

# RETORNO, CAPTURA, ABERTURA:

COSMOPOÉTICAS DO COMUM NO CINEMA DE PAULIN SOUMANOU VIEYRA

MARCELO R. S. RIBEIRO<sup>1</sup>

"Não existe obra de arte que não faça apelo a um povo que ainda não existe".

Gilles Deleuze, "O ato de criação"

**RESUMO** Este artigo discute a obra de Paulin Soumanou Vieyra (1925-1987) como cineasta, com base em uma breve reconstituição parcial de sua trajetória, que tem como marcos suas experiências como estudante em Paris, seu engajamento na construção nacional do Senegal, como diretor do noticiário cinematográfico semanal do país, *Les Actualités Sénégalaises*, no governo de Léopold Sédar Senghor, e seu trabalho pioneiro como crítico, historiador e teórico dos cinemas africanos. Por meio de comentários analíticos sobre seus filmes iniciais, como *C'était il y a quatre ans* (1954), *Afrique sur Seine* (1955), *Lamb* (1963) ou *Môl* (1966), e de certas obras tardias, como *Birago Diop, conteur* (1981) ou *Iba N'diaye, Portrait d'un peintre* (1982), argumento que o cinema de Vieyra constitui um campo de forças caracterizado por uma tensão indecível entre captura e abertura diante da multiplicidade que constitui o comum, em uma experiência pós-colonial emergente que, embora recorra ao enquadramento nacional como forma privilegiada de imaginação política, deve ser reconhecida em sua heterogeneidade.

**PALAVRAS-CHAVE** Cinemas africanos; Paulin Soumanou Vieyra; imaginação política; descolonização; comum.

**ABSTRACT** This article discusses the work of Paulin Soumanou Vieyra (1925-1987) as a filmmaker, based on a brief and partial reconstitution of his trajectory, whose bearings are his experiences as a student in Paris, his engagement with the national construction of Senegal, as the head of the country's weekly newsreels, *Les Actualités Sénégalaises*, under the government of Léopold Sédar Senghor, and his pioneering work as critic, historian, and theoretician of African cinemas. By analytically commenting both his early films, such as *C'était il y a quatre ans* (1954), *Afrique sur Seine* (1955), *Lamb* (1963) or *Môl* (1966), and part of his later works, such as *Birago Diop, conteur* (1981) or *Iba N'diaye, portrait d'un peintre* (1982), I argue that Vieyra's filmmaking constitutes a force field, characterized by an undecidable tension between capture of and openness towards the multiplicity which constitutes the commons, in an emerging postcolonial experience that, while drawing on the national framework as a privileged form of political imagination, must be recognized in its heterogeneity.

**KEYWORDS** African cinemas, Paulin Soumanou Vieyra, political imagination, decolonization, commons.

<sup>1</sup> Professor permanente do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura Contemporâneas da Universidade Federal da Bahia (Póscom-UFBA).

## INTRODUÇÃO<sup>2</sup>

Um dos motivos recorrentes dos discursos recentes sobre a produção cinematográfica realizada na África é a defesa do plural “cinemas africanos”, em contraposição à expressão “cinema africano”, no singular. Frequentemente, o plural aparece como parte de tentativas de assegurar a recusa e a refutação das generalizações indevidas associadas a discursos coloniais e racistas sobre o continente africano, tal como ela é recorrentemente entendida a partir do ocidente. Eventualmente, o uso do plural decorre da tentativa de reconhecer que as cinematografias do continente são diversas como sua paisagem étnica e nacional, sobretudo considerando o amplo desenvolvimento de linhagens diversas em termos estéticos, culturais e políticos. É significativa, nesse sentido, a passagem de um uso recorrente do singular em títulos de obras relevantes – por exemplo, no estudo inaugural de Paulin Vieyra (1975), *Le Cinéma Africain: Des origines à 1973*, ou em propostas panorâmicas um pouco posteriores, como *African cinema: politics and culture*, de Manthia Diawara (1992), e *Black African cinema*, de Nwachukwu Frank Ukadike (1994) – para uma reivindicação consciente do plural no título de um livro como *Postnationalist African Cinemas*, de Alexie Tcheuyap (2011), ou no nome da Mostra de Cinemas Africanos e em publicações associadas ao evento, como o livro *Cinemas africanos contemporâneos: abordagens críticas* (Esteves e Oliveira, 2020), entre outros.

Em parte, o que está em jogo na passagem do singular ao plural é uma diferenciação historiográfica entre duas épocas. Em um primeiro momento está o que poderíamos denominar uma *época de emergências*, nos anos 1960 e 1970, associada fundamentalmente ao caráter ainda incipiente da produção cinematográfica africana e a um engajamento estético-político persistente, ainda que variável, nos processos de descolonização, articulando diferentes projetos de Estados nacionais pós-coloniais e um horizonte geral de nacionalismo africano e pan-africanismo, como se observa na Federação Pan-Africana de Cineastas (FEPACI) e no Festival Pan-Africano de Cinema e Televisão de Ouagadougou (FESPACO), fundados em 1969. Posteriormente, desdobra-se uma *época de reconfigurações* que, desde os anos 1980, se torna legível como um distanciamento em relação ao engajamento na descolonização e um desenvolvimento de novas configurações estéticas e políticas. Esse é o argumento que sustenta a discussão de Tcheuyap (2011) sobre os “cinemas africanos pós-nacionalistas”, associados a “novas produções”, “novos gêneros”, “novas inovações, questões e preocupações estéticas”, em contraposição ao passado dominado pelos “imperativos nacionalistas da FEPACI” (Tcheuyap, 2011, p. 27).<sup>3</sup>

Não é possível, contudo, associar o singular ao passado, e o plural ao presente e ao futuro, de modo linear, supondo uma separação entre passado e presente, ao mesmo tempo em que se postula uma superação do passado

2 Este artigo retoma e amplia substancialmente o ensaio “Retorno, captura, abertura: o cinema de Paulin Soumanou Vieyra como campo de forças”, publicado no catálogo da mostra “Clássicos Africanos – A primeira geração de cineastas da África do Oeste”, que ocorreu de 19 de novembro a 1º de dezembro de 2019, na Caixa Cultural do Rio de Janeiro, com curadoria de Tiago de Castro Machado Gomes. A versão inicial está disponível em: <https://x.gd/aBwv8>. Em sua nova versão, o texto elabora algumas das questões constitutivas de uma pesquisa em andamento sobre diferentes contextos de emergências dos cinemas africanos. Agradeço a Tiago Castro Gomes pelo convite para o texto inicial e aos diálogos posteriores com diferentes pesquisadoras e pesquisadores que, de formas diversas, contribuíram para esta nova versão.

