

## Habitando hotéis – *housing* em lugares de memória no filme moçambicano

Hotel-living – housing in sites of memory in Mozambican film

**Kathrin Saringen**

Universidade de Viena

**Sophie Everson-Baltas**

Universidade de Viena

Palavras-chave: *Housing*, hotéis, espaço habitacional, lugares de memória, filme, Moçambique.  
Keywords: Housing, hotels, living space, memory sites, film, Mozambique.

O filme moçambicano é rico em exemplos da revisão das diferentes fases do passado nacional através da encenação de espaços habitados e lugares de memória. A intersecção frutífera destes dois fenómenos espaciais dentro da cinematografia moçambicana nos servirá, a seguir, de base teórica para refletir o tema do *hotel-living* como um *housing* (Geschke 2013; Morley 2000) num lugar híbrido, abarcando tanto conceitos de passagem e trânsito como também de memória, de lar e de identidade, de acordo com uma perspectiva colonial ou pós-colonial. A diversidade do cinema moçambicano é alimentada por uma peculiaridade cinematográfica e estética notável: não usa o tema do ‘habitar’ apenas como cenário e/ou espaço em longas-metragens ficcionais; pelo contrário, existem exemplos particularmente impressionantes também no gênero do documentário que tratam o *housing* de maneira muito evidente, como se fosse, à primeira vista, o tema principal dos filmes. Não obstante, nesses casos, não se trata do tema do ‘habitar’ como objeto explícito da representação fílmica (o ‘habitar’ explícito / “*explizites Wohnen*”, Düllo, 2008, p. 361), mas sim de documentários dedicados a um contexto social bastante diferente e mais complexo, mas do qual se podem, implicitamente, tirar conclusões marcantes sobre a prática habitacional do respetivo tempo e ambiente sociocultural retratado. De acordo com Düllo (2008, p. 361), esse ‘habitar’ implícito está presente em cada filme, é quase uma necessidade fílmica intrínseca de pôr os personagens em cena. Eles, de qualquer forma, têm que se deter, estar e viver em algum lugar. Esse modo implícito de encenar o espaço habitacional através do local de residência ou de trânsito dos personagens parece quase que ‘autêntico’ e ‘real’, de tão automático e implícito que surge na

tela, sublinhando, ao mesmo tempo, o contexto social em que os personagens se encontram. Portanto, nos casos em que a habitação emerge como um subtema implícito – mas mesmo assim surpreendente e significativo (Düllo, 2008, p. 361) –, permite não só tirar conclusões sobre certas culturas habitacionais, mas também abordar questões sociais mais profundas, uma vez que os espaços representados no filme não são apenas cenários socioculturais do presente, mas também fazem referências visíveis ao passado e às suas práticas habitacionais na época colonial. Portanto, os espaços habitacionais pós-coloniais servem de lugares de memória de um passado antes da independência.

Além disso, a cultura habitacional – todo o equipamento, instalação, mobiliário e decoração – assume uma função narrativa dentro dos filmes a qual pode ser lida de forma dupla: por um lado segundo as categorias das teorias cinematográficas e por outro segundo as teorias do espaço, no dizer de Düllo (2008, pp. 366-367). Segundo o teórico, a análise do ‘habitar’ no cinema deveria idealmente combinar o exame de estratégias de representação fílmica com o exame do ambiente espacial e social a fim de chegar a definir, de modo geral, a função e o significado do *housing* no cinema. A adoção de tal perspectiva parece particularmente evidente quando se trata de filmes que se situam no campo de tensão entre longa-metragem ficcional e documentário, uma vez que em tais casos – como será demonstrado a seguir – a referência à realidade estabelecida pela encenação do espaço habitacional é adicionalmente instrumentalizada.

Com relação aos filmes selecionados, esta dupla abordagem levanta a questão de qual a função narrativa que os espaços fílmicos assumem no contexto (pós) colonial. Nos três filmes, os espaços habitacionais representados caracterizam-se pelo confronto implícito de opostos: trata-se de um antigo hotel como espaço de trânsito transformado, em tempos pós-coloniais, num espaço de ‘habitar’ permanente; o edifício representativo do esplendor colonial alterado rapidamente para se converter num “elefante branco”, um memorial à prodigalidade e decadência colonial e, por conseguinte, à necessidade de uma reavaliação da história. O hotel torna-se assim um *lieu de mémoire*<sup>1</sup>, um local de recordação e de confrontação com as memórias do passado, ilustrando, ao mesmo tempo, a referência espacial da memória. O hotel que encarna a herança colonial e cujos quartos evocam inúmeras memórias dos residentes, narra a história do país assim como a(s) dos residentes de uma forma condensada. Assim, a encenação cinematográfica do hotel com as múltiplas histórias memoriais dos residentes serve de “memória narrativa”, no dizer da teórica da memória alemã Birgit Neumann (2005). Ela entende por “memória narrativa” a função da narrativa de conservar a memória, de maneira que a narrativa serve como prática cultural de arquivo de saberes e de patrimônio cultural. Segundo Neumann (2005), a contribuição da literatura – e em nosso caso do filme como texto audiovisual – para a cultura da

<sup>1</sup> Na introdução da edição inglesa da sua obra *Lieux de mémoire* (1984-1992), Pierre Nora dá uma definição do termo: “If the expression *lieu de mémoire* must have an official definition, it should be this: a *lieu de mémoire* is any significant entity, whether material or nonmaterial in nature, which by dint of human will or the work of time has become a symbolic element of the memorial heritage of any community (in this case, the French community)” (Nora, 1996, XVII).

memória reside justamente nas possibilidades que os textos ficcionais oferecem para refletir e encenar a formação da memória. Portanto, a memória narrativa desempenha o papel de (re-)memoração do passado e, vice-versa, a literatura se torna uma literatura de memoração: trata-se de “fictions of memory”, no dizer de Birgit Neumann (2005, pp. 15-18).

Por conseguinte, as memórias dos habitantes, em relação com os espaços habitados por eles dentro do hotel colonial, criam uma ligação entre diferentes camadas do tempo, reconstruindo as histórias individuais dos moradores e reconfigurando a história do país. Dentro deste processo de (re-)memoração do passado, o espaço geográfico e mental dos protagonistas serve de pano de fundo para a representação de sua vida cotidiana, bem como de toda uma história de pertencimento cultural e identidade coletiva, de perda social e isolamento político. Com base no entrelaçamento de diferentes memórias, diversas realidades de vida e horizontes de memória individuais que se ancoram no lugar habitado do hotel, o passado é apresentado em toda a sua pluralidade e polifonia, tornando-se, assim, até mais próximo e acessível aos espectadores. O “não-lugar” (fr. *non-lieux*, Augé, 1994) do hotel – lugar paradigmático de passagem e trânsito – torna-se, através do *housing* no hotel pós-colonial, um “lugar” (Augé, 1994) de permanência, de proximidade, de identidade para os moradores atuais, em tempos decoloniais.

