



## **UMA CONTRACARTOGRAFIA ENSAÍSTICA INTERTEXTUAL: Pepe, uma zoo-autobiografia <sup>1</sup>**

### **AN INTERTEXTUAL ESSAY COUNTERCARTOGRAPHY: Pepe, a zoo-autobiography**

Monica Rodrigues Klemz <sup>2</sup>

**Resumo:** O filme *Pepe*, do cineasta Nelson Carlo de los Santos Arias, 2024, conta com uma narração híbrida do personagem hipopótamo Pepe, em primeira pessoa, de forma poliglóssica, assim como, com imagens de múltiplos aparatos. O estudo de caso utiliza o mapa noturno 3 de Jesús Martín-Barbero, para problematizar a triade comunicação-cultura-política, na imanência do espaço-tempo-fluxo, ao trabalhar com os conceitos de tecnicidade, mobilidade, ritualidade, identidade e cognitividade. Pretende evidenciar, como o realizador, de forma intertextual, etnográfica e ensaística, através de um desenho contracartográfico, põe em destaque a imigração forçada, o deslocamento, a violência, o exílio e a necropolítica, através de um ponto de percepção ecobiocêntrico.

**Palavras-Chave:** Contramapeamento 1. Dialogismo 2. Ensaio 3.

**Abstract:** The film *Pepe*, by filmmaker Nelson Carlo de los Santos Arias, 2024, features a hybrid narration of the hippopotamus character Pepe, in the first person in a polyglossic way, as well as images of multiple devices. The case study uses night map 3 by Jesús Martín-Barbero, to problematize the communication-culture-politics triad, in the immanence of space-time-flow, when working with the concepts of technicality, mobility, rituality, identity and cognitivity. It aims to highlight how the director, in an intertextual, ethnographic and essayistic way, through a counter-cartographic drawing, highlights forced immigration, displacement, violence, exile and necropolitics through an ecobiocentric point of perception.

**Keywords:** Countermapping 1. Dialogism 2. Essay 3.

### **1. Introdução**

O filme *Pepe*, do cineasta dominicano Nelson Carlo de los Santos Arias, 2024, uma obra híbrida, de características ensaísticas, funciona como uma falsa ficção<sup>3</sup> (PIZZINI, 2015, p. 138 – 143). Retrata o personagem título Pepe, inspirado numa história real, crível. Pepe é

<sup>1</sup> Trabalho apresentado ao Grupo de Comunicação, Arte e Tecnologias da Imagem. 34º Encontro Anual da Compós, Universidade Federal do Paraná (UFPR). Curitiba - PR. 10 a 13 de junho de 2024.

<sup>2</sup> Universidade Federal Fluminense – PPGCINE/UFF, doutoranda, monicaklemz@id.uff.br

<sup>3</sup> A “falsa-ficção”, ao mesmo tempo que se opõe ao aspecto realista do “documentário”, procura anular o caráter artificial da ficção, deslocando o significado de ambos do lugar-comum para o campo da subjetividade, através da apropriação irônica de intenção poética (PIZZINI, 2015, p. 138)

um dos quatro hipopótamos contrabandeados, em 1983, pelo traficante colombiano Pablo Escobar, “o rei da cocaína”. Utiliza as experiências vividas por Pepe de diversas formas, dentre elas, a bioacústica que evidencia a comunicação vocal entre os hipopótamos. “Grunhidos, gemidos, guinchos, trombetas e sons de respiração ofegantes” (WILDAMBANCE, 2025), obedecem a “diferentes cronologias e ritmos diários” (CORRIGAN, 2015, p. 106), o que aparece na paisagem sonora do filme, como uma subjetividade primitiva no espaço. O cotidiano de Pepe e a sua relação com os demais atores e processos sociais e políticos, possibilita a criação de um mapa etnográfico, na medida que o personagem-título procura responder ao que, quem e por que, enquanto o filme dá pistas sobre o aonde e o quando se deu o seu desenraizamento, separação, novas possibilidades de relação e posterior marginalização e morte.

## 2. Mapeamento de uma necropolítica

Pepe realiza um movimento migratório excursivo, coercitivo e involuntário, do seu lugar natural na Namíbia, no sudoeste da África, através do seu tráfico ilegal, para a Fazenda Nápoles, em Puerto Triunfo, na Colômbia. Frente a perplexidade do ocorrido, Pepe procura dar coerência ao ilógico da viagem. Em um fluxo de sensações, surgem diversas divagações sobre o horizonte como o devir do lugar-mundo ou do não-lugar/mundo<sup>4</sup>, com a consciência que está sendo transportado para as bordas<sup>5</sup> de um novo habitat, a Fazenda Nápoles, na Colômbia, enquanto atravessa o Oceano Atlântico (Fig. 1). Dentro do porão de um navio, confinado em uma caixa de madeira, Pepe irá fazer parte de uma coleção de animais vivos de diversas partes do mundo, para um zoológico particular, aberto ao público e, fruto do banditismo.

<sup>4</sup> Os não-lugares, nesse texto, como “os campos de trânsito prolongado onde são arrebanhados os refugiados do planeta.” (AUGÉ, 2009, p.33)

<sup>5</sup> nas áreas de borda podem ocorrer diversas mudanças bióticas e abióticas. Dependendo da escala de análise, efeitos de borda incluem alterações nas interações e produtividade de espécies mediante processos como predação, competição, parasitismo, polinização e dispersão. (ANTUNES, 2017, p. 158)

