

Este Corpo que Habito É Meu? Um Atlas de Corpos-territórios no Cinema de Kaouther Ben Hania¹

Lara Freitas de Carvalho²
Universidade Federal da Bahia – UFBA

RESUMO

Este trabalho investiga as representações do corpo como território em disputa nos filmes de Kaouther Ben Hania, articulando uma abordagem poética e interseccional das imagens. Propõe-se uma análise que entrelaça os conceitos de corpo-território (Cabnal), pensamento arquipelágico (Glissant), atlas de imagens (Warburg; Didi-Huberman) e cinema háptico (Marks). Por meio de um atlas de imagens, analisa-se o potencial do cinema como superfície de inscrição de histórias marcadas pelos próprios espaços onde esses corpos nascem, evidenciando o corpo como campo de conflito e dominação, mas também como espaço de resistência, autonomia e contínua (re)invenção.

PALAVRAS-CHAVE: cinema; corpo-território; atlas warburgiano; poética.

Este corpo que habito é meu? A pergunta reverbera como um espectro que persiste, em ondas sônicas e nas retinas, através das narrativas de Kaouther Ben Hania, cineasta tunisiana que transforma a tela do cinema em uma zona de conflitos, onde o interesse é a dominação e o que está em disputa são os corpos. Em *A Bela e os Cães* (2017), o corpo feminino de Mariam transfigura-se em território violado – pelos homens, pelos profissionais de saúde e pelo Estado – quando, após ser estuprada por policiais, enfrenta um labirinto burocrático que reinscreve repetidamente a violência em sua carne. Já em *O Homem que Vendeu sua Pele* (2020), o protagonista sírio Sam Ali entrega literalmente sua derme como superfície para uma tatuagem-obra de arte, convertendo-se em mercadoria que circula livremente pelo mundo, enquanto seu ser permanece encerrado na condição de refugiado. Por fim, em *As Quatro Filhas de Olfa* (2023), o filme revela uma complexa dialética do corpo feminino tunisiano: primeiro disciplinado pela rigidez maternal de Olfa, que reprime as expressões de autonomia das

¹ Trabalho apresentado no Grupo de Trabalho Cinema e Audiovisual e Interdisciplinaridade, evento integrante da programação do 25º Congresso de Ciências da Comunicação na Região Nordeste, realizado de 26 a 28 de junho de 2025.

² Doutoranda em Culturas da Imagem do Som pelo Programa de Pós-graduação em Comunicação da Universidade Federal da Bahia (Póscom/UFBA) e Professora Substituta de Cinema e Audiovisual da Faculdade de Comunicação da Universidade Federal da Bahia (Facom/UFBA). Contato: larafcarvalho@ufba.br

filhas, depois paradoxalmente “libertado” pelo *niqab*³, que lhes permite escapar dos olhares vigilantes e ameaças de agressão física da mãe. Esta aparente liberação, contudo, conduz as duas filhas mais velhas a uma nova forma de apagamento através do fundamentalismo religioso do Estado Islâmico, tornando-se companheiras e cúmplices de terroristas. A linguagem híbrida do documentário-performance reconstruirá esses corpos ausentes, num jogo de presença e ausência que desafia os limites entre memória, testemunho e representação.

Em cada uma dessas obras, o corpo revela-se como território onde forças externas – sejam elas questões geopolíticas, violência de gênero, imposições do Estado, cerceamentos religiosos ou estruturas radicalmente patriarcais – imprimem suas marcas de poder e dominação. No entanto, esses mesmos corpos, longe de serem meramente passivos, constituem-se também como espaços de resistência, subversão e (re)invenção contínua. Quando Mariam persiste em sua denúncia apesar da revitimização institucional, quando Sam Ali transforma sua condição de objeto artístico em estratégia para recuperar sua mobilidade, ou quando as filhas mais novas de Olfa e as representantes de suas filhas mais velhas reescrevem suas narrativas pela performance, testemunhamos a agência do que Lorena Cabnal (2010) denomina “corpo-território” em seu potencial emancipatório. Este trabalho propõe, portanto, pensar o cinema de Kaouther Ben Hania como uma superfície em que se inscrevem conflitos, memórias e resistências, utilizando para isso uma abordagem poética, arquipelágica e ensaística. Em vez da estrutura clássica de análise fílmica, adotamos um método que se aproxima da montagem-atlas de Warburg (2010), no qual fragmentos constroem um arquivo sensível do corpo em estado de fricção. Seguindo o conceito de pensamento arquipelágico de Glissant (2011), buscamos estabelecer conexões entre imagens aparentemente díspares, mas que compartilham tensões e potências semelhantes, como ilhas de um mesmo arquipélago conceitual.