3 Todas as traduções das citações de obras em outras línguas para o português são de minha autoria.

pelo presente, segundo uma concepção problemática de progresso. Eis o ponto de partida deste artigo: em vez de diferenciar singular e plural, nacionalismo pan-africanista e pós-nacionalismo, como fundamentos da imaginação política associada à produção cinematográfica africana em duas épocas distintas, proponho compreendê-los como elementos dialeticamente relacionados que, em diferentes contextos sociais e momentos históricos, atuam como forças em tensão variável, nos campos móveis do que se configura como cinema(s) africano(s). Para isso, discuto a obra de Paulin Soumanou Vieyra (1925-1987) como cineasta, com base em uma breve reconstituição parcial de sua trajetória, que tem como marcos suas experiências como estudante em Paris e seu engajamento na construção nacional do Senegal, como diretor do noticiário cinematográfico semanal do país, *Les Actualités Sénégalaises*, no governo de Léopold Sédar Senghor, e seu trabalho pioneiro como crítico, historiador e teórico dos cinemas africanos.

Por meio de comentários analíticos sobre seus filmes iniciais, como *C'était il y a quatre ans* (1954), *Afrique sur Seine* (1955), *Lamb* (1963) ou *Môl* (1966), e de certas obras mais tardias, como *Birago Diop, conteur* (1981) ou *Iba N'diaye, Portrait d'un peintre* (1982), argumento que o cinema de Vieyra constitui um campo de forças caracterizado por uma tensão indecível entre captura e abertura diante da multiplicidade que constitui o comum, em uma experiência pós-colonial emergente que, embora recorra ao enquadramento nacional como forma privilegiada de imaginação política, deve ser reconhecida em sua heterogeneidade. Assim, torna-se possível entender as complexas relações entre a obra de Vieyra, as cosmopoéticas da descolonização e, especialmente, as cosmopoéticas do comum na África pós-colonial (Ribeiro, 2016).

## TRAJETÓRIA: DESTERRO E RETORNO

A primeira geração de cineastas que emerge no oeste da África tem em seu cerne a figura de Paulin Soumanou Vieyra, que deve ser reconhecido também como pioneiro na crítica, na historiografia e na teoria dos cinemas africanos.<sup>4</sup> Ele nasceu em 31 de janeiro de 1925, no que era então o Daomé, um território colonial francês que se tornaria politicamente independente em 1960, para se tornar a República Popular do Benim em 1975. Falecido em 4 de novembro de 1987, em Paris, Vieyra não viu sua terra natal assumir a denominação atual, República do Benim, em 1990, mas sua relação com o país já era de distanciamento em vida. Aos 10 anos, vai estudar em um internato na França, iniciando um período de desterro na Europa, que se estende, de modo geral, até a década de 1950.

4 As fontes das informações biográficas sobre Vieyra apresentadas neste artigo são: o livro *African cinema: politics and culture* (1992), de Manthia Diawara; os textos de homenagem a Paulin Vieyra publicados no número 170 da revista *Présence Africaine* (2004; disponível em: <https://x.gd/XJrTs>; acesso em 14/08/2023); o site da associação PSV-Films (disponível em: <http://www.psv-films.fr/>; acesso em 14/08/2023), fundada em 2012 e presidida por Stéphane Vieyra, um dos filhos de Paulin Vieyra e da escritora guadalupense Myriam Warner-Vieyra.

Uma das características da primeira geração de cineastas africanos é sua relação direta ou indireta com a luta anticolonial. Essa relação persistente, ainda que variável em seu alcance e profundidade, conduziu Mahomed Bamba (2008) à identificação da geração em que Vieyra pode ser situado como aquela dos “cineastas da independência”, circunscrevendo-a ao período entre 1960 e 1980:

É a geração de cineastas que se situam na interseção de dois períodos-chave na história da África: a transição entre o colonialismo e a independência. Reúne cineastas do Egito, do Magreb e da África negra, cujas obras se situam numa lógica de descolonização. Como os escritores africanos daquele período, os primeiros cineastas elegem como temas de predileção a reabilitação da imagem do homem negro e a memória africana. (Bamba, 2008, p. 221-222)

O engajamento de Vieyra na luta contra o colonialismo passa pelo encontro com migrantes de outras partes da África de colonização francesa, no desterro em Paris, onde realizará seus primeiros filmes. Sua estreia na direção foi com *C'était il y a quatre ans* (1954), trabalho de conclusão de curso apresentado no Institut des hautes études cinématographiques (criado em 1943, atual École nationale supérieure des métiers de l'image et du son – La Fémis), onde tinha sido admitido em 1952, tornando-se o primeiro estudante africano a graduar-se na instituição. No desterro metropolitano, Vieyra realiza também o mais conhecido *Afrique sur Seine* (1955), em codireção com Mamadou Sarr e em colaboração com Jacques Mélo Kane e Robert Caristan, do Groupe Africain du Cinéma. Segundo Bamba (2008, p. 219), esse filme “marca a grande virada na conquista anticolonialista”, uma vez que, se “[a] experiência cinematográfica na África começa com o período colonial, [...] a história do cinema africano está longe de se confundir com o cinema colonial”, e seu começo tende a ser associado a “[f]ilmes feitos por africanos e que rompem, assim, com a tradição dos filmes de propaganda colonial” (Bamba, 2008, p. 218). É isso que define, ao menos em parte, a “virada” de *Afrique sur Seine*, que elabora uma perspectiva africana negra sobre Paris, entendida como “capital da África negra”, nos termos do filme, que ali busca as evidências de encontros e relações entre africanos e europeus em termos diferentes daqueles que definem as dinâmicas coloniais.