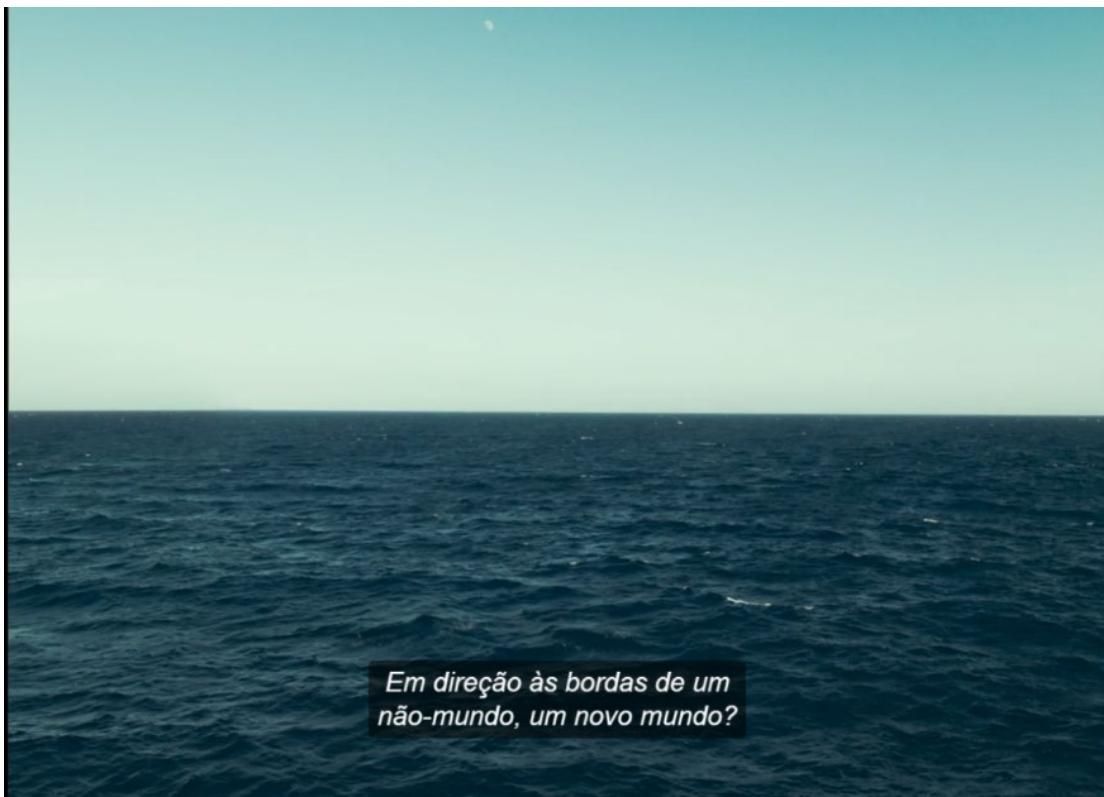


FIGURA 1 – A visão subjetiva do navio, onde se encontra Pepe, atravessando o Oceano Atlântico, com a linha do horizonte delimitando céu e mar e a sua voz *over* traduzida e legendada em português na tela

FONTE – *print* da tela do filme *Pepe*, de Nelson Carlo de los Santos Arias, 2024

Após a morte do narcotraficante Pablo Escobar, em 1993, os “Ecce animot”<sup>6</sup> (DERRIDA, 2002, p. 77), abandonados na fazenda e, sem alimento, fogem para o rio Magdalena, onde encontram condições propícias de reprodução. Pepe, numa luta territorial, perde a dominância sobre a manada, sendo obrigado a se exilar junto com um hipopótamo fêmea. Com medo de perder sua atividade pesqueira ou a perda do gado, a população ribeirinha começa a hostilizá-los. Seja o receio advindo da ignorância (Figura 2), seja a repulsa pelo estereótipo que “associa o imigrante à periculosidade” (SILVA et al. 2021, p. 362), as autoridades locais são acionadas e agem, inicialmente, com passividade.

<sup>6</sup> Ecce animot, (...) não há o animal no singular genérico, separado do homem por um só limite indivisível. É preciso considerar que existem “viventes” cuja pluralidade não se deixa reunir em uma figura única da animalidade simplesmente oposta à humanidade. (...). O sufixo mot, em animot; deveria nos fazer voltar à palavra [mot], e mesmo à palavra chamada nome. Ele abre à experiência referencial da coisa como tal, como o que ela é em seu ser, e, portanto, a essa problemática pela qual sempre se quis fazer passar o limite, o único e indivisível limite que separaria o homem do animal, a saber, a palavra, a linguagem nominal da palavra, a voz que nomeia, e quem nomeia a coisa enquanto tal, tal como ela aparece em seu ser (momento heideggeriano da demonstração que nos espera). (...). Não se trataria de “restituir a palavra” aos animais, mas talvez de aceder a um pensamento, mesmo que seja quimérico ou fabuloso, que pense de outra maneira a ausência do nome ou da palavra, e de outra maneira que uma privação. (DERRIDA, 2002, p. 87 – 89)



FIGURA 2 – No interior de sua casa, o pescador, após encontro com Pepe, no rio Magdalena, confessa à sua mulher (em off) que está assustado por não saber que perigo o animal visto pode proporcionar (legenda em tradução para o português do diálogo)

FONTE – print da tela do filme *Pepe*, de Nelson Carlo de los Santos Arias, 2024.

Após um determinado tempo, o caso passa para esferas superiores de poder e, os *Ecce animot* passam, então, a ser considerados pelas autoridades locais como espécies exóticas invasoras<sup>7</sup>. Pepe se torna o primeiro hipopótamo encerrado, caçado e assassinado, em 1993, à noite, na Colômbia, através de armamento de caça e de mobilização do exército colombiano. Essas

formas contemporâneas que subjugam a vida ao poder da morte (necropolítica) reconfiguram profundamente as relações entre resistência, sacrifício e terror. (...), a noção de necropolítica e necropoder para explicar as várias maneiras pelas quais, em nosso mundo contemporâneo, armas de fogo são implantadas no interesse da destruição máxima. (MBEMBE, 2016, p. 146)

No filme, além do abate de ordem colonialista, cruel e antropocêntrica do personagem Pepe, visto como um objeto de que se pode dispor na vida ou para a morte, mais duas mortes são mostradas. O assassinato de Pablo Escobar, que o espectador tem notícia através de material de arquivo de um noticiário de TV e, a morte de um jovem empregado do tráfico de drogas e motorista, que faz o transporte dos hipopótamos do porto para a Fazenda Nápoles. Embora o filme não teça a história da terceira morte, os dois primeiros assassinatos foram

<sup>7</sup> De acordo com a Convenção sobre Diversidade Biológica – CDB, “espécie exótica” é toda espécie que se encontra fora de sua área de distribuição natural. “Espécie exótica invasora”, por sua vez, é definida como aquela que ameaça ecossistemas, habitats e espécies. (DECHOU, 2010, p. 6)

institucionalizados. Dois corpos matáveis. Pablo Escobar por crime hediondo e Pepe, fichado como “invasor” e sentenciado à mitigação por erradicação. Pablo Escobar foi morto após denúncia para autoridades de um grupo paramilitar com a alcunha de Los Pepes, acrônimo de ‘Los Perseguidos por Pablo Escobar’ e de onde deriva a nominação de Pepe, o perseguido. A escolha pela morte de Pepe também traz ligações com a frase que Pablo Escobar utilizava como incentivo para parcerias, ‘plata ou pomo’, ou seja, as negociações aconteceriam, seja através da ‘prata’ (suborno de autoridades), seja através do ‘chumbo’, em referência aos assassinatos por encomenda.

