

O ENTRE-LUGAR PARA PENSAR O MAL-ESTAR DO CINEMA NAÇÃO

LILIANE MUTTI REIS SOUZA¹

RESUMO Como olhar os cinemas africanos sem cair na armadilha da categorização do cinema nação? A partir do curta-metragem *A Corda* (Helder Bata, 2023) e do documentário *O Marinheiro das Montanhas* (Karim Ainouz, 2021), o texto traz uma análise das experiências desses dois filmes como manifestações de “narrativas da dissolução”.² Pode o cinema feito às margens da indústria anglosaxônica e/ou do discurso eurocêntrico, seja ele moçambicano ou brasileiro-argelino, carregar um olhar de autor que transcende o lugar de onde se fala? Através de reflexões provocadas no FESTin - Festival de Cinema Itinerante da Língua Portuguesa, busco localizar esse “entre-lugar”, onde haveria a manifestação estético-criativa do/a autor/a em diálogo com a força da experiência que age sobre a obra, marcada pelas origens do/a realizador/a.

PALAVRAS-CHAVE FESTin; Cinemas Africanos; Entre-lugar; Narrativas da Dissolução.

ABSTRACT How to look at African cinemas without falling into the trap of categorizing nation cinema? From the short film *The Rope* (Helder Bata, 2023) and the documentary *Mariner of the Mountains* (Karim Ainouz, 2022), the text brings an analysis of the experiences of these two films as manifestations of “narratives of dissolution”. Can cinema made at the margins of the Anglo-Saxon industry and/or Eurocentric discourse, be Mozambican or Brazilian-Algerian, have an author's gaze that transcends the place where it speaks from? Through reflections provoked at FESTin - Itinerant Film Festival of the Portuguese Language, I seek to locate this “space-in-between”, where there would be the aesthetic-creative manifestation of the author in dialogue with the strength of the experience that acts upon the work, marked by the origins of the filmmaker.

KEYWORDS FESTin; African Cinemas; In-between; Narratives of Dissolution.

1 Liliane Mutti Reis Souza é mestre em Estudos de Gênero pela Universidade Paris 8, mestre em educação na linha de Diversidade pela Universidade Federal Fluminense e doutoranda em Comunicação e Cultura Contemporâneas, na linha de pesquisa Culturas da Imagem e do Som, pela Universidade Federal da Bahia..

2 “Narrativas da dissolução” é um conceito extraído do texto “Narrativas de fundação as narrativas de dissolução: a questão da identidade nacional no cinema contemporâneo”, de Lúcia Ramos Monteiro, publicado em 2018 e disponível na íntegra no Sielo Brasil, disponível em: <https://doi.org/10.1590/1982-2554234792>.

INTRODUÇÃO

Escrevo essas linhas recém-chegada da 14^a edição³ do FESTin - Festival de Cinema Itinerante da Língua Portuguesa, que exibiu em julho de 2023 quarenta filmes de quatro continentes e diversos países, entre eles do Timor-Leste, Moçambique, Cabo Verde e Guiné-Bissau, além de Portugal e do Brasil. Estive em Lisboa apresentando o meu filme *Salut, mes ami.e.s !*,⁴ que se passa no CIEP⁵ 449 Governador Leonel de Moura Brizola - Intercultural Brasil-França, colégio localizado no bairro de Charitas, em Niterói. Com esse longa-metragem, levava o sonho de uma escola, um projeto educacional do estado do Rio de Janeiro que resiste, como dizem os franceses, “malgré tout”. Em meio à programação, estavam outras histórias singulares e ao mesmo tempo coletivas, unidas durante dez dias, pela língua portuguesa.

Esses encontros nos festivais têm o poder de bascular certezas, e, nesse caso, me provocou a revisão do pensamento que trago nessas linhas. Desde o final dos anos 1990, quando me dedicava à tarefa de jornalista, na cobertura dos festivais de cinema, escutando os anseios das realizadoras e realizadores, carregava o incômodo de olhar para uma obra e defini-la a partir do seu país de origem. Parecia uma armadilha exterior à invenção cinematográfica, essa expectativa de ver a cultura de uma nação no cinema, e questionava o quanto de representação de si mesmo havia nessa demanda externa, esperada e exaltada.