Com a independência do Senegal, em 1960, Vieyra se torna o responsável pela produção dos programas semanais de atualidades cinematográficas, *Les Actualités Sénégalaises*, no âmbito do Ministério da Informação, no governo do presidente Léopold Sédar Senghor, com a cooperação do governo francês, por meio do Consortium Audio-visuel International (CAI) e dos contratos que estabelecia com ex-colônias, que permitiam a finalização, na França, de atualidades, filmes educacionais e documentários filmados em países africanos. Segundo Manthia Diawara (1992, p. 58):

O Senegal foi o primeiro país francófono a assinar um acordo de produção de atualidades com o CAI. De acordo com Vieyra, que era o diretor de *Les Actualités Sénégalaises*, o acordo era tal que o CAI fornecia ao Senegal um cinegrafista/repórter que era responsável por filmar os eventos atuais. Os eventos filmados eram enviados a Paris para serem desenvolvidos e editados, junto com outros eventos africanos e mundiais que também eram fornecidos pelo CAI. Vieyra explicou que a edição e os comentários adicionados eram feitos de acordo com os desejos do Ministério da Informação do Senegal. “O custo da produção era dividido meio a meio entre o CAI e o Senegal. O mesmo acordo foi posteriormente assinado pela Costa do Marfim, Daomé, Togo, Madagascar, Alto Volta e Camarões.”

De acordo com Marco Lena e Tiziana Manfredi (2021), os programas apresentavam uma estrutura recorrente:

A estrutura das atualidades pode ser dividida em quatro partes, após créditos bastante curtos em que uma bandeira senegalesa flutuava, com o seguinte título em sobreimpressão: “O Ministério da Informação apresenta *As Atualidades Senegalesas*”. A primeira rubrica, *Sénégal Aujourd’hui*, tinha como objetivo informar sobre as principais notícias e tinha como protagonista o Presidente ou um político. Sua duração era variável segundo as informações, mas cada reportagem durava quase dois minutos. A segunda rubrica, *Le Sénégal en marche*, difundia as notícias sobre o desenvolvimento econômico, tecnológico e cultural. Ela não era semanal, mas mensal, nas *Atualidades Senegalesas*. A terceira parte não era produzida no Senegal, mas na França, porque o SI [Serviço de Informações] não dispunha de meios suficientes para uma cobertura mundial. Esse serviço utilizava, assim, informações filmadas pelas atualidades francesas: elas abordavam a política internacional ou ainda os eventos esportivos na França e no mundo – por exemplo, os Jogos Olímpicos. Uma quarta parte (não sistemática) consistia em informar os espectadores sobre diversos eventos do continente africano. (Lena e Manfredi, 2021, p. 5-6)

Em um contexto em que o acordo com o CAI mantinha a produção cinematográfica, de modo geral, restrita às atualidades e dependente da França, a produção de documentários e filmes educacionais recebia financiamento do Serviço de Cinema do Senegal, que desempenhava um “papel duplo como um financiador e um agente” (Diawara, 1992, p. 59) no campo cinematográfico emergente do Senegal. Segundo Diawara (1992, p. 60), a partir de presenças de cineastas,

o governo criou, em 1973, uma *Société de Cinéma* (SNC) dentro do Ministério da Cultura. O objetivo da SNC era encorajar a produção nacional em ficção e documentário. Exigia-se que cineastas submetessem roteiros sobre tópicos que variavam de delinquência juvenil e problemas urbanos até campanhas de alfabetização. Os melhores roteiros

eram selecionados por um grupo de leitores que eram designados pelo presidente da SNC. Dessa maneira, seis filmes de longa-metragem foram produzidos e/ou coproduzidos pela SNC em 1974 [...]: *Xala*, de Sembène, *Le bracelet de bronze*, de Tidiane Aw, *Baks*, de Momar Thiam, *Njangaan*, de Mahama Traoré, *L'option*, de Thierno Sow, e *Boram Xam Xam*, de Maurice Dore, um psiquiatra francês. Por causa desse número sem precedentes de filmes produzidos por uma organização nacional em um ano, 1974 é considerado a era de ouro do cinema senegalês. (Diawara, 1992, p. 60)

Nesse contexto, Vieyra se converte em um dos mais importantes formadores de técnicos para cinema nos países recém-independentes (sobretudo, cinegrafistas), observando a necessidade de construção de alguma autonomia em relação à França, e em mentor de cineastas como Ousmane Sembène e Ababacar Samb Makharam. As contribuições de Vieyra para o campo cinematográfico emergente no Senegal e em outros países recém-independentes do oeste da África, reverberando também no continente de modo mais amplo, remontam à criação do Groupe Africain de Cinéma, em Paris, e desdobram-se de modo contundente na fundação da Fédération Panafricaine des Cinéastes (FEPACI), em 1969, assim como em seu trabalho como professor do Centre d'Études des Sciences et Techniques de l'Information (CESTI), ligado à Université de Dakar.

Na importante revista *Présence Africaine*, Vieyra publica algumas intervenções críticas, teóricas e historiográficas inaugurais sobre os cinemas africanos, como os artigos “Responsabilités du cinéma dans la formation d'une conscience nationale africaine” (de 1959) e “Le Cinéma et la Révolution africaine” (de 1960-1961), republicados no livro *Le Cinéma et l'Afrique*, em 1969. Nas décadas de 1960 e 1970, além de outros artigos na *Présence Africaine*, Vieyra continua publicando livros na casa editorial homônima, tais como *Sembène Ousmane, cinéaste*, em 1972, e o já citado *Le Cinéma Africain - Des origines à 1973*, em 1975, enquanto trabalha como produtor em importantes obras de Sembène, como *Mandabi* (1968), *Emitai* (1971), *Xala* (1974) e *Ceddo* (1976). Em 1982, em Paris, Vieyra defende sua tese de doutorado, sob orientação de Jean Rouch, intitulada *À la recherche du cinéma africain*. Em 1983, publica o livro *Le cinéma au Sénégal*.