A situação habitacional no Grande Hotel da Beira, refletida nos dois documentários, *Hóspedes da Noite* de Licínio Azevedo (2007) e *Grande Hotel* de Lotte Stoops (2010) é muito diversificada e ambígua. Em termos de gênero, ambos os filmes se encontram num lugar intermediário entre longa-metragem ficcional e documentário, oferecendo ao público novas perspectivas sobre a negociação do ‘habitar’ na época colonial e pós-colonial, e, portanto, sobre a (re)visão do passado e do presente, não só através da encenação do *housing*, mas também em nível estético. Os dois docuficções recorrem a vários meios narrativos a fim de dar vida à história do país, incorporando visual e narrativamente os espaços e a espacialidade do hotel, contrastando as memórias da decadência colonial ancoradas neste edifício com a luta pela sobrevivência dos habitantes atuais. Vagando pelas camadas dessas memórias, tanto Azevedo como Stoops conseguem representar cinematograficamente os rescaldos da era colonial, da Guerra da Independência e da Guerra Civil que ainda hoje podem ser claramente sentidos, e relacionar a historicidade do lugar com a sua atualidade. Em ambos os filmes, ocorre uma espécie de individualização da história coletiva: ao encenar um mosaico de histórias pessoais, tanto no nível visual como no narrativo, os realizadores conseguem transmitir a memória coletiva, nacional e, assim, a complexidade do passado e do presente de Moçambique cinematograficamente. Portanto, ao examinar a relação entre personagens e espaços habitados pode-se analisar até que ponto o ambiente do hotel reflete-se no interior dos personagens, nas suas histórias e memórias individuais. Pois, o espaço fílmico é sempre organizado e percebido pelo sujeito-protagonista, neste caso fortemente marcado pelo seu espaço do hotel, local ao mesmo tempo passado e atual, criando assim uma topografia pré-terita, uma topografia da memória (Erlil et al., 2005).

## A história do Grande Hotel

O Grande Hotel na Beira foi inaugurado em 1955; nasceu da megalomania do regime colonial e dos seus comissários de construção<sup>2</sup> e foi financiado pela *Companhia de Moçambique* (Saint-Maurice, 2007). O hotel deveria propagar a ideia de um Éden tropical na costa do Oceano Índico – uma imagem que muitos turistas associaram à cidade portuária urbanizada, cosmopolita e multicultural (Spinuzza, 2018, pp. 162-163). No entanto, devido às exigências excessivas do responsável, o projeto de construção perdeu-se rapidamente na sua própria decadência. O resultado foi um complexo hoteleiro com dimensões exageradas, cujos custos de funcionamento não puderam ser cobertos pelos relativamente poucos quartos. Já em 1962, o hotel teve de fechar as suas portas (quase) definitivamente. Após ter sido utilizado como base e prisão militar durante a guerra civil, os primeiros refugiados chegaram ao antigo hotel em 1981 para encontrar abrigo, e, sobretudo, algum tipo de segurança e estabilidade. Sem perspetiva de encontrar outro lugar permanente para viver, as pessoas transformaram o campo de refugiados improvisado numa habitação regular (Putsch, 2010). No momento das filmagens, e ainda hoje, o hotel era e continua sendo uma ruína, em muitos quartos sem eletricidade e sem água corrente. Das cerca de 3.000 pessoas<sup>3</sup> que desde então se alojaram no hotel, algumas vivem nos quartos e corredores do hotel há mais de 30 anos, formando uma micro-sociedade que já abrange gerações.

O processo de passar a morar definitivamente no Grande Hotel – um lugar de transição por excelência (Augé, 1994, pp. 92-93) – parece ser um empreendimento impossível para observadores externos. A situação habitacional da sociedade limítrofe, quase periférica, estabelecida no hotel é, apesar de vários esforços para se instalar permanentemente, comparável à dos campos ou abrigos de refugiados. Segundo Augé (1994, pp. 64-67), tais instalações também podem ser categorizadas como “não-lugares”, uma vez que são concebidas para pessoas em trânsito, isto é, para servir de acomodação provisória e não para a localização fixa das pessoas por assim dizer neles naufragadas, não oferecendo, assim, o enquadramento adequado para a inscrição de possíveis identidades, relações e história(s). É difícil para os residentes sentirem-se em casa, uma vez que não podem situar-se permanente, nem espacial nem emocionalmente, o que os leva a estar psiquicamente num estado de trânsito constante.

---

<sup>2</sup> Os comissários de construção: O responsável inicial da construção do hotel foi o arquiteto José Luís Porto que, juntamente com Ribeiro Alegre, também projetava a modernização acelerada da Beira. O plano da urbanização foi aprovado em 1947 e imaginava a Beira como “cidade do futuro’ [...] para todas as raças, desde que tivessem hábitos europeus”. Esse plano contava com enormes projetos representativos, incluindo a expansão do turismo e a construção do maior hotel da África. Depois de José Ribeiro abandonar o projeto, Francisco de Castro tratou a finalização do projeto, incluindo as ideias irrealis do Presidente da Companhia de Moçambique, o empresário Artur Brandão (Saint-Maurice, 2007, 00:07:40 – 00:13:20).

<sup>3</sup> O número exato de residentes é difícil de determinar, uma vez que não residem oficialmente no antigo hotel. Os números indicados na bibliografia aqui citada e também nos dois filmes variam entre 2.000 e 3.000 pessoas (*Hóspedes*, 2007; *Grande Hotel*, 2010; Putsch, 2010; Saint-Maurice, 2007).

Esse estado de suspensão é o resultado de vários fatores, incluindo um déficit de recursos e infraestrutura do país e, sobretudo, uma considerável falta de segurança que é reforçada pela dissolução completa da distinção entre o espaço interior e o espaço exterior, entre a esfera privada e a esfera pública. Para Bollnow (1963, 1970), uma característica do espaço vivido e experimentado pelo ser humano é a sua divisão num interior habitado, que lhe oferece segurança e proteção, e um exterior ameaçador e inquietante, no qual ele entra quando sai de casa. Uma das necessidades básicas do ser humano é, portanto, estabelecer raízes através da habitação, a fim de criar uma área com a ajuda da qual ele possa proteger-se das ameaças do mundo exterior. Essa tensão entre o interior e o exterior, o privado e o público, revela assim a vulnerabilidade dos residentes do Grande Hotel, mas também a sua vontade de se sentir em casa, ou seja, a sua necessidade de ter um lar (Geschke, 2013).

A incomum e polifacetada situação habitacional no Grande Hotel oferece uma multiplicidade de leituras. Nas duas produções fílmicas pode-se identificar uma intenção claramente crítica, tanto política como socialmente. Enquanto *Grande Hotel* (2010) se concentra nas influências da política na vida privada, *Hóspedes da Noite* (2007) focaliza as estratégias transformadoras de vida e de sobrevivência dos habitantes (Spinuzza, 2016, p. 281). Em termos de conteúdo bem como de estética, ambos filmes oscilam constantemente entre (supostos) antagonismos: entre o gênero do documentário e o do longa-metragem ficcional, entre passado e presente, entre memória e previsão, entre privado e público, entre interior e exterior. A representação dos cômodos, do mobiliário e da decoração transmite informações íntimas sobre seus habitantes, tanto sobre a sua vida cotidiana, sua história individual e seus desejos e experiências pessoais como também sobre a história nacional e a memória coletiva de Moçambique. Seguindo Düllo (2008), este entrelaçamento, ou seja, esta mediação entre a ‘Grande história’ e a ‘Pequena história’ deve-se sobretudo à duas qualidades do *objet* ‘habitar’ no filme: por um lado, por oferecer aos espectadores um plano de comparação e de identificação (Düllo, 2008, p. 371), cujo efeito é reforçado pelo caráter documental; por outro lado, graças ao espelhamento do programa mental dos personagens ou *mentalizing*<sup>4</sup> (Düllo, 2008, p. 362) no seu ‘habitat’. No programa mental encontram-se as emoções e sentimentos dos personagens que, por sua vez, refletem-se no espaço particular de habitar. O espaço habitacional, portanto, tem sempre a função de servir como espelho da situação mental dos personagens, possibilitando dispensar, por exemplo, explicações ou comentários em *Off* de um narrador.

