



# alberca

REVISTA DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM CINEMA E AUDIOVISUAL DA UFF \_ ANO 1 \_ N° 02 \_ 2023

**cinemas africanos  
nas histórias e nas  
teorias do cinema:**

**estéticas, desafios  
e novos cenários**

#### organização

ANA CAMILA ESTEVES  
JUSCIELE OLIVEIRA  
MORGANA GAMA

#### contribuições

ALEXIE TCHEUYAP  
ANA CAMILA ESTEVES  
CRISTINA ALVARES BESKOW  
EVELYN SACRAMENTO  
JUSCIELE C. A. DE OLIVEIRA  
LARA FREITAS DE CARVALHO  
LILIANE MUTTI REIS SOUZA  
MARCELO R. S. RIBEIRO  
MARCELO RODRIGUES ESTEVES  
MORGANA GAMA  
RENATA DARIVA COSTA

SÍLVIO MARCUS DE SOUZA CORREA  
THAÍS VIEIRA COSTA

ALINNY AYALLA COSMO DOS ANJOS  
ANA MARIA ACKER  
ELIANA MONTEIRO  
ELIS CROKIDAKIS CASTRO  
GLEDSON MERCÊS  
PAOLA BARRETO  
RENATA MASINI HEIN

a\_barca

---

**CINEMAS AFRICANOS NAS HISTÓRIAS E NAS TEORIAS DO CINEMA –  
ESTÉTICAS, DESAFIOS E NOVOS CENÁRIOS**

REVISTA DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM CINEMA E AUDIOVISUAL | PPGCine

ANO I | N° 2 | 2023

UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE

NITERÓI | RJ | BRASIL



**MARINA CAVALCANTI TEDESCO** Professora do Departamento de Cinema e Vídeo e docente permanente do Programa de Pós-graduação em Cinema e Audiovisual da Universidade Federal Fluminense (PPGCine-UFF), Brasil.

**MAURÍCIO DE BRAGANÇA** Professor do Departamento de Cinema e Vídeo e docente permanente do Programa de Pós-graduação em Cinema e Audiovisual da Universidade Federal Fluminense (PPGCine-UFF), Brasil.

**LIA BAHIA** Professora do Departamento de Cinema e Vídeo da Universidade Federal Fluminense. Brasil.

**WILSON OLIVEIRA FILHO** Professor do curso de Cinema e Audiovisual da UNESA e docente permanente do Programa de Pós-graduação em Cinema e Audiovisual da Universidade Federal Fluminense (PPGCine-UFF), Brasil.

**RAFAEL ROMÃO SILVA** Licenciado e Mestre em Cinema e Audiovisual pela Universidade Federal Fluminense. Professor dos cursos de graduação de Bacharelado em Teatro e em Cinema e Audiovisual da Faculdade Cesgranrio.

**SANCLER EBERT** Doutorando no Programa de Pós-graduação em Cinema e Audiovisual da Universidade Federal Fluminense (PPGCine-UFF). Professor dos cursos de Comunicação do Centro Universitário FMU-FIAMFAAM.

**TAINÁ XAVIER** Doutora pelo Programa de Pós-graduação em Cinema e Audiovisual da Universidade Federal Fluminense (PPGCine-UFF). Professora do curso de Cinema e Audiovisual da ESPM Rio.

**VANESSA MARIA RODRIGUES** Doutoranda no Programa de Pós-graduação em Cinema e Audiovisual da Universidade Federal Fluminense (PPGCine-UFF). Professora do curso Tecnologia em Cinema e Animação da UEMG.

**ANTONIO BURITY SERPA** Mestre em Cinema e Audiovisual pela Universidade Federal Fluminense (UFF). Graduado em Cinema e Audiovisual pelo Centro Universitário AESO Barros Melo (UNIAESO).

**BRENO HENRIQUE DE ALMEIDA ROCHA** Doutorando no Programa de Pós-graduação em Cinema e Audiovisual da Universidade Federal Fluminense (PPGCine-UFF).

**FELIPE DAVSON PEREIRA DA SILVA** Doutorando no Programa de Pós-graduação em Cinema e Audiovisual da Universidade Federal Fluminense (PPGCine-UFF).

**MARCEL GONNET WAINMAYER** Doutorando no Programa de Pós-graduação em Cinema e Audiovisual da Universidade Federal Fluminense (PPGCine-UFF), Brasil.

comissão editorial convidada

ANA CAMILA ESTEVES King's College London, Reino Unido.

JUSCIELE OLIVEIRA Universidade do Algarve, Portugal.

MORGANA GAMA Universidade Federal da Bahia, Brasil.

revisão

EDYLENE SEVERIANO

4

colaborador/as

ALISSON OLIVEIRA SOARES DE SANTANA

MARIANA DIAS MIRANDA

MONICA RODRIGUES KLEMZ

projeto gráfico, capa e editoração eletrônica

LUIZ GARCIA | LUGAR ESTÚDIO

CAPA a partir de *still* do filme *La Noire de...* (1966), de Ousmane Sembène (1923-2007).

**ALEX FERREIRA DAMASCENO** Professor do curso de Cinema e Audiovisual na Faculdade de Artes Visuais da Universidade Federal do Pará (FAV/UFPA), Brasil.

**ANA ENNE** Professora Associada do Departamento de Estudos Culturais e Mídia e docente permanente do Programa de Pós-Graduação em Cultura e Territorialidades (PPCULT), UFF, Brasil.

**ANA ACKER** Professora e coordenadora dos cursos de Jornalismo e Publicidade e Propaganda na Universidade Luterana do Brasil (ULBRA).

**ANGELA PRYSTHON** Professora Titular, Departamento de Comunicação Social, Universidade Federal de Pernambuco (UFPE), Brasil.

**CEIÇA FERREIRA** Professora e pesquisadora do curso de Cinema e Audiovisual da Universidade Estadual de Goiás (UEG), Brasil.

**EDILEUZA PENHA DE SOUZA** Doutora em Educação, diretora e realizadora. É professora na Universidade de Brasília (UnB), Brasil.

**ESTHER HAMBURGER** Professora Titular de História do Cinema e do Audiovisual e de Projeto do Departamento de Cinema, Rádio e Televisão da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (USP), Brasil.

**FABIO ALLAN MENDES RAMALHO** Professor adjunto em Cinema e Audiovisual e na Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Estudos Latino-Americanos (PPGIELA), Universidade Federal da Integração Latino-Americana (UNILA), Brasil.

**GABRIEL MENOTTI** Professor Adjunto do Departamento de Comunicação Social e nos Programas de Pós-Graduação em Comunicação e Territorialidades (PPGCOM) e em Artes (PPGA), Universidade Federal do Espírito Santo (UFES), Brasil.

**GUILHERME MAIA DE JESUS** Professor da Faculdade de Comunicação e do Programa de Pós-graduação em Comunicação e Cultura Contemporâneas (PósCom), Universidade Federal da Bahia (UFBA), Brasil.

**IZABEL DE FÁTIMA CRUZ MELO** Doutora em Meios e Processos Audiovisuais pela ECA/USP. Professora da Universidade do Estado da Bahia (UNEB), Brasil.

**FRANCISCO JAVIER RAMÍREZ MIRANDA** Professor da Escuela Nacional de Estudios Superiores (ENES) Unidad Morelia, Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM).

**JÔ LEVY** Professora e pesquisadora no curso de Cinema e Audiovisual da Universidade Estadual de Goiás (UEG), Brasil.

**LORENA BEST** Professora de Comunicación Audiovisual y Medios Interactivos da Universidad Peruana de Ciencias Aplicadas (UPC), Perú.

**MANNUELA RAMOS DA COSTA** Professora no departamento de Comunicação Social, nos cursos de Cinema e Audiovisual e de Comunicação Social, Universidade Federal de Pernambuco (UFPE), Brasil.

**MARIANO MESTMAN** Pesquisador do Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET) e do Instituto Gino Germani (Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires), Argentina.

**PEDRO BUTCHER** Pesquisador, jornalista e crítico formado pela Escola de Comunicação da UFRJ e Doutor pela Universidade Federal Fluminense. É professor do curso de cinema e audiovisual da ESPM-Rio, Brasil.

**SONIA GARCÍA LÓPEZ** Professora do Departamento de Periodismo y Comunicación Audiovisual, Universidad Carlos III de Madrid, Espanha.

**TADEU CAPISTRANO** Professor de teoria da Imagem e história do cinema do Departamento de História da Arte e do Programa de Pós-graduação em Artes Visuais da Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro (EBA/UFRJ), Brasil.

**THAIS BLANK** Professora Adjunta da Escola de Ciências Sociais e do Programa da Pós-graduação em História, Política e Bens Culturais, Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil (CPDOC), Fundação Getulio Vargas (FGV), Brasil.

## EDITORIAL

A REVISTA - APRESENTAÇÃO 12

EQUIPE EDITORIAL A BARCA

O DOSSIÊ - APRESENTAÇÃO 14

ANA CAMILA ESTEVES | King's College London, Reino Unido

JUSCIELE OLIVEIRA | Universidade do Algarve, Portugal

MORGANA GAMA | Universidade Federal da Bahia, Brasil

## DOSSIÊ TEMÁTICO

### DOSSIÊ | ARTIGOS

AS MÁSCARAS AFRICANAS NA ESTÉTICA CINEMATOGRAFICA DE SEMBÈNE 20  
SÍLVIO MARCUS DE SOUZA CORREA

RETORNO, CAPTURA, ABERTURA: COSMOPOÉTICAS DO COMUM 35  
NO CINEMA DE PAULIN SOUMANOU VIEYRA  
MARCELO R. S. RIBEIRO

SELBÉ (1983), NÃO EXISTE DESCANSO PARA AS MULHERES 51  
EVELYN SACRAMENTO

CINEMAS EM ANGOLA: "UM PASSADO COM O FUTURO SEMPRE ADIADO 65  
E UM PASSADO A MERECE MELHOR PRESENTE"  
RENATA DARIVA COSTA

# SUMÁRIO

A COZINHA INCRÍVEL DE ANESU: RESILIÊNCIA E CINEMA NO ZIMBABWE

MARCELO RODRIGUES ESTEVES

80

## DOSSIÊ | SESSÃO LIVRE

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

LILIANE MUTTI REIS SOUZA

98

DE UMA PONTA À OUTRA DO OCEANO: CONEXÕES TRANSATLÂNTICAS

ENTRE OS FILMES *ATLANTIQUE* E *NANNY*

LARA FREITAS DE CARVALHO

108

## DOSSIÊ | TRADUÇÃO

COMÉDIA DO PODER, PODER DA COMÉDIA:

TRANSFORMAÇÕES ESTRATÉGICAS NOS CINEMAS AFRICANOS

ALEXIE TCHEUYAP (tradução: ANA CAMILA ESTEVES)

128

## DOSSIÊ | ENTREVISTA

“EU SOU PARTE DO PROCESSO DA LUTA. SEM A LUTA, EU NÃO EXISTIRIA COMO CINEASTA.”

ENTREVISTA COM SANA NA N'HADA

CRISTINA ALVARES BESKOW

152

## DOSSIÊ | RESENHAS

DA IMPORTÂNCIA DE SE PUBLICAR EM LÍNGUA PORTUGUESA:  
UMA RESENHA SOBRE *CINEGRAFIAS ANGOLANAS* (2022) **173**

JUSCIELE C. A. DE OLIVEIRA

DIMENSÕES CRÍTICAS SOBRE CINEMATOGRAFIAS AFRICANAS  
EM *CINEMAS AFRICANOS: ABORDAGENS CRÍTICAS* (2020) **177**

THAÍS VIEIRA COSTA

CINEMA COMO RECONSTRUÇÃO DE IDENTIDADES: COMENTÁRIOS SOBRE  
*AFRICAN DIASPORIC CINEMA: AESTHETICS OF RECONSTRUCTION* (2020) **183**

MORGANA GAMA DE LIMA

“PARA ALÉM DO “WORLD CINEMA””: COMENTÁRIOS SOBRE  
*AFRICAN CINEMA IN A GLOBAL AGE* (2024) **188**

ANA CAMILA ESTEVES

## ENSAIO VISUAL

A FACA NA MESA **193**

PAOLA BARRETO

## TRADUÇÃO

ENTREVISTA DE SARA GÓMEZ A MARGUERITE DURAS (Cuba, 1967) **214**

RENATA MASINI HEIN

## NAVEGAÇÕES

### NAVEGAÇÕES | ARTIGOS

IMAGENS DO BRASIL EM LATÊNCIA E SUSPENSÃO NO FILME *OS JOVENS BAUMANN* **222**

ANA MARIA ACKER

O CINEMA E SEUS TERRITÓRIOS: CIDADES E CORPOS **242**

ELIS CROKIDAKIS CASTRO

ELIANA MONTEIRO

### NAVEGAÇÕES | SESSÃO LIVRE

CINEMA DE PERIFERIA: UMA PROPOSTA DE MÚLTIPLAS SUBJETIVIDADES POLÍTICAS **256**

ALINNY AYALLA COSMO DOS ANJOS

DIVERSIDADE RACIAL NO AUDIOVISUAL BRASILEIRO: A RESISTÊNCIA DO ESTADO

NA IMPLEMENTAÇÃO DE POLÍTICAS PÚBLICAS **274**

GLEDSON MERCÊS

**editorial**

# A BARCA

## EQUIPE EDITORIAL A BARCA

É com muita satisfação que o segundo número d' *A Barca* solta suas âncoras e começa a navegar. Esta edição começa com um robusto dossiê, intitulado “Cinemas africanos nas histórias e nas teorias do cinema: estéticas, desafios e novos cenários”. Organizado pelas pesquisadoras Ana Camila Esteves (King's College London, Reino Unido), Jusciele Oliveira (Universidade do Algarve, Portugal) e Morgana Gama (Universidade Federal da Bahia, Brasil), o dossiê conta com 13 textos, entre artigos, contribuições para a Seção Livre, traduções, entrevistas e resenhas. Mais informações sobre podem ser encontradas em sua apresentação, escrita por Esteves, Oliveira e Gama.

A seguir, duas seções ganham os sete mares pela primeira vez: Ensaio Visual e Traduções. A artista convidada para a estreia da primeira delas é Paola Barreto, que também é professora do Instituto de Humanidades, Artes e Ciências Professor Milton Santos da Universidade Federal da Bahia. Em “A faca sobre a mesa”, Barreto nos leva até o Benim por meio de suas fotografias e reflexões. Já para a inauguração da segunda, contamos com a tradução “Entrevista de Marguerite Duras a Sara Gómez (Cuba, 1967)”, feita por Renata Hein (Programa de Pós-graduação em Cinema e Audiovisual da Universidade Federal Fluminense).

Em nossa seção Artigos, Ana Maria Acker (Universidade Luterana do Brasil) parte de *Os Jovens Baumann* (Bruna Carvalho de Almeida, 2018), filme cuja narrativa e estética se voltam para o começo dos anos 1990, para pensar o Brasil contemporâneo, um país em latência. O resultado pode ser visto em “Imagens do Brasil em latência e suspensão no filme *Os Jovens Baumann*”. Já Eliana Monteiro (Faculdades Integradas Hélio Alonso – FACHA) e Elis Crokidakis Castro (UFF/Unilasalle/FACHA/IDOR), em “O cinema e seus territórios: cidades e corpos”, investigam a relação entre câmera e corpos em algumas produções de Cláudio Assis a fim de compreender como tal diretor soma corpos e cidades em sua estética.

O primeiro texto da Seção Livre também pensa a relação cidade e cinema. Alinny Ayalla Cosmo dos Anjos (Universidade Federal de Sergipe), autora de “Cinema de Periferia: uma proposta de múltiplas subjetividades políticas”, referencia filmes, coletivos e cineastas para trazer à tona questões como imaginário social e representação e autorrepresentação. O segundo trabalho, por sua vez, é uma análise, feita por Gledson Mercês (Programa de Pós-graduação em Cinema e Audiovisual da Universidade Federal Fluminense), da atuação do Estado brasileiro na implementação ou não de políticas públicas para diversidade racial no audiovisual brasileiro. Mercês denominou sua contribuição “Diversidade racial no audiovisual brasileiro: a resistência do Estado na implementação de políticas públicas”.

Agradecemos a todas as pessoas editoras, autoras e pareceristas que tornaram o segundo número d’A *Barca* possível. Às/aos nossas/es/os leitoras/es/os, esperamos que aproveitem mais esta travessia conosco.

# CINEMAS AFRICANOS NAS HISTÓRIAS E NAS TEORIAS DO CINEMA:

ESTÉTICAS, DESAFIOS E NOVOS CENÁRIOS

ANA CAMILA ESTEVES

JUSCIELE OLIVEIRA

MORGANA GAMA

No ano de 2023, celebramos o centenário de Ousmane Sembène (1923-2007), notável cineasta senegalês considerado pioneiro dos cinemas africanos. Sembène desempenhou um papel fundamental nas lutas e negociações em prol da construção de uma consciência africana pós-colonial, utilizando o cinema como ferramenta para dialogar com a sociedade senegalesa, que acabara de conquistar sua independência, e também com o mundo. Vindo originalmente da literatura, Sembène fez a transição para o cinema a fim de tornar suas mensagens políticas e estéticas mais acessíveis ao público local e global, e se destacou por sua capacidade de explorar diversos gêneros cinematográficos (comédia, drama, filme de guerras, filme sobre mulheres) e formatos (curtas e longas), infundindo em todos os seus filmes uma crítica aguda com ironia, sarcasmo e toques de comicidade.

A celebração do centenário de Ousmane Sembène serviu de inspiração e vontade para a concepção deste dossiê, com o propósito primordial de fomentar e aprofundar as pesquisas relacionadas aos cinemas africanos no Brasil e em língua portuguesa, em especial no que diz respeito à sua presença nos estudos de cinema e audiovisual. É notório que as obras teóricas de referência sobre os cinemas da África estão predominantemente disponíveis em publicações dos Estados Unidos e da França, em idiomas como inglês e francês. Nos últimos anos, no entanto, pesquisadoras e pesquisadores têm se empenhado não apenas na publicação em língua portuguesa, mas também na promoção do interesse de novas investigações que considerem filmes africanos no campo de estudos de histórias e teorias do cinema.