Ao mesmo tempo em que contribui para a formação de cineastas e técnicos, para a institucionalização dos cinemas africanos e a reflexão crítica, teórica e historiográfica sobre esses cinemas emergentes, Vieyra continua construindo sua obra cinematográfica. Nas atualidades, em diversos documentários e em algumas ficções, condensa-se um testemunho do período após as independências, com base na perspectiva do governo de Senghor, que Vieyra acompanha em suas viagens internacionais; por exemplo, à União Soviética, em 1962, que culmina em *Voyage présidentiel en Urss* (1962), e ao Brasil, em 1964, entre outros países.

Além das atualidades senegalesas e de produções mais diretamente associadas à estética e à pedagogia nacional dos noticiários cinematográficos, seus documentários abordam o Senegal, sua história e sua cultura por meio de perspectivas mais reflexivas, como em *Une nation est née* (1961), no contexto das comemorações de um ano de independência, ou *Lamb* (1963), sobre o esporte de luta livre homônimo e sua popularidade nacional. *Birago Diop, conteur* (1981), sobre o importante escritor senegalês, *L'envers du décor* (1981), sobre o trabalho de Sembène em *Ceddo*, e *Iba N'diaye, portrait d'un peintre* (1982) evidenciam que a sensibilidade crítica e historiográfica de Vieyra se volta para outras formas artísticas, além do cinema, enquanto seu pensamento teórico sobre o cinema e as artes africanas se articula tanto em intervenções escritas quanto no que se pode compreender tanto como documentários de produção quanto como filmes-ensaios.

Em suas ficções, Vieyra aborda situações da vida em comum em aldeias, como na tragédia familiar de *N'Dion-gane* (1965) – um filme baseado no conto “Petit mari”, que o escritor Birago Diop recria ao escrever com base em narrativas orais, em *Les contes d'Amadou Koumba* (1961) – ou na comédia dançante *Sindiely* (1965), que aborda o casamento. Vieyra também está interessado nos dilemas da experiência pós-colonial africana, como as relações entre modos de vida tradicionais e noções de progresso modernas, cujas eventuais contradições são resolvidas pela narrativa de *Môl* (1966). Em sua longa-metragem, *En résidence surveillée* (1981), são dramatizadas as disputas em torno do poder político e os limites das reivindicações de democracia no continente africano, evidenciando um interesse crítico no presente e nas perspectivas de futuro das nações africanas.

De modo transversal, a obra crítica, historiográfica e teórica de Vieyra elabora uma série de questões relacionadas à experiência da descolonização e à construção de nações africanas após a independência política, especialmente no caso do Senegal: a crítica às perspectivas ocidentais sobre a África, a reivindicação da pluralidade do continente e o projeto de tornar possível que um incipiente “cinema africano”, no singular, ainda disperso e pouco significativo nas décadas de 1950 a 1970, se transforme em “cinemas africanos”, no plural, uma multiplicidade de cinemas nacionais. Ao mesmo tempo, sua obra como cineasta e como produtor cinematográfico está atravessada pelas tensões entre o sentido centrípeta da ontologia nacional, a que aspiram os Estados emergentes após as independências, e o sentido centrífugo da multiplicidade de experiências coletivas que abrigam, apesar de tudo. Se, para Vieyra, o cinema africano deve se pluralizar como parte de um processo multifacetado de consolidação de diferentes cinematografias, entendidas em termos nacionais, em sua obra de cineasta é possível reconhecer uma série de sintomas da tensão indecível que marca esse processo.

Nesse sentido, a introdução de *Le Cinéma Africain - Des origines à 1973* (1975) apresenta algumas considerações sobre a escala continental da perspectiva que o livro desdobrar, contudo, por meio da identificação de contextos nacionais:

Mais geralmente, os cinemas se qualificam pelo nome dos países: cinema francês, cinema alemão, cinema soviético, checoslovaco ou sueco. [...] Para o caso da África (daí nosso título: *O Cinema Africano*), os cinemas nacionais desse continente não são ainda tão importantes, nós o veremos, para que sejamos levados a separar o seu estudo fracionando-o em cinema argelino, senegalês, nigeriano, marroquino, guineense, marfinense ou nigerino... (Vieyra, 1975, p. 7)

Quando ele escreve o livro, entre o final dos anos 1960 e o início dos anos 1970, os “cinemas nacionais” da África são, fundamentalmente, um projeto, e não uma realidade. É possível entender seu uso da expressão, em certo sentido, como um ato de enunciação performativo (em vez de constatativo), conforme a definição de John Austin (1990). É nesse sentido que, na primeira parte da obra, intitulada “Os filmes africanos por país” (“Les films africains par pays”; p. 21-225), assim como na terceira, “Documentos e Estatísticas” (“Documents et Statistiques”, p. 345-440), o plural se insinua na apresentação de informações heterogêneas, cujo escopo e quantidade são bastante variáveis, agrupadas com base em enquadramentos nacionais.

Assim, a inflexão do título no singular e a perspectiva continental justificada por Vieyra (1975) em sua introdução estão dialeticamente relacionadas ao plural insinuado pela apresentação do panorama da produção de filmes e dados por país (na primeira e na terceira partes), sustentando a questão ontológica da segunda parte do livro, “Qual cinema africano?” (“Quel cinéma africain ?”; p. 227-343). A forma interrogativa da questão ontológica aparece como uma síntese dialética do singular e do plural. Não se trata de perguntar, como em diferentes teorias do cinema, *o que é o cinema?*, mas de interrogar *um cinema possível entre outros*. Perguntar “qual cinema africano?” implica afirmar, ao mesmo tempo, singular e plural, unidade e variabilidade, uma vez que, para formular essa pergunta sobre o “cinema africano”, no singular, é preciso supor uma pluralidade de modos ou possibilidades de existência dos “cinemas”, em geral, e dos “cinemas africanos”, em particular, necessariamente concebidos, portanto, no plural.

