BALAKRISHNAN, G.

- (Ed.). **Mapping the Nation**. Londres; Nova Iorque: Verso, 2007. p. 214–225.
- COHN, C. Slick'Ems, Glick 'Ems, Christmas Trees, and Cutters: Nuclear Language and how we learned to pat the bomb. **Bulletin of the Atomic Scientists**, v. 43, n. 5, p. 17–24, 15 jun. 1987.
- DA SILVA RIBEIRO, J. Jean Rouch - Filme etnográfico e Antropologia Visual. **Film**, p. 6–54, 2007.
- DÁVILA, I. D. V. Hacia un tercer cine: del manifesto al palimpsesto. **El ojo que piensa. Revista de cine ibero-americano**, v. 3, n. 6, 2012.
- DELEUZE, G. **Conversações (1972-1990)**. Tradução: Pete Pál Pelbart. 1. ed. São Paulo: Editora 34 Ltda, 1992.
- EARP, J.; JHALLY, S. **Reel Bad Arabs: How Hollywood Vilifies a People**, 2006. Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=C\\_NriV9ELIA](https://www.youtube.com/watch?v=C_NriV9ELIA) .
- EL-MALIK, SHIERA; KAMOLA, I. A. **Politics of African Anticolonial Archive**. Londres; Nova Iorque: Rowman & Littlefield International Ltd, 2017.
- FAWCETT, J. **Ginger Snaps**. Canadá, 2000.
- FELLINI, F. **8 ½**. Itália. Columbia Pictures; Embassy Pictures; Cineriz, 1968.
- FIRRO, K. M. **Inventing Lebanon**. Londres; Nova Iorque: I.B.Tauris, 2002. v. 13
- GRAEBER, D. **A Revolução Ignorada: Liberação da Mulher, Democracia Direta e Pluralismo Radical no Oriente Médio**. Tradução: Paulo Ferraz. 2. ed. São Paulo: Autonomia Literária, 2017.
- GROVOGUI, S. N. **Beyond Eurocentrism and Anarchy**. New York: Palgrave Macmillan US, 2006. v. 36.
- HADOUCHI, O. “My loyalty is always with the oppressed. Whether in Africa, the Middle East or Vietnam”. **Sabzian**, 2021.
- HALBERSTEM, J. **Female masculinity**. Durham e Londres: Duke University Press, 1998.

HENDESSI, M. Fourteen Thousand Women Meet: Report from Nairobi, July 1985. **Feminist Review**, n. 23, p. 147, 1986.

HOLT, M. The unlikely terrorist: Women and Islamic resistance in Lebanon and the Palestinian territories. **Critical Studies on Terrorism**, v. 3, n. 3, p. 365–382, 2010.

HUTCHINGS, K.; OWENS, P. Women Thinkers and the Canon of International Thought: Recovery, Rejection, and Reconstitution. **American Political Science Review**, v. 115, n. 2, p. 347–359, 11 maio 2021.

INAYATULLAH, N. Bumpy Space - Imperialism and Resistance in Star Trek: The Next Generation. In: **To Seek Out New Worlds: Science Fiction and World Politics**. Nova Iorque: Palgrave Macmillan, 2003.

INSTITUTE, A. F. **In Conversation with director Heiny Srour**. Youtube. Arab Film Institute, 2021. Disponível em:  
<https://www.youtube.com/watch?v=Cuamurn-7mk> .

JIRMANUS, M. **Heiny Srour on The Hour of Liberation Has Arrived**. Disponível em: <https://www.screenslate.com/articles/heiny-sroure-hour-liberation-has-arrived> . Acesso em: 30 maio. 2022.

KAPOOR, I. **Confronting Desire: psychoanalysis and international development**. Ithaca; Londres: Cornell University Press, 2020.

KLAUSEN, J. C. The Aesthetics of Redemption: Shapiro's War Crimes, Atrocity, and Justice. **Theory & Event**, v. 20, n. 2, p. 557–563, 2017.

MAHMOOD, S. Teoria feminista, agência e sujeito liberatório: algumas reflexões sobre o revivalismo islâmico no Egito. **Etnografica**, v. X, n. vol. 23 (1), p. 135–175, 2019.

MARTINEAU HENNEBELLE, M.; HENNEBELLE, G. The Hour of Liberation. **Sabzian**, 2021.

MBEMBE, A. **The Power of the Archive and its Limits**. Tradução: Judith Inggs. Dordrecht; Bonten; Londres: Kluwer Academic Publishers, 2002.