---

<sup>4</sup> Düllo (2008, p. 362) descreve a função do *mentalizing* do espaço habitacional com base no programa mental do protagonista no filme *Taxi Driver* (1976) de Martin Scorsese, o taxista Travis Bickle: o isolamento e desorientação do veterano são expressos e autenticados por cenas em seu apartamento. Aqui, o mobiliário é reduzido à pura funcionalidade (o apartamento serve para dormir, comer e preparar o tiroteio; não há mais decoração ou sinais de aconchego) excluindo qualquer possibilidade de interação social. A habitação torna-se, assim, um espelho da situação mental do veterano.

## Ficção e Documentação: ‘Habitar’ como plano de comparação

A mediação eficaz dos textos fílmicos por meio do tema do ‘habitar’ baseia-se, então, na possibilidade elevada de identificação por parte do espectador. Pois, o *housing* é onipresente não só no filme, mas também na realidade extradiegética – mesmo quando se trata da perda ou ausência de espaço habitacional. De acordo com Düllo (2008, p. 361), o espaço habitacional interior, através da presença de um plano de comparação, desenvolve mais poder de identificação por parte do espectador do que o exterior é capaz. Este *spacing* (‘espaçamento’, Düllo, 2008, p. 369) é fundamental num texto fílmico, fornecendo aos espectadores, além da possibilidade de identificação, o enquadramento geopolítico e sociocultural determinado dos personagens e de suas ações. Isso significa que os espectadores estão em condições de deduzir o contexto determinado e específico dos personagens por meio da observação das práticas de decoração de interiores, do gosto pessoal de cada um, da moda da época e da cultura típica; ao mesmo tempo, podem comparar estes mundos fílmicos com a sua própria realidade, identificando-se com as imagens ou distanciando-se delas (Düllo, 2008, pp. 369-371). A consideração do horizonte de expectativas do público em relação à prática sociocultural do ‘habitar’ cria um “efeito de realidade” (Aumont, 1990)<sup>5</sup> que se baseia no critério de probabilidade (Düllo, 2008, p. 371).

Uma contribuição importante para este efeito de identificação reside também no seu caráter documental. Ao tomar a representação da situação habitacional como ponto de partida, os métodos de representação específicos do gênero documental não só conseguem reforçar o efeito de realidade, mas também revelar as raízes sociopolíticas da situação precária na qual os moradores se encontram.

Antigamente, na teoria de cinema, partia-se do pressuposto de que existisse uma distinção clara entre o gênero documental (mais “exato”, “objetivo”, “real”), e o longa-metragem ficcional (Hattendorf, 1994, p. 43). Porém, os *objets trouvés* dos primórdios do cinema documental (como por exemplo *La sortie des usines Lumière*) não têm de modo algum o significado que o filme documental tem hoje em dia (Hattendorf, 1994, pp. 44-45). Uma definição mais atual de documental, em primeiro lugar, leva em conta não o que é real, mas o que é reconhecido como “autêntico” pelo recetor (Hattendorf, 1994, p. 46). O grau da autenticidade – e, portanto, a utilização de certas estratégias narrativas e técnicas de montagem e edição – depende do que, em cada caso, se pretende representar, uma vez que o grau de autenticidade das imagens influencia a forma como o público interpreta a relação entre conteúdo fílmico e realidade retratada (Mundhenke, 2017, p. 18). O aspeto da autenticidade como medida de credibilidade (Hattendorf, 1994, p. 62) é, por conseguinte, um fator decisivo, já que a utilização de certos recursos técnicos que veiculam efeitos de autenticidade (por exemplo, a câmara observadora ou *living camera*, a utilização de material visual e/ou sonoro original, entrevistas, testemunhos, a renúncia a comentários, entre outros) pode enfatizar a estética do documental e, assim, orientar as expectativas e em última análise

<sup>5</sup> Este efeito de realidade remonta ao conceito de Roland Barthes (1984) do *effet du réel*.

a percepção do espectador (Mundhenke, 2017, p. 78). As docuficções (Blum, 2013) ou documentários híbridos que daí resultam, baseiam-se neste antigo antagonismo entre ficção e documentário, ou até perpetuam-no a fim de jogar com as expectativas do público e ativar certos “modos de leitura” (Hießnauer, 2010, pp. 17-18; 27). Pois, a relação da diegese com a realidade tal como interpretada pelo público determina toda a leitura do filme.

Os dois filmes docuficcionais aqui analisados empregam várias técnicas de gerar autenticidade. Em particular, caracterizam-se pela integração de material visual e de áudio original, de narrativas intradieéticas e de entrevistas, mostradas pelo filme ou acompanhadas pela câmara, dispensando comentários por parte da produção. As explicações são reduzidas à inserção de descrições curtas (tais como o nome e idade dos entrevistados: por exemplo *Grande Hotel*, 2010, 00:07:30 ou *Hóspedes*, 2007, 00:05:34), o que enfatiza ainda mais a ausência de comentários vindos de fora do campo, em *Off*. A câmara torna-se assim um observador puro, percorrendo os corredores sozinha ou seguindo os respetivos “guias”: em *Hóspedes da Noite* (2007), dois antigos empregados, Sr. Caíto e Sr. Pires, nos levam pelos corredores do hotel, enquanto, em *Grande Hotel* (2010), Moisés, um residente de longa data, guia a câmara e, com isso, conduz os espectadores pelo interior do hotel degradado. A câmara documental, contudo, não só é adequada para observação pura como também permite ao público penetrar em conceções de vida estrangeiras. Com a ajuda do olhar voyeurístico sobre ombros, através de cortinas e aberturas de portas (por exemplo *Hóspedes*, 2007, 00:18:15; 00:19:21), abrem-se espaços que normalmente permanecem fechados ao público. Este estilo, por vezes até mesmo clandestino, empurra o processo de produção do filme para segundo plano e empresta às imagens mostradas uma autenticidade adicional.

### O espelhamento do programa mental<sup>6</sup> dos personagens

O plano comparativo proporcionado pelos filmes, em conjunto com o modo de representação, desempenha um papel central no impacto sobre o público que os filmes produzem. Tanto o espaço habitacional como o carácter documental lançam, por assim dizer, uma âncora na nossa (visão da) realidade e levam o espectador a ver os personagens como parte da sua própria realidade, ou seja, num contexto sociocultural e geopolítico concreto e (parcialmente) conhecido. Em última análise, segundo Düllo (2008, p. 360), trata-se sempre de um pacto entre o filme e seu recetor no sentido de se situar – pelo menos temporariamente – nos mundos habitacionais dos personagens enquanto assistindo ao filme e, através da memória, associar por analogia tais mundos aos mundos em que se vive na própria vida.