Em maio de 2023, tivemos a oportunidade de participar do *Colloque Ousmane Sembène: Hétérotopie des possibles*, realizado na Universidade Gaston Berger, localizada na cidade de Saint-Louis, no Senegal. Durante o evento, apresentamos um trabalho em língua portuguesa que explorava o elemento cômico na construção de personagens femininas nos filmes de Ousmane Sembène. Fomos as únicas pesquisadoras da América Latina a marcar presença nesse encontro acadêmico que contou com a participação de eminentes estudiosos(as) da área, incluindo Sada Niang (University of Victoria, Canadá), Melissa Thackway (Sciences-Po Paris/l'INALCO, França), Ute Fendler (Universität Bayreuth, Alemanha), Daniela Ricci (Université Paris Nanterre, França), Vincent Bouchard (Indiana University) e diversos outros(as) pesquisadores(as) de destaque da África, Europa e América do Norte. Nesse sentido, nosso desejo é incentivar a pesquisa e a escrita dos cinemas africanos em língua portuguesa também em âmbito internacional.

Atento e sensível à importância de diminuir a invisibilidade das obras fílmicas africanas no âmbito da pesquisa acadêmica, o periódico *A Barca* se destaca como um veículo em sintonia com diversidades estéticas, estilísticas, políticas e narrativas trazidas pelas cinematografias africanas, e se junta a nós neste longo percurso que ainda temos pela frente. Temos a honra e satisfação de colaborar para a segunda edição desta revista, que vemos crescer com muita expectativa. Nesse percurso, à medida que continuamos a expandir e aprimorar nossas próprias pesquisas e atividades relacionadas às cinematografias africanas, levando em consideração a multiplicidade de camadas e complexidades nas definições e classificações possíveis, buscamos posicionar o Brasil como um dos países que atualmente gera um volume significativo de pesquisas sobre os cinemas africanos.

O dossiê *Cinemas africanos nas histórias e nas teorias do cinema: estéticas, desafios e novos cenários* reúne um total de 13 textos (artigos, resenhas, tradução e entrevista) escritos por pessoas de diversos espaços geográficos (Brasil, Camarões e Guiné-Bissau), corroborando a expansão dos estudos em cinemas africanos no Brasil (Bahia, Santa Catarina, São Paulo, Rio de Janeiro), os quais são apresentados, neste dossiê, a partir de suas contribuições estéticas, dos seus desafios e dos novos cenários.

Começando por personalidades pioneiras nos cinemas africanos, os textos apresentados a seguir propõem olhares sobre o legado estético de Ousmane Sembène, Paulin Soumanou Vieyra e Safi Faye. O artigo "**As máscaras africanas na estética cinematográfica de Sembène**", de Sílvio Marcus Corrêa, discute de que forma a estética cinematográfica sembeniana mudou o significado atribuído às máscaras africanas, diferenciando-se do fetichismo con-

ferido a tais objetos no chamado “cinema colonial”. Transformação que pode ser observada especialmente no filme *La Noire de...* (1966) demonstrando a criatividade do cineasta senegalês em utilizar a linguagem cinematográfica para construir uma crítica anticolonial acerca de artefatos tradicionais.

Já o artigo “Retorno, captura, abertura: cosmopoéticas do comum no cinema de Paulin Soumanou Vieyra”, de Marcelo Ribeiro, nos convida a olhar para a obra do pioneiro, contemporâneo de Ousmane Sembène, Paulin Soumanou Vieyra (1925-1987). Partindo de uma reconstituição parcial da trajetória do cineasta, crítico, historiador e teórico dos cinemas africanos, o texto argumenta que o cinema de Vieyra, como parte de uma experiência “pós-colonial emergente”, se caracteriza por uma tensão entre “captura e abertura do comum”, em que o recurso a um enquadramento nacional como forma de imaginação política deve ser visto de maneira heterogênea.

Como parte desses pioneirismos, destaca-se o legado estético de Safi Faye (1943-2023), cineasta senegalesa que se notabilizou por investir na vertente documental, é o tema do artigo “Selbé, não existe descanso para as mulheres”, de Evelyn Sacramento. A partir do filme *Selbé et tant d'autres* (1982), a autora olha para o gesto de apropriação da cineasta que se utiliza da docuficção para retratar o cotidiano de mulheres em uma vila senegalesa, que precisam lidar com os efeitos de complexas relações de gêneros na estrutura social.

A questão estética ainda é evidenciada no artigo “Comédia do poder, poder da comédia: transformações estratégicas nos cinemas africanos” (*Comedy of power, power of comedy: strategic transformations in African cinemas*), publicado originalmente em inglês pelo pesquisador camaronês Alexie Tcheuyap – uma das grandes referências nos estudos de cinemas africanos da atualidade –, e traduzido por Ana Camila Esteves. Embora publicado em 2010, o texto continua atual e com uma abordagem relevante ao examinar as construções estruturais e semânticas do aspecto cômico nos filmes africanos, demonstrando que, nas produções fílmicas contemporâneas camaronesas e africanas, “a construção da nação não é incompatível com o riso”.

Nos estudos sobre cinemas africanos os desafios são latentes e constantes, principalmente em um segmento que tem conquistado relevância no Brasil: os filmes produzidos em Países Africanos de Língua Oficial Portuguesa (PALOP). É dessa forma que Juscielle Oliveira apresenta a resenha “Da importância de se publicar em língua portuguesa: uma resenha sobre *CineGrafiyas Angolanas*” (2022), ressaltando que escrever e publicar em língua portuguesa é parte de um ato de resistência estética e luta política, num contexto de hegemonia da língua inglesa, e

promover os cinemas africanos dos PALOP, a exemplo do cinema angolano, é uma luta para que a palavra e o cinema em língua portuguesa não sejam silenciados no mundo globalizado da “anglofilia”.

É assim que Renata Dariva escreve “**Cinemas em Angola: ‘Um passado com o futuro sempre adiado e um passado a merecer melhor presente’**”, artigo que analisa as relações do cinema produzido em/sobre Angola, a partir de um minucioso levantamento historiográfico, buscando observar os paradigmas que se estabeleceram na série de iniciativas transnacionais, desde os anos de 1970 até os dias atuais.

Outra produção dos PALOP contemplada no dossiê é o cinema da Guiné-Bissau. Na entrevista “**‘Eu sou parte do processo da luta. Sem a luta, eu não existiria como cineasta’**. Entrevista com Sana Na N’Hada”, Cristina Alvares Beskow conversa com o realizador pioneiro bissau-guineense Sana Na N’Hada que traz informações históricas valiosas sobre a luta de independência contra o colonialismo português, lembrando sua própria trajetória, incluindo sua formação em Cuba e também a cobertura da guerra anticolonial. Informações que chegam em um tempo oportuno, considerando que o cineasta estreou seu filme mais recente, *Nome* (2023), na mostra ACID em Cannes (França).

É no contexto de valorização de produções textuais sobre cinemas africanos em língua portuguesa que Thaís Vieira Costa apresenta a resenha “**Dimensões críticas sobre cinematografias africanas em Cinemas Africanos: abordagens críticas**” (2020), acerca da mais recente publicação sobre cinemas africanos no Brasil organizada pelas pesquisadoras Ana Camila Esteves e Juscielle Oliveira. Com foco em cinematografias africanas contemporâneas, a obra aborda diversas perspectivas sobre o campo e oferece importantes reflexões sobre a necessidade de se ampliar os estudos no Brasil.

Na vertente de filmes africanos contemporâneos que inauguram novos cenários de produção e discussão, Marcelo Esteves apresenta o artigo “**A Cozinha Incrível de Anesu: resiliência e cinema no Zimbábue**”, que, de forma inovadora, se debruça sobre uma cinematografia ainda pouco conhecida no Brasil e até mesmo na África, a do Zimbábue. Diante da descolonização tardia do país em 1980 e dos impactos na produção audiovisual, o texto destaca o potencial do cinema em atravessar fronteiras e ganhar o mundo em plataformas de *streaming* como a Netflix.

Os filmes contemporâneos também demonstram que a noção de fronteira, território e nação são relativas diante de múltiplas conexões. É sobre isso que trata “**De uma ponta à outra do oceano: conexões transatlânticas entre os filmes *Atlantique* e *Nanny***”, artigo de Lara Carvalho que analisa as conexões transatlânticas e de identidades

culturais entre dois filmes contemporâneos – *Atlantique* (Mati Diop, França/Senegal, 2019) e *Nanny* (Nikyatu Jusu, EUA/Serra Leoa, 2022). Tais filmes revelam a maneira como duas cineastas da diáspora, com experiências de vida distintas, abordam memória, ausência e amor de forma intimamente conectada, resultando em narrativas complexas de terror, produzidas em ambos os lados do oceano Atlântico, mas sobre um mesmo tema: “a memória daquilo que se perde na travessia”.

Já Liliane Mutti, com o texto “O entre-lugar para pensar o mal-estar do cinema nação”, levanta a questão sobre a necessidade de olhar os filmes contemporâneos sem reduzi-los à categoria de cinema nação. É nesse sentido que filmes como *A Corda* (Helder Bata, 2023) e *O Marinheiro das Montanhas* (Karim Aïnouz, 2021), produções transcontinentais exibidas no FESTin - Festival de Cinema Itinerante da Língua Portuguesa, são apreciadas enquanto parte de um conjunto de obras em que a manifestação estético-criativa de quem realiza transcende parâmetros associados a um pertencimento territorial. Uma discussão que também está presente na resenha “Cinema como reconstrução de identidades: comentários sobre *African Diasporic Cinema: aesthetics of reconstruction*” (2020), de Morgana Gama de Lima, no qual reflexões em torno de filmes produzidos por cineastas situados na diáspora africana, enquanto processo criativo integrante da reconstrução de identidades dos cineastas, demandam caminhos alternativos de análise fílmica, ampliando e reconfigurando a própria noção acerca de cinemas africanos na cena contemporânea.

Na esteira das resenhas de livros recém-lançados sobre os cinemas da África, Ana Camila Esteves apresenta “African Cinema in a Global Age” (2024), mais recente publicação de um dos mais importantes teóricos dos cinemas africanos, Kenneth Harrow. Em “Para além do ‘world cinema’: comentários sobre *African Cinema in a Global Age* (2024), Esteves aponta como, neste livro, o autor busca situar filmes africanos contemporâneos na discussão teórica do que se convencionou chamar de “world cinema”, questionando nomenclaturas que considera ultrapassadas – como “diáspora”, por exemplo – no intuito de oferecer alternativas teóricas sobre cinematografias que, no contexto digital que situa o cinema contemporâneo, podem ser pensadas em nível global e em relação com obras do mundo inteiro.

Por fim, diante do panorama diverso e multidisciplinar apresentado, este dossiê traz textos que discutem as estéticas, os desafios e os novos cenários dos cinemas africanos. Ao apresentar olhares em torno desse campo de pesquisa, o dossiê evidencia, em língua portuguesa, um conjunto de críticas, análises, reflexões e perspectivas com potencial de preencher e ampliar as lacunas das histórias e teorias do cinema.

# **dossiê**

**cinemas africanos  
nas histórias e nas teorias do cinema:  
estéticas, desafios e novos cenários**

# AS MÁSCARAS AFRICANAS NA ESTÉTICA CINEMATOGRAFICA DE SEMBÈNE

SÍLVIO MARCUS DE SOUZA CORREA<sup>1</sup>

**RESUMO** Nos filmes do chamado Cinema Colonial, as máscaras africanas aparecem relacionadas ao suposto fetichismo de sociedades africanas, mas também ao espólio colonial que faz delas objetos decorativos ou objetos de arte. As máscaras africanas ganham um novo significado na estética do cineasta Ousmane Sembène (1923-2007). A partir de um par de exemplos, a proposta desse artigo é analisar a inovação estética do cineasta senegalês ao introduzir a “plástica negra” das máscaras africanas em seus filmes, já que elas não tiveram o mesmo destaque em sua literatura. A análise de uma máscara africana no filme *La Noire de...* (1966) permite demonstrar a criatividade de Sembène para uma adaptação à linguagem cinematográfica do conto de mesmo nome. Em termos teóricos e metodológicos, defende-se a ideia do “cinema impuro” (Bazin, 2018) e com base numa abordagem cultural da imagem (Gardies, 2015), busca-se demonstrar os múltiplos sentidos atribuídos às máscaras africanas na filmografia sembeniana.

**PALAVRAS-CHAVE** Ousmane Sembène; máscaras africanas; adaptação fílmica; cinema africano..

**ABSTRACT** In the films of the so-called Colonial Cinema, African masks appear related to the supposed fetishism of African societies, but also to the colonial booty that makes of them decorative items or art objects. African masks take on a new meaning in the aesthetics of filmmaker Ousmane Sembène (1923-2007). Based on a couple of examples, the purpose of this article is to analyze the aesthetic innovation of the Senegalese filmmaker in introducing the “black plastic” of the African masks in his films since they did not have the same prominence in his literature. The analysis of an African mask in the film *La Noire de...* (1966) allows to demonstrate Sembène’s creativity for an adaptation to cinematographic language of the novel of the same name. In theoretical and methodological terms, we defend the idea of “impure cinema” (Bazin, 2018) and based on a cultural approach of the image (Gardies, 2015), we seek to demonstrate the multiple meanings attributed to African masks in Sembène’s filmography.

**KEYWORDS** Ousmane Sembène; African masks; film adaptation; African cinema.

<sup>1</sup> Pesquisador visitante no Instituto de Ciências Sociais da Universidade de Lisboa e do Centre d’études en sciences sociales sur les mondes africains, américains et asiatiques (CESSMA) da Universidade de Paris.

## INTRODUÇÃO

Sob o chamado “primitivismo”, as vanguardas artísticas das primeiras décadas do século XX descobrem nas “artes primeiras” um recurso infindável de inspiração e de soluções estéticas (Rubin, 1987). Ao mesmo tempo, as expedições etnográficas no continente africano abastecem os acervos museológicos, primeiramente europeus e, depois, ocidentais, de objetos provenientes desse. Exposições em museus e em galerias de arte afirmam o valor etnográfico e artístico da “plástica negra” (Einstein, 1915).

Em termos etnográficos, as máscaras africanas tinham, geralmente, uma relação com a cultura religiosa dos grupos étnico-linguísticos que as produziam. Elas desempenhavam diferentes funções no seio de sociedades secretas ou de comunidades aldeãs. Contudo, no período colonial, o colecionismo fomentou uma reprodução de máscaras africanas para o mercado. Consideradas por alguns como meras cópias de uma suposta “arte tradicional”, muitas máscaras nunca dançaram e passaram a ser vendidas como objetos de decoração ou mesmo como objetos de arte.<sup>2</sup>

Como bens culturais de um patrimônio africano, as máscaras fizeram parte de uma narratologia colonial manifesta na literatura, mas também no cinema. As imagens dessas máscaras foram usadas para selos da então África Ocidental Francesa ou do Congo Belga, para ficar em dois exemplos. Mas essa “arte africana tradicional” serviu, igualmente, para um discurso anticolonial. As máscaras africanas foram temas da poesia de Léopold Senghor (1906-2001) à época do movimento da *Négritude*. No período pós-colonial, a imagem de algumas delas continua a ser imprimida em selos nacionais como na Guiné de Sekou Touré ou no Zaire de Mobutu.

Desde a primeira geração de cineastas africanos, o apelo estético das máscaras africanas favoreceu novos significados para elas através da linguagem da sétima arte. A seguir, ver-se-á como o escritor e cineasta Ousmane Sembène (1923-2007) introduziu as máscaras africanas em seus filmes sem muita preocupação com o empréstimo de bens culturais de um patrimônio alheio, pois as máscaras foram dissociadas de seus respectivos grupos étnicos na sua filmografia.

2 Em geral, as máscaras eram usadas em rituais de iniciação ou em cerimônias religiosas ou tinham funções sociais em que a sua aparição era marcada por uma performance dançante.

## AS MÁSCARAS AFRICANAS NO CINEMA

Ainda na época do cinema mudo, alguns filmes de aventuras sobre o continente africano contavam com a participação de coadjuvantes fantasiados de selvagens, alguns deles portavam máscaras. Como tantos outros, os primeiros filmes de Tarzan reproduziam essa representação dos africanos com máscaras para causar horror nos espectadores.

Nos filmes do chamado Cinema Colonial, as máscaras africanas continuaram associadas ao propalado fetichismo das sociedades africanas. No entanto, alguns filmes já mostravam tais máscaras como objetos decorativos ou objetos de arte. Nota-se que esses filmes foram coetâneos de uma valorização estética da plástica negra, pois as “artes primitivas” tinham os seus admiradores no meio das vanguardas artísticas do início do século XX.

Adaptado de um romance do escritor Antoine de Saint-Exupéry (1900-1944), o filme *Courrier sud* (1937) apresenta num plano (00:37'30) máscaras africanas penduradas na parede de uma casa (Figura 1). Algumas dessas máscaras são originárias de grupos étnicos da Serra Leoa, Libéria e Costa do Marfim. Essa nova decoração de interiores tem por contexto histórico o colonialismo, que enseja a moda do colecionismo da chamada “arte primitiva”.

Tem-se uma abordagem crítica ao colonialismo e ao colecionismo de arte africana no filme experimental *Les statues meurent aussi* (1953) de Chris Marker (1921-2012) e Alain Resnais (1922-2014). Este filme foi produzido pela editora *Présence Africaine* e aborda o museu como um cemitério, um repositório de esculturas africanas sem vida, onde elas foram retiradas de seus contextos originais e perderam, com isso, suas funções no seio daquelas comunidades, que lhes atribuíam uma vitalidade.

Outros filmes mostraram máscaras africanas como objetos de arte, como no caso do filme *Bell Book and Candle* (1958) de Richard Quine (1920-1989). Nesta comédia romântica, a atriz Kim Novak faz o papel de uma “feiticeira” e proprietária de uma galeria de “arte tribal” em Nova Iorque. Neste filme, pode-se identificar uma série de máscaras africanas, além de relicários e esculturas de diversos grupos africanos, notadamente da África Central. Desde os filmes do chamado Cinema Colonial, as



Figura 1 – Máscaras africanas no cinema. *Courrier sud* (1937).

máscaras africanas estão presentes com diversas funções e significados, por exemplo, como parte integrante de rituais africanos, simples mercadorias, objetos decorativos, objetos de arte ou como museália.