Partindo do Brasil, país que foi fundado como “estado-nação” a partir de matrizes transnacionais, o estudo das diásporas me parece mais apropriado para possibilitar a leitura de culturas que ultrapassam os limites geográficos. Segundo Denilson Lopes, quando se fala em diáspora negra, implica pensar a questão da cultura negra não como uma questão africana, ou uma questão dos Estados Unidos, Brasil ou Cuba. Mas sim como algo transformado pelo diálogo que acontece na medida em que os produtos culturais e as obras artísticas transitam entre vários países (Lopes, 2007).

Ao finalizar o meu primeiro longa-metragem, *Miúcha, a voz da Bossa Nova*⁶ (2022), uma produção entre Brasil, França e Estados Unidos, a expressão “cinema nação” me soava ainda mais artificial e reducionista. “Nação”, essa palavra historicamente em disputa e, no caso específico do Brasil, associada recentemente a um falso patriotismo, soava um termo cada vez mais problemático. Esse mal-estar não foi totalmente apagado nesses dias, imersa nos filmes africanos, mas trouxe novas camadas e bifurcações, que trago aqui buscando contribuir com a reflexão em torno do cinema nação.⁷ Aqui, interessa menos analisar a que serve essa nomenclatura, que

3 O FESTin é um festival focado em proporcionar a circulação dos filmes por cidades onde essas obras dificilmente seriam projetadas presencialmente. Porém, é importante ressaltar a existência de outros festivais com programação voltada para exibição dos cinemas africanos, como o Animage - Festival de Cinema de Animação, que há cinco anos realiza a Mostra Africana em Recife.

4 Em Portugal, o filme recebeu o título de “Olá, malta!”. A palavra “malta” em português de Portugal pode ser traduzida para o português do Brasil como “galera”. O filme esteve também na mostra do FESTin no Centro Cultural da Caixa Econômica no Rio de Janeiro em 2023, onde foi re-batizado de “Salve, amigos!”.

5 Centro Integrado de Educação Pública, é um projeto educacional desenvolvido pelo antropólogo Darcy Ribeiro, implantado inicialmente no estado do Rio de Janeiro, ao longo dos dois governos de Leonel Brizola (1983-1987 e 1991-1994). O projeto tinha como meta oferecer ensino público integral em todas as regiões do estado. No ano de 2023, a maioria dos CIEP já não existem mais, sendo o colégio de Niterói um dos poucos que resistiram mantendo o propósito inicial.

6 No filme *Miúcha, a voz da Bossa Nova* dividido a direção com Daniel Zarvos.

7 A historização do uso do termo “nação” no cinema para catalogação dos filmes pode ser encontrada com aprofundamento no texto de Lúcia Ramos Monteiro, usado como referência por esse artigo, no qual extraio da introdução: “A partir das décadas de 1970 e 1980 que a historiografia revê de fato os conceitos de “nação” e “nacionalismo”, desde então entendidos como “invenção” entabulada por necessidade dos Estados (Monteiro, 2018).

vem ganhando atualizações nos estudos culturais e de cinema, e sim me concentrar em investigar como a origem do/a realizador/a constitui poeticamente a obra. Para isso, o texto recorta como exemplos específicos o cinema moçambicano com o filme *A Corda* (Helder Bata, 2023) e o brasileiro, a partir do *O Marinheiro das Montanhas* (Karim Aïnouz, 2021), filme que se passa na Argélia e que teve seu título traduzido para o francês como “Algérien par accident”.⁸

TRANSNACIONALIDADES, EXÍLIOS E IDENTIDADES

Nos últimos cinco anos, diversos cineastas do segundo exílio⁹ carregaram o constrangimento da associação dos seus cinemas ao Brasil. Refiro-me ao segundo exílio, para localizar a leva de profissionais do cinema que foram expulsos do Brasil pela recente perseguição concreta e simbólica aos artistas, com o fechamento do Ministério da Cultura e o esvaziamento da Ancine - Agência Nacional do Cinema (2019-2022). Em muitas situações desse período, o pronunciamento público desses cineastas fazia referência direta ao governo genocida, o que, em certa medida, deixava o discurso estético do filme em segundo plano. Vivi essa experiência na projeção do curta *Elle, Marielle Franco*,¹⁰ no festival *Brésil en Mouvements* em Paris. Ali, em 2021, entendíamos que debater o momento político do Brasil era mesmo o mais importante a fazer.