Com a ajuda deste pacto, o público é capaz de ler e interpretar o programa mental dos personagens. Supreendentemente, é precisamente esse programa mental que é expresso no espaço habitacional (Düllo, 2008, p. 365 e Hickethier, 2012, p. 72). O gosto próprio, o humor momentâneo, as emoções e sentimentos,

<sup>6</sup> Programa mental no sentido de Düllo (2008), vide acima na nota de rodapé 4.

bem como a condição geral mental subjacente de um personagem refletem-se, assim, na sua forma de configurar o seu espaço habitacional. Muitas vezes uma situação-limite, ou seja, uma situação decisiva é mostrada com a ajuda da enenação do espaço habitacional, já que, segundo Düllo (2008), este espaço tem uma “latência de tensão e ação” (pp. 365-366) intrínseca, o que lhe permite funcionar como um acelerador ou desacelerador do enredo.

A autenticidade das imagens e o plano de comparação do espaço habitacional reforçam a compreensibilidade da situação-limite tanto espacial como mental em que se encontram os moradores no não-lugar do Grande Hotel. É justamente através do tratamento do tema do ‘habitar’ que se enfatiza a tensão latente no interior habitado e, por conseguinte, o estado de incerteza em relação à habitação. O hotel, que se assemelha a um campo de refugiados, torna-se uma sala de espera para todos aqueles que fogem da guerra e da fome para a cidade e retardam o inevitável colapso do edifício, bem como o seu próprio futuro incerto. Além disso, *Hóspedes da Noite* (2007) e *Grande Hotel* (2010), como muitos outros filmes, operam no limite entre interior e exterior, numa esfera entre ameaça e vulnerabilidade dos personagens, encenando propositadamente o apagamento das fronteiras espaciais para espelhar sobretudo a situação precária, para não dizer liminóide, dos protagonistas (Düllo, 2008, p. 368).

### O espaço do liminóide

O espaço do liminóide, segundo o termo cunhado por Düllo (“*der Bereich des Liminoiden*”, 2008, p. 367) está estreitamente relacionado com a constituição habitacional vulnerável dos personagens. O liminóide descreve aquele âmbito liminar, intermediário que se situa entre o espaço interior e o espaço exterior e circunscreve áreas que são referidas como espaços de trânsito e de transição, interstícios, lugares de passagem ou limiares (Borsò 2015; Kanne 2013; Rolshoven 2000 entre outros). Trata-se de janelas, portas, aberturas, mas também corredores e escadas. Sempre é sinal de um status não fechado, aberto, imperfeito, fluido e de trânsito. O liminóide pode, ademais, permear o próprio espaço interior sob a forma de espelhos ou “janelas digitais” para o mundo, como a televisão ou a rádio (Düllo, 2008, pp. 367-368).

Através da janela pode-se – a partir da segurança do interior – observar o exterior; assim ela estabelece uma relação entre o mundo interior e o mundo exterior. Mas o que significa a falta de uma janela, a falta da separação intermediária, quando o que existe é apenas um buraco, um espaço vazio?





Fig. 1: Falta de janelas I.  
 Fonte: *Grande Hotel*, 2010, 00:09:02.



Fig. 2: Falta de janelas II.  
 Fonte: *Hóspedes*, 2007, 00:04:04.

Com a apresentação de meros orifícios ou espaços vazios em vez de janelas ou portas normais (fig. 1 e 2), o filme exhibe simbolicamente a precariedade e vulnerabilidade da sociedade, exposta às marés neste esqueleto de concreto que é o hotel. Aqui “dentro”, uma pessoa não se pode proteger-se nem das intempéries nem de intrusos. A janela, que normalmente torna os quartos mais acolhedores através da sua transparência, ou por seu caráter vazado, provoca, aqui, exatamente o contrário: a ausência de vidros pode ter consequências devastadoras, tais como assaltos, acidentes de bêbados, quedas de crianças. O fato de,

em vez de janelas com vidro, existirem apenas espaços vazios faz com que todo o edifício pareça um único corredor. Há tentativas de criar privacidade através de portas ou cortinas, mas em geral o hotel é uma grande passagem, um domicílio em trânsito perpétuo.

Outro exemplo simbólico de transição é a escada: em *Grande Hotel* (2010), um dos entrevistados é Moisés que tentou estabelecer um lar para sua família no Grande Hotel. Ele explica diante da câmara como converteu a escada num apartamento. Por necessidade, inventou essa habitação, transformando a zona de encontro “escada” num espaço interior privado para proporcionar um espaço “fechado” à sua família (*Grande Hotel*, 2010, 00:07:28 – 00:08:38). No entanto, embora a sua família tenha instalado a casa dela na escada, Moisés está consciente da precariedade da sua situação de moradia. Pois, ainda que esteja interessado em melhorar a qualidade de vida da família e de toda a comunidade do Grande Hotel, ele sabe que todos eles são vistos como um coletivo de criminosos pelo resto da sociedade e que são, portanto, excluídos da vida social e política, nunca recebendo alguma ajuda do governo para salvar o edifício degradado do colapso inevitável.

Provavelmente, o exemplo cinematográfico mais frequente e expressivo do liminóide em ambos os filmes é a porta. As portas – tanto quanto as janelas, evidentemente – são elos de ligação entre o mundo exterior e o interior da casa, entre a esfera pública e a esfera privada. Como pontos de transição, elas estabelecem uma relação entre os dois mundos. Enquanto a janela, porém, oferece tanto uma vista para fora como uma vista para dentro, a porta somente tem um carácter semipermeável (Bollnow, 1959, p. 113). Ela não está transparente e, portanto, não automaticamente límpida e ‘aberta’ como a janela, ela se deixa abrir apenas manualmente. Pode servir como instrumento de controle, uma vez que através dela se ganha o poder de excluir outros de sua privacidade; inversamente, oferece também a oportunidade de demonstrar hospitalidade, bem como, naturalmente, a liberdade de sair para o mundo quando quiser. Por consequência, a passagem da porta está sempre ligada ao cruzamento do limiar entre o interior e o exterior (Bollnow, 1959, p. 115).

*Hóspedes da Noite* (2007) joga com as possibilidades que este âmbito transitório do liminóide, neste caso a porta, oferece como recurso cinematográfico e metáfora fílmica. Por exemplo, a saída para o mundo é representada através do dirigir do “olhar” da câmara para as pessoas que saem do edifício, enquanto a câmara própria permanece no hotel (00:27:46; 00:27:59). Pela porta, também, se entra no espaço habitacional de outras pessoas. A câmara documentária é particularmente adequada para esta introspeção na vida das pessoas. Ela pode responder a um convite dos habitantes locais, ou – graças ao uso de certos recursos cinematográficos – entrar sem ser convidada e penetrar, desta maneira, em mundos de vida estranhos e estrangeiros. É justamente aqui que o verdadeiro valor narrativo do liminóide se estabelece: permite brincar com tais intersecções a fim de desvendar os destinos individuais e universos pessoais, ligando-os em uma narrativa multifacetada e coletiva que nos oferece – e isto somente através do *living* naquele hotel – uma outra versão da história do hotel, e afinal, também da nação pós-colonial moçambicana.



Fig. 3: Moisés “convida a câmara a entrar”.

Fonte: *Grande Hotel*, 2010, 00:07:34.