É por isso que Vieyra (1975, p. 342), no texto homônimo que conclui a terceira parte do livro, desdobra a pergunta ontológica “Qual cinema africano?” em termos deontológicos: “Em definitivo, o que deve ser o cinema africano?”. E ao responder, na sequência, ele enfatiza a síntese entre singular e plural por meio de uma contraposição contestatória em relação ao olhar ocidental e de uma reivindicação da *variedade* do cinema africano, isto é, da pluralidade do singular:



Em definitivo, o que deve ser o cinema africano?

Em todo caso, não apenas aquele que a imprensa ocidental elogia demasiado frequentemente e ao qual os críticos ocidentais conferem o certificado de africanidade.

Sendo a variedade uma riqueza, o cinema africano deve ser variado, a despeito dos regimes, para que se exprimam os múltiplos aspectos da vida de um povo no que ela tem de mais nobre. (Vieyra, 1975, p. 342)

Assim, enquanto o plural aparece, no livro de Vieyra (1975) sob a forma do nacional, e só se pensa a pluralidade em termos de país, sua reivindicação da variedade do cinema africano parece insinuar a possibilidade de que até mesmo a “vida de um povo”, de cada povo e, portanto, dos povos, em geral, encontre expressão como pluralidade, aparecendo em seus “múltiplos aspectos”. Em vez de tentar resolver a argumentação por meio de uma interpretação histórica retrospectiva da obra de Vieyra, seja em suas abordagens críticas, historiográficas e teóricas, ou em sua atuação como cineasta e produtor, é preciso reconhecer, em seu cerne, uma tensão entre o plural singularizado como nação – o processo de constituição do cinema africano como um conjunto de cinemas nacionais – e o plural multiplicado como variedade de aspectos da vida dos povos. É essa tensão que pode se tornar legível, de modo contundente, em sua obra cinematográfica.

## CINEMA: CAPTURA E ABERTURA

A trajetória pessoal de Vieyra atravessa um itinerário comum para a primeira geração de cineastas da África Ocidental: ao desterro metropolitano sucede o retorno às terras africanas. No caso de Vieyra, o desterro metropolitano é encenado em *C’était il y a quatre ans*, e a relação com a questão da descolonização se manifesta de forma paradigmática em *Afrique sur Seine*, enquanto a maior parte de seus filmes parece estar associada, decidida e decisivamente, às diferentes formas de captura das forças desencadeadas pela emergência e pela insurreição da descolonização, convertendo-as em formas que é preciso organizar, sedimentar e dispor de acordo com projetos específicos. Seja em *C’était il y a quatre ans* ou em *Afrique sur Seine*, o desterro metropolitano das personagens (que é também, em alguma medida, o desterro de Vieyra) aparece como uma experiência de divisão subjetiva, entre duas formas de desejo e delírio: de um lado, a participação na comunidade supostamente universal associada

à branquitude europeia como representante de humanidade em geral; de outro, a construção de uma comunidade descolonizada projetada em – ou evocada a partir de – múltiplas terras de origem na África, que permanecem, contudo, distantes ou perdidas.

Quando *Afrique sur Seine* inverte a hierarquia colonial, reivindicando um direito de olhar que permanecia interdito e censurado pelo Estado francês, o desejo de descolonização se manifesta em uma fantasia de reconhecimento universal. Essa fantasia desloca os ideais civilizacionais universalistas associados à língua francesa, que aparece nesse e em outros filmes como veículo da perspectiva africana, e à cidade de Paris, que aparece como “capital da África negra”. A aspiração ao universal (re)captura e neutraliza a potência perturbadora da descolonização, enquanto esta desloca e perturba a captura colonial do comum como comunidade universal associada à branquitude, insinuando o delírio e o desejo de uma comunidade aberta.

O desterro é, para Vieyra, a ocasião de um duplo movimento expressivo: o afastamento em relação à língua materna acompanha a adoção do francês, que se torna, assim, em sua trajetória e em seus filmes, um idioma ambivalente. Assim como para as nações nascentes que se reconhecem, em parte, por meio dos idiomas dos ex-colonizadores, para Vieyra, o próprio é, paradoxalmente, um dos signos de uma expropriação originária. Nesse sentido, o retorno às origens não pode ocorrer, a não ser como fantasia de resgate da origem perdida, e será, então, encenado como um retorno paradoxalmente inventivo, que passa pelo uso do francês como língua oficial senegalesa. Nesses termos, o retorno inventivo às origens converte a própria experiência da nação em desterro, na medida em que a língua própria permanece estrangeira e não originária, e a comunidade nascente, que os filmes de Vieyra promovem por meio de uma pedagogia nacional bastante explícita, não encontra fechamento ontológico e não se realiza por completo como volição dos seres que viriam a compor a comunidade nacional. Isso ocorre porque suas experiências do comum são acolhidas por outros enquadramentos e continuam sujeitas à ação de diferentes forças de desenquadramento. Apesar das pedagogias que os orientam, os filmes de Vieyra resguardam traços contundentes desses desenquadramentos do comum.<sup>5</sup>

A descolonização diante da Europa, que desenquadra a comunidade universal em *Afrique sur Seine*, encadeia-se com uma espécie de recolonização, em filmes como *Lamb*, por meio do enquadramento nacional do comum, que permanece perturbado por formas de descolonização diante do enquadramento nacional, configurando uma tensão indecível entre captura e abertura do comum. A obra de Vieyra parece buscar, de modo geral, a resolução da tensão em favor das formas nacionais de captura do comum. *Lamb* procura promover o discurso pedagógico

5 Ao me referir a uma multiplicidade de experiências do comum e às forças de desenquadramento que as deslocam, argumento que a nacionalidade é apenas uma das possibilidades de experiência do comum em operação nos filmes de Vieyra, nos quais é preciso reconhecer, ao mesmo tempo, o trabalho de enquadramento do comum (dos elementos que definem uma comunidade, seja ela qual for) em termos nacionais e uma série de forças que atuam para abrir novamente a experiência do comum para outras possibilidades de definição, em termos étnicos, raciais, pan-africanistas etc. Estou interessado, em especial, na instabilidade de designação, na indeterminação da nomeação da experiência do comum que, ao se insinuar sob a forma de uma variabilidade entre designações, instaura uma abertura para o que permanece sem nome.

destinado à invenção do povo nacional – que transforma a luta livre, conhecida no idioma wolof como *lamb*, em um “esporte nacional” e, portanto, em um dispositivo de poder – e a subordinar as forças da multiplicidade dos povos – que escapam do enquadramento nacional, mas permanecem fragmentadas e frágeis, intersticiais, menores, às margens do discurso fílmico.