### 3. Imagens aéreas que mapeiam

Para melhor entendimento dos leitores sobre o espaço ocupado pelos hipopótamos e a forma como o diretor os situa, a Figura 3 mostra a cartografia<sup>8</sup> de um noticiário, em 2018. O mapa traça o espaço-fluxo dos animais ainda existentes na Colômbia, utilizando quatro escalas (Fig. 3), uma situando a Colômbia na América Latina; a segunda, a localização dos hipopótamos na Fazenda Nápoles, na Colômbia; a terceira (que engloba todas), a posição do Rio Magdalena, na Colômbia e; a quarta, uma anamorfose<sup>9</sup> de um hipopótamo.

<sup>8</sup> a abordagem da cartografia, tanto na forma objetiva, da produção e pesquisa de mapas, quanto na forma simbólica, como ferramenta de compreensão do espaço, das relações sociais e, por fim, da paisagem. (NUNES, 2016, p. 98)

<sup>9</sup> anamorfose, para fazer referência a representações cartográficas que se utilizam de uma métrica diferente da métrica convencional euclidiana. Estabelecer uma métrica diferente da euclidiana significa que a distância entre dois pontos, na representação, não corresponde a uma distância real baseada na escala métrica, mas sim a uma distância relativa com base nos valores dos temas das unidades espaciais representadas. Essa transformação, na representação cartográfica, permite estabelecer uma ordem visual onde as áreas com maior manifestação do fenômeno representado aparecem maiores na representação em questão e vice e versa. (ZUCHERATO, FREITAS, 2014, p. 775)



FIGURA 3 – Concentração dos hipopótamos na Fazenda Nápoles (mapa quadrado menor na parte inferior direita); sua dispersão pelo rio Magdalena (linha azul), no mapa maior da Colômbia que engloba os demais; um mapa, em formato de lupa (terço inferior esquerdo do mapa), com uma anamorfose do rosto de um hipopótamo e; um mapa da América do Sul, localizando a Colômbia (mapa menor superior direito).

FONTE – Notícias R7, Internacional, 2018.

Assim como no mapa da Figura 3 de um jornal eletrônico, no filme, o realizador também faz uso de um mapa multiescalar da região-lugar<sup>10</sup>, sobrepostos na tela e, que situa Pepe. (Fig.4)

<sup>10</sup> O lugar como lócus da reprodução da vida cotidiana, permeada por diferentes visões de mundo e diferenciadas ideias de “cultura”. (...) o lugar como histórico, relacional e identitário. (...). A região é um recorte no espaço



FIGURA 4 – Mapa de Namíbia sobre a tela com imagem aérea da região do rio Okavango que faz fronteira natural com Angola. Dentro do mapa, uma manada de hipopótamos em seu lugar/habitat natural.

FONTE - print da tela do filme *Pepe*, de Nelson Carlo de los Santos Arias, 2024

O local de origem de Pepe fica na fronteira natural (Rio Okavango) entre Angola e Namíbia, na África austral. Na Fig. 4, observa-se um mapa multiescalar matrioskal<sup>11</sup>, onde sobre a imagem do rio Okavango está delineado o país Namíbia e no centro da imagem, uma manada de hipopótamos em vista aérea. A intercessão de escalas permite a observação, elaboração, projeção, compreensão e relação entre a realidade vivida pelo hipopótamo Pepe e sua representação no mapa como um signo, dentro de um ecossistema.

Após a sua morte, Pepe, em um longo *flashback*, recorda sua origem, desalojamento, resistência, necessidade de readaptação e a sua morte, de forma diarística e memorialística, com suas lacunas (tela branca) e choques (som dos tiros, luz estroboscópica, tentativas/dificuldades de comunicação via rádio tanto de traficantes como de autoridades

---

geográfico que manifesta sua diferenciação enquanto um território apropriado/controlado de uma maneira a um só tempo concreta e simbólica, através da consolidação de uma identidade territorial. (SERPA, 2013, p. 171; 173)

<sup>11</sup> metáfora referente à boneca matrioska, caracterizada por reunir uma série de bonecas de tamanhos variados que são colocadas uma dentro das outras. “A matryoshka é uma figura excepcional: bonecas que definem as fronteiras uma das outras sucessivamente, mas que sempre guardam alguma coisa dentro de si” (DUTRA, 2015, resumo)

com os seus ruídos brancos de efeito *glitch*<sup>12</sup>). O filme mapeia ainda o local de morte do personagem-hipopótamo Pepe (Fig. 5).



FIGURA 5 – Visão aérea do Rio Cocorná, tributário do Rio Magdalena, na Estação Cocorná, corregimento do município de Puerto Triunfo. A edificação que se visualiza é o Centro de Conservação e Preservação de tartarugas de rio. Sobre a tela, o mapa delimitando a Estação Cocorná.

FONTE - Print da tela do filme *Pepe*, de Nelson Carlo de los Santos Arias, 2024.

Ao se comparar as imagens da Figura 4 e 5, pode-se ter uma ideia dos processos adaptativos ao meio esses animais sofreram.

O terceiro e último mapa, no filme, situa o local onde as ordens foram dadas, através de um telefonema, para o extermínio de Pepe, em Medellin, capital da província de Antioquia, na Colômbia, no bairro de El Poblado. (Fig.6)

<sup>12</sup> O glitch, em suas diferentes manifestações incluindo as conceituais, decorre de falhas accidentais ou propositais que tendem a modificar ou interromper um fluxo considerado normal ou esperado. (CONCEIÇÃO, 2024, resumo)



FIGURA 6 – imagem aérea, com nuvens, mostrando edifícios de uma área do bairro de El Poblado, tendo um mapa desenhado, sobre a tela, da cidade de Medellín. Na legenda traduzida para o português a voz over de Pepe questiona ‘o quê?’

FONTE - Print da tela do filme *Pepe*, de Nelson Carlo de los Santos Arias, 2024.

Se os mapas da Figura 4 e 5 situam o nascimento e morte de Pepe, o hipopótamo migrante, o mapa da Figura 6, situa o seu algoz.