MIKDASHI, M. **SEXTARIANISM Sovereignty, Secularism, and the State in Lebanon**. Stanford, California: Stanford University Press, 2022. v. 1.

MOLLOY, P. DEMON DIASPORAS: Confronting the Other and the Other-Worldly in Buffy the Vampire Slayer and Angel. In: **To Seek Out New Worlds: Science Fiction and World Politics**. Nova Iorque: Palgrave Macmillan, 2003.

MONSHIPOURI, M. O Mundo Muçulmano em uma Era Global: A Proteção dos Direitos das Mulheres. **Contexto Internacional**, v. 1, n. janeiro/julho, p. 187–217, 2004.

MOORE, L. **Narrating Postcolonial Arab Nations**. Nova Iorque; Londres: Routledge, 2017.

NEUMANN, I. B. “To know him was to love him. Not to know him was to love him from afar”: Diplomacy in Star Trek. In: **To Seek Out New Worlds: Science Fiction and World Politics**. Nova Iorque: Palgrave Macmillan, 2003. p. 31–52.

NIELSEN, K. A. “The Hour of Liberation Has Arrived”: Begrüßung u. Filmgespräch mit Heiny Srour, Moderation: B. Ruby Rich. **Vimeo**, 2020.

ORGS. PASSOS, E.; KASTRUP, V.; DA ESCÓSSIA, L. **Pistas do método da cartografia: pesquisa-intervenção e produção de subjetividade**. 1. ed. Porto Alegre: Editora Sulina, 2009. v. 59.

OWENS, PATRICIA; RIETZLER, K. **Women’s International Thought: A New History**. Nova Iorque: Cambridge University Press, 2021. v. 7.

PHAM, Q. N.; SHILLIAM, R. **Reviving Bandung**. Londres; Nova Iorque: Rowman & Littlefield International Ltd, 2016.

ROSSELLINI, R. **Roma, Cidade Aberta**. Itália. Minerva Film, 1945. Disponível em: <https://www.belasartosalacarte.com.br/roma-cidade-aberta/videos/roma-cidade-aberta> .

SABARATNAM, M. In the ruins of canonicity: women and their practices of thought. **International Politics Reviews**, v. 9, n. 2, p. 246–250, 2021.

SABZIAN. Out of the Shadows: Heiny Srour. **Sabzian**, 2021.

SAGLIER, V. Decolonization, Disenchantment, and Arab Feminist Genealogies of Worldmaking. **Feminist Media Histories**, v. 8, n. 1, p. 72–101, 2022.

SAJED, A. Fanon, Camus and the global colour line: colonial difference and the rise of decolonial horizons. **Cambridge Review of International Affairs**, v. 26, n. 1, p. 5–26, mar. 2013.

SAJED, A. Insurrectional Politics in Colonial Southeast Asia: Colonial Modernity, Islamic ‘Counterplots’, and Translocal (Anti-colonial) Connectivity. **Globalizations**, v. 12, n. 6, p. 899–912, 2 nov. 2015.

SAJED, A. Peripheral modernity and anti-colonial nationalism in Java: economies of race and gender in the constitution of the Indonesian national teleology. **Third World Quarterly**, v. 38, n. 2, p. 505–523, 2017.

SAJED, A. How we Fight: Anticolonial Imaginaries and the Question of National Liberation in the Algerian War. **Interventional Journal of Postcolonial Studies**, v. 21, n. 5, p. 635–651, 2019.

SAJED, A. Between Algeria and the world: anticolonial connectivity, aporias of national liberation and postcolonial blues. **Postcolonial Studies**, v. 26, n. 1, p. 13–31, 2023a.

SAJED, A. “No Longer in A Future Heaven?” Women, Revolutionary Hope, and Decolonization. **Kohl: a Journal for Body and Gender Research**, v. 9, n. 1, p. 121–140, 2023b.

SAJED, A.; SALEM, S. Anticolonial Feminist Imaginaries : Past Struggles and Imagined Futures. v. 9, n. 1, 2023.

SALEM, S. Anticolonial Afterlives in Egypt: The Politics of Hegemony. **Anticolonial Afterlives in Egypt**, 30 abr. 2020.

SALMA, A.; JEYRAN, M. The Long Road to Liberation : Archive , History-Making and the Place of Women in the Dhofar Revolution. **Kohl: a Journal for Body and Gender Research**, v. 9, n. 1, 2023.

SANDOVAL, C. **Methodology of the Oppressed**. Minneapolis; Londres: University of Minnesota Press, 2000.