## AS MÁSCARAS AFRICANAS NA ESTÉTICA CINEMATOGRAFICA DE SEMBÈNE

Na cinematografia sembeniana, as máscaras africanas tiveram diferentes significados, alguns deles já se encontram nos filmes do Cinema Colonial, por exemplo, o de objetos decorativos. No filme *Xala* (1975), uma máscara africana aparece fixada na parede de um escritório (01:18'08). A diferença é que o escritório não é de europeus, mas, sim, de africanos. Aquela máscara não foi feita para ser decorativa. Ela difere daquela outra que aparece na casa de El Hadji no final do filme (01:57'23), mais conhecida como “arte de aeroporto”.<sup>3</sup>

No seu último filme, *Moolaadé* (2004), máscaras africanas aparecem num momento de mutilação genital feminina (00:59'10). Para usar um eufemismo, a circuncisão feminina é o tema principal desse derradeiro filme de Sembène, no qual máscaras africanas foram associadas a uma tradição que se torna alvo de questionamento. Ousmane Sembène insere um plano com um grupo de mulheres mascaradas no momento da mutilação genital de uma menina. Muito embora o idioma original do filme seja o Bambara, as máscaras não são originárias do grupo Bambara. Para a *nyayali* (excisão) entre os Bambara do Mali ou do Burkina Faso, não há o uso de máscaras. Portanto, a representação da prática da mutilação genital feminina no filme *Moolaadé* não tem qualquer verossimilhança com a realidade. Como em outros filmes, Ousmane Sembène não procura fazer uma reconstituição etno-histórica minuciosa, seja de um acontecimento ou de um costume tradicional.<sup>4</sup>

Como intelectual ateu e marxista, Ousmane Sembène sempre teve um olhar crítico às religiões, especialmente àquelas consideradas exógenas à África Subsaariana como o islamismo e o cristianismo. Sua abordagem crítica não aparece apenas na literatura (Sall, 2007), mas também na sua filmografia. Em filmes como *Ceddo* (1977), tem-se uma crítica às duas religiões monoteístas, inclusive à relação de ambas com a escravidão africana. Apesar das diferenças entre as linguagens (literária e fílmica), trata-se de um mesmo autor (Bourhane, 2008; Bové, 2009; Correa, 2018).

No filme *Emitai* (1971), máscaras africanas aparecem relacionadas a divindades Diola em cultos religiosos (00:47'56 | 00:49'29).<sup>5</sup> Neste filme, máscaras dançam e são evocadas por um mediador da comunidade para consul-

3 O termo “arte de aeroporto” se refere aos objetos produzidos para turistas. O africanista Jan Vansina (2010) tratou dessa “arte de aeroporto” como sinônimo de “arte turística”.

4 Um recente relatório da UNICEF (2022, p.7) demonstra que 97% das jovens e mulheres, entre 15 e 49 anos, do grupo Bambara do Mali foram submetidas à mutilação genital feminina e que tal prática é realizada ainda de forma tradicional.

5 O grupo Diola se encontra no sul do Senegal, mas também nos países vizinhos como Gâmbia e Guiné.

tar os espíritos diante do conflito com os franceses. Trata-se de um exemplo do que Terence Ranger (1968) chamou de “resistências primárias” ao colonialismo, quando os africanos recorrem às forças divinas para resistir aos abusos da colonização. No caso de *Emitai*, o esforço de guerra é colocado em questão pela comunidade Diola que não pretende dispor do seu estoque de arroz para as tropas francesas.

De modo geral, na filmografia de Sembène encontra-se a máscara africana que dança como em *Emitai* (1971) ou que é apenas item decorativo como em *Xala* (1975). Outras máscaras africanas têm um significado mais sibilino como a máscara no filme *La Noire de...* (1966) e que será analisada adiante.

## UMA MÁSCARA AFRICANA EM LA NOIRE DE

O filme *La Noire de...* (1966) é uma adaptação de um conto do escritor e cineasta Ousmane Sembène. Em sua magistral defesa da adaptação cinematográfica, André Bazin demonstra a fragilidade dos argumentos pelo “cinema puro”.<sup>6</sup> Para o crítico de cinema, a adaptação para o cinema de uma obra literária não prejudica a literatura. Para Bazin (2018, p.135):

[...] por mais aproximativas que sejam as adaptações, elas não podem causar danos ao original junto à minoria que o conhece e aprecia; quanto aos ignorantes, das duas uma: ou se contentarão com o filme, que certamente vale qualquer outro, ou terão vontade de conhecer o modelo, o que é um ganho para a literatura.

Ainda para Bazin (2018, p.137), “o cinema assimila o formidável capital de assuntos elaborados, aglomerados à sua volta pelas artes ribeirinhas ao longo dos séculos. Apropria-se delas porque precisa, e porque, desejamos reencontrá-las através dele.” Não se trata, pois, de concorrência ou substituição, mas de simples adjunção entre as artes. Neste sentido, a obra cinematográfica de Ousmane Sembène se inscreve neste “cinema impuro” ricamente tributário de outras artes como a literatura de Jack London (1876-1916), o afro-jazz de Manu Dibango (1933-2000) e ainda de outras escolas de cinema como a de Sergei Eisenstein (1898-1948).

Ao adaptar o seu conto *La Noire de...* para o cinema, Ousmane Sembène tinha consciência que “o drama da adaptação é o da vulgarização” (Bazin, 2018, p. 135). Poderia ter optado pela “simplificação”. Ao contrário, al-

6 Publicado originalmente em 1952, no livro *Cinéma, un œil ouvert sur le monde*, organizado por Georges Michel Bovary, o texto de André Bazin para referência foi o da edição brasileira de 2018.

gumas personagens ganharam em complexidade no filme, como o patrão (Robert Fontaine) e a própria Diouana (Mbissine Thérèse Diop), em relação ao conto original. O escritor e cineasta logrou uma adaptação que garantiu um equilíbrio entre as duas obras (literária e fílmica), uma equivalência alcançada graças ao seu talento. De modo algum idêntico ao texto original, a adaptação cinematográfica de *La Noire de...* não traiu o conto homônimo com suas inovações. No plano estético, Sembène levou para a tela todo o drama da jovem Diouana para garantir a fidelidade e o respeito à obra original.

*La Noire de...* é considerado o primeiro longa-metragem de ficção de um cineasta africano (Vieyra, 2012, p. 79). O filme recebeu o prêmio Jean Vigo no Festival de Cannes (França) e outros mais no Festival Mundial das Artes Negras de Dacar (Senegal) e no Festival de Cartago (Tunísia) em 1966. Segundo Paulin Soumanou Vieyra (2012, p. 78-79), o projeto inicial era para um filme curta-metragem. Somente durante a montagem que o filme ganhou forma de longa-metragem.

Publicado em 1962 pela editora *Présence Africaine*, o conto *La Noire de...* foi inspirado numa nota de jornal, de um *fait divers*. O conto inicia com a chegada de inspetores a uma mansão em Antibes na Côte d'Azur, onde ocorreu o suicídio de uma jovem negra (*négresse* no original). Na *living room*, os inspetores, um fotógrafo e três jornalistas admiram as estatuetas e máscaras africanas, entre outros objetos. Por sua vez, o filme começa com a chegada do navio ao porto de Marselha, onde desembarca Diouana. Ela veio trabalhar para uma família francesa para quem ela já tinha sido empregada em Dacar.<sup>7</sup> Paulin Soumanou Vieyra (2012, p. 61-63) analisou as sequências do filme em que o passado recente (em Dacar) e o presente (em Antibes) de uma empregada doméstica se desenrolam emaranhados.

Cabe ressaltar que Sembène fez mudanças substanciais para adaptar o seu conto para um filme. Destacam-se três delas: primeiro, em termos temporais, o conto se desenrola entre 1958 e os três anos anteriores, já o filme se passa durante os primeiros anos do Senegal independente; segundo, a sequência narrativa é modificada e acrescida de uma última, o retorno do patrão para devolver os pertences de Diouana à sua família;<sup>8</sup> e, terceiro, o filme tem novas personagens como um amante e uma máscara. Esta última, como bem observou Vieyra (2012, p. 75), tem ação dramática no filme.

No filme, a jovem Diouana havia dado de presente uma máscara africana à sua patroa. Ela comprara a máscara do seu irmão (Vieyra, 2012, p.59). A máscara seria um contra-dom pelo benefício de ser empregada em casa de

7 Segundo o conto homônimo, Diouana trabalhara por três anos para uma família francesa em Dacar. Seguiu a família em abril de 1958. Suicidou-se poucos meses depois.

8 Trata-se da última sequência (8) resumida por Vieyra (2012, p. 63): "Em Dacar. O patrão de Diouana vem devolver à sua família os seus pertences e pagar o que ele lhe deve. Mas os pais se recusam a aceitar o dinheiro. O patrão vai embora seguido pelo menino com a máscara."

“Toubab”. Na casa do casal francês em Dacar havia outras máscaras africanas como objetos decorativos nas paredes. A máscara atende ao gosto dos patrões para quem ela parece ser “autêntica” (00:19’56). A máscara é colocada ao lado de uma estatueta Senufo (Figura 2).<sup>9</sup>

Ao chegar ao apartamento do casal em Antibes, Diouana avista a máscara dada por ela na parede da sala de estar.<sup>10</sup> Se a máscara representa mais um “souvenir” na casa de franceses de classe média, que estiveram a trabalho no Senegal no período chamado da cooperação franco-senegalesa, nota-se que naquele espaço ela é a única na parede. Talvez, a atribuída autenticidade tenha sido a razão pela escolha dos patrões de guardá-la entre tantas outras. Nota-se que os cooperantes continuavam com o mesmo habitus colonial que atribuída a certos objetos etnográficos um valor artístico. É diante dessa máscara pendurada na parede (Figura 3) que Diouana começa a questionar-se (1966, 00:27’22):

Em Dacar, o que eles devem estar pensando de mim? “Diouana é feliz na França... Ela tem uma vida boa.” A França é a cozinha, a sala de estar, o banheiro e o meu quarto. Onde estão as pessoas que vivem nesse país? A patroa me dizia: “Você vai ver, Diouana, há lojas lindas na França.” A França é esse buraco negro? O que eu sou aqui? A cozinheira? A faxineira? A lavadeira? E quando as crianças chegarem, o que mais terei de fazer? Estou sozinha. Será que a patroa me trouxe aqui para me trancar? É por isso que ela foi tão gentil comigo em Dacar, dando-me seus vestidos, seus conjuntos, seus sapatos usados? Aqui, passo minha vida entre a cozinha e meu quarto. Isso é viver na França?



Figura 2 – Máscara e estatueta. *La Noire de...* (1966).

<sup>9</sup> O grupo Senufo se encontra no norte da Costa do Marfim, no sul do Mali e no oeste do Burkina Faso.

<sup>10</sup> Tem-se aqui um contraste com o conto original: no conto *La Noire de...* (1962), o casal vive numa mansão em Antibes, onde a sala de estar parece um “antro de caçador” com seus troféus de caça pelas paredes. Tem-se ainda estatuetas e máscaras africanas, conquanto a versão fílmica mostre apenas uma máscara africana pendurada na parede de um apartamento.

Não tardou muito para o desencanto da jovem senegalesa com a sua nova situação. Desilusão que se mistura à frustração. Sua autopercepção é verbalizada numa voz *off* que expressa o sentimento de ser uma prisioneira, uma escravizada. Desiludida, frustrada e se sentindo traída, Diouana tira a máscara da parede e a leva para o seu quarto de dormir. “Esta máscara é minha. Madame me enganou”, diz a empregada em seu solilóquio (1966, 00:41’15). Para ela, a patroa não respeitou o contrato, por conseguinte, a relação entre dom e contra-dom; por isso, ela não merece ficar com a máscara que Diouana comprou por 50 francos. Ao chegar em casa, a patroa deu falta da máscara que encontra no quarto da empregada. Ambas disputam a máscara (Figura 4).

O efeito visual giratório que Sembène logra nesta disputa pela máscara (1966, 00: 49’33) é próprio das técnicas de cinema.<sup>11</sup> Tem-se aqui uma adaptação inovadora para traduzir o conflito de classes. Como já apontado por Paulin Soumanou Vieyra (2012, p. 81), esse filme vai além da noção de raça para tratar das relações de classe. A máscara africana é motivo da querela entre a patroa e a empregada. Nota-se que o cineasta introduz uma disputa por um objeto que não se encontra no conto original. No entanto, Sembène permanece fiel ao tema central do texto literário. Não se trata de uma adaptação fidedigna à obra no sentido de uma sujeição a leis estéticas alheias, como advertiu Bazin (2018, p. 137), mas uma fidelidade no tratamento do antagonismo de classe entre ambas as mulheres. A disputa é interrompida com a mediação do patrão que persuade a sua esposa a deixar a máscara com Diouana.



Figura 3 – Diouana defronte à máscara. Filme *La Noire de...* (1966).

11 No filme *Os Cafajestes* (1962), de Ruy Guerra, tem-se uma cena na praia com um recurso técnico semelhante.



Figura 4 – Diouana e sua patroa disputam a máscara. *La Noire de...* (1966).

Sozinha em seu quarto de dormir, Diouana prepara o desfecho trágico do seu drama. Depois do suicídio, o patrão retorna para Dacar e busca a família da sua empregada para devolver os seus pertences, inclusive a máscara. Assim, a máscara volta para as mãos do menino que segue o homem até os limites do bairro (Figura 5). Como bem observou Samba Gadjigo (2006, p.72), Sembène foi testemunha ocular da formação dos guetos Lébou de Dacar.<sup>12</sup> Ele chegou a morar na “Medina indígena”, “a Tanga-Sul de todas as cidades coloniais africanas” (Gadjigo, 2006, p. 73).<sup>13</sup>



Figura 5 – O retorno da máscara. *La Noire de...* (1966).

Como apontou Paulin Soumanou Vieyra (2012, p. 75), a máscara é um elemento fundamental no filme *La Noire de...* Muito embora, o crítico de cinema tenha notado a performance dramática da máscara neste filme, omite que a mesma personagem está ausente na prosa do conto homônimo. Segundo Vieyra (2012, p. 75):

12 O grupo Lébou é composto majoritariamente de comunidades pesqueiras do litoral do Senegal e do Cabo Verde. Com o crescimento urbano de Dacar, houve um êxodo rural que promoveu um aumento da periferia da capital senegalesa.

13 Samba Gadjigo faz referência ao romance *Ville Cruelle* de Mongo Beti. Sobre Tanga e a imagologia literária de uma cidade colonial, ver Correa (2023).

Objetos, notadamente a máscara, tiveram às vezes uma ação dramática. A máscara é um elemento importante em *La Noire de...* Ela começa por selar um tipo de cumplicidade amigável entre a doméstica e a patroa. Depois, ela se torna um elemento de discórdia, mesmo de briga. No fim do filme, a máscara será um símbolo, o símbolo da África. Restituída à família pelo patrão, ela volta ao irmão de Diouana que, colocando-a sobre o rosto, persegue o patrão que deixa o bairro onde vivem os pais de Diouana.<sup>14</sup>

Para Vieyra, a máscara simbolizaria uma África ainda em disputa entre europeus e africanos num contexto pós-colonial. O menino representaria o futuro a quem pertence a máscara. Em outros termos, a África para os africanos. Nota-se que o filme foi atualizado pelo escritor e cineasta senegalês, pois o conto original se passa no período da União Francesa e o filme homônimo nos primeiros anos do Presidente Senghor. Sembène introduz mesmo uma conversa entre franceses em que o patrão de Diouana afirma (1966, 00:22'17): “No Senegal... enquanto houver Senghor, é seguro. [...] O Senegal não é o Congo.” No filme (1966, 00:46'33), a imagem de Patrice Lumumba (1925-1961) aparece estampada num tecido no quarto do amante de Diouana. Assassinado em meados de janeiro de 1961, o primeiro-ministro do Congo independente tornou-se um mártir do pan-africanismo. Ousmane Sembène logra inserir no filme uma referência verbal a Senghor (1906-2001) e uma imagética a Lumumba. Porém, a introdução de uma máscara africana no cenário e na diegese do filme *La Noire de...* parece ter sido a inovação de maior relevância na adaptação para a tela do conto original.

Plano inovador aparece numa sequência da *détresse* de Diouana. Sem ânimo, ela cai em melancolia. Em plano fechado, a câmara foca as duas fotografias e a máscara ao chão ao lado da cama (Figura 6). As fotografias são dela e do seu namorado em Dacar. As fotografias e a máscara remetem a uma África afetiva e distante. Esses elementos (fotografias e máscara africana) não se encontram no texto original. A introdução desses elementos não trai a fidelidade da adaptação, visto que ambos concorrem para traduzir a melancolia de Diouana.

14 Des objets, notamment le masque, ont eu parfois une action dramatique. Le masque est un élément important dans *La Noire de...* Il commence par sceller une sorte de complicité amicale entre la bonne et la patronne. Puis il devient élément de discorde, voire de bagarre. Ce masque, à la fin du film sera un symbole, le symbole de l'Afrique. Rendu à la famille par le patron, il est repris par le frère de Diouana, qui se l'appliquant sur le visage, poursuit le patron qui fuit le quartier où vivent les parents de Diouana. (tradução do autor)



Figura 6 – Máscara ao chão do quarto de empregada. *La Noire de...* (1966).

## DO DIREITO CULTURAL PARA ACESSO DO PATRIMÔNIO ALHEIO

No filme *La Noire de...*, Ousmane Sembène inovou em termos de narratologia ao fazer uma adaptação para o cinema do seu conto homônimo. Mudou a sequência narrativa, mas também introduziu personagens novas (Correa, 2021, p. 76). Para ficar num exemplo, tem-se a própria máscara que passa das mãos do menino, para as mãos de Diouana, para as mãos da patroa e para as mãos do patrão até, finalmente, voltar para as mãos do menino. A máscara não é apenas um objeto. Ela é também personagem, segundo o crítico de cinema e amigo de Sembène, Paulin Soumanou Vieyra (2012). Essa circularidade de transmissão parece ser um fio condutor que Ousmane Sembène encontrou para adaptar o seu conto das páginas do livro *Voltaïque* (2013) para o grande ecrã. Acontece que a máscara utilizada no filme é uma máscara hiena, provavelmente de origem Bambara.<sup>15</sup> Nota-se que o cineasta senegalês não procurou restituir àquela máscara o seu contexto cultural original.<sup>16</sup> A máscara hiena surge no filme como um achado. O pai do menino, um homem letrado, ordena ao filho a deitar fora a máscara. Não é anódino que o papel deste homem que trabalha como “escritor público” (1966, 00:13’12) e que cuida de uma “escola popular” (1966, 00:56’15) seja feito pelo próprio Ousmane Sembène.

O cineasta senegalês recorre a uma máscara de um grupo cultural e linguístico do Mali para inseri-la na narrativa visual do seu filme *La Noire de...* sem qualquer dado etnográfico. Provavelmente, o pan-africanismo sembeniano lhe autorizava mobilizar recursos visuais a partir de um patrimônio da cultura material africana. Se Pablo Picasso (1881-1973) recorreu às máscaras africanas para a sua arte plástica, por que Sembène não poderia utilizar as máscaras africanas em sua arte cinematográfica? Mas o que dizem as comunidades originárias dessas máscaras que foram filmadas como mercadorias, objetos de decoração ou objetos de arte?