#### 4. A poliglossia que mapeia

O filme ainda faz uma intervenção editorial, quando evidencia o entorno sociopolítico dos acontecimentos. Através da poliglossia antropomorfizada, Pepe narra, além da sua forma de comunicação nativa, ao longo do filme, em mbukushu, africâner e em espanhol de variação colombiana. Os três idiomas dão audibilidade a povos e culturas colonizadas. Pode-se traçar múltiplas relações entre as três culturas e Pepe. O povo nativo ribeirinho Mbukushu, do Rio Kavango e do Delta do Okavango, na África, mesma área de pertencimento do personagem Pepe, tem como meio de subsistência a pesca, a agricultura e a criação de gado, assim como, os ribeirinhos colombianos de Puerto Triunpho, para onde Pepe é transferido. O idioma é proveniente da língua bantu. O africâner é uma língua indo-europeia germânica, falada pelo grupo étnico Namaqua, na Namíbia, povo submetido a um genocídio no início do século XX, pelos colonizadores alemães, cujos sobreviventes foram levados para campos de concentração, em péssimas condições, com altas taxas de óbito.



o Estado colonial deriva sua reivindicação fundamental de soberania e legitimidade da autoridade de seu próprio relato de história e identidade. Essa narrativa é sustentada pela ideia de que o Estado tem o direito divino de existir; e então entra em conflito com outra narrativa pelo mesmo espaço sagrado. Como ambas são incompatíveis e suas populações estão entrelaçadas, qualquer demarcação de território com base na identidade pura é quase impossível. Violência e soberania, nesse caso, reivindicam um fundamento divino: o povo é forjado pela adoração de uma divindade, e a identidade nacional é concebida em oposição a outras divindades. História, geografia, cartografia e arqueologia supostamente apoiam essas reivindicações, relacionando estreitamente identidade e topografia. Como consequência, a violência colonial e a ocupação são profundamente subscritas pelo sagrado terror da verdade e da exclusividade (expulsões em massa, reassentamento de pessoas “apátridas” em campos de refugiados, estabelecimento de novas colônias). (MBEMBE, 2016, p. 136)

O terceiro idioma narrado pela voz over do personagem Pepe é o castelhano, língua oficial da Colômbia, devido a sua colonização espanhola.

O filme ainda utiliza a língua alemã na procura de traçar relações com o povo germânico e Pepe. São três as situações, quais sejam, a audição do africâner que carrega os traços da colonização alemã na Namíbia com uma história de extermínio no início do século XX, como já mencionado; a maneira senhorial e imperativa como um guia alemão se refere ao motorista (Figura 6), residente local na Namíbia e; o fato de se ter contratado o caçador alemão Heribert Claus para matar Pepe, na Colômbia (Figura 7).



FIGURA 6 – Uma excursão em ônibus pela Namíbia, com condutor local e guia alemão, para turistas alemães e, a forma ríspida e agressiva como o guia trata o motorista. Legenda traduzida para o português

FONTE - Print da tela do filme *Pepe*, de Nelson Carlo de los Santos Arias, 2024.



FIGURA 7 – Em uma canoa, na frente, o caçador alemão Heribert Claus, em pé, e seu ajudante avistam o local onde Pepe se encontra, ao fundo, o exército armado e pronto para a emboscada

FONTE - Print da tela do filme *Pepe*, de Nelson Carlo de los Santos Arias, 2024.

Em uma montagem de correspondências<sup>13</sup> pode-se perceber a semelhança do modelo e cor da roupa do guia de turismo (Fig. 6) e do caçador alemão (Fig. 7), que lembram roupas de safári, em que se exerce a caça de animais, com a cor mimetizando as savanas africanas, enquanto o exército (Fig. 7) utiliza um uniforme camuflado das selvas. O filme, também mostra Pepe, junto à manada, fazendo uso de mecanismos protetores com o mascaramento por homotipia que os assemelha a pedras quando deitados (Fig. 8).

<sup>13</sup> Correspondências: ecos formais valorizados pela montagem, mas cuja experiência não se esgota na sensação. (...) cria efeitos sensíveis que provocam eles mesmos relações de significação. (...). São fragmentos de tempo e de ação que, retirando o seu valor e o seu peso da relação mantida com outros, permitem ao filme ultrapassar a soma desses conteúdos. Permitem arrancar à singular continuidade dos dias o sentido de cada instante; investir os fluxos transversais com uma significação diferente da dos raccords lineares. Em suma, a montagem de correspondências, por permitir encarar outras ligações além das da sucessão ou do encadeado, e por afrouxar os mecanismos intelectuais para deixar que a sensibilidade ocupe os intervalos, oferece aos espectadores uma outra dimensão da representação. (AMIEL, 2010, p. 80-81)



FIGURA 8 – Imagem de hipopótamos mimetizando pedras na Namíbia  
FONTE - Print da tela do filme *Pepe*, de Nelson Carlo de los Santos Arias, 2024.

## 5. Contracartografia

As cartografias/mapas são um dispositivo técnico-científico que se utiliza de um regime escópico sintético de re-apresentação do real, assim como o cinema. Utilizado por forças hegemônicas “de poder e de suporte à lógica globalizante, (...) convertem-se igualmente em instrumentos para a construção de contranarrativas que visam disputar representações” (KIMINAMI, SPERLING, 2020, p.3). A isto chama-se contracartografia. No cinema, a relação com os mapas pode se dar de forma representacional, pós-representacional (como um processo) ou de forma crítica, seja revelando o que os mapas escondem, seja anamorfoseando as idiossincrasias.

O filme *Pepe* utiliza a Cartografia da Realidade (WOOD, 1978, p. 2007-2019), antropocêntrica<sup>14</sup>, baseada na experiência humana diária no espaço, que leva em conta a

<sup>14</sup> O problema mais crítico do antropocentrismo talvez seja o de delimitar o que se convencionou chamar de “centro” instituindo bordas tão definidas a ponto de excluir os outros seres. Há, (...), uma generalização e redução indevidas da complexidade da realidade em duas seções bem delimitadas: objetiva e inerte, uma; outra, subjetiva, consciente, livre e dotada de senso moral. A seção considerada inerte seria reduzida a mero cenário da trama histórica cujo único protagonista seria o ser humano. Essa repartição clara e distinta de papéis entre ambas as seções se encontra na base da “visão científica do mundo”, responsável por negar historicidade e

autobiografia única de cada ser humano. A Cartografia da Realidade é transposta para o hipopótamo Pepe, invertendo o raciocínio para o ecobiocentrismo<sup>15</sup>, de forma contracartográfica.