Ainda não temos afastamento temporal para dizer em que medida esse Brasil pós-golpe forjou um cinema de exílio, mas me parece evidente que algo a partir dessas experiências feriu o que comumente se atribui como “nação”. Termo do dicionário político, “nação” é uma palavra que apresenta conteúdo afetivo de pertencimento, mas pode portar sentidos ambíguos, unindo-os pelas semelhanças, mas também capaz de estigmatizar pelas diferenças, sendo importante problematizá-lo para pensar o cinema inserido em princípios de hospitalidade radical (Derrida, 1997) e diálogos culturais. É importante distinguir o uso de duas expressões: a categoria “cinema nacional” e o conceito de “cinema nação”. A categoria “cinema nacional” está longe de ser uma categoria vazia e tem sido importante para mobilização recente para a cota de tela,¹¹ a qual o Brasil está atrasado em relação a outros países ocidentais e a sua não regulamentação estrangula a produção do país.

Já para a ideia de “cinema nação”, o sentido prático dá lugar ao simbólico, demandando ressignificações, para as quais recorro ao texto de Mohamed Bamba,¹² dedicado às questões de estudos culturais a partir do recorte

8 Em uma tradução livre, significa em português: Argelino por acidente.

9 O primeiro exílio aconteceu durante a Ditadura Militar Brasileira (1964-1985), que durou 21 anos no Brasil.

10 *Elle* é um curta realizado em 2021, no qual divido a direção com a montadora Daniela Ramalho, sobre a ida dos pais de Marielle Franco à Paris para cobrar justiça pelo assassinato de sua filha.

11 Essa pauta deve seguir ainda em 2023 para votação no Congresso Nacional. Mas, além da superação do binarismo EUA versus Brasil, o grande avanço será contemplar os diversos cinemas: africanos, chineses e tantos outros não ocidentais. Precisamos ampliar a circulação dos múltiplos olhares, se não quisermos ficar engendrados na cultura da monofonia, na qual as nações “privilegiadas” se mantêm no domínio da programação, usando suas velhas estratégias de reinvenção por dentro da esfera do mesmo.

12 Disponível em: <https://x.gd/PxCx9>.

pós-colonial. Mais do que simples rótulos de circunstância, cada uma dessas denominações aponta para um tipo de modificação substancial na geografia do cinema mundial que está cada vez mais “acidentada”, compartimentada, complexa e fragmentada (Bamba, 2011). Mesmo observando as armadilhas e apropriações recorrentes da expressão “cinema nação”, é fundamental que os conceitos possam ser revistos e atualizados, ao invés de “jogar o bebê fora com a água da bacia”, como se diz no ditado popular, levando em conta a busca por representação para formação das identidades e a luta por autonomia das culturas ditas subalternas.¹³

Neste texto proponho, então, olhar para o cinema nação na perspectiva do “entre-lugar”: o entre-lugar não é uma abstração, um não lugar, mas uma outra construção de territórios e formas de pertencimento, não simplesmente *uma inversão de posições* no quadro internacional, mas um questionamento desta hierarquia, a partir da antropofagia cultural, da traição da memória e da noção de corte radical (Santiago, 1982, p. 19-20). Também se trata de uma outra política (...), que enfrenta a realidade como ela é, com seus problemas e potencialidades, ao contrário do mal-estar frente à indústria cultural (Lopes, 2007). O Brasil é na sua origem e no seu contemporâneo, radicalmente transnacional, convivendo entre línguas, sotaques, além de, cada dia mais, formado por uma sociedade hiperconectada por tecnologias e algoritmos.

MÚLTIPLOS PERTENCIMENTOS, LÍNGUAS E RAÍZES

Não me parece ter sido mero acaso que nos últimos cinco anos dois cineastas brasileiros com trajetórias ligadas ao Festival de Cannes, participaram das recentes edições com obras de documentários: Kleber Mendonça Filho, com *Retratos Fantasmas* (2023) e Karim Aïnouz, com *O Marinheiro das Montanhas* (2021). Além do cinema do possível, como podemos chamar o cinema documentário mais adaptável a improvisos e baixos orçamentos, esses dois filmes são narrados na primeira pessoa, soando como um manifesto do pertencimento e carregando algo que não poderia deixar de ser dito.