A pedagogia nacional de Vieyra inscreve a sequência inicial de *Lamb*, que justapõe paisagens da terra e do mar, sob um comentário contundente, que explicita a captura unificadora das paisagens e diferentes identidades étnicas que recortam a nação, nomeadas pela voz *off*: “Eles são agricultores. Eles são criadores de gado. Eles são pescadores. Wolofs, Toucouleurs, Sérères, Diolas. Eles são filhos do Senegal.” (Lamb, 1964). A pluralidade étnica é subordinada à ontologia do projeto nacional, enquanto a luta *lamb* se converte em “esporte nacional”, por meio de um diálogo que se encena em *off*. Primeiro, assistimos a alguns movimentos da luta em uma praia: passamos dos treinos a demonstrações da “dança ritual”, endereçados ao olhar da câmera, que registra as diferentes posições de queda. Em seguida, em meio às movimentadas ruas de Dakar, o filme apresenta os espetáculos da luta em arenas como formas de uma “festa do povo”, enquanto a música de toda a parte inicial do filme é substituída por toques militares que anunciam o espetáculo como uma festa reconhecida e consagrada pelo Estado.

“Espírito, pode nos ouvir? O espírito fala e diz: ‘Escuta’, como diz o poeta, ‘Escuta mais vezes as coisas do que os seres’. Ouve-se a voz dos ancestrais.” (Lamb, 1964). A voz se torna cada vez mais performática em sua cena dialógica polifônica e ambivalente, enquanto acompanhamos, em diferentes arenas, a chegada dos lutadores e do público, a pressa das apostas e o início das danças e das lutas, sob o som da música inicial e de sua cadência constante, repetitiva, ritmada. Quando o desafio da luta se desencadeia, a cadência constante da música que tinha sido retomada é substituída por tambores rituais, em seu ritmo entrecortado e intenso, rico em variações, atravessado pela força de algo que resta inassimilável aos toques militares que tinham ocupado a trilha sonora anteriormente.

Em certo sentido, a trilha sonora constitui um campo de disputa análogo ao das imagens, reproduzindo no extracampo a tensão entre captura nacional e abertura para o real que se estabelece na montagem. Tudo transcorre em diferentes arenas, nas quais vários lutadores e espectadores se intercalam e se substituem, configurando uma montagem simbólica, e não simplesmente documental em sua relação com o real, enquanto se estende a percussão polifônica e polissêmica dos tambores. A montagem cria equivalências formais entre os diferentes locais singulares que aparecem nas imagens, extraíndo do registro do real a mais-valia da comunidade nacional e, dessa forma, buscando conter e neutralizar todo risco, todo traço de imprevisível, toda força intempestiva de desordenamento

do discurso. Como essa contenção e neutralização nunca se efetivam por completo, as imagens continuam a abrigar a sobrevivência das forças (seria possível dizer, talvez, do *pathos*) dos povos e de sua multiplicidade irreduzível, que perturba a nação como forma simbólica e como ontologia.

O projeto nacional se consagra com o encerramento das lutas e a glória dos vencedores (em um momento do filme em que encontramos, curiosamente, a figura de Ousmane Sembène, com seu indefectível cachimbo). Revela-se brevemente aqui o olhar masculino que organiza a pedagogia fílmica (em continuidade com aquele que insinuava a comunidade descolonizada em *Afrique sur Seine*), quando assistimos à passagem de várias mulheres no campo da imagem e escutamos a voz *off* perguntando: “o que cantam então os corações das belas mulheres?” A cena dialógica da voz *off* continua, respondendo com ironia à descrição das roupas multicoloridas e alegres das mulheres como “enfeites para o prazer dos olhos”: após uma pausa, completa-se “e dos comerciantes” (Lamb, 1964). O desfecho de *Lamb* inscreve a pedagogia nacional em uma forma alegórica, por meio da imagem de crianças que brincam de lutar e são convocadas como guardiãs do futuro do esporte nacional: “E a próxima geração está aí, nesses jovens, que amanhã carregaram a tocha das arenas.”<sup>6</sup> (Lamb, 1964). A captura nacional do comum define um enquadramento dominante, que projeta sua forma simbólica sobre as imagens do filme, rasurando as singularidades que essas imagens abrigam. Diante da rasura simbólica promovida pela nação como dispositivo discursivo, resta ler a contrapelo, por baixo da rasura, para reconhecer a sobrevivência fantasmagórica de forças da multiplicidade dos povos.

Assim, entre desterro e retorno, entre *C’était il y a quatre ans* e *Afrique sur Seine*, de um lado, e *Lamb*, de outro, a promessa das independências políticas se desdobra como uma fantasia e um projeto compartilhados: o nascimento de nações. As diferentes perspectivas dessa primeira geração estão associadas ao modo como cada cineasta participa da partilha desse sonho, que encadeia cosmopoéticas da descolonização e cosmopoéticas do comum (Ribeiro, 2016), em meio à predominância do enquadramento nacional como forma de imaginação política. O nacional opera como uma modalidade de operação *cosmotécnica*, que corresponde, nos termos de Yuk Hui (2016, p. 19), à “unificação entre a ordem cósmica e a ordem moral”. De modo geral, no pensamento e na obra de Vieyra, assim como no processo histórico de descolonização do continente africano, o horizonte da imaginação política permanece delimitado, especificamente, pelo Estado nacional como figura cosmotécnica privilegiada.