A zoo-autobiografia realizada por Pepe no filme, através dos seus ruídos e voz; dos hábitos diários e; do ecossistema que o circunda e do qual faz parte, permite ao espectador refletir sobre os questionamentos realizados por Pepe, assim como, as relações evidenciadas com os animais humanos e, como lidam socialmente com a alteridade. Sobre a zoo-autobiografia

Qualquer um que diga "eu" ou se apreenda ou se coloque como "eu" é um vivente animal. De outra parte, a animalidade, a vida do vivente, ao menos quando se pretende poder discerni-la do inorgânico, do puramente físico-químico inerte ou cadavérico, se define correntemente como sensibilidade, irritabilidade e automotricidade, espontaneidade apta a se mover, a se organizar e a se afetar a si mesma, a se marcar a si-mesma, a se traçar e a se afetar de traços de si. Esta automotricidade como auto-afecção e relação a si, antes mesmo da temática discursiva de um enunciado ou de um ego cogito, e mesmo de um Cogito Ergo Sum, eis o caráter que se reconhece ao vivente e à animalidade em geral. (DERRIDA, 2002, p. 90-91)

Pepe substitui o pronome pessoal da primeira pessoa do singular de sua autobiografia para a primeira pessoa do plural, para sublinhar o valor, dentro de um ecossistema, dos seres viventes e não-viventes, na sua interrelação. Em um determinado momento, questiona a palavras “eles” de difícil compreensão, porque para Pepe, só existe a palavra “nós” (Fig. 7).

---

narratividade intrínsecas ao mundo, inviabilizando toda e qualquer experiência humana de se sentir em comunhão com todos os seres viventes que povoam o planeta. (DUTRA, 2022, p. 438)

<sup>15</sup> Biocentrism - The ethical belief that all living individual beings have moral value as ends in themselves, rather than as means to human ends.

Ecocentrism - The ethical belief that both individuals and whole ecosystems, watersheds, species, the biotic community have inherent value as ends in themselves (GORALNIK, NELSON, 2012, p.145)

Biocentrismo - A crença ética de que todos os seres vivos individuais têm valor moral como fins em si mesmos, e não como meios para fins humanos. (tradução da autora)

Ecocentrismo - A crença ética de que tanto os indivíduos como os ecossistemas inteiros, as bacias hidrográficas, as espécies e a comunidade biótica têm valor inerente como fins em si mesmos. (tradução da autora)



FIGURA 7 – Imagem de visão noturna mostra Pepe pastando enquanto reflete sobre a distância entre a palavra “nós” e “eles”

FONTE - Print da tela do filme *Pepe*, de Nelson Carlo de los Santos Arias, 2024.

Entre “nós” e “eles” está a distância (Fig. 8 e 9) e o descolamento do ser humano da natureza em suas múltiplas e dinâmicas formas de ser, para justificar com a sua exterioridade, a sua superioridade e a sua instrumentalidade, o controle do real, para práticas extrativistas e exploração de corpos outros.

Seja na Namíbia, com os turistas alemães, seja na Colômbia, com os turistas da região, na Fazenda Nápoles, ambos os grupos se encontram em um espaço controlado e seguro, apartados dos animais em exposição, numa distância tal, que o uso de binóculos se torna necessário. São guiados pela curiosidade e pelo entretenimento, pelo qual, tentam eternizar o instante através das extensionistas máquinas fotográficas.



FIGURA 8 – Turista alemães, na Namíbia (terra colonizada por alemães), com distanciamento seguro da natureza viva

FONTE - Print da tela do filme *Pepe*, de Nelson Carlo de los Santos Arias, 2024.



FIGURA 9 – Turistas colombianos, na Fazenda Nápoles, do traficante Pablo Escobar, aberta à visitação, para apreciação dos 'animais exóticos'. Na tela, a legenda com a fala traduzida para o português de uma das turistas, se referindo aos hipopótamos.



FONTE - Print da tela do filme *Pepe*, de Nelson Carlo de los Santos Arias, 2024.

No filme, a câmera, muitas vezes, em plano detalhe, de forma anamórfica, evidencia as marcas e rugas na pele de Pepe, assim como, o suor caracteristicamente vermelho dos hipopótamos. Como um atlas da emoção, a superfície do corpo, além de fornecer uma sensação háptica, aproximando o espectador da imagem, funciona também como “*a window through which the interior “perspired” outwardly*<sup>16</sup>” (BRUNO, 2018, p.143).

A contracartografia se manifesta ainda, ao dar visibilidade ao poder paramilitar do narcotráfico, no controle e manipulação de vidas e mortes; à cultura ribeirinha de Puerto Triunpho, construída ao longo de uma ferrovia desativada e que navega pelos seus trilhos através de uma gambiarra chamada motomesa; ao empoderamento das mulheres que apresentam posturas menos estigmatizadas em relação à Outridade e expressam o desejo de autonomia e educação, em um concurso de beleza, onde as fantasias indicam a necessidade de um olhar ético com uma estética graciosa, bela e sublime de sustentabilidade para com a natureza e; à percepção do real de forma multinaturalista, ou seja, com uma

indissociabilidade radical, ou pressuposição recíproca, entre “mundo” e “visão”. Não existem “visões de mundo” (muitas visões de um só mundo), mas mundos de visão, mundos compostos de uma multiplicidade de visões eles próprios, onde cada ser, cada elemento do mundo é uma visão no mundo, do mundo — é mundo. Para este tipo de ontologia, o problema que se coloca não é o da “tolerância” (só os donos do poder são “tolerantes”), mas o da diplomacia ou negociação intermundos. (VIVEIROS DE CASTRO, 2016).

## 6. Dialogismo entre Pepes

O diretor Nelson Carlo de los Santos Arias toma contato com a história de Pepe através do artista visual colombiano Camilo Restrepo em 2017 e com algumas de suas obras que retratam Pepe. A obra *Bloque de Buscade*, de 2010, feita com um hipopótamo de plástico representando Pepe e 7.000 soldadinhos de plástico, na emboscada à Pepe (Fig. 10), chama a atenção pela relação possível de se fazer com a cena da morte de Pepe no filme.

<sup>16</sup> “uma janela através da qual o interior “transpirava” para fora” (tradução da autora)



Figura 10 – A obra *Bloque de Buscade*, de Camilo Restrepo, 2010, realizado com a miniatura de um hipopótamo e 7000 soldados de plástico

Fonte – site do artista: <https://camilorestrepo.co/#/bloque-de-busqueda/>

A obra *ready made* faz uma utilização irônica dos brinquedos de plástico e através desse universo infantil, catalisa a atenção para o espaço e o contexto em que a performatividade acontece como um duplo do real. Os brinquedos plásticos se relacionam ainda com a violência produzida em grande escala. Onde a coisa-objeto-brinquedo atua de forma política mostrando a barbárie com que Pepe foi morto. No filme, de Nelson Carlo de los Santos Arias, o duplo acontece através das sombras dos soldados refletidas no pasto (Fig. 11)



Figura 11 – print da imagem que mostra Pepe o hipopótamo abatido e o exército e o atirador alemão à sua volta.  
FONTE - Print da tela do filme *Pepe*, de Nelson Carlo de los Santos Arias, 2024.