SCHINDEL, D. **The Overlooked Women Filmmakers of the Anti-Colonial Movement**. Disponível em: [https://hyperallergic.com/729705/womens-political-cinema-bam-cinematheque/?fbclid=IwAR0lxJo4kT2Hblj1T9IKtxD7CnSs8\\_i3v8HtkV9gL2yaMJw9K\\_tXrMOj39A](https://hyperallergic.com/729705/womens-political-cinema-bam-cinematheque/?fbclid=IwAR0lxJo4kT2Hblj1T9IKtxD7CnSs8_i3v8HtkV9gL2yaMJw9K_tXrMOj39A) . Acesso em: 17 maio. 2023.

SHAMSHIRI-FARD, M. **Women's Liberation**. Disponível em: <https://revolutionarypapers.org/teaching-tool/sawt-al-thawra/#womens-liberation> . Acesso em: 2 jul. 2022a.

SHAMSHIRI-FARD, M. Sawt al Thawra. **Revolutionary Papers Teaching Tool**, 2022b.

SHAPIRO, M. J. **Cinematic Geopolitics**. 1. ed. Oxon; Nova Iorque: Routledge, 2009.

SHAPIRO, M. J. **Studies in Method**. Nova Iorque: Routledge, 2013.

SHAPIRO, M. J. **The Cinematic Political**. 1. ed. New York, NY : Routledge, 2020.: Routledge, 2019.

SHILLIAM, R. **The Black Pacific**. Londres e Nova Iorque: Bloomsbury Publishing Plc, 2015.

SHILLIAM, R. Theorizing (with) Amy Ashwood Garvey. In: **Women's International Thought: A New History**. Nova Iorque: Cambridge University Press, 2021. p. 158–197.

SHIRAZI, M. The Other Half. **Sabzian**, 2021.

SLYOMOVICS, S. Hassiba Ben Bouali, If You Could See Our Algeria. **Middle East Report 195**, 1995.

SLYOMOVICS, S. Algerian Women's Būqālah Poetry: Oral Literature, Cultural Politics, and Anti-Colonial Resistance. **Journal of Arabic Literature**, v. 45, n. 2–3, p. 145–168, 1 dez. 2014.

SROUR, H. Fadéla M'rabet, Les Algériennes, Paris, F. Maspéro, 1967. **L'Homme et la société**, v. 6, p. 201–202, 1967.

- SROUR, H. Review. **Cahiers Internationaux de Sociologie**, v. 45, p. 190–192, 1968.
- SROUR, H. **Sa’at al-Tahrir Daqqat (The Hour of Liberation Has Arrived)**. Líbano, França, 1974.
- SROUR, H. **Leila Wa al Ziap (Leila and the Wolves)**. Líbano, Palestina, 1984.
- SROUR, H. Between Three Stools. **Sabzian**, 2021.
- SROUR, H. Woman , Arab and ... Filmmaker. **Sabzian**, p. 1–8, 2022.
- SROUR, H.; JOHNSON, R. **Heiny Srou and Rebecca Johnson**. Disponível em: <https://vimeo.com/465059131> . Acesso em: 13 set. 2022.
- STOLER, A. L. Race and the Education of Desire. **Race and the Education of Desire**, 2020.
- TAKRITI, A. **Monsoon Revolution Republicans, Sultans, and Empires in Oman 1965–1976**. 1. ed. Oxford; Nova Iorque: Oxford University Press, 2013.
- TRINDADE, L. A Ciné-Geography of Militant Cinema in the age of Three Worlds. Making Global History Appear in the Long 1960s. **Interventions**, p. 1–19, 18 jul. 2022.
- VARDA, A. **Cléo de 5 a 7**. França, Itália. Toho - Towa, 1962. Disponível em: <https://mubi.com/fr/br/films/cleo-from-5-to-7> .
- VINCE, N. **Our fighting sister**. Manchester: Manchester University Press, 2015.
- VON TRIER, L. **The Element of Crime**. Dinamarca; Suécia, 1984. Disponível em: <https://mubi.com/pt/films/the-element-of-crime> .
- WASSEF, M. “I hope and pray for a massive influx of women into all fields of the film industry”. **Sabzian**, 2021.
- WEBER, C. Imagining America at war: morality, politics, and film. **Choice Reviews Online**, v. 43, n. 08, p. 43-4564-43–4564, 2006.
- WELDES, J. **To seek out new worlds: Science fiction and world politics**. Nova Iorque: Palgrave Macmillan, 2003.



WHEDON, J. **Buffy, a Caça Vampiros.** Estados Unidos da América. Twentieth Century Fox Film Corporation, 1997.