Concentro-me n’*O Marinheiro das Montanhas* e me interessa observar esse filme como um exemplo de cinema transnacional, um cinema realizado por um brasileiro de origem argelina e, que, na sua busca pelas raízes paternas, nos transporta para o norte da África. Logo no início do filme, no desembarque no aeroporto de Argel, somos informados de que o personagem do cineasta é, ao mesmo tempo, local e estrangeiro. A primeira busca de

13 O uso desse termo faz referência aos *Subaltern Studies*, especificamente ao livro *Pode o subalterno falar*, de Gayatri Spivak: “Mas deve-se, não obstante, insistir que o *sujeito* subalterno colonizado é irremediavelmente heterogêneo” (Spivak, 2014).

referência do cineasta é pelo nome próprio: no filme, o cineasta-narrador diz que essa é a primeira vez que é ele chamado pela pronúncia original do seu nome de família.

Um recurso semelhante ao comumente usado pelo realizador chinês Jia Zhangke, quando ele traz a China contemporânea através de seus personagens. Ambos cineastas do “terceiro cinema”,¹⁴ apontados por Solanas e Getino (1969), entrelaçam o coletivo e o singular, embarcando em temas universais, como família, amor e morte, mas sem perder de vista de onde se fala. Não estariam esses autores construindo outros olhares possíveis para suas nações? No caso do Karim, diferentemente de Zhangke, o brasileiro se dedica à Argélia vista de fora. O realizador olha o país africano a partir de suas origens transculturais, o que o torna, ao mesmo tempo, estrangeiro e pertencente.

Para observar tantas curvas transnacionais, recorro à arqui-escritura do filósofo franco-argelino Jacques Derrida (1930-2004), na perspectiva da desconstrução, com a qual é possível localizar esse filme em um entre-lugar. Com *O Marinheiro das Montanhas*, Karim Aïnouz leva a paisagem da Argélia ao circuito do Festival de Cannes, colocando através da sua cinebiografia, o país africano com status de personagem. O realizador é brasileiro de autoidentificação, mas o território que preenche a tela é a Argélia, com seus espaços, culturas e línguas.

Aïnouz e Zhangke navegam pelo chamado cinema de autor/a, outra categoria que merece historicização. A expressão surgiu na França dos anos 1960, cunhada entre os críticos de cinema do *Cahiers du Cinema* e os realizadores da Nouvelle Vague, muito oriundos da literatura. Esse cinema de autor.a é caracterizado pelo status do “falante” pelo cinema, aquilo que Foucault¹⁵ localiza como lugar de poder: “Ele (o autor) exerce um certo papel em relação ao discurso: assegura uma função classificatória” (Foucault, 1994, p. 273, tradução nossa). A problematização valorativa sobre o autor, e de qual país ele fala, lança luzes sobre o silenciamento pela invisibilidade comercial dos cinemas africanos.

A ancestral ligação do povo brasileiro com o continente africano provoca uma relação mútua de pertencimento, como pude notar no caso do FESTin. Porém, mesmo com a nossa irmandade cultural, as Áfricas com seus 54 países e cerca de dois mil idiomas não cabem nas nossas telas e algoritmos. A Argélia, ex-colônia francesa às margens do Mediterrâneo, por exemplo, se revela surpreendentemente desconhecida para o diretor Karim Aïnouz, mesmo tendo raízes desse país. Para tentar demonstrar a diversidade geográfica, cultural, linguística, estilística e de modelos econômicos presentes nas filmografias africanas, precisa ser, ao menos, usada no plural.

14 O Terceiro Cinema (em espanhol: Tercer Cine) é um movimento do cinema da América Latina iniciado entre os anos 1960 e 1970, cuja intenção é criticar o neocolonialismo, o capitalismo e o modelo cinematográfico de Hollywood com o único propósito de fazer dinheiro.

15 Trechos extraídos da conferência *O que é um autor?* (1954), a partir da versão atualizada por Michel Foucault publicada trinta anos depois com ajustes do autor no *Textual Strategies, The Foucault Reader*, Ed. P. Rabinow. Nova Iorque, Pantheon Books.