A correlação com a infância, no filme, acontece através de duas crianças, de contextos socioculturais diferentes que estão em suas casas vendo na televisão o desenho animado Peter Potamus<sup>17</sup>, cartum da década de 1960, da Hanna-Barbera, que tem como personagem principal um hipopótamo, viajante do tempo. As cenas do hipopótamo na animação se relacionam com os momentos de dificuldade do Pepe do filme. (Fig. 12 e 13).

Em meio à imaterialidade das ideias, criações e imaginações intrínsecas despertadas pelos momentos em que a criança está diante dos desenhos animados, muitas dessas coisas deixam de ser algo meramente abstrato e intangível para materializarem-se nos mais rebuscados gestos e falas – por exemplo, conformações fraseológicas dentro do repertório de palavras da criança, que não mais se utiliza somente de objetos claros em sua concretude, mas dialoga com elementos que não são palpáveis, como a expressão do próprio tempo ou sentimentos, imaterialidades corroboradas e suscitadas a partir do conteúdo imagético que cada criança possui e passa a acionar ao falar. Suas ações representam uma experiência que viveu, como também suas representações as imolem por agir não só reflexivamente, mas corporalmente, oralmente, (...). Trata-se de se atentar para a “importância dos produtos culturais para a infância e a adolescência em termos não só de entretenimento, mas de possibilidade de criação e de viagens fantásticas por mundos imaginários”<sup>18</sup>, tão necessários nesse processo de construção do próprio ser humano (...). Frente a esse livre-arbítrio,

<sup>17</sup> O hipopótamo Peter Potamus (da série original *Peter Potamus and his Magic Flying Balloon*) apareceu pela primeira vez em 16 de Setembro de 1963. Seu companheiro é o macaco Tico-Mico. A dupla viaja pelo mundo e pelo tempo a bordo de um balão mágico no qual existe uma máquina do tempo em forma de relógio e cada vez que Peter gira os ponteiros ele e Tico-Mico vão para outras épocas. Para escapar das encrencas, Peter abre a sua bocarra e provoca um ciclone que varre os inimigos. (Mundo Hanna-Barbera, 2025)

<sup>18</sup> PACHECO, E. D. P. Infância, cotidiano e imaginário no terceiro milênio: dos folguedos infantis à diversão digitalizada. In: PACHECO, E. D. P. (org.). *Televisão, criança, imaginário e educação*. São Paulo: Papirus, 1998, p. 36.

desfilam de forma latente dentro da mente humana as impressões diante de animações que possibilitam a liberdade de reestruturar, mover e ressignificar diversas imagens e, em sua inserção no mundo intangível do imaginário, constrói-se um constructo imagético nutrido, possibilitando cada vez mais a constituição de diálogos (...). (Pereira, Peruzzo, 2020, p. 12-13)



Figura 12 – imagem de menino ribeirinho vendo um programa na TV com a animação de Hanna Barbera, com o personagem hipopótamo Pepe dizendo estar perdido. Legenda traduzida para o português. Na parede, a paisagem de uma cultura católica com imagens de cruzes e santos.

FONTE - Print da tela do filme *Pepe*, de Nelson Carlo de los Santos Arias, 2024.

No final do filme, a imagem aérea do corpo inerte de Pepe vai ficando cada mais distante do corpo morto, até se desviar do mesmo, enquanto a sua voz ecoa pelo espaço. A linha do horizonte se encontra mais próxima do chão, enquanto Pepe enumera, como se estivesse folheando um atlas, o que torna o planeta insustentável. Pepe se cala. O balão-máquina-do-tempo de Peter Hipotamus corta o céu (Fig.14), numa sobreposição, do Pepe do filme com o Pepe da animação, e se distancia do espectador até sumir. De forma espiralar, a pergunta sobre o lugar-mundo, realizada entre o céu e o mar (Figura 1), de forma fluida, é respondida entre o céu e uma terra que precisa de nominações e valores outros para ser realmente um Lugar-Natureza.



Figura 13 – Imagem do desenho Peter Potamus preso dentro de uma caixa com o seu amigo macaco Tico Mico dizendo que ele consegue se desvencilhar da caixa. A TV está situada em uma sala de um dos caçadores que irão matar Pepe. Um menino assiste à TV (aparecerá na cena seguinte em contra-plano). Na parede, expostos carcaças de cabeça de animais, como troféus e máscaras africanas de procedências diversas. Legenda traduzida para o português.

FONTE - Print da tela do filme *Pepe*, de Nelson Carlo de los Santos Arias, 2024.



Figura 14 – Imagem da bifurcação de um rio e sobrevoando-o uma animação do balão-máquina-do-tempo, do desenho de Hanna Barbera Peter Potamus em sobreposição da Natureza. A legenda, traduzida para o português, com uma das enumerações di tipo atlas de a voz de Pepe diz ‘cheias de brigas machistas’.  
FONTE - Print da tela do filme *Pepe*, de Nelson Carlo de los Santos Arias, 2024.

## 7. Metodologia cartográfica

O relato de caso, através do mapa noturno nº3, de Jesus Martín-Barbero, sintetizado na Fig. 15, através de um diagrama, evidencia a complexidade de fluxos políticos, identitários, migratórios, de comunicação, através da poliglossia e heteroglossia utilizados pelo diretor no espaço-tempo (cronotropo), através de sons, imagens e montagem de correspondências de caráter ensaístico.



Figura 15 – mapa noturno nº3, de Jesus Martín-Barbero.

FONTE - Anthropos, Barcelona, 2010; Entrevista à Revista Pesquisa FAPESP, 163, São Paulo, set. 2009: Introducción 3, p. 27-41.

O filme usa como túnel do tempo para realizar o *flashback* da autobiografia de Pepe, um metamétodo, descrito por Edgerton, que consiste no “congelamento de instantes extraordinariamente pequenos, utilizando luz estroboscópica” (MACHADO, 2013, p. 65) através de uma anamorfose. (Fig. 14).

A tecnicidade, utilizada para o filme, faz uso de imagens diferentes para momentos diferentes. O filme super 16mm, é utilizado para os noticiários da TV. Aparece por ocasião da morte de Pablo Escobar e da captura de um hipopótamo-bebê por pescadores da região. A animação Hanna-Barbera, vista através da TV, por crianças, funciona como material de arquivo, e é ressignificada para mostrar sensações vividas por Pepe diante de obstáculos. As

imagens de natureza são filmadas em câmeras RED digitais em janela com formato 4:3. Diferente das janelas 1,85 ou 2,35, em que a paisagem aparece como cenário de fundo, as janelas 4:3, trazem a natureza para a frente, aproximando-a do espectador, o que contribui para uma percepção mais ecocêntrica. As filmagens com câmera de vigilância com visão noturna, são utilizadas quando é noite, mostrando que os lugares se transformam em heterotopias, lugares-outros, “contestações míticas e reais do espaço” (FOUCAULT, 2013, p. 20), com formas de viver diferentes, onde Pepe adquire hábitos diferentes de quando está na água e uma vaca é abduzida pela natureza.