O mosaico de portas que se encontra em *Hóspedes da Noite* (2007) e em *Grande Hotel* (2010), pode ser lido, portanto, como uma metáfora das múltiplas histórias potenciais que acontecem por detrás de tantas portas, não só na atualidade da filmagem, mas também no passado. Por trás das portas sobrepõem-se espaços e memórias que se inscreveram no espaço do hotel e de seus quartos. O poliedro das narrativas dos moradores, dos antigos hóspedes bem como dos empregados, expande-se para o nível das imagens. Muitas vezes, há uma transição visual ou um corte abrupto da porta para o espaço por trás dela, mas nem sempre; portas e universos habitacionais abrem-se (fig. 3), mas também permanecem fechados (fig. 4). Vejamos nas imagens 3 e 4 como esse jogo entre intromissão e exclusão, esfera pública e privada é representado visualmente em cada um dos filmes:



Fig. 4: Porta semifechada – olhar dirigido à câmara.

Fonte: *Hóspedes*, 2007, 00:10:00.

### “Narração” polifônica da memória

O mosaico polifônico de narrativas e memórias torna-se possível graças à utilização de uma grande variedade de estratégias cinematográficas de montagem e de sonoridades que mesclam o plano documentário ao ficcional<sup>7</sup>. Para esse fim, os dois filmes fazem uso de vários recursos audiovisuais (por exemplo diferentes graus de abertura da câmara (fig. 5-7), cortes acentuados (fig. 8-9), vozes e música vindas do campo em *Off*, entre outros) trazendo à tona fragmentos isolados do presente e do passado a fim de colocá-los num contexto significativo inteiramente novo. Por sua vez, os contrastes visuais assim provocados entre as diferentes camadas temporais acentuam ainda mais a polifonia dos fragmentos narrados e rememorados.

Esse tipo de montagem estética dos dois documentários não significa uma falta do ‘real’, isto é, uma falta da representação da realidade; ao contrário, trata-se de um modo de complementá-la: da soma das imagens configuradas cinematograficamente emerge um significado novo que depende, em última análise, da interpretação dos espectadores (Hickethier, 2001, p. 145). Esse significado deriva das memórias dos moradores do Grande Hotel assim como das dos espectadores dos filmes – memórias às quais se agregam as diferentes visões e histórias pessoais tanto no contexto colonial, quanto no pós-colonial. As narrativas memoriais dos hóspedes são repetidamente interrompidas pelos relatos “documentais” dos dois antigos guias (*Hóspedes*, 2007), bem como pelas histórias de vida narradas “ao vivo” dos atuais moradores, formando assim um jogo de memória com inúmeras peças que se sobrepõem, se contradizem e ao mesmo tempo se enriquecem mutuamente.

O contexto sócio-histórico do Grande Hotel e, concomitantemente, o contraste entre passado e presente é enfatizado, como se pôde ver, através da utilização de material visual original. Enquanto o filme *Grande Hotel* (2010) faz uso disso ao longo de todo o filme, em *Hóspedes da Noite* (2007) se aplica essa estratégia apenas no início, encenando imagens que mostram o hotel no seu estado anterior, a fim de as contrastar com as imagens atuais, sobrepondo-as e, desta maneira, multiplicando-as, como podemos observar nas imagens abaixo:

---

<sup>7</sup> Editando o material fílmico e seguindo assim uma certa estratégia narrativa, o documentarista ‘ficcional’ atinge os contextos mais profundos, ocultos, mediados, imperceptíveis imediatamente na realidade social (Kiener, 1999, p. 169). Os filmes de Azevedo oscilam sempre nessa mesma esfera entre ficção e documentário (Spinuzza, 2016, p. 277); essa tendência também pode ser detectada no filme de Stoops.



Fig. 5: O hotel em 1953.  
 Fonte: *Hóspedes*, 2007, 00:00:48.



Fig. 6: Sobreposição de então para agora.  
 Fonte: *Hóspedes*, 2007, 00:00:53.

Com tal montagem de imagens, *Hóspedes da Noite* (2007) estabelece, desde o início, o contexto histórico que atravessa todo o filme. Para além da complexidade temporal desse lugar, é enfatizada sua historicidade espacial. A transição fluida, isto é, a sobreposição entre as imagens mostra o desvanecimento gradual da era colonial e a chegada dos tempos decoloniais. O hotel funciona, portanto, como testemunha silenciosa dos tempos passados cujas premissas mudaram em paralelo com a história nacional, mas que perduram até hoje. O forte contraste entre o estado de então e o de agora enfatiza ainda mais a multiplicidade das

diversas histórias que devem ter acontecido nestes quartos ao longo do tempo. A conceção estética das imagens sublinha esta impressão: a tonalidade tipo sépia, que dá lugar a uma coloração mais antiga, descorada (Fig. 8), sinaliza o decorrer do tempo; o efeito vinheta fornece às imagens um carácter de memória ligeiramente envelhecida e desbotada. Através das sobreposições, de cortes rápidos e da fragmentação das narrativas, o filme pinta todo um sociograma da população moçambicana na sua polifonia cultural.



Fig. 7: O hotel em 2007.  
Fonte: *Hóspedes*, 2007, 00:00:57.



Fig. 8: O hotel em 2007, coloração antiga, descorada.  
Fonte: *Hóspedes*, 2007, 00:01:03.

*Grande Hotel* (2010) se concentra principalmente em realçar os contrastes temporais/históricos através do uso proeminente de imagens e vídeos originais que atestam a decadência daquela época. O filme não usa diferentes aberturas de câmera; usa cortes acentuados, alcançando, todavia, um resultado semelhante ao da manipulação das lentes:



Fig. 9: Grande Hotel antes.  
Fonte: *Grande Hotel*, 2010, 00:47:04.



Fig. 10: Grande Hotel hoje.  
Fonte: *Grande Hotel*, 2010, 00:47:11.

Ao sobrepor estas duas imagens que mostram exatamente a mesma sala e o mesmo quadro (fig. 9 e 10), a realizadora confronta o espectador com a dura realidade do património pós-colonial. O esqueleto escavado do hotel é testemunho de políticas coloniais que não se preocupavam com o desenvolvimento responsável dos países ocupados, mas antes com a sua exploração em benefício de poucos.

As entrevistas apresentadas em ambos os filmes não só contribuem para dotá-los de autenticidade, sublinhando a impressão ‘realista’, mas também para salientar a importância da pluralidade social e da polifonia narrativa. Como mencionado acima, os filmes documentários fazem uso de intervenções dramáticas necessárias para tornar visíveis certos contextos que de outra forma seriam imperceptíveis. Em ambos os filmes, sequências curtas e uma montagem que valoriza uma configuração visual em forma de mosaico de imagens entrelaçam as memórias individuais para dar à luz a uma história coletiva. Ao narrar os destinos individuais como fragmentos que se dissolvem na história de um país inteiro destruído pelo colonialismo e pela guerra, o documentário devolve-lhes importância a todos os indivíduos.