Diante da predominância do nacional como dispositivo cosmotécnico, há cosmopoéticas da descolonização ou do comum sempre que se operam desenquadramentos, abrindo o mundo para a transformação. As cosmopoéticas

6 Em francês no áudio original: “*Et la relève est là, en ces jeunes, qui demain porteront, eux, le flambeau des arènes.*”

da descolonização estão associadas à reivindicação da descolonização como “experiência de emergência e de insurreição”, nos termos de Achille Mbembe (2019, p. 18, tradução modificada); as cosmopoéticas do comum, por sua vez, articulam diferentes enquadramentos de comunidade, identidade e pertencimento, efetivando a invenção (*poiesis*) do mundo como mundo comum (*cosmos*). As cosmopoéticas emergem quando uma pulsão de desordem desunifica e desacopla ordem cósmica e ordem moral, criando outras relações entre moral e cosmos, e entre mundo comum e comunidade política.

Enquanto as cosmopoéticas da descolonização estão relacionadas à perturbação da ordem colonial, as cosmopoéticas do comum se desdobram como multiplicação de enquadramentos de mundos possíveis como formas variáveis de existência. Historicamente, como toda transformação tem sua abertura limitada pela produção de novas formas, e toda sedimentação formal tem seu fechamento perturbado pela emergência de forças que não têm forma fixa, cosmopoéticas da descolonização e cosmopoéticas do comum se complicam e se renovam interminavelmente. A obra cinematográfica de Vieyra pode ser lida, assim, como um campo de forças atravessado pela tensão entre o nacional como dispositivo cosmotécnico e uma série de formas de cosmopoéticas da descolonização (sobretudo em seus filmes iniciais) e do comum (na maior parte de sua filmografia). Diante desse campo de forças, em Vieyra parece predominar o desejo de consagrar a nação como dispositivo cosmotécnico, como evidencia *Une nation est née* (1961), mas a tensão permanece indecidível.

Em *Môl*, o desejo de resolver a tensão constitutiva da obra de Vieyra em favor da captura nacional do comum define a teleologia da narrativa do curta como um ato simbólico de resolução do antagonismo social entre tradição e modernidade, dificultando a abertura da ficção para o risco do real. A narração em *off* desdobra o discurso interpretativo que consagra a ontologia nacional, enquanto as imagens que encenam o sentido simbólico dessa pedagogia nacional são subordinadas pela narrativa, mas ainda resguardam alguns elementos que perturbam a captura nacional (principalmente nas sequências de filmagem da pesca, que rarefazem a pedagogia do discurso fílmico com sua força fugidia, que convida a desenquadrar a imaginação do comum).

O protagonista, Ousmane, que realizou seu sonho de infância e se tornou um pescador em Kayar, deseja comprar um motor para seu barco. A compra do motor deve, contudo, ser debatida pelo conselho de anciãos da aldeia, pois os espíritos dos ancestrais precisam ser consultados, para que se chegue, finalmente, à decisão de permitir que Ousmane aja livremente. Todo o desenrolar da ação é didaticamente explicado pela narração em *off*, que ensina: “o caminho de Ousmane será bom, pois tudo foi feito segundo a tradição” (*Môl*, 1966).

Para obter dinheiro, Ousmane viaja a Saint-Louis, onde procura por seu tio, em busca de um empréstimo. Mais adiante, a narração resume o encadeamento dos acontecimentos da trama: “Ousmane continuará sua viagem em Dakar, para juntar o dinheiro que seu tio não pode emprestar a ele, para que compre seu motor.” (Môl, 1966). O percurso de Ousmane, que adentra o interior do país pelo rio Senegal e segue para a cidade de Dakar, permite revelar diversas paisagens, que são enquadradas pela nação como forma de imaginação do comum, mas permanecem sugestivamente assombradas por forças de desenquadramento.

Depois de um breve vislumbre sobre a aldeia e os conflitos que a atravessam, o filme mostra que Ousmane chega à loja CFAO, onde se explica a ele o funcionamento do sistema de crédito, que permitirá que leve o motor para Kayar. Para juntar o dinheiro necessário, ele vai trabalhar no porto, e o filme utiliza diversos planos em preto e branco para representar o período de Ousmane como estivador. Retornando em seguida aos planos coloridos, a narrativa chega ao seu desfecho com o retorno de Ousmane a Kayar. Com algum suspense, o filme adia a revelação final de que, na aldeia, a “alegria de reencontrar um filho” coincide com a alegria de “acolher o progresso”, conformando a pedagogia nacional como resolução simbólica do antagonismo entre tradição e modernidade.

Em seus filmes-ensaios, como *Birago Diop, conteur* e *Iba Ndiaye, portrait d'un peintre*, quando Vieyra se afasta da pedagogia nacional estrita das atualidades e das alegorias documentais e ficcionais da década de 1960, torna-se mais explícita a tensão entre abertura e captura, descolonização e reenquadramento do comum que passa seu cinema. Em *L'envers eu décor*, ele reflete sobre o processo de criação e de trabalho do “escritor-cineasta” Ousmane Sembène, particularmente no decorrer das filmagens de *Ceddo*. Entre comentários analíticos em *off* e conversas com o próprio Sembène, o cinegrafista Georges Caristan, a montadora Florence Eymon e a esposa de Sembène na época das filmagens, a estadunidense Carrie Moore, o discurso do filme-ensaio se configura como uma interrogação polifônica sobre a criação artística e a invenção cultural. A arte emerge como um espaço inventivo, irredutível às formas de servidão ontológica a que se pretende sujeitar sua potência cosmopoética, na medida em que recusa qualquer aspiração a representar (em todos os sentidos) um povo e se coloca em meio à multiplicidade dos povos que faltam, seja porque ainda não existem (as gerações por vir, além do futuro mais imediato) ou porque não existem mais (os ancestrais).