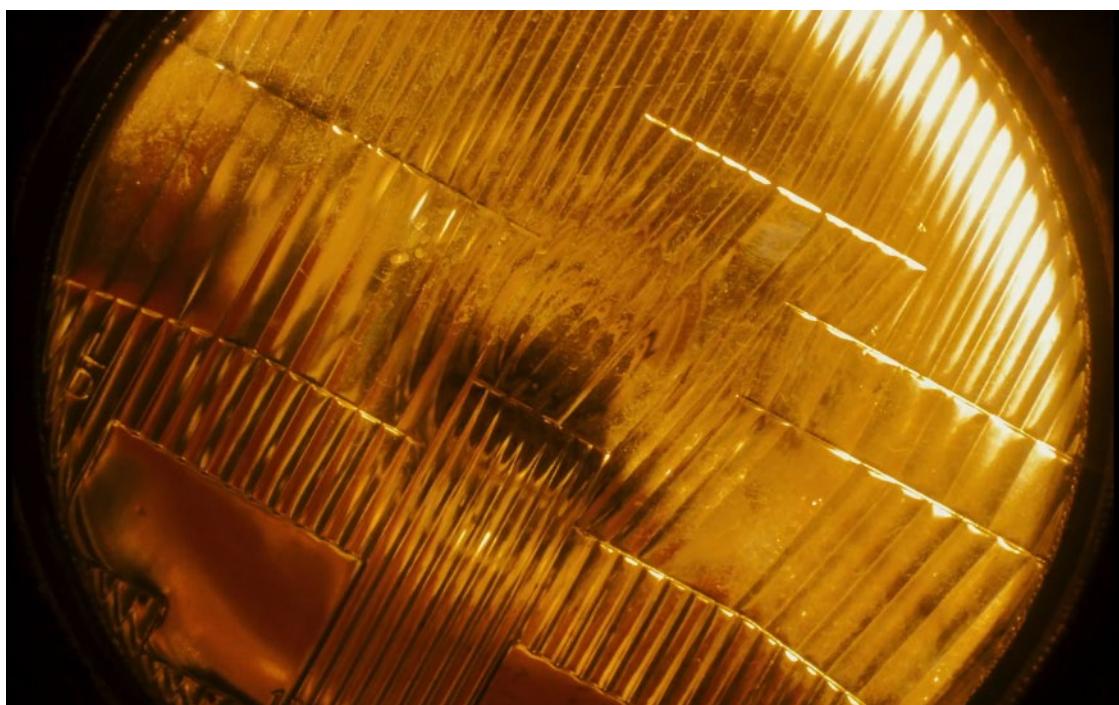


Figura 15 – Imagem de uma lâmpada de automóvel que pulsa com flashes múltiplos após a ordem de um militar de atirar em Pepe, até a imagem ficar completamente branca

FONTE - Print da tela do filme *Pepe*, de Nelson Carlo de los Santos Arias, 2024.

O impulso cartográfico<sup>19</sup> é evidenciado com as imagens aéreas realizadas por drones, pelos planos panorâmicos fixos e pelas imagens e narração do tipo atlas, visto na parede das

<sup>19</sup> O impulso cartográfico pouco tem que ver com a presença de mapas numa determinada paisagem visual, dizendo respeito, ao invés, ao processo que determina a compreensão do espaço. (...) Preocupar-me-ei antes com o que designarei por “formas cartográficas”: panoramas, atlas e vistas aéreas. Estas formas não constituem mapas convencionais, mas partilham com os mesmos alguns traços essenciais, (...), o nosso foco desloca-se do objecto – os “mapas” – para a função – o “mapeamento” e a “compreensão espacial” -, alargando assim de forma considerável o nosso horizonte crítico. (CASTRO, 2015, p. 27)

duas salas onde as crianças assistem TV e na enumeração, no final, dos problemas atuais no planeta que contribuem para a necropolítica, respectivamente. (CASTRO, 2015).

A mobilidade de Pepe se faz através do rio, na pastagem, no uso de helicóptero, navio, caminhão e, por último em um balão. Os ribeirinhos, através da canoa, motomesa e cavalo. Dos turistas, através de ônibus e carro.

A ritualidade aparece na repetição de hábitos cotidianos de Pepe e da população ribeirinha, cuja experiência propicia conhecimento do e no mundo, através de “encontros com lugares, pessoas e acontecimentos” (CORRIGAN, 2015, p. 35).

A identidade de Pepe aparece dentre outras formas presentes no filme, com a autobiografia de Pepe, a subjetividade de sua voz poliglóssica, a relação com as heteroglossias presentes no filme, a experiência em outro ambiente e o contato com as bordas e fronteiras, como migrante e, o pensamento que contraria a forma hegemônica antropocêntrica.

A cognitividade vai depender de um espectador emancipado que tenha curiosidade para montar o quebra-cabeça que é o filme, realizado na forma de fragmentos episódicos, com peças faltantes, em um processo de preenchimento de lacunas e tradução de signos, porque a

arte não consiste em transmitir mensagens, dar modelos ou contramodelos de comportamento ou ensinar a decifrar as representações. Ela consiste sobretudo em disposições dos corpos, em recorte de espaços e tempos singulares que definem maneiras de ser, juntos ou separados, na frente ou no meio, dentro ou fora, perto ou longe. (RANCIÈRE, 2012, p.55).

Ao assistir ao filme *Pepe*, o espectador é convidado a uma conversação com a obra, que tanto pode ser entendida como uma metáfora da situação pela qual passa o migrante, como pode ser percebida como uma ressignificação do ser humano como centro por onde todas as coisas viventes ou não-viventes deveriam orbitar.

## 8. Considerações finais

O filme Pepe contracartografa através de uma forma multinaturalista e institui palavra ao hipopótamo Pepe (animot), para mostrar o seu ‘animal-estar’ em relação às condutas humanas de distanciamento e descolamento, que acabam por transformar a natureza em paisagem para o seu assujeitamento e dominação. Animal humano que aplica a necropolítica como prática persecutória, de adestramento, de submissão e de descarte. O filme utiliza de diversas técnicas cinematográficas que anamorfosam de forma ensaística, dialógica e

etnográfica, movimentos de idas e vindas de condutas e pensamentos do ser humano, do que sempre se repete, não permitindo mudanças, sem porosidade para novas experiências e contracondutas.