A definição dos direitos culturais das Nações Unidas mostra a complexidade da questão.<sup>17</sup> Tal definição protege o acesso aos recursos culturais e ao patrimônio cultural de uma coletividade, mas quais são os patrimônios culturais que um indivíduo tem direito de acesso? Qual o direito que tem um cineasta de usar num filme, por exemplo, um elemento do patrimônio cultural alheio?

Em termos jurídicos, conquanto obras de arte possuam um detentor dos direitos autorais, elas também são protegidas pelas leis de direito de imagem. Assim, fotografar ou filmar um objeto de arte protegido pelos direitos autorais ou de imagem ou ainda pelos direitos culturais pode incorrer em infração prevista pela legislação. Se os direitos de imagem concernem a quem aparece na imagem, os direitos autorais são outorgados ao proprietário da obra.

15 Encontra-se a máscara hiena também entre os Dogon e Bozo do Mali.

16 A máscara hiena representa um animal mítico detentor de um saber ancestral e quem porta essa máscara é o *kòrè duga*, o sacerdote da sociedade de iniciação *kòrè* (Cissé, 1995, p. 186).

17 Disponível em: <https://x.gd/fdOXm>. Acesso em: 8 de julho de 2023.

Fotografar ou filmar uma máscara que possui direitos autorais, implica autorização prévia do detentor dos direitos autorais da mesma. O proprietário de uma obra pode ser uma comunidade. Assim, uma máscara pode ser bem cultural de uma coletividade que tem sobre ela um direito autoral. O direito da imagem e o direito autoral, assim como o direito cultural, podem proteger o acesso a bens culturais do patrimônio material de grupos minoritários.

Mais de meio século depois da primeira exibição de *La Noire de...*, uma série de demandas de restituições de objetos da cultura material africana dos museus ocidentais tem logrado êxito. A consciência militante diante de certos abusos no uso de imagens de elementos ou signos culturais de grupos africanos na moda, no *design*, nas artes e mesmo na indústria cinematográfica suscita um amplo debate sobre o direito de imagem ou o direito autoral de objetos da cultura material de uma determinada minoria.

O uso indevido de objetos de uma determinada cultura pode, atualmente, suscitar reivindicações. Alguns denunciam uma “apropriação cultural”. Outros, como Alain Mabanckou (2022), preferem falar em “empréstimo”. No cinema, esse uso tem sido frequente. Para ficar num exemplo, o filme *Black Panther* (2018) fez um *pot-pourri* de elementos de diversas culturas africanas para o figurino de certas personagens. Nota-se que desde o cineasta senegalês Sembène até o afro-americano Ryan Coogler, o pan-africanismo parece ser álibi para usufruir de um suposto patrimônio comum da cultura material africana. O propalado direito cultural parece estar em rota de colisão com a liberdade artística. Afinal, qual o direito de um artista de se apropriar ou tomar de empréstimo a imagem de uma máscara do patrimônio cultural alheio para o seu trabalho artístico? Quem tem o direito de imagem e/ou o direito autoral?

Para uma abordagem cultural da imagem, deve-se ter em conta que o nosso olhar para qualquer coisa é sempre orientado pela nossa interpretação (Wittgenstein *apud* Gardies, 2006, p. 149). A interpretação depende do conhecimento prévio sobre determinada coisa. No processo de interpretação, um dos elementos decisivos na relação entre imagem e o espectador é o estatuto do autor, ou seja, o papel atribuído pelo espectador ao autor da imagem (Gardies, 2006, p.151). No caso da imagem da máscara africana no filme *La Noire de...*, o espectador pode atribuir ao cineasta senegalês um saber sobre aquele objeto, bem como um direito legítimo sobre o uso que pode ser feito dele. Mas como foi informado anteriormente, aquela máscara não tem procedência senegalesa e muito menos da região da Casamança, de onde a personagem de Diouana era natural. Portanto, quando ela diz que a “máscara é minha”, “paguei por ela 50 francos” (1966, 00:50’06), a relação de Diouana com a máscara não traduz nenhum laço de pertencimento étnico ou algo do gênero. Natural de Boutoupa, a jovem nada tem a ver com a origem daquela máscara.

Comprada do irmão, presenteada à patroa, retomada para si e então restituída ao irmão, a máscara de Diouana é no filme uma máscara “destribilizada”, sem qualquer referência de seu uso ou função em determinada comunidade de origem. Mas para quem tem alguma informação etnográfica do Mali, aquela máscara não é apenas uma máscara africana. Nota-se que o estatuto (senegalês) do autor nem sempre é garantia de que a imagem de uma máscara africana tenha relação com o seu mundo de produção, ou seja, aquele da chamada arte tradicional.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Na estética cinematográfica de Ousmane Sembène, encontra-se uma série de recursos visuais às artes africanas desde a arte têxtil até as artes plásticas e gráficas. As máscaras africanas foram utilizadas como um recurso visual para diferentes finalidades. Se as máscaras africanas têm pouco apelo na prosa sembeniana, elas aparecem com força nos seus filmes e são valorizadas na sua estética cinematográfica, notadamente como um enigma africano. Nos primeiros quinze minutos do filme *La Noire de...*, uma máscara africana surge nas mãos de uma criança. A máscara passa de mão em mão para voltar às mãos do menino no final do filme. Achada pelo menino, comprada a crédito por Diouana, ofertada à sua patroa, levada para a França, fixada numa parede num apartamento em Antibes, recuperada por Diouana, alvo de querela entre a patroa e sua empregada e, finalmente, restituída pelo patrão aos pais de Diouana, a máscara faz um percurso em que a sua função muda a cada etapa. Como brinquedo nas mãos do menino, como objeto sem valor aos olhos do seu pai, como presente de Diouana, como objeto de arte para os patrões, a máscara africana acaba se revitalizando nas mãos do menino que segue o patrão de Diouana até ele deixar o bairro periférico de Dacar, onde sua população vive em precárias condições.

Aquela população excluída acusa a segregação do espaço urbano da cidade colonial que se reproduz de alguma maneira no pós-independência. Ao adaptar o conto para a tela, Sembène atualizou a crítica social. Se no conto, o contexto era o colonialismo tardio da década de 1950, no filme é o período da cooperação franco-senegalesa. Alguns podem ver no filme uma crítica ao neocolonialismo.

Destarte, a máscara hiena ganhou um novo significado no filme *La Noire de...* Sem qualquer relação com as suas origens ou com as suas funções na sociedade secreta *Koré* dos Bambara, ela tornou-se uma personagem

com ação dramática num contexto pós-colonial, no qual a modernização das sociedades africanas e as relações de trabalho foram alvos de uma reflexão crítica e acurada do escritor e cineasta Ousmane Sembène.

## REFERÊNCIAS

- BAZIN, André. *O que é cinema?* São Paulo: Ubu Editora, 2018.
- BOURHANE, Hassane. *L'œuvre littéraire et cinématographique de Sembène Ousmane face à ses lecteurs*. Thèse de Doctorat en littérature générale et comparée, Université de Cergy-Pontoise, Paris, 2008.
- BOVÉ, Bruno. "Sembène Ousmane (1923-2007), une biographie". *Africultures*, n. 76, 2009, p. 26-45.
- CISSÉ, Youssouf Tata. "Aperçu sur les masques Bambara". In. *Masques*. Paris: Musée Dapper, 1995, p. 165-199.
- CORREA, Sílvio Marcus de Souza. "Ousmane Sembène: uma África traduzida em palavras e imagens". In. CARVALHO FILHO, Sílvio de Almeida; NASCIMENTO, Washington Santos (orgs.). *Intelectuais das Áfricas*. Campinas, São Paulo: Pontes Editores, 2018, p. 169-202.
- \_\_\_\_\_, Sílvio Marcus de Souza. "O patriarcado africano na prosa de Ousmane Sembène". *Revista Graphos*, v. 23, n. 3, 2021, p. 73-89.
- \_\_\_\_\_, Sílvio Marcus de Souza. *Tanga: imagologia literária de uma cidade africana*. Cadernos de Campo, USP, v. 32, n. 1, 2023, p. 1-22.
- EINSTEIN, Carl. *Negerplastik*. Leipzig: Verlag der Weissen Bücher, 1915.
- GADJIGO, Samba. Ousmane Sembène. *Une conscience africaine*. Paris: Présence Africaine, 2013.
- GARDIES, René. *Compreender o cinema e as imagens*. Lisboa: Edições Texto & Grafia, 2015.
- MABANCKOU, Alain. Entretien avec l'écrivain franco-congolais Alain Mabanckou, président d'honneur du Livre sur les quais à Morges. RTS, le 4 septembre 2022. Disponível em: <https://x.gd/R1qSn>. Acesso em: 8 de julho de 2023.
- RANGER, Terence. "Connexions between 'Primary Resistance' Movements and Modern Mass Nationalism in East and Central Africa: II." *The Journal of African History*, v. 9, n. 4, 1968, p. 631-41.
- RUBIN, William (ed.). *Primitivism in 20th Century Art*. New York: MoMA, 1987.
- SALL, Abdoulaye. *La critique religieuse dans l'œuvre romanesque de Sembène*. Thèse de Doctorat 3e cycle, UCAD, 2007.

SEMBÈNE, Ousmane. *Voltaïque, suivi de La Noire de...* Paris: Présence africaine, 2013. (1. ed. 1962).

VANSINA, Jan. As artes e a sociedade após 1935. In: MAZRUI, Ali A. (org.) *História geral da África, VIII: África desde 1935*. Brasília: UNESCO, 2010, p. 697-760.

VIEYRA, Paulin Soumanou. *Ousmane Sembène cinéaste: Première période, 1962 - 1971*. (1ed. 1972) Paris: Présence Africaine, 2012.

## FILMES

BELL, Book and Candle. Direção de Richard Quine. EUA: 1958. 35mm (106 min).

BLACK PANTHER. Direção de Ryan Coogler, EUA: 2018. 35mm (135 min).

CEDDO. Direção de Ousmane Sembène. Senegal: 1977. 35mm (120 min).

COURRIER Sud. Direção de Pierre Billon. França: 1937. 35 mm (91 min).

EMITÁÏ. Direção de Ousmane Sembène. Senegal: 1971. 35 mm (103 min).

LA NOIRE de... Direção de Ousmane Sembène. Senegal/França: 1966. 35 mm (59 min).

MOOLAADÉ. Direção de Ousmane Sembène. Senegal: 2004. 35mm (124 min).

LES STATUES meurent aussi. Direção de Chris Marker e Alain Resnais. França: 1953. 35mm (30 min).

XALA. Direção de Ousmane Sembène. Senegal: 1975. 35mm (123 min).

# 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, extraído 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.
- ESTEVEZ, 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.

# SELBÉ (1983), NÃO EXISTE DESCANSO PARA AS MULHERES<sup>1</sup>

EVELYN SACRAMENTO<sup>2</sup>

**RESUMO** O documentário *Selbé et Tant d'autres* (Senegal, 1983) de autoria da cineasta senegalesa Safi Faye (1943-2023) narra as dificuldades vividas pela personagem central Selbé e suas companheiras de aldeia, evidenciando a difícil situação em que se encontram, enquanto mulheres e mães principais responsáveis por suas famílias. Com essa obra, a realizadora interessa-se por evidenciar uma complexa relação de insubordinação e poder, destacando a desigualdade de gênero da estrutura social, ao mostrar as realidades de mulheres senegalesas e africanas que vivem desafios cotidianos para garantir a sobrevivência de suas famílias diante de um cenário de escassez. O artigo aqui apresentado direciona o olhar para o papel da autora na realização dessa obra, seus interesses políticos em utilizar a docuficção para contar a história dessas mulheres.

**PALAVRAS-CHAVE** cinema; documentário; docuficção; gênero; Safi Faye.

**ABSTRACT** The documentary *Selbé et Tant d'autres* (Senegal, 1983) by Senegalese filmmaker Safi Faye (1943-2023) narrates the difficulties experienced by the central character Selbé and her village companions, highlighting the difficult situation in which they find themselves, as women and mothers primarily responsible for their families. Through this work, the director is interested in highlighting a complex relationship of insubordination and power, highlighting the gender inequality of the social structure, by showing the realities of African women who experience daily challenges to guarantee the survival of their families in a scenario of scarcity. The article presented here directs the gaze to the author's role in the realization of this work, her political interests in using docufiction to tell the story of these women.

**KEYWORDS** cinema; documentary; docufiction; genre; Safi Faye.

<sup>1</sup> Esse artigo é uma versão atualizada de parte do capítulo IV da dissertação intitulada *Safi Faye: Entre o olhar e o pertencimento*, de minha autoria, defendida em 2019, pelo Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Estudos Étnicos e Africanos da Universidade Federal da Bahia (POSAFRO-UFBA).

<sup>2</sup> Mestre e doutoranda pelo Programa Multidisciplinar de Pós-graduação em Estudos Étnicos e Africanos (UFBA)

Mais tarde, porém, circularam histórias que Nnu Ego era uma mulher má até na morte, porque, embora muitas pessoas lhe suplicassem por fertilidade, ela nunca atendia aos pedidos. Pobre Nnu Ego, mesmo na morte não lhe davam paz! Apesar disso, muitos confirmavam que ela dera tudo aos filhos. A alegria de ser mãe, é a alegria de dar tudo aos filhos, diziam.<sup>3</sup>

Emecheta, 2018, p. 316

“Não existe descanso para os desafortunados, Selbé foi para outra aldeia”. Com essa canção Safi Faye (1943-2023) faz um preâmbulo do que vem a ser o documentário *Selbé et Tant d'autres* (Safi Faye, Senegal, 1983). Selbé é a nossa protagonista, uma camponesa de trinta e nove anos, e mãe de oito filhos. A canção foi feita por sua mãe, com quem aprendeu desde pequena a cuidar da terra e tirar dali o sustento. Após o casamento, Selbé vai morar em outra aldeia com sua família, quando sua mãe adoeceu fez esses pequenos versos pensando na filha, em voz *off* Safi Faye, diz: “essa música retrata a vida delas”.

As filmagens de *Selbé et Tant d'autres* se iniciaram em 1982 e foram concluídas no ano seguinte, sendo coproduzido pela UNICEF (Fundo das Nações Unidas para a Infância) e pela produtora Faust Films Production (Munique). Este documentário foi encomendado pela UNICEF, que estava interessada em mostrar as realidades cotidianas de mulheres africanas que muitas vezes têm que lutar contra a pobreza e outras adversidades para sustentar suas famílias. Em 1983, o filme recebeu o prêmio especial no Festival de Leipzig, que ocorreu na Alemanha (Ukadike, 2002).

Em *Selbé et Tant d'autres*, Safi Faye está interessada em contar a história de mulheres que vivem numa sociedade patriarcal, uma realidade dura de muito trabalho, em que elas são as responsáveis pela manutenção de suas famílias, narrando complexas relações de subordinação e poder, destacando a desigualdade de gênero da estrutura social senegalesa, africana e mundial.

Vinda de uma grande família camponesa, o ambiente rural é a expressão mais significativa dos compromissos artísticos e políticos de Safi Faye, a cineasta diz: “Eu sempre acreditei que todo africano vem do mundo rural e é por isso que toda a minha pesquisa e meus escritos têm sido sobre a vida rural” (Faye, 2015, tradução nossa).<sup>4</sup> Assim, a realizadora apresenta sua temática, contextos e questionamentos cinematográficos mais comuns e presentes em todos os seus filmes: o campo, as relações entre o espaço urbano e agrícola.

3 O trecho destacado é do livro *As Alegrias da Maternidade* da escritora nigeriana Buchi Emecheta, que em sua obra perpassa temas como a educação da mulher, a valorização da maternidade, o colonialismo e o impacto nas culturas, a independência feminina, entre outros. A obra, que traz um título irônico, trata das dificuldades da maternidade e a condição da mulher em sociedades patriarcais.

4 *Safi Faye: the Senegalese filmmaker on climate change and corruption*. Disponível em: <https://x.gd/ScPn3>.

Com suas obras, Safi Faye reivindica aquilo que Rancière chamou de “regime estético” das artes, quando se pensa a arte para além do belo, e sim provoca uma relação da arte com o político. Para ele, “a dimensão política estava não no fato tradicionalmente visto como político” e sim, na recusa de sua condição (Guéron, 2012. p. 37). A filmografia de Safi Faye parte dessa rasura, ampliando a dimensão política do que está no comum, no que permeia o seu território, as consequências da colonização, economia, questões climáticas, e como esses aspectos implicam nas relações comunitárias e principalmente na beleza da vida das mulheres, do cotidiano e deste lugar que inspira e de onde a cineasta produz suas obras.

No filme Safi Faye olha para a vida das mulheres. O arco narrativo da história, acompanha Selbé uma agricultora, que desde muito nova aprendeu com sua mãe a importância do trabalho. No período das secas, as aldeias senegalesas atravessam graves crises econômicas. Não há trabalho nas fazendas e, para suprir as necessidades, os homens migram para as cidades. Porém, com o êxodo rural, as ofertas de trabalho na cidade diminuem e muitos homens retornam de mãos vazias, juntando-se a uma massa de desempregados.

Essa não é a primeira vez que Safi Faye aborda sobre as migrações dos homens aldeões para os centros urbanos, em *Kaddu Beykat* (Senegal, 1975) a cineasta retrata esse aspecto através do personagem Ngor, que sai da aldeia Fad’jal e migra para Dakar, capital do Senegal, em busca de emprego. Lá ele encontra pelas ruas da cidade, outros homens desempregados, todos em busca de subempregos numa tentativa de subsistência. Esse aspecto é retomado posteriormente em *Mossane* (Senegal, 1996), através do personagem Diogaye, que mora na cidade e trabalha como recepcionista em um hotel e, embora seja um trabalhador “comum”, seu poder aquisitivo difere dos demais aldeões que vivem em extrema pobreza decorrente da seca, o que proporciona para sua família e sua futura esposa Mossane um lugar de importância na aldeia.