Ao nível diegético, *Hóspedes da Noite* (2007) constrói uma ponte para o passado com a ajuda dos personagens dos dois antigos empregados do hotel, o Sr. Pires e o Sr. Caíto, os quais guiam a câmara através do edifício e de certa forma assumem o papel de narradores. Assim, a atenção do público é dirigida com um mínimo de intervenção cinematográfica. O gesto indicador, com o qual os dois homens se referem ao passado das salas individuais numa retrospectiva nostálgica, ajuda o espectador a seguir a lógica da narrativa, que se dá pelo pretendido contraste entre passado e presente. Além disso, a câmara enfatiza o estatuto desses personagens como testemunhas, bem na linha da função testemunhal e da autenticidade do documentário. Em *Grande Hotel* (2010), este papel de narrador é assumido por Moises que vai em busca do quarto do seu pai, um dos poucos negros a ter sido hóspede regular do hotel. A sua procura, semelhante à visita dos dois ex-empregados do hotel em *Hóspedes da Noite* (2007), corre como um fio condutor pelo filme, realizando uma organização espacial dos processos de lembrar, criando assim uma verdadeira ‘topografia da memória’ (Sartingen & Wais, 2022).

As vozes do passado, representadas em *Hóspedes da Noite* (2007) pelos senhores Pires e Caíto, são incorporadas em *Grande Hotel* (2010) quase que exclusivamente sob a forma de vozes em *Off* (com exceção de Berta). Assim, as impressões visuais do presente são sobrepostas às vozes do passado para ilustrar a complexidade histórica, ou seja, uma história que se expressa no presente. As vozes sem rosto criam a estética de uma memória sonhadora, expondo a romantização nostálgica: através da contraposição entre os espaços de habitação atuais e as histórias do hotel de outra época, o carácter paradoxalmente convergente dessas camadas de tempo é exibido cinematograficamente. A narrativa que se intromete quase que hesitante entre essas duas camadas temporais justapõe o luxo e a decadência colonial com a desagregação presente do mesmo modo como são justapostos de forma assíncrona diversos elementos visuais, sonoros (trilha sonora) e falas em *Off* que acabam por criar contextos novos e originar novos significados (por exemplo *Grande Hotel*, 2010, 00:21:33-00:22:00).



Assim, *Grande Hotel* (2010) também se apresenta como um mosaico de histórias, imagens e vozes que parecem carregadas de emoção, talvez devido ao tom melancólico da retrospectiva. O sentimento de nostalgia e saudade, que Berta, uma retornada, sente, é anunciado já no início do filme pelo murmúrio do mar. O filme trabalha aqui com dois elementos da cultura portuguesa que tradicionalmente encontram-se intimamente ligados – o mar que é mostrado repetidamente ao longo do filme, e o sentimento da saudade – com o objetivo de fazer uma referência clara à identidade portuguesa, ao patrimônio português, ao tema do lar ou melhor, da falta de um lar. Essa conexão é sublinhada ao final do filme por uma declaração de Berta: „The Portuguese people have their own sea. It’s not bad, but it’s not mine.“ (*Grande Hotel*, 2010, 01:06:27-01:06:32). Tal rememoração nostálgica demonstra o enorme impacto que as circunstâncias políticas e sociais têm na vida de cada indivíduo, especialmente na sensação de pertencimento, identidade e estar em casa.

### O som do mar – o Hotel *Stella Maris*

O som do mar e a narração nostálgica de *Grande Hotel* (2010) fazem inevitavelmente lembrar o filme *A Costa dos Murmúrios* de 2004<sup>8</sup> da realizadora portuguesa Margarida Cardoso no qual também um hotel serve de pano de fundo de uma época colonial em decadência. Não será por acaso que o Hotel se chama justamente *Stella Maris*, nome pomposo que de um lado lembra a era dos grandes hotéis coloniais luxuosos, de outro leva já no nome uma óbvia alusão ao mar, um mar anelado e idealizado, fazendo do hotel uma ‘estrela do mar’, como se o hotel estivesse oferecendo um lugar em outro planeta, mais maravilhoso e completamente desligado do mundo em volta. E é justamente isso que o filme põe em cena: o hotel como um mundo fora do mundo, um mundo dos brancos colonos a dançar valsa no terraço enquanto lá fora, à beira-mar, são lançados à praia os corpos de negros envenenados e mortos: dois mundos desligados um do outro, sem nexos entre si, embora se encontrando no mesmo território, no mesmo tempo, quase que no mesmo lugar – no hotel *Stella Maris*.

Sendo uma adaptação literária ficcional, ambientada na época da Guerra da Independência, este filme difere significativamente dos outros dois acima discutidos. Deixam-se traçar, porém, certos paralelos no que diz respeito à encenação da memória: também em *A Costa dos Murmúrios* (2004), ‘escuta-se’ os ‘murmúrios’ memoriais inscritos nos espaços habitacionais de um hotel colonial em decadência; também neste longa-metragem colonial, através dos espaços habitacionais, transmitem-se os subtemas da encenação da memória como questões de identidade, de pertencimento, de lembranças, de lar, de busca de uma vida melhor, de resignação e de nostalgia.

Não sendo um documentário, o filme não faz uso de material visual e áudio da era colonial para apresentar o *status quo ante*. No entanto, uma referência à realidade extra-fílmica também é estabelecida aqui, com a ajuda de gravações

<sup>8</sup> Trata-se de uma adaptação fílmica da obra homônima de Lídia Jorge (1988).

de vídeo supostamente originais. Assim, as imagens dos créditos de abertura mostram a chegada de Evita a Moçambique, imagens caracterizadas por uma qualidade granulada e desfocada como se tivesse acontecido muitos anos antes e se tratasse somente de uma lembrança de acontecimentos anteriores. Porém, o aparecimento de Evita nestas gravações é fingido e falso – trata-se de meras lembranças pessoais e memórias supostas e não de um espelho dos acontecimentos reais, mas ao mesmo tempo enfatizam a verossimilhança da história de Eva, uma história que é representativa para o destino de muitas mulheres portuguesas da época, assim como do fim da era colonial propriamente dito. Este fingimento de verdades e veracidade serve como fundo de memória dos acontecimentos tão complexos da história colonial portuguesa.



Fig. 11: Eva olhando para o mar – cores frias.  
Fonte: *Costa*, 2004, 00:04:49.

A encenação da narrativa em forma de memória continua: A voz da protagonista entra, ela (agora Eva) conta de sua vida como Evita, das impressões de que ela se lembra, sobre tudo do hotel onde ela morava antigamente, enquanto que a câmara, ao mesmo tempo, passeia pelos corredores e salas do Hotel *Stella Maris*, agora vazios, mas ainda não decaídos ou degradados – espaços que são preenchidos novamente pelas memórias de Evita ancoradas ali (*Costa*, 2004, 00:04:17-00:04:32). Enquanto ela continua a falar, ela é vista olhando para o mar ao longe (fig. 11) e depois de volta para a câmara (fig. 12)<sup>9</sup>. Neste momento, a música intradieética da cena seguinte começa a tocar, levando-a ao passado, isto é, ao seu casamento com Luís (fig. 13). Junto com o corte abrupta há – à semelhança de *Hóspedes da Noite* (2007) – uma mudança de tons de um azul frio para imagens

<sup>9</sup> Esta cena é espelhada no final do filme, que joga com um entrelaçamento das diferentes camadas do tempo, e revela que o olhar de Evita continua em Luís.

em tons de amarelo e rosa, que não só fazem a imagem parecer mais quente, mas também mais antiga, quase nostálgica, reforçando, assim, a impressão de uma retrospectiva reminiscente.



Fig. 12: Transição – Eva olha para a câmera.  
 Fonte: *Costa*, 2004, 00:04:57.



Fig. 13: O casamento no hotel – cores quentes.  
 Fonte: *Costa*, 2004, 00:05:01.