NARRATIVAS DA DISSOLUÇÃO: DESAFIANDO HEGEMONIAS

Por dentro desses plurais e singulares, transcorrem rizomaticamente¹⁶ as “narrativas da dissolução” (Monteiro, 2018), nos revelando o quanto é desafiador desconstruir os estereótipos sacralizados e esperados de um filme por sua origem de um determinado país. Um espectador desavisado, por exemplo, que for assistir ao filme *O Marinheiro das Montanhas* será imediatamente transportado para uma comunidade berbere no deserto africano, da qual não necessariamente terá o universo de referência para decodificar.

Essa paisagem atípica aos hábitos ocidentais está imersa em uma “narrativa da dissolução”, funcionando para desafiar olhares viciados ou mesmo empobrecidos pela estética do mesmo. Nessas narrativas seus realizadores ousam experiências e técnicas entre-tempos, como o uso de recursos clássicos do cinema, como a película, e do vídeo digital em uma mesma obra. Para Lúcia Ramos Monteiro, o termo “narrativas de dissolução” vale-se da polissemia do segundo termo – em seu sentido físico-químico, diluição de um soluto em um solvente (Monteiro, 2018).

Essas “narrativas da dissolução”, entendo, habitam um entre-lugar, sobre o qual, em uma reflexão adiante, me parece possível localizar também o cinema de autoexílio. No caso do Karim Aïnouz, suas buscas podem ser materializadas na sua câmera. Em alguns momentos de *O Marinheiro da Montanha*, o cineasta opera a câmera e parece carregar nela sua respiração e incertezas sobre os parentes que iria encontrar. Assim, como nas palavras de Denilson Lopes (2007), expandindo Jacques Derrida e Silviano Santiago para além da literatura, o entre-lugar funciona como resposta teórica e política à construção de nação como sistema orgânico dentro de uma história linear. Espaço de trânsitos entre tempos, culturas e linguagens. O entre-lugar constitui importante passo na implosão da dialética e/ou dualidade entre arte e sociedade (Lopes, 2007).

Para exemplificar essa fronteira borrada entre criação e transculturalidades, me concentro no curta-metragem *A Corda*, do moçambicano Hélder Bata, interessada no que ele nos entrega enquanto obra. A trama trata-se da história de um adolescente solitário e vulnerável que não tem a quem recorrer sobre o seu drama. Enquanto pegamos na mão do personagem e torcemos por ele, vemos imagens da capital Maputo e ouvimos música no idioma local, Changana, largamente falado no Sul de Moçambique, entrelaçando os diálogos em português. Há muitos aspectos na narrativa: o drama social, a falta de perspectiva da juventude, o abuso sexual, a violência doméstica. Ao chegar no final do filme, fica a amarga sensação de que infelizmente não se trata de uma história

16 Este texto pega emprestado o conceito de “rizoma” cunhado por Gilles Deleuze e Félix Guattari, que aparece pela primeira vez na sua obra *Mil Platôs*, de 1997. O termo “rizoma” surge para descrever uma maneira de encarar o indivíduo, o conhecimento e as relações entre as pessoas, ideias e espaços, a partir de uma perspectiva de fluxos e multiplicidades, que não possui uma raiz ou centro.

exclusivamente moçambicana e africana. Esses temas podem ser achados na periferia de Paris, ou em famílias economicamente privilegiadas da Zona sul carioca do Brasil.

O filme *A Corda* se concentra em um microcosmo familiar, para trazer temas tabus como pedofilia e suicídio. Porém, o território se manifesta muito mais poeticamente, seja pela trilha sonora e os planos em *travelling* da cidade Maputo, do que pela temática não menos universal dos filmes europeus ou norte-americanos. Assim, parece-me que ambos os filmes, *A Corda* e *O Marinheiro da Montanha* não estariam abaixo de uma esfera de pertencimento universal, mas, por estarmos submetidos historicamente ao condicionamento hollywoodiano e europeu no cinema, a estética, os idiomas e a construção dos personagens desses filmes os cataloga no mercado do cinema como filmes de nicho.