Enquanto os homens partem para as cidades a responsabilidade de gerir e prover a família fica a cargo das mulheres, e é para essas mulheres que Safi Faye lança o olhar em *Selbé et Tant d’autres*. A protagonista Selbé é uma dessas mulheres que vivem uma exaustiva jornada de trabalho sem contar com o apoio do marido, nem financeiramente, nem na divisão das tarefas. Selbé não mede esforços para cuidar da família, trabalha com o que encontra dentro do espaço rural e também fora dele, pesca, extrai sal da terra, fabrica e vende panelas de barro, lava roupa de ganho na cidade, entre outras atividades. Além disso, executa atividades domésticas cotidianas, que tornam a sua rotina ainda mais exaustiva.

O título do filme amplia a discussão sobre a situação das mulheres, visto que *Selbé et Tant d'autres*, em tradução livre para o português, significa: “Selbé: uma entre muitas”. Selbé é a personagem central, mas ao longo do filme, e fora dele, conhecemos diversas mulheres que, assim como ela, trabalham arduamente e sozinhas para manter suas casas e filhos. Selbé é uma entre muitas mulheres de todo o mundo, que partilham das mesmas angústias, de serem as principais ou únicas responsáveis pelo sustento da família.

O filme retrata algo que podemos apontar como feminização da pobreza, conceito desenvolvido pela socióloga norte-americana Diane M. Pearce,<sup>5</sup> a pesquisadora observa a desigualdade econômica no contexto das mulheres, debruçando-se sobre o aumento da proporção de mulheres entre os mais pobres e também do crescimento do número de indivíduos em famílias chefiadas por mulheres entre os pobres (Costa et al, 2005).

A feminização da pobreza diz respeito aos estudos sobre a pobreza e toda a sua dimensão que engloba a falta de recursos e liberdades, estabelecendo um recorte de gênero. A feminização indica uma mudança em qualquer aspecto a partir do viés de gênero, como “tornar mais feminino”, nesse sentido, a feminização da pobreza é um conceito que aborda como as mulheres são particularmente afetadas em situações de pobreza.

Segundo informações do Relatório da Organização das Nações Unidas (ONU) – “A armadilha do gênero – Mulheres, violência e pobreza” – revelam mais de 70% das pessoas que vivem em situação de pobreza são mulheres.<sup>6</sup> No contexto senegalês, em pesquisa realizada pela socióloga e jornalista Codou Bop, fruto de uma comunicação apresentada durante o *Colloque International de la Recherche Feministe Francophone*, indica igualmente que a maioria das mulheres são pobres. As mulheres compõem atualmente cerca de 50,8%<sup>7</sup> da população do Senegal, além de não ter acesso a trabalhos, suas responsabilidades em relação às famílias se multiplicam com o aumento do êxodo dos homens, sendo este um fator que contribui também para a existência de famílias chefiadas por mulheres.

Para a autora, com base nas respostas obtidas pelo seu estudo, existem três fenômenos essenciais que explicam a feminização da pobreza no Senegal, sendo eles: as políticas sociais estabelecidas pelo governo; a posição social das mulheres que as priva de poder na família e na comunidade; e as estratégias desenvolvidas pelos homens para esquivarem-se de suas responsabilidades familiares (Codou Bop, 2003).

Deste modo, pode-se perceber que os fenômenos apontados margeiam o filme. As sequências de cenas das mulheres e sua lida com o trabalho contrastam com as cenas dos maridos que estão sempre sentados ou deitados,

5 Diana M. Pearce faz parte do corpo docente da Escola de Serviço Social da Universidade de Washington e é diretora do Centro para o Bem-Estar da Mulher. Reconhecida por cunhar o termo “a feminização da pobreza”, ela escreveu e falou amplamente sobre a pobreza das mulheres e a desigualdade econômica, incluindo testemunhos perante o Congresso dos EUA e o Grupo de Trabalho do Presidente sobre a Reforma da Segurança Social. As suas áreas de especialização centram-se na forma como o emprego com salários baixos, o seguro-desemprego, a falta de moradia e a reforma da segurança social impactam na vida das mulheres.

6 “La trampa del género, mujeres, violencia y pobreza”. En *femenino*, 29 de outubro de 2010. Disponível em: <https://x.gd/w5Cda>. Acesso em: 24 de outubro de 2023.

7 Segundo informações obtidas através do Knoema - Atlas Mundial de Dados. Disponível em: <https://x.gd/nTQcv>. Acesso em: 24 de outubro de 2023.

conversando e bebendo e invariavelmente reclamando da situação que se encontram, ou pela falta de poder ou pela falta de trabalho, sem apresentar quaisquer perspectiva de mudança para a situação em que se encontram.

Optando pelo gênero cinematográfico a docuficção, estilo que foi utilizado em outras obras como *Kaddu Beykat* (Senegal, 1975) e *Fad'jal* (Senegal, 1979), em *Selbé et Tant d'autres*, a realizadora parte da vida de Selbé e de suas companheiras de aldeia para expor uma situação crítica e de dificuldades vivida por mulheres em diferentes aldeias do Senegal. Assim, estabelece uma ponte entre as fronteiras do real e do ficcional.

A docuficção se inscreve como um estilo cinematográfico que rasura as antigas pressuposições sobre o documentário, questionando sua linguagem, técnica, estética e, sobretudo, a objetividade da imagem, de modo a expor suas entranhas, desvelando o que está por trás de uma imagem pretensamente vista como científica (Gonçalves, 2016, p. 21).

Na obra de Safi Faye, a docuficção aparece como uma estratégia narrativa que dialoga a partir do real, estabelecendo uma conversa entre arte, antropologia e as formas expressivas do real, aquilo que Trinh Minh-há et al. (2019, p. 29) pontuou como: “[...] o olho proposital da câmera, orientado para o objeto, não permite que nenhum evento filmado seja simplesmente fortuito”. Deste modo, o que se vê nos filmes da realizadora são produções sobre determinadas comunidades, em que através de conversas, depoimentos dos aldeões e diálogos pré-ensaiados, recria uma realidade, produzindo uma história a partir das narrativas presentes.

Essas características que foram vistas anteriormente em *Kaddu Beykat* são retomadas aqui para marcar o diálogo entre as mulheres, a insatisfação em relação aos maridos, ao trabalho exaustivo, a aparente rotina e repetição exaustiva. O filme traz diferentes faces dos dramas pessoais dessas mulheres, por exemplo: uma mulher que perdeu o filho quando o marido partiu, outra cuja filha saiu da aldeia para trabalhar e engravidou, um diálogo entre uma mulher e um homem que acabou de retornar para a aldeia, entre outras passagens.

No entanto, fazer uma análise sobre a estrutura familiar e de gênero do Senegal, ou de outros países do continente africano, com os olhos e perspectivas do Ocidente, pode acarretar equívocos, visto que partimos de contextos históricos e tradicionais diferentes. Como aponta Oyèrónké Oyěwùmí,

O fato de que as categorias de gênero ocidentais são apresentadas como inerentes à natureza (dos corpos), e operam numa dualidade dicotômica, binariamente oposta entre masculino/feminino, homem/mulher, em que o macho é presumido como superior e, portanto, categoria definidora, é particularmente alienígena a muitas culturas africanas. Quando realidades africanas são interpretadas com base nessas alegações ocidentais, o que encontramos são distorções, mistificações linguísticas e muitas vezes uma total falta de compreensão, devido à incomensurabilidade das categorias e instituições sociais. (Oyéwùmí, 2004. p. 8)

A organização sexual do trabalho determinou uma separação binária dos papéis desenvolvidos por homens e mulheres, atribuindo a uma ideia biológica, a construção do masculino e do feminino. Sendo os homens provedores, aqueles que trabalham fora e sustentam a casa, e as mulheres as responsáveis pela maternidade, o cuidado da casa e dos filhos e filhas. Essa divisão reproduz uma assimetria entre os sexos e estabelece diferente importância sobre as atividades desenvolvidas por homens e mulheres.

No contexto da aldeia de Selbé e de suas companheiras, essa organização como historicamente foi estabelecida não se sustenta, visto que as mulheres, além de executarem o trabalho doméstico que lhes é designado, ainda são responsáveis pela manutenção financeira e material da família, ao mesmo tempo em que os maridos não trabalham, um problema que existe por diferentes razões, seja por falta de emprego para os homens, ou questões agrícolas.

Interessante notar que, embora Selbé e suas companheiras vivam sob a condição de subalternidade dos casamentos, essa relação não se dá de modo pacífico, elas reivindicam a insubmissão através de suas ações.

[...] a documentação de Safi Faye, *Selbé et tant d'autres* (Senegal, 1982), concentrou-se nas maneiras pelas quais as mulheres rurais lidam com a ausência real ou moral dos homens, negando aos homens seu poder patriarcal “tradicional”. Eles desmascaram a imagem estereotipada passiva da mulher africana subjugada. (Thackway, 2003. p. 150, tradução nossa)

Tratar questões de gênero não é novidade na produção filmográfica de Safi Faye. Ela estreou no cinema com o filme *La Passante* (1972) e ali já apresentava os questionamentos sobre gênero, que vieram a se ampliar posteriormente em suas outras produções. Em *La Passante*, a cineasta questiona os olhares de dois homens, um africano e um europeu, sobre uma mulher africana, que, nesse caso, é ela própria, atriz e diretora do filme, que naquele momento de realização do filme era recém-chegada a Paris.

É interessante notar, que em entrevistas dadas ao longo da carreira, Safi costuma rejeitar o título de feminista ou que faz filmes seguindo essa agenda política. Para ela, as questões socioeconômicas e sociais se sobrepõem à questão de gênero, embora entenda as implicações tradicionais e históricas que atravessam a vida das mulheres. Ela relata em entrevista:

Como sou uma mulher africana, fui educada dessa maneira. Eu permaneci perto do meu papel de mãe, e essa responsabilidade não é um fardo para mim. Eu tento manter meu trabalho perto da minha filha de oito anos de idade. Os homens não têm as responsabilidades de cuidar das crianças, porque eles têm esposas para cuidar deles. Quando penso nisso, eu percebo que sou uma mulher. Mas eu não posso ser cineasta sem ser uma mãe. Como uma cineasta africana, as duas são uma parte importante de mim. (Faye, *apud* Reid. 1991. p. 385)

Assim como em *Kaddu Beykat*, novamente o filme é construído em colaboração com os aldeões, onde as personagens e Safi Faye constroem a narrativa de modo coletivo. Interessante observar o papel da realizadora nesse filme, já que se coloca em constante diálogo com as participantes. Para Safi Faye, não basta olhar, é necessário participar.

Fernão Pessoa Ramos (2008) ao abordar o cinema em que o realizador estabelece uma relação com o sujeito documentado, observa que, ao “[...] documentário com estilo participativo no embate com o mundo na tomada, utilizando entrevistas e com ação direta do cineasta, deu-se o nome de cinema verdade” (RAMOS, 2008, p. 270), expandindo cada vez mais com a ideia de sujeito-da-câmera.<sup>8</sup>

Seguindo o modelo do documentário participativo, segundo Bill Nichols (2005), o documentarista e sua equipe são sujeitos ativos do processo fílmico, provocando os entrevistados, para que falem e, desta forma, norteados a construção do texto, de modo que “a presença do cineasta assume importância acentuada, desde o ato físico de captar a imagem [...], até o ato político de unir forças com aqueles que representam seus temas” (Nichols, 2005, p. 155).

Essa abordagem é característica do *cinema-verdade* de Jean Rouch, em que se reflete sobre a realidade do encontro e não só a verdade absoluta; a história existe porque a presença do documentarista a provocou. Embora nem todos os documentários participativos sejam definidos pela presença ativa e interativa do documentarista, como é visto aqui em *Selbé et Tant d'autres*, as entrevistas e formas colaborativas em que a narrativa é construída permitem inserir o documentário nesta categoria.

8 Para Fernão Ramos (2008), o sujeito-da-câmera diz respeito não necessariamente a quem sustenta a câmera, mas também ao sujeito que sustenta, como presença impregnada de subjetividade, a câmera no tempo e ocasião da tomada.

Deste modo, Bill Nichols associa a relação do documentarista com a função do antropólogo. Sendo Safi Faye representante destas duas categorias analíticas, essa observação ganha contornos interessantes.

O pesquisador vai para o campo, participa da vida de outras pessoas, habitua-se, corporal ou visceralmente, à forma de viver em um determinado contexto e, então, reflete sobre essa experiência, usando os métodos e instrumentos da antropologia ou da sociologia. “Estar presente” exige participação; “estar presente” permite observação. Isso quer dizer que o pesquisador de campo não se permite “virar um nativo”, em circunstâncias normais; ele mantém um distanciamento que o diferencia daqueles a respeito de quem escreve. Na verdade, a antropologia dependeu desse complexo ato de engajamento e separação entre duas culturas para se definir. Os documentaristas também vão a campo; também eles vivem entre os outros e falam de sua experiência ou representam o que experimentaram. (Nichols, 2005, p. 153)

Isso fica claro numa conversa entre Selbé e Safi Faye – que está fora de quadro – a camponesa fala: “Ainda bem que eu pude trabalhar nesse filme esse ano. Senão eu teria que ter saído para achar trabalho. Trabalho é tudo que eu conheço”. Essa sequência não só evidencia a participação da cineasta na narrativa do filme, colocando-a como sujeito da ação e revelando seu compromisso ético com a personagem central do documentário, como também é mais uma oportunidade de expor a principal carga narrativa do filme, que é revelar o esforço das camponesas em alimentar suas famílias.

Na sequência seguinte, um homem está sentado no chão conversando, ao que parece ser, com Safi Faye, que está fora de quadro. Ele diz: “É estranho, agora as mulheres cuidam de tudo. Almoço e jantar. Essa situação deixa os homens sem poder”. Essa fala é bastante significativa, pois a estrutura da sociedade patriarcal está baseada na relação de poder entre homens e mulheres, sendo os homens os detentores do poder, e em algum momento da vida dessas famílias essa relação foi invertida. Mas, até que ponto essa inversão se dá?

As mulheres retratadas no filme são responsabilizadas pela manutenção das famílias, ao mesmo tempo em que vivem sob a égide dos casamentos, sob aspectos culturais e tradicionais que impõe a elas certos tipos de comportamentos pré-estabelecidos, embora muitas vezes elas operem na insubordinação ou no questionamento.

É importante destacar que a sociedade patriarcal existe justamente porque existem atores sociais que repetem e condicionam tais situações à normalidade, como na sequência a seguir: as mulheres estão sentadas descamando peixes que serão vendidos, junto com uma senhora idosa trabalhando com palhas secas, com a câmera focando seu

rosto e em suas mãos. Safi Faye fala em voz *over*: “Elas trouxeram as filhas ao mundo. Elas são responsáveis pela sobrevivência e educação deles. Aqui o casamento não é relacionado ao divórcio”. Isso demonstra, mais uma vez, que o cuidado com a família é um cuidado feminino, atravessando gerações, e nem a opção de terminar o casamento é permitida. A própria opção de não querer trabalhar e deixar a responsabilidade e o cuidado da família sob a tutela feminina é uma liberdade masculina, os homens têm essa opção, enquanto as mulheres estão ligadas à responsabilidade imputada ao seu papel no casamento.

Selbé volta a cantar a música feita por sua mãe, cuja sonoridade é um marcador em vários momentos do filme. Neste momento, Selbé se apresenta:

Meu nome é Selbé. Meu marido deixou a aldeia há quatro meses para procurar trabalho na cidade. Não sei onde ele está. Ano passado ele também foi. Ele voltou de mãos vazias. Então ele foi para Dakar, onde ele ficou por dois meses e vinte e três dias. Quando voltou, ele ganhou um saco de arroz do sobrinho dele, que durou por dois meses. Conseguimos nos manter durante o inverno. Compramos o quilo até o inverno acabar. A época de colheita me deixa menos preocupada. (Selbé, 1983)

Selbé está sozinha tomando conta dos filhos, que ainda são pequenos, enquanto seu marido se aventura em busca de trabalho em Dakar. Ela anseia por sua vinda, não só para que ele traga alimento, mas também para que ele retorne a tempo de ajudar na colheita, já que seus filhos ainda são pequenos e não podem ajudá-la no trabalho com a terra.

Na sequência seguinte, Selbé está sentada e, fora do quadro, está Safi Faye, que faz perguntas. Em voz *off* ouvimos o diálogo a seguir:

SAFI FAYE — Desde que vocês casaram seu marido ajuda com o quê?

SELBÉ — Eu não recebi nada. Tirando a colheita anual, nada. A colheita mal nos alimenta por um mês. Não chove o suficiente.

SAFI FAYE — Ele te dá uma provisão de comida?

**SELBÉ** — Você está brincando? Se você der dinheiro para ele hoje, ele se recusaria a me dar a metade. Quando eu escuto que ele tem moedas no bolso, eu pergunto e ele diz: “Eu não tenho dinheiro nem emprego”. Eu respondo que ninguém vai comer, aí ele sai com raiva.

**SAFI FAYE** — Ele volta para as refeições?

**SELBÉ** — Ele chega só quando a comida está pronta. Ele come e vai embora. Mas, quando falo que é para os meus filhos e que se ele comer ele vai passar mal, isso não o pára. Ele é um parasita.

**SAFI FAYE** — Depois de tudo isso vocês ainda dormem juntos?

**SELBÉ** — Sim, claro! É nossa cama. Normalmente nós dormimos juntos por três meses sem trocar uma palavra. Já que ele não contribui, eu não dou nada para ele. Parece que os braços dele estão quebrados. Eu consigo derrubar uma árvore e sou só uma mulher. Ele é forte, mas resignado.

A partir desse diálogo fica claro que a narrativa é conduzida pela autora, e revela também uma posição ativa da protagonista Selbé, que tem um olhar questionador para a situação em que vivem as mulheres da aldeia, dando uma conotação de engajamento político e de crítica à sociedade em que elas estão inseridas.

Ao passo em que ela reconhece seus limites enquanto esposa, Selbé imprime sua força, enquanto alicerça a sustentação da família e não é passiva quanto à sua situação. Ela questiona os lugares que ela e seu marido ocupam, questiona a ausência dele para que juntos cuidem da família. Cabe também destacar que, quando Selbé fala sobre sua situação, se coloca numa posição ambígua de resignação pela sua condição de subalternidade e também de questionamento.

Esse aspecto de sua personalidade pode ser visto na sequência em que Selbé conta que precisou ir para a cidade trabalhar e durante o tempo em que ficou fora ouviu comentários maldosos sobre sua vida. Nesse momento ela se manteve firme e retornou para a aldeia quando concluiu seu objetivo, que era conseguir o dinheiro necessário para quitar suas dívidas.