³ O *niqab* é uma vestimenta islâmica feminina que cobre todo o rosto, deixando apenas uma abertura para os olhos, diferenciando-se do *hijab* (que cobre apenas os cabelos e o pescoço) e da *burca* (que cobre completamente o corpo, incluindo uma tela de malha na região dos olhos). No contexto tunisiano retratado por Ben Hania, o uso do *niqab* carrega múltiplas dimensões sociopolíticas, especialmente após a Revolução de Jasmim (2010-2011), quando debates sobre liberdade religiosa e expressão corporal feminina se intensificaram. Longe de ser apenas um símbolo religioso, o *niqab* manifesta-se como território de disputas entre tradição, modernidade, secularismo estatal e fundamentalismo religioso, particularmente relacionado ao avanço de grupos como o Estado Islâmico na região.

Metodologicamente, este trabalho articula a análise das imagens cinematográficas com as contribuições teóricas do cinema háptico de Laura Marks (2000), que privilegia a dimensão tátil e sensorial da experiência fílmica, em conjunção com a perspectiva feminista decolonial de Cabnal sobre corpo-território. Essa aproximação interdisciplinar permite captar as nuances sensíveis e políticas com que Ben Hania registra os corpos em suas múltiplas dimensões de vulnerabilidade e potência. A estrutura do trabalho segue uma lógica constelar, organizando-se não de forma cronológica ou linear, mas através de núcleos temáticos que iluminam diferentes aspectos do corpo-território nos três filmes analisados. Cada seção funciona como uma “prancha” do atlas warburgiano, onde imagens dialogam entre si e revelam suas afinidades eletivas e dissonâncias produtivas. Partimos da noção de corpo-território proposta por Cabnal (2010) e Julieta Paredes (2008), onde o corpo é entendido como a primeira terra a ser defendida. Este conceito, nascido dos feminismos comunitários da América Latina, também encontra ressonâncias nos corpos tunisianos e sírios filmados por Ben Hania.

Seguindo o pensamento arquipelágico de Glissant (2011), podemos navegar entre essas diferentes corporalidades como ilhas que, embora separadas, compõem um sistema relacional. No trabalho, as pranchas dividem-se entre: 1) corpo-documento, onde se analisa como os corpos são codificados, documentados e burocratizados; 2) corpo-fronteira, onde se explora como os limites dos corpos espelham fronteiras geopolíticas; 3) corpo-mercadoria, onde se examina como os corpos são valorados, precificados e comercializados; 4) corpo-memória, onde se analisa como o corpo registra e transmite memórias individuais e coletivas; e 5) corpo-resistência, que investiga as estratégias de resistência e reapropriação do corpo como território autônomo. Em *A Bela e os Cães*, o corpo violentado de Mariam precisa ser “documentado” por laudos médicos e depoimentos policiais para existir como prova. Em *O Homem que Vendeu sua Pele*, o protagonista literalmente se torna um documento-vivo, com seu passaporte/visto tatuado nas costas. Em *As Quatro Filhas de Olfa*, as filhas ausentes precisam ser “documentadas” através de atrizes e relatos. A derme de Sam Ali como fronteira entre arte e humanidade; os corpos das filhas de Olfa cruzando fronteiras ideológicas e geográficas; o corpo de Mariam que, mesmo dentro de seu país, torna-se estrangeiro ao sistema judicial que deveria protegê-lo. O valor da pele

de Sam Ali no mercado da arte; o corpo feminino transformado em moeda de troca nas negociações com terroristas; o corpo violado como “caso” que pode ser arquivado ou descartado no sistema judicial. A reconstrução performática das filhas ausentes como arquivo vivo; as cicatrizes físicas e psicológicas em Mariam; as tatuagens como marcas permanentes da história no corpo de Sam Ali. A persistência de Mariam em buscar justiça; a manipulação do próprio status de obra de arte por Sam Ali; a narração como forma de Olfa recuperar simbolicamente suas filhas perdidas.