Nesse exercício de busca por visibilidade dessa obra moçambicana, alijada dos privilégios do cinema dito “universal”, é libertador olhar para esses filmes como potências do cinema contemporâneo que transitam por esse entre-lugar de Silviano Santiago, no qual a personalidade e o universo de referência de quem “escreve” o filme se manifesta, nesse caso, a partir de uma equipe moçambicana que se encontra em um contexto sócio-temporal-espaçial. O diretor Hélder Bata nasceu e vive em Moçambique, e, longe de acreditar que essa experiência o define, tão pouco não se exclui do que vemos na tela.

UMA QUASE-CONCLUSÃO

O chamado terceiro cinema ou cinema da margem ou ainda world cinema, em 2023 continua com a necessidade de existência vital, de quando esses termos foram cunhados nos anos 1960 e 1970, aqui atualizados para cinemas com sotaque, cinema das diásporas ou cinema transnacional. Nesse aspecto, pouco mudou de quando o cineasta grego Costa-Gravas reivindicava que “todo cinema é político”. Parece-me desejável pelos realizadores, como nas palavras do editorial do *Festival Trois Continents*,¹⁷ que é preciso nos dedicar à estética, como é do universo da ficção. Mas essa liberdade de invenção de mundos carrega em grande medida um lugar de privilégio.

Para um cinema produzido em um país africano como Moçambique, ou no nordeste do Brasil, como foi o caso do início da carreira de Karim Aïnouz, o pertencimento se torna narrativo e constitutivo da assinatura do autor,

17 Trecho: “No final da década de 70, o cinema estava saindo de um período de turbulência política. Os dias em que ouvíamos “tudo é política” haviam acabado, e finalmente podíamos dizer que “cinema é ARTE” e, acima de tudo, que havia artistas para fazê-la”. O texto do *Festival Trois Continents* na íntegra: <https://x.gd/vBDAm/>

seja por necessidade, grito ou resistência. Em um outro exemplo, ambientar o filme *O Céu de Suelly* (2006) no sertão do Ceará, me parece uma escolha ética e estética de Karim Aïnouz, assim como voltar em 2023 ao Ceará para rodar seu próximo filme *Motel Destino*. O próprio trânsito entre a ficção e o documentário funcionam como rotas de fuga e afirmação de existência desses cineastas. Assim como entrelaçar história pessoal e nacional tem sido um recurso de universalizar temas singulares e singularizar temas universais, cria um diálogo corpo-nação.

O termo cinema nação é uma ferramenta política, que se desdobra na categoria dos cinemas nacionais e internacionais, identificados por países para os festivais. Porém, e paradoxalmente, são esses mesmos espaços, como o circuito dos festivais, com seus laboratórios de roteiro, pitches e mercados, que melhor têm proporcionado novos hibridismos, nos quais a categoria nacional ou internacional é uma, entre outras, encontrando novos pontos de intersecções, trocas e diálogos, como as categorias de cinemas *queers* ou musicais, por exemplo.

A partir daqui, me interessa seguir refletindo e, em certa medida, rever a des-importância da ideia de origem geográfica de um filme, levando em conta tudo que o território carrega e implica. A nacionalidade de um/a realizador/a é política. Ao contrário do que idealiza o editorial do Festival Trois Continents, que reúne filmes da África, Ásia e América Latina, colocando que “ainda não conseguiram superar o *cinema político*”, a mim parece ser essa característica, constitutiva dos nossos cinemas contemporâneos. A existência desses cinemas, por si só, é um ato desconstrutor, revelando não haver contradição entre o político e a estética dos filmes, estando nessa ocupação de espaços um ato de protagonismo, com narrativas sobre nós, nossas raízes culturais, nossos entre-lugares que são lugares.

Nesse sentido, o FESTin é um rico corpus de estudo, especialmente com as suas itinerâncias e interiorização dos cinemas de língua oficial portuguesa. Apenas durante sua 14ª edição, o FESTin projetou filmes de sua curadoria¹⁸ nas cidades de Lisboa, Coimbra, Cabo Verde, Maputo, Rio de Janeiro, além de Quixadá, Aracati, Redenção e Fortaleza, no estado do Ceará. Esse alcance dos cinemas brasileiros em outros países e dos cinemas africanos no Brasil é um sopro de diferenças. A língua portuguesa está presente em cerca 15% do continente africano.¹⁹ Portanto, países irmãos, seja pela geografia, pela história e/ou pela língua, ainda temos muito que compartilhar quando o assunto é cinemas, suas potências, singularidades e plurais.