O hotel, uma parte replicada da pátria familiar num país distante, serve como demarcação entre colonizadores e colonizados, uma última fortaleza protetora dos portugueses contra os negros e os “turras”: nele, o *status quo* colonial

permanece igual até ao fim da época colonial (e do filme). Desde o seu terraço pode-se observar – à devida distância – o caos e as vítimas da guerra; um vislumbre – embora bem fraco – do fim da era que se aproxima. Por enquanto, é aqui que se realiza o casamento de altos oficiais portugueses, sendo o terraço um dos espaços centrais do filme e um ponto de encontro principal, especialmente para as mulheres dos soldados que habitam – para não dizer vagabundeiam ou vegetam – no hotel. São frequentemente apresentadas sentadas ou em pé, aguardando o regresso dos seus homens; para elas, o hotel já não é um lugar de passagem, mas uma espécie de sala de espera. O isolamento nesta fortaleza não só separa os portugueses dos locais e da revolução iminente, mas também leva à crescente alienação e exclusão das mulheres, de cujo papel marginalizado e subordinado Evita se torna gradualmente consciente. Mas tal como todas estas esposas se resignam ao seu papel e fecham os olhos à verdade, mantidas na sua gaiola dourada, também o passado colonial permanece em grande parte não enfrentado e/ou discutido abertamente, senão tapado até ao fim, transfigurando até as próprias memórias das pessoas, como as de Berta, em imagens ilusórias ou idealizadas, porque “é muito mais bonito assim” (Costa, 2004, 00:22:03-00:22:38).

A localização temporal do enredo faz do filme uma espécie de ponto de trânsito, na medida em que não é encenado o contraste entre o período colonial e o presente, mas sim a fase intermediária, a da guerra pela independência, tematizando o lento desvanecimento e o colapso retardado (embora inevitável) do período colonial. Assim como o Grande Hotel, o Hotel Stella Maris já não representa um símbolo glorioso da superioridade colonial, mas serve, antes de mais nada, de alojamento para os soldados e suas famílias ali estacionados. Os breves momentos glamorosos, como o casamento no início do filme, têm o objetivo de mostrar que a colônia – e com ela os dias esplêndidos de Portugal como nação marítima – ainda não está perdida. Ao mesmo tempo, a reutilização do complexo hoteleiro deixa desvanecer a sua antiga glória e evoca metaforicamente referências à decadência do poder colonial nos seus últimos anos. O Hotel Stella Maris, contrapartida fictícia do Grande Hotel, torna-se um lugar de memória narrada cujo poder expressivo está enraizado em sua inegável espacialidade como lugar de *housing* num mundo transitório, reafirmando sua enorme proximidade à realidade.

## Conclusões

A encenação cinematográfica dos espaços habitacionais, em especial do hotel e de seus (ex-)habitantes (sejam estes reais ou fictícios), manifesta a estreita ligação entre as diferentes camadas do tempo, isto é, o passado colonial e o presente (em vias de se tornar) decolonial, e a sua intersecção com diferentes processos de mapear, acessar e conservar a memória, tanto individual como coletiva. O cinema, por assim dizer, faz narrar a memória; o poder da memória narrativa, inversamente, reside nas diversas narrações individuais representadas filmicamente. Estas narrações se encontram estreitamente inter-relacionadas com os espaços em volta, ou seja, com o hotel dentro do qual os respetivos personagens estão habitando e vivendo. O *housing* no hotel fornece, portanto, através do seu

espaço habitacional transitório, um conhecimento profundo da História do país assim como das condições socioculturais e práticas habitacionais dos tempos presentes em Moçambique. Justamente esta constitui a característica única do *housing* no filme: evidenciar a conexão da função narrativa do espaço com a do meio cinematográfico e, portanto, a interligação com o potencial memorial destes dois fenômenos.

Encenando o hotel como moradia de refugiados de guerra respetivamente de miséria social ou de esposas de militares, os filmes destacam a multiplicidade de experiências e memórias lá ancoradas. A diversidade de narrações ocultas em corredores e por trás de portas e janelas transforma os filmes em narrativas polifônicas que não narram uma única versão da história, mas, longe disso, estimulam a reavaliação dos eventos passados e da história nacional moçambicana por meio de múltiplas pequenas histórias contadas em primeira pessoa (*Ich-Geschichten*, Welsch, 2012).

Embora os filmes aqui apresentados se diferenciem em seu estilo e gênero, eles coincidem no fato de se basearem em micro-histórias individuais: enquanto os documentários apresentam uma grande variedade de vozes tanto do presente como do passado, em *A Costa dos Murmúrios* a história de Evita – embora fictícia – é representativa de muitas outras que aconteceram desta ou de forma semelhante. Ao apresentar visualmente cenas da realidade social e fragmentos da vida individual, os filmes conservam e disponibilizam-nas para o futuro como uma espécie de arquivos da memória coletiva.

Através do estabelecimento permanente dos vários residentes ao longo das décadas, o hotel como lugar paradigmático de passagem e trânsito é transformado não apenas em um lugar antropológico de acordo com Augé (1994), mas sim em um lugar de memória da História nacional moçambicana. Nos quartos dos hotéis, o passado e o presente se sobrepõem constantemente; neles estão inscritas as lembranças das pessoas que lá viveram e se localizaram. As diversas camadas de tempo se tornaram acessíveis com a ajuda de diferentes estratégias cinematográficas, mas no fim das contas são os vários protagonistas que guiam a câmara e, portanto, o olhar dos espectadores pelos corredores do hotel e por suas memórias aí inscritas. Assim, o próprio 'habitar' no hotel promove a organização espacial dos processos de lembrar e cria uma verdadeira topografia da memória.

## Referências

### Fontes primárias

- Azevedo, L. (Realizador). (2007). *Hóspedes da Noite* [Filme]. Ébano Multimedia.  
 Cardoso, M. (Realizadora). (2004). *A Costa dos Murmúrios* [Filme]. Filmes do Tejo [et al.].  
 Stoops, L. (Realizadora). (2010). *Grande Hotel* [Filme]. Serendipity Films.

### Fontes secundárias

- Augé, M. (1994). *Orte und Nicht-Orte: Vorüberlegungen zu einer Ethnologie der Einsamkeit*. (M. Bischoff, Trad.). Frankfurt a. M.: S. Fischer. (Original publicado 1992).  
 Aumont, J. (1990). *L'image*. Paris: Nathan.  
 Barthes, R. (1984). *Le bruissement de la langue: Essais critique IV*. Paris: Éditions du Seuil.  
 Blum, p. (2013). Doku-Fiktionen: Filme auf der Grenze zwischen Fiktion und Non-Fiktion als ästhetische Interventionen der Gattungslogik. *MEDIENwissenschaft*, 2, 130-144.