## Referências

- AMIEL, V. **Estética da montagem**. Lisboa: Edições Texto & Gráfia, Lda., 2010.
- ANTUNES, D. **Critérios para a delimitação de bordas de estradas na análise da paisagem**. Terr@Plural, Ponta Grossa, v.11, n.1, 2017
- ARIAS, P. **Pepe**. Direção: Nelson Carlo de los Santos Arias. Produção: Nelson Carlo de los Santos Arias, Pablo Lozano, Tanya Valette. Gravação: Namíbia, Colômbia, República Dominicana. Produtora Monte y Culebra. Co-produção da Pandora, Joe's Vision e 4 a 4 Productions. 2024. Plataforma de streaming MUBI.
- AUGÉ, M. **Não Lugares** – Introdução a uma antropologia da sobremodernidade. Portugal: Editora 90°, 2009.
- BRUNO, G. **Atlas of emotion**. Journeys in art, architecture, and film. New York: Ed. Verso, 2018.
- CASTRO, T. **O impulso cartográfico do cinema**. Org. Ana Francisca de Azevedo; Rosa Cerarols Ramírez; Wenceslao Machado de Oliveira Jr. In: Intervalo II: entre geografias e cinemas, Universidade do Minho, 2015
- CONCEIÇÃO, S. **O fenômeno glitch e seus efeitos de (não)sentido**: manifestações estéticas, éticas e políticas em audiovisualidades nos espaços educativos. Tese. Universidade Federal do Rio Grande Do Sul, Porto Alegre, 2024
- CORRIGAN, T. **O filme-ensaio** – Desde Montaigne e depois de Marker. Campinas, SP: Papirus, 2015
- DECHOUM, M. **Espécies exóticas invasoras**: o contexto internacional e a construção de políticas públicas e de estratégias nacionais. Cad. Mata Ciliar, São Paulo, n.3, 2010
- DERRIDA, J. **O animal que logo sou (a seguir)**. São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 2002.
- DUTRA, J. **Matryoshka Putina**: masculinidades, segurança e fronteiras na Rússia / João Victor Pinto Dutra; orientadora: Monica Herz. – 2015.
- DUTRA, S. **A ‘invenção’ do antropocentrismo**: uma abordagem decolonial. Perspect. Teol., Belo Horizonte, v. 54, n. 2, 2022.
- FOUCAULT, M. **O corpo utópico, as heterotopias**. São Paulo: n-1 Edições, 2013
- KIMINAMI, C.; SPERLING, D. **Práticas contracartográficas artísticas e a desestabilização dos mapas**. Oculum Ensaios – Revista de Arquitetura e urbanismo v.17. Campinas, 2020
- MACHADO, A. **Pré-cinemas & pós-cinemas**. 6º ed. Campinas, SO: Papirus, 2011.
- MARTÍN-BARBERO, J. **Uma aventura epistemológica**: entrevista por Maria Immacolata Vassallo de Lopes. MATRIZes, São Paulo, v. 2, n. 2, 2009a, p. 143-162.
- MARTÍN-BARBERO, J. **De los medios a las mediaciones: comunicación, cultura y hegemonía**. Barcelona: Anthropos, 2010
- MBEMBE, A. **Necropolítica**. Arte & Ensaios. Revista PPGAV/EBA/UFRJ, n. 32, 2016
- Mundo Hanna-Barbera. **Peter Potamus**. Sem data Blogspot. Disponível em: <https://mundohanna-barbera.blogspot.com/p/peter-potamus.html>. Acesso em: 18 fev. 2025.
- NOTÍCIAS R7. Internacional. **Hipopótamos de Pablo Escobar invadem rio na Colômbia** - Levados para o zoo particular do traficante, quatro hipopótamos foram abandonados em fazenda e se reproduziram; hoje já são cerca de 60 na região. Reportagem de Fábio Fleury, em 12 ago 2018. Disponível em: <https://noticias.r7.com/internacional/hipopotamos-de-pablo-escobar-invadem-rio-na-colombia-12082018/>. Acesso em: 08 fev. 2025.
- NUNES, M. **Cartografia e paisagem**: o mapa como objeto de estudo. Revista do Instituto de Estudos Brasileiros, n.65, 2016
- PACHECO, E. D. P. Infância, cotidiano e imaginário no terceiro milênio: dos folguedos infantis à diversão digitalizada. In: PACHECO, E. D. P. (org.). *Televisão, criança, imaginário e educação*. São Paulo: Papirus, 1998.
- PEREIRA, I; PERUZZO, C. **O corpo brincante, o brinquedo corpo que fala**: desenhos animados, comunicação e imaginário no desenvolvimento infantil. *Comunicação & Educação*, ano XXV, n. 1, 2020.



PIZZINI, J. **A falsa ficção**. In: O ensaio no cinema – formação de um quarto domínio das imagens na cultura audiovisual contemporânea. Org. Francisco Elinaldo Teixeira, 1. Ed São Paulo: Hucitec, 2015.

RANCIÈRE, J. **O espectador emancipado**. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2012

RESTREPO, C. **Bloque de búsqueda**, 2010. Disponível em: <https://camilorestrepo.co/#/bloque-de-búsqueda/>. Acesso em: 18 fev. 2025.

SERPA, A. **Paisagem, lugar e região**: perspectivas teórico-metodológicas para uma Geografia Humana dos espaços vividos. GEOUSP – espaço e tempo, São Paulo, N°33, pp. 168- 185, 2013.

SILVA, S. et al. **Representações sociais de imigrantes involuntários**: um estudo documental. SER Social. Crise, Fluxos Migratórios E Políticas Sociais. Brasília, v. 23, n. 49, 2021

VIVEIROS DE CASTRO, E. **O que se vê no Brasil hoje é uma ofensiva feroz contra os índios**. Revista IHU On-line, 2016.

WILDAMBANCE. **Sons e chamadas de hipopótamos**. Disponível em: <https://wildambience.com/wildlife-sounds/hippopotamus/>. Acesso em: 08 fev. 2025

WOOD, D. **Introducing the cartography of reality**. In: LEY, David; SAMUELS, Marwyn S. (Orgs.). Humanistic geography: Prospects and problems. Chicago: Maaroufa Press, 1978.

ZUCHERATO, B.; FREITAS, M.I.C. **Considerações sobre algumas técnicas de elaboração de mapas em anamorfose**: análise sobre a utilização desse tipo de representação no material didático do estado de São Paulo. Revista Brasileira de Cartografia, Rio de Janeiro, No 63/4, Jul/Ago/2014.