A montagem-atlas warburgiana nos permite justapor cenas aparentemente díspares que, colocadas em relação, revelam suas afinidades secretas: a mão trêmula de Mariam assinando uma denúncia impossível; as costas nuas de Sam Ali sendo transformadas em obra; o rosto velado e depois desvelado das filhas de Olfa sendo recriado por atrizes. Em todos esses momentos, o corpo emerge como superfície onde se inscrevem memórias individuais e coletivas, mas também como território que resiste à apropriação completa. Como diria Marks, esse é um cinema da pele — não se vê apenas, se suporta. A persistência de Mariam em buscar justiça apesar da revitimização; a manipulação por Sam Ali de seu próprio status de obra de arte para recuperar sua autonomia; a narração como forma de Olfa reconstruir simbolicamente suas filhas perdidas — todos esses são gestos de insubmissão que reconfiguram o corpo como território insurgente. A cinematografia de Ben Hania nos obriga a estar ali, a sentir a violência em tempo real, sem trilhas sonoras para suavizar a experiência. Seu cinema háptico cria uma conexão quase epidérmica entre espectador e personagem, transformando o ato de assistir em uma experiência corporificada de testemunho.

Em suma, o cinema de Kaouther Ben Hania constrói uma poética da pele, do corpo e da opacidade. Seus filmes não se contentam em narrar: eles fazem sentir. Através da montagem-atlas, da sensorialidade háptica e da política dos corpos, sua obra oferece não apenas uma crítica, mas um modo de existir em meio ao ruído. O corpo que habita a tela não é estático: é território insurgente, é a superfície de inscrição de outras histórias possíveis. Retornando à pergunta inicial – este corpo que habito é meu? – o cinema de Ben Hania sugere que a resposta não está em uma afirmação ou negação simples, mas na própria tensão dessa pergunta. O corpo, em suas obras, é sempre um campo de disputa, nunca completamente próprio nem inteiramente alheio. É precisamente nessa ambivalência que reside sua potência política e poética. O

pensamento arquipelágico, o corpo-território e o cinema háptico nos ajudam a ver e a sentir que, na cinematografia da diretora tunisiana, toda imagem é também um gesto de luta e de afirmação da vida, mesmo quando – e talvez principalmente quando – essa vida está sob ameaça.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

CABNAL, Lorena. **Acercamiento a la construcción de la propuesta política desde el cuerpo-território**. Guatemala: ACSUR, 2010.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **A imagem sobrevivente**, História da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg, trad. de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.

GLISSANT, Édouard. **Poética da Relação**. Tradução de Lúcia Benedetti. Rio de Janeiro: EDUERJ, 2011.

MARKS, Laura U. **The Skin of the Film**: Intercultural Cinema, Embodiment, and the Senses. Durham: Duke University Press, 2000.

PAREDES, Julieta. **Hilando fino desde el feminismo comunitario**. La Paz: Mujeres Creando Comunidad, 2014.

WARBURG, Aby. **Atlas Mnemosyne**. Madrid: Akal, 2010.

REFERÊNCIAS FÍLMICAS

BEN HANIA, Kaouther. **A Bela e os Cães**. [Filme]. Tunísia, França, Suécia, Noruega, Líbano: Tanit Films, 2017.

BEN HANIA, Kaouther. **O Homem que Vendeu sua Pele**. [Filme]. Tunísia, França, Alemanha, Suécia, Bélgica: Cinetelefilms, 2020.

BEN HANIA, Kaouther. **As Quatro Filhas de Olfa**. [Filme]. Tunísia, França, Alemanha, Arábia Saudita: Tanit Films, 2023.