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Pode ser interessante recordar alguns versos apreciados por Vieyra (citados por ele em diferentes filmes e ocasiões), que aparecem no interior do conto “Sarzan”, no livro *Les contes d’Amadou Koumba*, de Birago Diop (1961), depois recolhidos sob a forma de um poema, intitulado *Souffle*, no livro *Leurres et lueurs* (1960): “Atente os seus ouvidos / Mais às coisas que aos Seres” (em tradução de Leo Gonçalves);<sup>7</sup> “Escuta mais vezes / As coisas do que os Seres” (na tradução que arrisco propor).<sup>8</sup> Talvez se possa dizer que o cinema de Vieyra se define pela tensão entre a “escuta dos Seres” e a “escuta das coisas”. Na primeira, está em jogo um trabalho ontológico explícito e consciente de organização pedagógica do discurso, cujo objetivo é tornar possível a sedimentação da história e a disposição de seus traços dentro de um projeto fundamentalmente nacional de imaginação do comum. Na escuta das coisas, por sua vez, há um trabalho fantasmagórico menos explícito, mais fugidio e eventualmente inconsciente de abertura para o “Sopro dos ancestrais”, para “os que faleceram [, mas] jamais se foram”; em suma, para a memória do mundo que sobrevive à desapareição.

Em Vieyra, o retorno inventivo às origens se torna projeto, na medida em que seus filmes e sua atuação se acoplam aos dispositivos estatais e nacionais de captura do comum, mas sobrevive em suas obras uma margem de indefinido, entre passado e porvir, entre a ancestralidade dos povos que não existem mais e o apelo aos povos que ainda não existem. É preciso uma leitura a contrapelo da obra de Vieyra, cujas linhas gerais tentei insinuar aqui, para explorar os efeitos dessa sobrevivência inaudita e para fazer a experiência da escuta das coisas que resta possível entre as imagens de seus filmes. Assim, por um lado, uma série de procedimentos opera para capturar o comum dentro de um enquadramento nacional dominante, dando aos filmes de Vieyra uma dimensão pedagógica, orientada para o projeto de uma comunidade imaginada unificada: a nação como forma simbólica e ontologia, recusando as ideias coloniais de universalidade e arquivando uma multiplicidade de povos sob a representação de um povo único, como uma constelação de etnias que configura o nacional. Por outro lado, uma vez que o aparelho cinematográfico enseja uma abertura anarquívica<sup>9</sup> para uma nebulosa de rastros e aparições do comum, que assombra e recusa qualquer servidão à ontologia do projeto nacional, os filmes de Vieyra também oferecem um vislumbre – sob rasura – de uma multiplicidade de povos sem nome – no passado e no porvir.

7 A tradução de Leo Gonçalves para alguns poemas de Birago Diop foi publicada na revista *Modo de Usar & Co.* Disponível em: <https://x.gd/NA4mr>. Acesso em: 14 de agosto de 2023.

8 No poema original: “Écoute plus souvent / Les choses que les Êtres”.

9 Enquanto o enquadramento nacional está relacionado ao arquivamento das etnias sob o signo da identidade senegalesa como designação de uma comunidade unificada (a nação pós-colonial como constelação de etnias), a abertura anarquívica que o aparelho cinematográfico dá a ver e a ouvir perturba a unificação e abala a ordem do arquivo, da *arkhé* como princípio e comando, começo e lei do nacional, insinuando outras possibilidades de designação e nomeação da experiência do comum. O *anarquívico* corresponde ao que todo arquivo deve capturar e reprimir, ao mesmo tempo, para emergir e fundar a sua autoridade. Se a abertura anarquívica é, assim, condição de possibilidade de qualquer arquivo, quando o aparelho cinematográfico enseja essa abertura o que está em jogo é a possibilidade de fundar e fabular outros arquivos.

## REFERÊNCIAS

- AUSTIN, John L. *Quando dizer é fazer: palavras e ação*. Tradução: Danilo Marcondes de Souza Filho. Porto Alegre: Artes Médicas, 1990.
- BAMBA, Mahomed. "O(s) cinema(s) africano(s): no singular e no plural". In. BAPTISTA, Mauro; MASCARELLO, Fernando (orgs.). *Cinema mundial contemporâneo*. Campinas: Papyrus, 2008, p. 215-231.
- DIAWARA, Manthia. *African cinema: politics & culture*. Bloomington: Indiana University Press, 1992.
- DIOP, Birago. *Leurres et lueurs*. Paris: Présence Africaine, 1960.
- DIOP, Birago; AMADOU-KOUMBA. *Les contes d'Amadou-Koumba*. Paris: Présence africaine, 1961.
- ESTEVES, Ana Camila; OLIVEIRA, Jusciele (orgs.). *Cinemas africanos contemporâneos: abordagens críticas*. São Paulo: Sesc, 2020. Disponível em: <https://x.gd/5saEV>. Acesso em: 14 de agosto de 2023.
- HUI, Yuk. *The Question Concerning Technology in China: An Essay in Cosmotechnics*. Falmouth, UK: MIT Press, 2016.
- LENA, Marco; MANFREDI, Tiziana. "Une découverte inattendue : Les archives audiovisuelles et cinématographiques du Sénégal". *Revue d'histoire contemporaine de l'Afrique*, 22 nov. 2021. DOI: <https://doi.org/10.51185/journals/rhca.2021.e587>. Disponível em: <https://x.gd/2YmA8>. Acesso em: 14 de agosto de 2023.
- MBEMBE, Achille. *Sair da grande noite: Ensaio sobre a África descolonizada*. Tradução: Fábio Ribeiro. Petrópolis: Editora Vozes, 2019.
- PRÉSENCE Africaine, n. 170, 2º semestre 2004. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/i24431086>. Acesso em: 14 de agosto de 2023.
- RIBEIRO, Marcelo R. S. "Cosmopoéticas da descolonização e do comum: inversão do olhar, retorno às origens e formas de relação com a terra nos cinemas africanos". *Rebeca - Revista Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual*, v. 5, n. 2, 2016, p. 1-26. DOI: <https://doi.org/10.22475/rebeca.v5n2.376>. Disponível em: <https://x.gd/4Vorl>. Acesso em: 14 de agosto de 2023.
- TCHEUYAP, A. *Postnationalist African cinemas*. Manchester; New York: Manchester University Press; Palgrave Macmillan, 2011.
- UKADIKE, Nwachukwu Frank. *Black African cinema*. Berkeley: University of California Press, 1994.
- VIEYRA, Paulin. *Le Cinéma Africain - Des origines à 1973*, Tome I. Paris: Présence Africaine, 1975.