Dois anos atrás eu fui embora por oito meses. Eu tinha dívidas demais. Uma manhã eu acordei com meus filhos. Levei três filhas para a casa de minha mãe. E eu fui para Dakar com meus outros três. Eu lavei roupa por onde dava. De tempos em tempos, eu voltava para casa de minha mãe. Fofocas horríveis diziam que eu estava indo atrás de homem em Dakar. Nada além de fofocas e mentiras. Eu sabia que até eu pagar minhas dívidas, eu não poderia voltar para casa.

Ou seja, mesmo que o partir seja uma prática usualmente masculina, Selbé desafia os princípios da aldeia para defender os interesses de sua família, revelando mais uma vez um posicionamento ativo e nada passivo.

No bloco seguinte, Safi Faye aborda questões econômicas, um tema recorrente em sua filmografia. Como aponta Mark A. Reid (1991) os trabalhos de Safi têm como objetivo principal “combater a desumanização dos relacionamentos que oprimem homens e mulheres” (2014, p. 385, tradução nossa). A abordagem sobre gênero e a atuação da mulher na sociedade senegalesa e africana atravessam esses questionamentos que a movem enquanto cineasta.

Em outro momento, Selbé está sentada produzindo vasos de cerâmica e, em paralelo, Safi Faye fala em voz over: “Tragédias econômicas, a seca, a fome, desemprego e as incertezas do futuro, tudo vira drama familiar, afetando tanto homens quanto mulheres”. O filme faz críticas à sociedade patriarcal, porém, por trás dessa situação existe uma vida de pobreza extrema, em que a vida de homens e mulheres é alterada nos seus costumes e modos de viver. Deste modo, é importante destacar que estamos falando de uma sociedade capitalista que passou pela violência degradante do colonialismo, uma sociedade pós-colonial, que vive sob seus resquícios, que resvala na pobreza e na desigualdade de gênero.

Os homens se reúnem embaixo da árvore para conversar sobre o pagamento anual dos impostos ao governo. Esse é o único momento do filme que o diálogo dos homens não é sobre partida ou sobre a relação com suas esposas:

**HOMEM 1** — Todo mundo tem que pagar, quem não pagar vai receber a visita de um coletor de impostos, e se ele aparecer, ele vai levar tudo, se ele achar uma cama ele leva, ele vai pegar e vender tudo. Estão avisados. Os impostos só são pagos uma vez por ano.

**HOMEM 2** — Não vamos atrasar. Vocês ouviram das doações, as doações de sementes. Fazendeiros ganham fertilizantes. Mas, vocês nunca ouviram impostos sendo perdoados.

Apesar da seca que os impede de cultivar provocando crise econômica e conseqüentemente o êxodo desenfreado para as cidades, gerando mais desemprego e dificuldades socioeconômicas e políticas, os camponeses são obrigados por lei a pagarem impostos ao Estado, correndo o risco de terem seus precários bens confiscados e vendidos. Isso causa impactos diretos na vida dos sujeitos, por exemplo, na educação das crianças. Numa cena muito sensível, Selbé está trabalhando preparando uma farinha junto com duas de suas filhas. Uma das meninas pergunta:

**FILHA** — Mãe, por que você não me manda para escola?

**SELBÉ** — Como eu vou pagar? Todo dia eu recolho sal, eu cozinho, colho madeira, busco água, eu não paro. Seu pai não está aqui, você deve cuidar das cabras. Se você for para escola, como eu vou fazer? Já vendi cigarros, nozes e fósforo. Do pôr do sol ao nascer do sol, eu não descanso.

Esse diálogo traz uma carga de sensibilidade e crueldade muito grande. São famílias que vivem em situação de extrema pobreza, obrigadas a pagarem impostos ao Estado e esse pagamento que, teoricamente, seria retornado através do acesso a serviços públicos não é devidamente empregado, evidenciando a negligência do governo do Senegal com os povos camponeses, que não têm, por exemplo, direito à educação para seus filhos. Este bloco termina com a cena de Selbé pegando água no poço. Em paralelo a essa imagem, ouvimos Safi Faye discursando em voz *over*: “Essas mulheres não recebem ajuda do governo ou salário. Elas são donas do próprio destino e dependem apenas da força dos seus corpos”. Questões também já pontuadas pelo cineasta Ousmane Sembène.

Nas sequências finais do filme Selbé comemora a vinda do período das plantações, mas lamenta o fato de seu marido não estar presente: “Você viu os campos. Se chover amanhã as outras famílias podem semear. Meu marido está atrasado como sempre. É um problema. Me deixa ansiosa”. Seu marido está atrasado como sempre, dando a entender que é uma prática comum ele não estar presente nos momentos decisivos da família.

Embora o ambiente rural seja o lugar de criação da cineasta Safi Faye, e é neste lugar que ela desenvolve sua subjetividade e se inscreve como ser político, através de Selbé, a realizadora não só fala da maternidade ou da condição das mulheres senegalesas, como também, escancara os problemas socioeconômicos e políticos e de apagamento que afetam os agricultores. Ela, que veio do ambiente rural, opera em função desse espaço, como a continuação daquilo que ela acredita ser, “Eu sempre acreditei que todo africano vem do mundo rural e é por isso que toda a minha pesquisa e meus escritos têm sido sobre a vida rural” (Faye, 2015, tradução nossa).

Ao final do filme, enquanto as outras famílias já começaram a trabalhar na terra, Selbé sente o peso da responsabilidade que tem sobre as costas. Nesse momento duas imagens se repetem: Selbé está numa extensa área desértica, arando a terra acompanhada por uma de suas filhas mais velhas. Essa imagem surge em diferentes planos, contrastando com imagens dela amamentando o filho mais novo. Ao trazer essa repetição, Safi utiliza da montagem como recurso imagético para evidenciar um trabalho longo, infinito, exaustivo e que atravessa gerações de mulheres. E assim como sua mãe, Selbé utiliza uma canção para refletir sobre sua vida e diz: “Arar até a exaustão, Deus, por que você escolheu isso para mim? Ache um futuro para nossos filhos”.

Em *Selbé*, Safi Faye utiliza o cinema como uma importante ferramenta em favor dos seus interesses políticos e sociais, temas que marcaram a sua filmografia. Através da protagonista Selbé, Safi Faye reconta a história de tantas outras mulheres que são atravessadas pelas múltiplas violências oriundas da relação entre o sexismo e o capitalismo, cujo resultado é a feminização da pobreza, que estrutura a vida das mulheres de maneira desigual.

## REFERÊNCIAS

- BOP, Codou. “Feminização da pobreza no Senegal e a dinâmica das relações sociais nas famílias: o caso do subúrbio operário de Dakar”. *Labrys: estudos feministas*, [s. l.], n. 3, 2003.
- COSTA, Joana Simões de Melo et al. *A face feminina da pobreza: sobre-representação e feminização da pobreza no Brasil*. Brasília: Ipea, 2005.
- EMECHETA, Buchi. *As alegrias da maternidade*. Tradução de Heloísa Jahn. Porto Alegre: Dublinense, 2018.
- GONÇALVES, Marco Antonio. Prefácio–Imagem e experiência. BARBOSA, Andrea; CUNHA, Edgar Teodoro da; HIKIJI, Rose Satiko Gitirana. São Paulo: Fapesp, 2016
- GUÉRON, Rodrigo. “Arte e Política: estudos de Jacques Rancière”. *Aisthe*, v. 6, n. 9, 2012.
- MINH-HA, Trinh T. BARBOSA, Andréa et al. “Olho mecânico, ouvido eletrônico, e a atração da autenticidade”. In. *A experiência da imagem na etnografia*. Editora Terceiro Nome, 2019.
- NICHOLS, Bill. *Introdução ao documentário*. Tradução Mônica Saddy Martins. Campinas, São Paulo, Papirus, 2005.

OYĚWÙMÍ, Oyèrónké. "Conceituando o gênero: os fundamentos eurocêtricos dos conceitos feministas e o desafio das epistemologias africanas". *CODESRIA Gender Series*, v. 1, 2004, p. 1-8.

RAMOS, Fernão Pessoa. *Mas afinal... o que é mesmo documentário?* São Paulo: Senac, 2008.

REID, Mark A. "Dialogic Modes of Representing Africa(s): Womanist Film". *Black American Literature Forum*, St. Louis University Stablev, 25, n. 2, Black Film Issue, Summer, 1991, p.375-388..

SACRAMENTO, Evelyn dos Santos. *Safi Faye: entre o olhar e o pertencimento*. Dissertação de Mestrado, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2019.

SAFI Faye: *The Senegalese filmmaker on climate change and corruption*. TRUEAfrica, 27 de novembro de 2015. Disponível em: <https://x.gd/tXZRH>. Acesso em: 14 de junho de 2018.

THACKWAY, Melissa. *Africa Shoots Back: Alternative Perspectives in Sub-Saharan Francophone African Film*. Bloomington : Indiana University Press , 2003.

UKADIKE, Nwachukwu Frank. "Safi Faye (Senegal)". In. *Questioning African cinema: conversations with filmmakers*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2002. p. 29-40

## OBRAS AUDIOVISUAIS

SELBÉ et tant d'autres. Direção: Safi Faye. Senegal, 1983. (30 min.)

LA passant. Direção: Safi Faye. Paris, 1972.

FAD'JAL. Direção: Safi Faye. França, Senegal: Ministério de Relações Exteriores (França), Institut National de l'Audiovisuel (INA), Safi Films, 1979. (112 min.)

KADDU Beykat. Direção: Safi Faye. França, Senegal, 1975. (90 min.)

LA LEÇON de Cinéma de Safi Faye. 32e Festival International de Films de Femmes. 2010. Disponível em: <https://x.gd/lxHqL>. Acesso em: 05 de setembro de 2023.

# CINEMAS EM ANGOLA:

“UM PASSADO COM O FUTURO SEMPRE ADIADO E UM PASSADO A MERECEM MELHOR PRESENTE”

RENATA DARIVA COSTA<sup>1</sup>

**RESUMO** O presente artigo busca analisar as relações do cinema produzido em/sobre Angola. A produção cinematográfica angolana se inicia em 1968 com o curta de Sarah Maldoror, intitulado *Monangambé*, e com o longa-metragem *Sambizanga* (1972) da mesma diretora. Desde os anos de 1970, uma série de iniciativas transnacionais ocorreram no país buscando a realização da construção de um cinema angolano. José Mena Abrantes, jornalista, dramaturgo e diretor escreve em 1986 em parceria com a Cinemateca Nacional e o Instituto Angolano de Cinema a obra *Cinema angolano um passado a merecer melhor presente* e em 2015, na coletânea organizada por Maria do Carmo Piçarra, o artigo “Cinema angolano: Um passado com o futuro sempre adiado”, o qual é inspiração direta para o título deste artigo. O presente trabalho busca trazer alguns paradigmas sobre a produção transnacional de cinema realizada em Angola percorrendo desde os anos de 1970 até alguns impasses dos dias atuais.

**PALAVRAS-CHAVE** Cinema; Angola; transnacionalismo; Estado-Nação; produção.

**ABSTRACT** This article seeks to analyze the relations of cinema produced in/about Angola. Angolan film production began in 1968 with the short film by Sarah Maldoror entitled *Monangambé* and the feature film *Sambizanga* (1972), by the same director. Since the 1970s, a series of transnational initiatives have taken place in the country, seeking to build an Angolan cinema. José Mena Abrantes, journalist, playwright and director, wrote in 1986, in partnership with the Cinemateca Nacional and the Instituto Angolano de Cinema, the work “Cinema angolano um passado a merecer melhor presente” and in 2015, in the collection organized by Maria do Carmo Piçarra, the article “Cinema angolano: Um passado com o futuro sempre adiado”, which is a direct inspiration for the title of this article. The present work seeks to launch some paradigms about the transnational production of cinema carried out in Angola, going from the 1970s to some impasses of the present day.

**KEYWORDS** Cinema; Angola; transnationalism; Nation-State; production.

<sup>1</sup> Doutoranda pelo Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC). Bolsista da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES).

## DO COMEÇO...

Angola é um dos últimos países do continente africano a garantir seu processo de independência. Com o fim tardio do Salazarismo/Marcelismo (1933-1974) e uma guerra que se inicia em lugares distintos, tanto dentro como fora do território angolano, em 1961, a independência angolana vem após um longo processo de lutas que englobava agentes tanto em Angola como de fora do país.

Na esfera imagética, a luta pela independência e por uma descolonização da imagem também surgia. Conectada a outros movimentos de intelectuais como Ousmane Sembène (1923-2007), Paulin Vieyra (1925-1987), Ngũgĩ wa Thiong’o (1938-), Safi Faye (1943-2023), Sarah Maldoror (1929-2020),<sup>2</sup> entre outros(as), surgem, nos anos de 1960, os primeiros trabalhos que vinculam de maneira mais ativa a importância de um cinema anticolonial na nação. Os curtas e longas-metragens realizados por Sarah Maldoror,<sup>3</sup> *Monangambée* (1968-1969)<sup>4</sup> e *Sambizanga* (1972),<sup>5</sup> respectivamente, foram adaptados de obras literárias do escritor Luandino Vieira, que posteriormente será diretor de uma das frentes filmicas estatais angolanas.

Ambas as obras foram filmadas fora do território angolano, que sofria no período por constantes massacres devido a luta anticolonial. Os filmes não foram bem-vistos por parte do Movimento Popular de Libertação de Angola (MPLA), porque afirmam que as obras de Sarah Maldoror poderiam prejudicar a causa angolana por serem poéticas.<sup>6</sup> Entretanto, uma série de correspondências entre Mário Pinto de Andrade (1928-1990), companheiro da cineasta e fundador do MPLA (que posteriormente irá romper com uma das frentes do partido) e a *Présence Africaine*, além de escritos do próprio Luandino Vieira, reafirmam a importância e as dificuldades do desenvolvimento das obras no período.<sup>7</sup>

Após a Revolução dos Cravos, em 1974, inicia-se uma série de negociações de tentativas de acordo de paz, sendo a mais conhecida O acordo do Alvor<sup>8</sup>. O nome do acordo se deu devido à cidade onde foi realizado o encontro com dirigentes do MPLA, da UNITA (União Nacional para a Independência Total de Angola), da FNLA (Frente Nacional de Libertação de Angola) e agentes do governo português. Entretanto, as diferenças de projeto de estado-nação entre as três principais frentes partidárias já estavam colocadas em jogo mesmo na guerra anticolonial. Conforme Fernando Tavares Pimenta (2015, p. 102-103), o acordo estabelecia a criação de um governo de transição onde deveriam constar um representante de cada partido, além da criação de ministérios e o governo português. Dentro da conjuntura, estava prevista a criação de uma Assembleia Constituinte e uma constituição provisória.

2 A data de nascimento de Sarah Maldoror é controversa. Autores como Piçarra (2015) colocam o seu nascimento no ano de 1939. Entretanto, após a sua morte grande parte da mídia remeteu a sua data de nascimento ao ano de 1929.

3 Sarah Maldoror foi uma cineasta em constante diáspora. Com sua data de nascimento e origem incertas, não só foi pioneira ao levar elementos cinematográficos para Angola como foi atuante em movimentos vinculados a negritude e ao panafricanismo através do teatro. Em entrevista a Annouchka Andrade (2016, p. 84) há o importante relato: “Ainda que ela não seja africana de nascimento, suas origens, seu trabalho e seu interesse pela causa africana permitem dizer que Sarah Maldoror ocupa um lugar privilegiado no cinema negro mundial”. Para se definir, ela diz: “Sinto-me em casa em toda parte. Sou de toda parte e de lugar algum. Meus ancestrais eram escravos. No meu caso, isso torna as coisas mais difíceis. Os antilhaneses me acusam de não viver nas Antilhas, os africanos dizem que eu não nasci no continente africano e os franceses me criticam por não ser como eles”. A respeito do cinema, a entrevista a sua filha relata: “Não me importa que o autor seja negro ou branco, se a história for interessante. O cinema não tem fronteiras”.

4 Grafia conforme o acervo do Instituto Arsenale de Berlim. Outro nome vinculado a obra é Monangambé que utilizamos no decorrer da escrita do artigo.

5 *Sambizanga* também é nome de um importante bairro de Luanda.

6 Informações que se encontram em correspondências na Fundação Mário Soares. Disponível em: <https://x.gd/F8rhB>. Acesso em: 01 de outubro de 2023.

7 Algumas correspondências da cineasta podem ser visualizadas na Fundação Mário Soares. Disponível em: <https://x.gd/nUrOX>. Acesso em 04 jul. de 2023.

8 O Centro de Documentação 25 de abril da Universidade de Coimbra foi responsável por uma das versões digitalizadas do acordo. Entretanto, a Fundação Tchiweka de Pesquisa possui uma importante versão datilografada que pode ser conferida na página: <https://x.gd/yQuXH>. Acesso em: 01 julho de 2023. A suspensão do acordo do Alvor pode ser conferida em: <https://x.gd/oHPiz>. Acesso em: 01 de julho de 2023.

Angola, logo após a sua independência, acaba por adentrar em duas guerras civis distintas, uma primeira guerra civil marcada principalmente pela Guerra Quente (1947-1991)<sup>9</sup> e pelo confronto de ideias acerca da recente nação e uma segunda guerra civil (1975-1992), pós-eleições em 1992, assinada principalmente pela polaridade entre a UNITA e o MPLA. Apesar do constante campo de disputas políticas e territoriais, dentro da circulação social das imagens cinematográficas, grande parte das obras fílmicas foram realizadas como forma de apoio ao MPLA nos anos iniciais pós-independência.

No decorrer da pesquisa sobre cinema e história em Angola,<sup>10</sup> iniciada ainda na graduação em História, encontramos uma série de agentes e indivíduos transnacionais que ainda são desconhecidos frente a importância de suas obras.<sup>11</sup> A falta de políticas de acervo, de continuidade e de preservação de uma cinemateca angolana que realize parcerias para restauração dos filmes, de incentivo e promoção de jovens cineastas na atualidade tem sido alguns dos principais empecilhos para a valorização e pesquisas destas cinematografias. Desde 2013 uma série de trabalhos como a coletânea de três volumes, *Angola*, organizada por Maria Piçarra e Jorge António (2013, 2013 e 2015), algumas dissertações e teses nacionais,<sup>12</sup> além da recente e importante obra nacional *CineGrafias Angolanas* (2022), publicada pela editora Kapulana, buscam reverter este cenário.<sup>13</sup>

A presença brasileira foi constante desde os primórdios da construção da cinematografia angolana, bem como na divulgação após a independência. Glauber Rocha (1939-1981), em 1974, numa iniciativa coletiva, filmou o documentário *As armas e o povo* (1975) abordando a questão do 25 de Abril e a Revolução dos Cravos, bem como qual modelo socialista de governo deveria ser adotado no pós-salazarismo. Em Angola, Ademir Ferreira lança três documentários juntamente com a TPA (Televisão Popular de Angola, atualmente Televisão Pública de Angola) e o Conselho Nacional de Cultura e a série *Um só Povo* (1977) (*Muila*, *Mucubal Muchimba* e *Cuanama-Mucanama-Mucandala*), com o objetivo de buscar uma aproximação com o 3º Plenário do Comité Central do MPLA (Abrantes e Matos-Cruz, 2002, p. 27).