- Bollnow, O. F. (1970). Der Mensch in der Spannung zwischen öffentlicher und privater Sphäre. In L. Prohaska & F. Haider (Ed.), *Jugendgemäße Lebenskunde in der Entscheidung* (pp. 17-27). Wien: Österr. Bundesverl. für Unterricht, Wissenschaft und Kunst.
- Bollnow, O. F. (1963). Der Mensch und der Raum. *Universitas*, 18º ano de edição, 499-514.
- Bollnow, O. F. (1959). Tür und Fenster. *Die Sammlung*, 14º ano de edição, 113-120.
- Borsò, V. (2015). Transitorische Räume. In A. Mahler & J. Dünne (Eds.), *Handbuch Literatur & Raum* (pp. 259-271). Berlin/Boston: De Gruyter.
- Düllo, T. (2008). Wohnen im Film. In M. Schroer (Ed.), *Gesellschaft im Film* (pp. 357-393). Konstanz: UVK Verl.-Ges.
- Erll, A., Nünning, A., Birk, H., & Neumann, B. (2005). *Gedächtniskonzepte der Literaturwissenschaft: Theoretische Grundlegung und Anwendungsperspektiven*. Berlin/Boston: De Gruyter.
- Geschke, S. M. (2013). *Doing Urban Space: Ganzheitliches Wohnen zwischen Raumbildung und Menschwerdung*. Bielefeld: transcript.
- Hattendorf, M. (1994). *Dokumentarfilm und Authentizität: Ästhetik und Pragmatik einer Gattung*. Konstanz: Ölschläger.
- Hißnauer, C. (2010). MöglichkeitsSPIELräume: Fiktion als dokumentarische Methode. Anmerkungen zur Semio-Pragmatik fiktiver Dokumentationen. *MEDIENwissenschaft*, 1, 17-28.
- Hickethier, K. (2001). *Film- und Fernsehanalyse*. Stuttgart: J.B. Metzler.
- Kanne, M. (Ed.) (2013). *Provisorische und Transiträume: Raumerfahrung Nicht-Ort*. Berlin/Münster: Lit.
- Kiener, W. (1999). *Die Kunst des Erzählens: Narrativität in dokumentarischen und ethnographischen Filmen*. Konstanz: UVK-Medien.
- Morley, D. (2000). *Home Territories: media, mobility and identity*. London/New York: Routledge.
- Mundhenke, F. (2017). *Zwischen Dokumentar- und Spielfilm: Zur Repräsentation und Rezeption von Hybrid-Formen*. Wiesbaden: Springer.
- Neumann, B. (2005). *Erinnerung – Identität – Narration: Gattungstypologie und Funktionen kanadischer ‚Fictions of memory‘*. Berlin [et al.]: De Gruyter.
- Nora, p. & Kritzman, L. D. (1996). *Realms of memory: rethinking the French past* (Vol. 1). New York: Columbia Univ. Press.
- Putsch, C. (2010, dezembro 10). *Wenn aus Luxus-Hotels Geisterhäuser werden*. Welt. URL: <https://www.welt.de/reise/Fern/article11526639/Wenn-aus-Luxus-Hotels-Geisterhaeuser-werden.html>
- Rolshoven, J. (2000). Übergänge und Zwischenräume. Eine Phänomenologie von Stadtraum und ‚sozialer Bewegung‘. In W. Kokot, T. Hengartner & K. Wildner (Eds.), *Kulturwissenschaftliche Stadtforschung. Eine Bestandsaufnahme. Kulturanalysen Band 3* (pp. 107-122). Berlin: Dietrich Reimer.
- Saint-Maurice, A. (Realizadora). (2007). *Grande Hotel* [Film]. Portugal: RTP, 2007 (52 min.). URL: <https://www.cultureunplugged.com/documentary/watch-online/play/7430/Grande-Hotel>. Acedido em: 17.06.2022.
- Sartingen, K. & Wais, T. (2022). Topografias da memória nos contos *Judite* e *Réquiem para um solitário* de Samuel Rawet. *Cadernos de Língua e Literatura Hebraica*, 21, s.p.
- Spinuzza, G. (2018). O ciclo do Grande Hotel da Beira: os documentários Grande Hotel, de Lotte Stoops; Grande Hotel, de Anabela Saint-Maurice; Hóspedes da Noite, de Licínio Azevedo e Amanhecer a Andar, de Sílvia Firmino. *Remate de males*, 38(1), 161-185.
- Spinuzza, G. (2016). Olhares cruzados sobre o Grande Hotel da Beira: Hóspedes da Noite, de Licínio Azevedo, e “Casa de Ferro”, de João Paulo Borges Coelho. *Cerrados*, 41, 276-287.
- Welsch, W. (2012). *Unsere postmoderne Moderne*. Berlin: Akademie Verlag.

## Resumo

O ‘habitar’ ainda é um tópico não muito abordado na análise de filmes. Embora Düllo declare em seu artigo “*Wohnen im Film*” (“O viver no Cinema”) que as respectivas situações de moradia dos personagens fílmicos são cruciais para determinar sua ancoragem no nível diegético da ação, muito pouca importância tem sido dada à específica configuração do espaço habitado. No entanto, é precisamente o aspecto da localização espacial e habitacional que fornece informações significativas a propósito da incorporação cultural, social, psicológica e identitária dos

personagens. Neste sentido, os diferentes lugares e não-lugares do *housing* cinematograficamente representados refletem sempre os diversos contextos geopolíticos nos quais os personagens se encontram. Junto com isto, as suas memórias se inscrevem no processo de estabelecer-se, pois a memória também precisa de pontos de referência e tende para a espacialização. O não-lugar do hotel torna-se, neste sentido, um lugar de memória em cujos quartos estão inscritas inúmeras histórias e memórias individuais, as quais oferecem, no ato de recordar, um ponto de referência para a memória coletiva. A exemplo de dois documentários moçambicanos, *Hóspedes da Noite* de Licínio Azevedo (2007) e *Grande Hotel* de Lotte Stoops (2010), assim como um longa-metragem *A Costa dos Murmúrios* (2004) de Margarida Cardoso, serão analisadas as diferentes dimensões do *housing* em antigos hotéis coloniais em Moçambique. Analisam-se novas perspectivas sobre a negociação das formas do 'habitar' nos tempos coloniais e pós-coloniais, bem como sobre as formas de (re)visão do passado e do presente em Moçambique.

### Abstract

'Housing' is still a largely unaddressed topic in the analysis of film. Although Düllo states in his article "Wohnen im Film" ("Living in film") that the respective living situations of film characters are decisive for their anchoring in the diegetic level of action, the specific design of living space has so far been regarded as of little importance. Yet, it is precisely aspects such as the localisation in living space that provide essential information about the way in which the characters are embedded culturally, socially, psychologically and by way of identity. Thus, the different places and non-places of housing that are depicted in films represent the diverse cultural and geopolitical contexts in which they reside. Along with this, their memories are inscribed in the process of enscencing, as memory also needs points of reference and tends towards spatialisation. The non-place hotel becomes, in this sense, a site of memory in whose rooms countless stories and individual memories are inscribed, which offer, in the act of remembering, a point of reference for the collective memory. Following the example of two Mozambican documentaries, *Hóspedes da Noite* by Licínio Azevedo (2007) and *Grande Hotel* by Lotte Stoops (2010) and a feature film *A Costa dos Murmúrios* (2004) by Margarida Cardoso, different dimensions of housing in former colonial hotels in Mozambique will be examined. New perspectives on the negotiation of forms of 'inhabiting' in colonial and postcolonial times as well as on forms of (re)viewing the past and the present in Mozambique are analysed.

FORMA

18

FORMA BREVE



universidade de aveiro  
theoria poiesis praxis

dlc

departamento de linguas e culturas

cllc

centro de linguas, literaturas e culturas

**FCT**

Fundação para a Ciência e a Tecnologia  
investimento em ciência e inovação