Depois de assistir no cinema *A Corda*, o filme segue em mim e sigo me correspondendo com seu o realizador, roteirista e produtor Hélder Bata. Além de me ensinar a agradecer usando “khanimambo”, palavra da língua

18 Desde a sua criação em 2010, o FESTin tem curadoria das produtoras e jornalistas, Léa Teixeira e Adriana Niemeyer.

19 Dados da Comunidade de Países de Língua Portuguesa (CPLP), integrada por Brasil, Portugal, Angola, Cabo Verde, Guiné-Bissau, Guiné Equatorial, Moçambique, São Tomé e Príncipe e Timor-Leste.

Changana, fiquei sabendo da sua estreia em Maputo, que se deu no último dia 10 de agosto de 2023, no Instituto Guimarães Rosa,²⁰ no Centro Cultural Brasil-Moçambique e, em seguida, foi convidado para exhibir dia 24 de agosto no cinema Scala de Maputo.

Parece-me possível imaginar que os novos cinemas de países de língua oficial portuguesa, brasileiros e africanos, possam vir a agir como um soft power de um sistema de diferenças, colaborando para quebrar hegemonias e ocupando espaços por dentro da teia viciada da indústria do cinema. As filmografias dos cineastas com um duplo pertencimento etnicocultural foram (e são) também fatores estruturantes na redefinição do cinema mundial: com suas novas propostas poéticas e temáticas, esses cineastas hibridizaram os cinemas nacionais dos países ocidentais (Bamba, 2011). A questão que se coloca a partir daqui, penso eu, é: com o auxílio de espaços transnacionais, como festivais e suas redes de itinerâncias, esses cinemas conseguirão chegar a mais telas, atraindo e reconfigurando o desejo do público?

20 O Instituto Guimarães Rosa (IGR) é uma recém-criada unidade do Ministério das Relações Exteriores responsável pela diplomacia cultural brasileira, voltado aos campos da cultura, educação e língua portuguesa no exterior.

REFERÊNCIAS

- BAMBA, Mahomed. "Do 'cinema com sotaque' e transnacional à recepção transcultural e diaspórica dos filmes". *PALÍNDROMO Processos Artísticos Contemporâneos*, n. 5, 2011.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix (orgs.). *Mil platôs*. São Paulo: Editora 34, 1997. (volume 5).
- DERRIDA, Jacques, DUFOURMANTELLE, Anne. *De l'hospitalité*, Paris: Calmann-Lévy, 1997.
- FOUCAULT, Michel. "Qu'est-ce qu'un auteur?" In. *Dits et écrits I (1954-1969)*. Paris: Gallimard, 1994.
- GETINO, Octavio; SOLANAS, Fernando. *Hacia un Tercer Cine (Toward a Third Cinema)*: 1969, pp. 107-132.
- GLISSANT, Édouard. *Introdução a uma poética da diversidade*. Juiz de Fora: EdUFJF, 2005.
- LOPES, Denilson. "Poética do cotidiano". In. *A Delicadeza: Estética, Experiência e Paisagens*. Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 2007.
- MONTEIRO, Lúcia Ramos. "Das narrativas de fundação às narrativas de dissolução. A questão da identidade nacional no cinema contemporâneo". *Galaxia*, São Paulo, nº. 38, maio-ago. 2018, p. 154-166. Disponível em: <https://x.gd/fnNxE>. Acesso em: 13 de agosto de 2023.
- SANTIAGO, Silviano. *Uma literatura nos trópicos*. São Paulo: Perspectiva, 1978b.
- SPIVAK, Gayatri C. *Pode o subalterno falar?* Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.

FILMES

- AÏNOUZ, Karim. *O céu de Suely*, Video Filmes, Brasil, França, Alemanha, 2006.
- AÏNOUZ, K. *O Marinheiro das Montanhas*, Video Filmes, Brasil, França, Alemanha, 2019.
- BATA, Hélder. *A Corda*, Milagre Langa e Florentina Cassambwe, Moçambique, 2023.
- ZHANG-KE, Jia. *Les Éternelles*, China, 2019.