Imagem 1 – *Mucubal e Muchimba* (1977) Ademir Ferreira. À direita, cena (1'52) e à esquerda, cena (1'56) de abertura do documentário contendo informações de produção.

9 Utilizamos o conceito de Guerra Quente como demarcação de diferença da Guerra Fria a partir da leitura de Shubin (2008) e Westad (2017), pois os campos de disputa tensionados pelo conceito de Guerra Fria não levam em consideração as experiências no continente africano e asiático.

10 A coletânea organizada por Piçarra e Jorge António, *Angola o Nascimento de uma nação* (volumes I, II e III) foram primordiais nas coletas de dados ainda no decorrer da graduação. Além disso, fundos virtuais como a Casa Comum da Fundação Mário Soares e a Associação Tchiweka de Documentação, além de escritos de José Abrantes e Matos Cruz (1986, 2002) e catálogos de mostras de cinema tem nos auxiliado neste processo.

11 Diversos cineastas pioneiros em Angola como António Ole (1951-), Asdrúbal Rabelo (1953-), a equipe Angola Ano Zero, da Unicité, além dos cineastas vinculados ao Instituto Cubano de Rádio e Televisão (ICRT), Óscar Gil (1953-), entre vários outros, ainda são desconhecidos no Brasil.

12 Algumas teses nacionais sobre o tema ver: JESUS, Leandro Santos Bulhões de. *Imagens de Angola, Imagens de Memória: Cinema, marcas, descobertas (tempos das lutas anticoloniais, tempo das independências)*. Brasília. 333 f. Tese de Doutorado em História, Programa de Pós-Graduação em História, UNB, Brasília, 2013. MARTINS, Charles. *As Novas representações do cinema angolano: narrativas e produção de alteridades*. Recife. 2014. 105f. Dissertação de Mestrado em Antropologia, Programa de Pós-Graduação em Antropologia, UFPE, Recife, 2014. CRUZ, Paula. *Vulnerabilidade, resiliência e identidades: construções narrativas no cinema angolano um estudo comparado de Oxalá cresçam Pitangas! e É dreda ser angolano*. 2015. 187f. Tese de Doutorado em História, Programa de Pós-Graduação em História, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2015.

13 Anteriormente a esta publicação, houve apenas um pequeno catálogo de cinema Angolano de uma mostra de cinema realizada nos anos 1980.

O Brasil também foi um dos primeiros países a reconhecer a independência angolana, mesmo que em plena ditadura militar brasileira, e a noticiar em revistas como a *Realidade*<sup>14</sup> e, posteriormente a *Veja*. O apoio às independências africanas no Brasil auxiliaram a formação de campos de estudos no país, conforme Jerry Dávila (2011). O mesmo ocorre no fluxo de novelas, músicas e narrativas brasileiras, que dão origem ao nome de um dos maiores mercados populares de Luanda, Roque Santeiro, em homenagem à telenovela brasileira de mesmo nome.

Apesar da forte presença brasileira em Angola e a necessidade de mais pesquisas que abordem a entrada brasileira no território angolano num período de ditadura militar e a ambiguidade deste apoio, já que o país estava pautado num governo socialista,<sup>15</sup> ainda há a carência de informações sobre a circulação de redes de intelectuais e a falta de políticas de restauro é uma constante para qualquer pesquisador(a), que queira se aventurar sobre as cinegrafias angolanas, remetendo a uma fala já dita por Ruy Duarte de Carvalho: “a da urgência”.

[...] a já então TPA pode, desde a sua primeira emissão, difundir o cinema angolano feito por angolanos. Assim, se poderá resumir, em nosso parecer, o surgimento do cinema angolano, desde que não se perca de vista a participação de militantes nacionalistas nas filmagens de documentários realizados anteriormente por cineastas estrangeiros na frente da luta de libertação. A cinematografia angolana está ligada, como se vê, uma característica predominante: **a da urgência**. [...] Estávamos perante a evidência explícita do nascimento de um novo país africano, de uma consciência nacional alargada pela independência a toda extensão de um território ainda ontem dividido num considerável número de ex-nações. (Carvalho, 2008, p. 388-389, grifo nosso)

Após esta pequena introdução, vejamos agora a criação dos aparelhos estatais no decorrer dos anos de 1970. Posteriormente, as produções contemporâneas angolanas realizadas na atualidade, pós-guerra eleitoral.

## A CRIAÇÃO DE APARELHOS ESTATAIS E O FLUXO TRANSNACIONAL...

Logo após a independência, os governantes de Angola iniciam uma série de estatizações voltadas para a produção e promoção fílmica no país. A televisão se estatiza tornando-se a Televisão Popular de Angola. Há a criação do Laboratório Nacional de Cinema (LNC) e, futuramente, em 1977, a consolidação do Instituto Angolano de Cinema (IAC). A cargo de cada órgão estiveram presentes importantes intelectuais como Luandino Vieira e Ruy

14 A Revista *Realidade* é antecessora da Revista *Veja* e teve seu período de circulação entre 1966 e 1976. Parte do acervo da revista se encontra digitalizado em preto e Branco na Hemeroteca Digital. Disponível em: <https://x.gd/mhFJp>. Acesso em: 04 de julho de 2023.

15 No ano de 1977, o MPLA passa por sua maior cisão, anexando a sigla PT (Partido dos Trabalhadores) ao final, tornando-se MPLA-PT (Bittencourt, 2002).

Duarte de Carvalho.<sup>16</sup> Entretanto, havia impasses entre os projetos de imagens em movimento entre os intelectuais vinculados ao MPLA antes do surgimento dos aparelhos estatais e após a criação deles. Contudo, apesar das diferenças, havia toda uma rede de entrada e de circulação de diferentes intelectuais e cineastas que passavam por Moçambique, Brasil, França, Itália, Cuba, entre outros países.

Com intuito da criação de um cinema nacional que abordasse novas imagens e desvinculasse o recente país africano de séculos de colonização, Angola inicia uma formação para novos cineastas. Luandino Vieira chama a equipe francesa da *Unicité* (Bruno Muel, Antoine Bonfanti e Marcel Trillat), além de colaboradores como Jean-Luc Godard (França, 1930-2022), Jean Rouch (França, 1917-2004) e Chris Marker (França, 1921-2012) para um treinamento juntamente com a TPA (Abrantes, 2015, p. 15). Nesta primeira fase, outros importantes blocos de cinema, como a Equipa Ano Zero financiada pelo Instituto Português de Cinema e pelos irmãos Henriques, Francisco, Carlos e Victor, irão estruturar os primeiros passos do Laboratório Nacional de Cinema (LNC) e, posteriormente, o Instituto Angolano de Cinema (IAC). Além desses primeiros núcleos, a partir de 1976-1977, há uma ampliação da presença cubana em Angola, dada pelos cursos realizados pelo Instituto Cubano de Rádio e Televisão (ICRT).

A partir da formação dada pelo ICRT, diversos cineastas e técnicos fizeram parte dessa “equipe”, como Mário Viana, Simon Escobar, Pineda e Cabrera<sup>17</sup> (Abrantes, 1968, p. 7). Além disso, a partir da Operação Carlota, que se constituiu na entrada de tropas cubanas para o apoio ao MPLA em 1975, há o surgimento de novos cineastas que estabeleceram novas relações com Angola como Santiago Álvarez (1919-1998), José Massip (1926-2014), Fernando Pérez (1944-) e Miguel Fleitas (1956-),<sup>18</sup> todos com visões diversas sobre a formação da recente nação.

Conforme a obra organizada pela Cinemateca Nacional de Angola, Edecine e Instituto Angolano de Cinema<sup>19</sup> com a capa realizada pelo artista e cineasta António Ole e escrita por Menas Abrantes, os anos iniciais da independência foram marcados:

O momento de (1975/76) era de grande convulsão política e de intensa mobilização popular e, por essa razão, nada mais natural que as primeiras produções de cinema nacional sejam em forma de “cinema directo” e se limitem a registrar e a acompanhar, de uma forma um tanto ou quanto dispersa, as actividades político militares e o clima de festa e de luta vivido por todo o povo nessa fase de transição. A única excepção do período é talvez o filme de Rui Duarte “Geração 50” (1975) (sobre a poesia dos três grandes poetas nacionais que iniciaram a luta moderna contra o colonia-

16 A partir da pesquisa desenvolvida, vimos que o escritor Luandino Vieira fica a cargo do LNC e Rui Duarte de Carvalho da TPA, como nos mostra o fragmento acima sobre a exibição de filmes por meio da televisão. Ver: COSTA, Renata Dariva. *Oxalá Cresçam Pitangas* (2005/7) e *É Dreda ser Angolano* (2006/8): *Olhares sobre Luanda através do cinema de retomada angolano e do cinema de poeira*. Porto Alegre. 2020. 247f. Dissertação de Mestrado em História, Programa de Pós-Graduação em História Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2020.

17 Cineastas vinculados ao ICRT. Mariana Villaça (2010), ao pesquisar as relações do cinema cubano, traz o levantamento das redes de intelectuais vinculados aos aparelhos estatais em Cuba. Ver: VILLAÇA, Mariana. *Cinema Cubano: Revolução e Política Cultural*. São Paulo: Alameda, 2010.

18 Os cineastas foram responsáveis, em especial Santiago Álvarez, pelo estabelecimento e criação de diversos programas para o desenvolvimento do audiovisual em Cuba que atraía jovens cineastas de outros lugares da América e da África em busca de formação profissional. Santiago Álvarez foi diretor dos *Noticieros* do ICAIC, cinejornal oficial da ilha caribenha pós-revolução. Os estudos sobre o cinema de Cuba podem auxiliar o entendimento sobre outros campos da história do cinema, como o Terceiro Cinema na América latina e as cinematografias produzidas no continente africano. Buscando tecer as redes cinematográficas entre a América e a África, Silva (2020) realizou uma pesquisa sobre a relação das imagens cinematográficas entre Cuba e alguns países africanos, em especial, os países africanos de língua portuguesa.

19 REPÚBLICA POPULAR DE ANGOLA. *Cinema angolano um passado a merecer melhor presente*. Luanda: Cinemateca Nacional; Instituto Angolano de Cinema; Edecine, 1986.

lismo-Agostinho Neto, António Jacinto e Viriato da Cruz) que inaugura uma linha de carácter marcadamente cultural que irá ser sobretudo continuada por António Ole. (Abrantes, 1986, p. 6, grifo nosso)

Ao pensarmos alguns conceitos lançados como “cinema directo” e “cinema urgente”, é impossível desconectar a produção transnacional e ao mesmo tempo angolana com demais debates sobre o “Terceiro Cinema” e as demais categorias de um cinema emergente, muitas vezes com um viés de contra narrativa aos diferentes fascismos e autoritarismos existentes durante o século XX. Entretanto, apesar do carácter transnacional de produção de uma obra, dada pelo seu custo financeiro, ainda não pensamos nos cinemas produzidos em cada país do continente africano, colocando em caixinhas como “Cinema Mundo”, “Cinemas Estrangeiros”, “Cinemas Africanos”, para a promoção em festivais, muitas vezes não observando a especificidade de cada caso e do desenvolvimento da indústria cinematográfica de cada país (Oliveira, 2019).

Sílvio Marcus de Souza Correa (2018, p. 169) alerta que ao se falar sobre o “cinema africano e/ou a literatura africana”, as palavras e os gestos muitas vezes perdem a sua territorialidade. Entretanto, a mesma falta de cuidado não ocorre na cinematografia francesa, com figuras como Jacques Tati ou Jean-Luc Godard, que são vistos quase como um laboratório *made in france*. Ao analisar o caso de Ousmane Sembène, que não fez parte de nenhuma *intelligentsia*, Correa (2018) destaca ainda estes descasos com as obras produzidas no continente africano dentro da historiografia.

A aproximação com circuitos sociais da imagem e um viés histórico mais horizontal, talvez seja uma forma da aproximação destas redes de intelectuais que estavam interconectados, mas que ainda são silenciados tanto na história como na história do cinema e demais áreas afins. Contudo, a história global, como campo historiográfico, ao pensar estas redes e fluxos transnacionais ainda cai no excesso de produções bibliográficas produzidas em língua inglesa. Entretanto, Conrad (2019, p. 61-75) aborda diversos elementos onde a aproximação da história global favorece a pesquisa de redes de intelectuais observando seu carácter transnacional. A comparação na análise de filmes buscando observar as suas influências estéticas, as aproximações com os estudos pós-coloniais, podem ser algumas estratégias para fugir da própria construção eurocêntrica ainda presente no campo da história e do cinema.

Neste sentido, vale destacar ainda a produção de Ruy Duarte de Carvalho. Carvalho foi escritor, antropólogo e cineasta. De naturalidade portuguesa, adquire a cidadania angolana devido aos seus trabalhos realizados em Angola (Piçarra, 2015, p. 101-102). O autor produziu obras com o objetivo de promover a popularização da re-

cente independência angolana como *Uma festa para viver* (1975-1976), obras de cunho etnográfico como a série *Presente Angolano*, *Tempo Mumuila* e *Nelisita*.<sup>20</sup>

Ruy Duarte de Carvalho, ou Rui Duarte a depender da obra,<sup>21</sup> assim como Sarah Maldoror, é por si só um sujeito transnacional e diaspórico. De origem portuguesa, nascido em Santarém, adotará a cidadania angolana em 1983. Formado no curso de regente agrícola, na Escola Superior Agrária de Santarém, Ruy Duarte passa por Moçambique, Namíbia e Inglaterra, onde fez, em 1972, um curso de realização para o cinema, em Londres. Também trabalhou na Estação Experimental do Caráculo, onde se fixou em território angolano, mas vincula-se à causa angolana através da escrita, a qual nunca abandonou. Trabalhou na Televisão Popular de Angola como realizador (1975). Estudou antropologia na École des Hautes Études en Sciences Sociales de Paris (Serrano; Mourão, Munanga, 2010, p. 282).

Segundo Piçarra (2015, p. 103), é entre 1975 e 1982 que o ex-criador de ovelhas, ex-fabricante de cerveja e poeta, acrescenta o “de Carvalho” ao seu nome. É neste mesmo período, que Ruy produz sua série “*Presente Angolano*, *tempo Mumuila*” e *Nelisita*, como resultado de parte da sua tese, *Em cinema e Antropologia - Para além do Filme Etnográfico*.

Ruy Duarte de Carvalho busca uma aproximação com o cinema etnográfico. Em outra obra posterior, *A câmara, a escrita e a coisa dita...fitas, textos e palestras* (2008), Duarte retoma a ideia de um ponto de equilíbrio entre a realização de um cinema etnográfico dentro dos impasses de Jean Rouch e Ousmane Sembène. Jean Rouch, etnógrafo francês vinculado ao cinema direto, esteve presente em Moçambique a pedido do governo, pós-independência moçambicana, juntamente com o cineasta luso-brasileiro Ruy Guerra, entre outros intelectuais.<sup>22</sup>

O cineasta senegalês Ousmane Sembène realiza uma crítica ao trabalho de Jean Rouch e seus usos da etnografia em solo africano:

You say seeing. But in the domain of cinema, it is not enough to see, one must analyze. I am interested in what is before and after that which we see. What I do not like about ethnography, I'm sorry to say, is that it is not enough to say that a man we see is walking; we must know where he comes from, where he is going. [...] What I hold against you and the Africanists is that you look at us as if we were insects. (SEMBÈNE, 2008, p. 4-5)<sup>23</sup>

20 No mesmo período Ruy lança *Balanço do Tempo na cena de Angola*, que tem um caráter de manual didático de história sobre o país.

21 Conforme conversa e palestra com a professora Ana Paula Tavares na IV Mostra de Cinema Africano da Faculdade de Letras (UFRJ) ocorrido em 2023, não há um objeto claro para a escolha do autor para o uso da grafia de seu nome em determinado momento por Rui Duarte e em outras obras (principalmente literárias) com a assinatura do nome como Ruy Duarte de Carvalho. Seu nome completo é Ruy Alberto Duarte Gomes de Carvalho.

22 Jean Rouch (1917-2004), cineasta e antropólogo francês, esteve em vários países do continente africano. Partindo da etnografia, realizou várias obras filmicas de cunho documental ou ficcional. Ousmane Sembène (1923-2007) por sua vez, foi um dos pais do cinema produzido no continente, juntamente com Paulin Vieyra (1925-1987). De origem senegalesa, seus filmes traziam para o debate, através do recurso do audiovisual, diversas questões, como o colonialismo e neocolonialismo, questões de gênero, diáspora, entre outros. Sembène fez duras críticas ao trabalho de Jean Rouch e ao uso do cinema etnográfico. Para ele, a etnografia era um olhar de fora e, mantinha a mesma estrutura colonial, de olhar para os africanos como se fossem insetos, como veremos a seguir.

23 Você diz vendo. Mas no domínio do cinema não basta ver, é preciso analisar. Estou interessado no que está antes e depois daquilo que vemos. O que não gosto na etnografia, lamento dizer, é que não basta dizer que um homem que vemos está caminhando; devemos saber de onde ele vem, para onde vai. [...] O que eu tenho contra você e os africanistas é que vocês olham para nós como se fôssemos insetos.

Entretanto, Ruy Duarte de Carvalho busca uma quebra com os usos colonialistas do qual a etnografia estava vinculada, ou como o próprio autor coloca, um ponto de equilíbrio. Indo ao encontro de uma geografia de afetos, Duarte dedica a sua vida ao estudo de vários povos, entre eles os Kuvale, procurando uma aproximação com os contos de tradição oral em território angolano. Ruy Duarte, foi pioneiro ao se utilizar do recurso da etnografia para filmagens no período pós-independência.

Carvalho, em sua filmografia possui uma outra peculiaridade, a do não uso de língua portuguesa como narrativa exclusiva em suas obras fílmicas. Ele e Sarah Maldoror possuem esta especificidade frente às obras lançadas no decorrer dos anos de 1960-1980. Neste sentido, podemos ver que o transnacionalismo realizado em território angolano também é uma geografia de seus indivíduos, onde o próprio indivíduo diaspórico vive num entre lugar.<sup>24</sup>

Nas suas produções fílmicas iniciais, *Uma festa para viver* possui uma outra peculiaridade: a divulgação da independência angolana para locais dentro do território angolano onde o cinema ainda não chegava. A taxa de analfabetismo em Angola na época era bastante elevada, então a obra tinha como objetivo trazer um caráter informativo sobre o que era uma “independência” e o que ela modificaria a vida cotidiana das pessoas. Com a sua exibição para a TPA, o média-metragem buscou entrevistar as famílias angolanas que vivem nos musseques.<sup>25</sup> Do Carmo (2015, p. 109) ressalta que o média-metragem recebeu o prêmio de Tashkent da Organização da Solidariedade Afro-asiática.

A obra *Uma festa para viver*, de caráter militante, é vinculada a uma forma de homenagem a diversos intelectuais vinculados ao MPLA. Inicia-se com uma estrela onde há o slogan “11 de novembro: uma festa para viver, um só povo, uma só nação com o MPLA” e anuncia a realização da equipe Chatertone, que carece de maiores informações sobre seu surgimento até o presente momento, mas pode ter sido mais uma das inúmeras pequenas produtoras surgidas no período.<sup>26</sup> Na obra há a constante presença de um calendário entre o decorrer das entrevistas, que vai marcando os dias para o anúncio da independência de Angola e tem a sua conclusão com uma “grande festa para viver”, onde há a troca da bandeira portuguesa para a bandeira angolana.

Musicalmente o média-metragem contou com o ritmo musical do Semba. Marisa Moorman (2008) ressalta que o Semba se consolidou como um elemento de identidade nacional vinculado aos musseques e aos espaços clandestinos que buscavam a independência do país. O ritmo musical também está presente no primeiro longa-metragem angolano *Sambizanga* (1972),<sup>27</sup> onde a principal protagonista da obra, Maria, parte para a cidade de Luanda à

24 Pensamos aqui o conceito do entre lugar a partir de Homi Bhabha (1998). Para o autor, a própria experiência do sujeito o torna um ser diaspórico, se expande as fronteiras delimitadas pela construção do estado-nação.

25 Musseque ou musseque é o chão de adobe. É a designação de lugares periféricos semelhantes às favelas no Brasil.

26 Na palestra de Ana Paula Tavares no encontro organizado na UFRJ entre 1975 e 1977, a convidada ressalta que há o surgimento pequenas produtoras que tem um pequeno período de atuação até seu encerramento.

27 Autores como Nascimento (2020) e Alves (2015) têm trazido, para esfera de publicações em língua portuguesa, alguns elementos importantes sobre a musicalidade e clandestinidade nos espaços dos musseques. Recentemente, há um pequeno documentário de realização de Miguel Correa Augusto sobre o bairro.

procura de seu marido e, mesmo com um desfecho não favorável para a sua família, o filme se encerra com um encontro de apoio para todos os militantes da causa angolana ao som do Ngola Ritmos.<sup>28</sup>



Imagem 2 – *Uma festa para viver* (1975) de Ruy Duarte de Carvalho. A esquerda cena 00'04 e a direita cena 0'09 abertura do documentário contendo informações de produção e o slogan do MPLA.

Apesar dos usos do cinema para fins políticos e partidários, os anos de 1960 e 1970 não podem ser vistos apenas para fins de Estado-nação. O próprio Ruy Duarte de Carvalho, como vimos anteriormente, produz tanto obras de cunho político como filmes da sua fase vinculado à militância partidária. Diversos intelectuais surgiram neste período, e alguns irão seguir para outros caminhos, como é o caso de António Ole,<sup>29</sup> que migrou para as artes visuais.

Com o início de uma Guerra Civil, logo após o surgimento de um novo Estado-nação e de uma segunda guerra civil, dada pelos confrontos políticos entre o MPLA e a UNITA, houve sempre o interesse de jovens cineastas em colocar Angola como um espaço para a produção e promoção fílmica, buscando o integrar a produção angolana frente a festivais de cinema e outros circuitos de imagens.

O encerramento das estruturas estatais vinculadas ao Laboratório Nacional de Cinema e ao Instituto Angolano de Cinema é algo bastante controverso. No decorrer da pesquisa de mestrado em História já desenvolvida *Oxalá Cresçam Pitangas* (2005/7) e *É Dreda ser Angolano* (2006/8): *Olhares sobre Luanda através do cinema de retomada angolano e do cinema de poeira* (2020), encontramos diversas possíveis datas sobre o fechamento destas

28 O Ngola Ritmos foi um dos principais grupos musicais que se utilizava da música como ferramenta para a luta anticolonial. Com o ritmo musical do Semba, o grupo foi representado em diversas obras fílmicas como em *Sambizanga* (1972) de Sarah Maldoror.

29 Sobre o caso de António Ole, Rui Simões realizou um documentário sob produção da Real Ficção sobre a trajetória do artista.

estruturas. Acreditamos que a dificuldade de localizar uma data exata possui uma relação direta com os diferentes conflitos civis ocorridos no período. Alguns autores apontam o decorrer dos anos de 1980 como data de término, outros os anos de 1990. A partir do levantamento realizado durante a pesquisa, percebeu-se que houve uma integração entre os aparelhos culturais literários com o nome de Instituto Nacional das Indústrias Culturais - INIC (Abrantes e Matos-Cruz, 2002, p. 57).

No decorrer dos anos de 1990, surge em Angola uma outra forma de se pensar o cinema, dos cineastas da poeira. Jovens vindos das regiões dos musseques retomam a ideia de uma câmera na mão realizando uma nova forma de cinema direto, como os pioneiros dos anos de 1970. Com o objetivo de mostrar as dificuldades da sociedade que os cerca, estes filmes são realizados em poucos dias e vendidos em mercados populares. Os filmes têm a sua edição realizada em casa, muitas vezes, num computador residencial. Há a produção, igualmente, de filmes de ficção, principalmente voltados para “ação”. Levin (2015, p.75-76) ressalta que estes cineastas se designam como “realizadores da poeira” ou “realizadores do guetto”, e sonham com o surgimento de uma Angollywood,<sup>30</sup> onde o país seja colocado no mapa das grandes produções cinematográficas. Muitas dessas obras da atualidade têm obtido sucesso de bilheteria, apesar das dificuldades de produção e distribuição no cotidiano.

30 Nomenclatura que remete a produção cinematográfica em larga escala de Hollywood.

## ANOS 2000, “UM PASSADO A MERECE MELHOR PRESENTE”

José Mena Abrantes talvez seja um dos maiores críticos e escritores sobre o cinema angolano produzido em Angola. Em 1986, juntamente com o Instituto Angolano de Cinema e a Cinemateca Nacional, escreve *Cinema angolano um passado a merecer melhor presente*. Já em 2002, juntamente com José Matos Cruz, lançou uma pequena obra pelas edições Chá de Caxinde sob o título *Cinema em Angola*. Em 2015, na coletânea lançada sobre cinemas angolanos organizada por Maria Piçarra e Jorge António, num olhar um tanto mais pessimista, escreve o capítulo “Cinema Angolano: Um passado com o futuro sempre adiado”, realizando um pequeno panorama do cinema angolano e produzido sobre Angola. O autor aborda os anos de 1985 até os anos 2000 como um “impasse”, e os anos de 2001 a 2005 como “sinais de revitalização”, e, por fim, 2006 a 2015 como a “década das incertezas”. Há um constante questionamento sobre o futuro do cinema angolano observável em seus títulos e subtítulos. Entretanto, apesar das dificuldades do dia a dia, vale ressaltar que o cinema de poeira tem ganhado cada vez mais espaço juntamente com a exibição de obras de Nollywood. A partir de 2013-2015 também temos observado um crescente

aumento no número de trabalhos de conclusão, dissertações e teses no Brasil e em Portugal nas variadas áreas do conhecimento, como História, Cinema, Antropologia, Letras, entre outros.

É ainda nos anos 2000 que surgem novas publicações, como “*Angola, cinema 2009*” pelo IACAM (Instituto Angolano de Cinema Audiovisual e Multimédia), que traz numa edição trilingue (português, inglês e francês), com suas diferenças para cada idioma, um pouco do que tem se produzido em Angola até determinado período da publicação. É também nos anos 2000 que sai a importante trilogia sobre cinema angolano já citada no decorrer deste artigo. Recentemente, com o apoio de editais de pesquisa dados pela Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado do Rio de Janeiro (FAPERJ), é lançada mais uma obra voltada para as cinematografias angolanas. Sem esquecer, ainda é importante ressaltar a obra sobre as salas de cinema em Angola, buscando a valorização destes importantes espaços que já foram utilizados tanto pelo cinema colonial português como pelo país pós-independência. *Angola Cinemas* (2015) de autoria de Walter Fernandes e Miguel Hurst, além da produção textual, traz a fotografia como um importante relato das salas de cinema na atualidade, buscando uma política de reparação destes importantes espaços com a arquitetura vinculada ao movimento arquitetônico do “moderno tropical” e que, além de espaço destinado como “salas de cinema”, eram importantes centros culturais para outras atividades, como teatro, shows de música, exposições etc.

Yanara Santana e Augusto Coxe (2020), num artigo sobre acervos debatem a questão da preservação de arquivos audiovisuais vinculados à Cinemateca Nacional de Angola e à importância de desenvolver o Arquivo Fílmico da Cinemateca de Angola (CINA). Apesar de todas as dificuldades para a preservação desse importante acervo, que não diz apenas respeito à História de Angola, importantes iniciativas individuais e/ou de pequenos grupos coletivos agem para um novo futuro para o audiovisual angolano.

O mesmo cuidado e debate pode ser observado por diversos cineastas independentes que surgem constantemente no país, e importantes coletivos de produção audiovisual, como a *Geração 80*, que produziu uma obra importante com muitas horas de coleta de imagens e relatos no projeto *Angola nos trilhos da Independência* (2014). A *Geração 80* também realizou importantes filmes de crítica social com financiamento do Festival de Rotterdam, como *Ar Condicionado* (2020), que também esteve disponível na plataforma de streaming Mubi. Recentemente, a produtora também realiza médios, longas e curtas-metragens como o brilhante filme *Nossa Senhora da loja do Chinês* (2022), que remete a várias críticas sociais realizadas por cineastas pioneiros do continente africano de uma forma poética de extrema magnitude. *Do outro lado do mundo* (2016) aborda a presença chinesa

no país. Já *Para lá dos meus passos* (2019), a importância do trabalho da Companhia de Dança Contemporânea de Angola. Isto apenas para citar alguns dos importantes trabalhos desenvolvidos pelo coletivo.

Um melhor presente também pode ser visto em diversas iniciativas como as do escritor angolano Ondjaki, que tem adaptado suas obras literárias para a linguagem do audiovisual. O canal do projeto *Filmes sem futuro* (2014) no *Youtube* tem realizado um trabalho de divulgação dos cinemas independentes. A entrada de filmes angolanos em espaços virtuais, como a Netflix e mostras de cinema, também é algo que merece ser debatido em relação ao acesso e distribuição das obras na atualidade. Além disso, há a forte presença de diversos cineastas da poeira que buscam através da imagem e do audiovisual uma forma de expressão artística de denúncia social, divertimento e novas formas de experimento.

Resgatar a história da produção audiovisual angolana não diz respeito apenas à História de Angola. Seus sons, cores, indivíduos, redes transnacionais, debates sobre o cinema direto, o cinema urgente, seus vínculos (ou não) com o Terceiro Cinema e estímulo para a criação de escolas de cinema e de uma política de restauro e preservação na cinemateca nacional diz um pouco sobre cada um de nós e os cuidados de cada caso específico com os múltiplos olhares com as Áfricas.

## REFERÊNCIAS

- ABRANTES, José Mena. Cinema Angolano: Um passado com um futuro sempre adiado. In: PIÇARRA, Maria; ANTÓNIO, Jorge (orgs.). *Angola o Nascimento de uma nação. Volume III: O cinema da Independência*. Lisboa: Guerra e Paz, 2015.
- ABRANTES, José Mena; MATOS-CRUZ, José de. *Cinema em Angola*. Luanda: Chá de Caxinde, 2002.
- ALVES, Amanda Palomo. *Angolano segue em frente: um panorama do cenário musical urbano de Angola entre as décadas de 1940 e 1970*. Tese de doutorado em História, UFF, 2015.
- ANDRADE, Annouchka de. "Um olhar sobre o mundo". In: MONTEIRO, Lúcia Ramos (org.). *África(s): cinema e revolução*. São Paulo: Buena Onda Produções Artísticas e Culturais, 2016.
- BHABHA, HOMI. *O local da Cultura*. Belo Horizonte: UFMG, 1998.
- BITTENCOURT, Marcelo. "Estamos juntos" O MPLA e a Luta Anticolonial (1961- 1974). Tese de doutorado em História, UFF, 2002.
- BUSCH, Annett. *Ousmane Sembene Interviews*. Estados Unidos: Mississippi Universi, 2008.
- CARIBE COMUNICAÇÕES et al. *Mostra do cinema angolano*. Rio de Janeiro: Caribe Comunicações, 1983.
- CARVALHO, Ruy Duarte. *A câmara, a escrita e a coisa dita...fitas textos e palestras*. Lisboa: Edições Cotovia, 2008.
- \_\_\_\_\_, Ruy Duarte. *O Camarada e a Câmera Cinema e Antropologia além do filme etnográfico*. Luanda: INALD, 1984.
- CONRAD, Sebastian. *O que é a história global?* Lisboa: Edições 70, 2019.
- CORREA, Sílvio. "Ousmane Sembène e a África Traduzida em Palavras e Imagens". In: FILHO, Sílvio; NASCIMENTO, Washington (orgs.). *Intelectuais das Áfricas*. São Paulo: Pontes: 2018.
- COSTA, Renata Dariva. *Oxalá Cresçam Pitangas (2005/7) e É Dreda ser Angolano (2006/8) : Olhares sobre Luanda através do cinema de retomada angolano e do cinema de poeira*. Porto Alegre. 2020. 247f. Dissertação (Mestrado em História)- Programa de Pós Graduação em História Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2020.
- CRUZ, Paula. *Vulnerabilidade, resiliência e identidades: construções narrativas no cinema angolano um estudo comparado de Oxalá cresçam Pitangas! e É dreda ser angolano*. 2015. 187f. Tese (Doutorado em História) -Programa de Pós-Graduação em História, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2015.
- DÁVILA, Jerry. *Hotel trópico: o Brasil e o desafio da descolonização africana, 1950- 1980*. São Paulo: Paz e Terra, 2011.
- FERNANDES, Walter; HURST, Miguel. *Angola Cinemas*. Alemanha: STEIDL; Goethe Institut, 2015.
- INSTITUTO Angolano de Cinema Audiovisual e Multimédia. *Angola Cinema 2009*. Angola: GAM, 2008.
- JESUS, Leandro Santos Bulhões de. *Imagens de Angola, Imagens de Memória: Cinema, marcas, descobertas (tempos das lutas anticoloniais, tempo das independências)*. Brasília. 333 f. Tese de Doutorado em História, Programa de Pós-Graduação em História, UNB, Brasília, 2013.

- LEVIN, Tatiana. Dos filmes dos pioneiros aos realizadores da poeira: que cinema angolano? In. PIÇARRA, Maria; ANTÓNIO, Jorge. *Angola o nascimento de uma nação*. Lisboa: Guerra e Paz, 2015.
- MARTINS, Charles. *As Novas representações do cinema angolano: narrativas e produção de alteridades*. Recife. 2014. 105f. Dissertação de Mestrado em Antropologia, – Programa de Pós-Graduação em Antropologia, UFPE, Recife, 2014.
- MOORMAN, Marisa. *Intonations. A Social history of music and nation in Luanda, Angola, from 1945 to recent times*. Ohio: Ohio University, 2008.
- NASCIMENTO, Washington. *Jogo nas sombras: realidades misturadas, estratégias de subjetivação e luta anticolonial em Angola (1901-1961)*. Bahia: Edições UESB, 2020.
- OLIVEIRA, Jusciele Conceição Almeida de. Entre o Norte e o Sul. Entre o quente e o frio. Nada é tão simples: reflexões históricas, teóricas, temáticas e estéticas, talvez contemporâneas, sobre cinemas africanos. *Revista Vazantes*, v. 3, n. 1, 2019, p. 130-151.
- PIÇARRA, Maria. Ruy Duarte: um cinema de urgência para resgatar Angola do Hemisfério do observado. In. PIÇARRA, Maria; ANTÓNIO, Jorge (orgs.). *Angola o Nascimento de uma nação. Volume III: O cinema da Independência*. Lisboa:Guerra e Paz, 2015.
- PIÇARRA, Maria; ANTÓNIO, Jorge (orgs.). *Angola o Nascimento de uma nação. Volume I: O cinema do Império*. Lisboa: Guerra e Paz, 2013.
- PIÇARRA, Maria; ANTÓNIO, Jorge (orgs.). *Angola o Nascimento de uma nação. Volume II: O cinema de Libertação*. Lisboa: Guerra e Paz, 2013.
- PIÇARRA, Maria; ANTÓNIO, Jorge (orgs.). *Angola o Nascimento de uma nação. Volume III: O cinema da Independência*. Lisboa: Guerra e Paz, 2015.
- PIMENTA, Fernando Tavares. *Descolonização de Angola e de Moçambique. O comportamento das minorias brancas (1974-1975)*. Goiás: Editora UFG, 2015.
- REPÚBLICA POPULAR DE ANGOLA. *Cinema angolano um passado a merecer melhor presente*. Luanda: Cinemateca Nacional; Instituto Angolano de Cinema; Edecine, 1986.
- SANTANA, Yanara; COXE, Augusto. "A preservação de arquivos audiovisuais: um olhar ao arquivo filmico da Cinemateca Nacional de Angola". *Revista Publicando*, 2020, p. 35-49.
- SHUBIN, Vladimir. *The Hot "Cold War": The USSR in Southern Africa*. Michigan University: EUA, 2008.
- SILVA, Alexsandro de Sousa e. *A câmera e o canhão: a circulação das imagens cinematográficas entre Cuba e países africanos (1960-1991)*. São Paulo. 2020. 251f. Tese de Doutorado em História, Programa de Pós-Graduação em História Universidade de São Paulo, São Paulo, 2020.
- VILLAÇA, Mariana. *Cinema Cubano: Revolução e Política Cultural*. São Paulo: Alameda, 2010.
- WESTAD, Odd Arne. *The cold war: a word history*. New York: Basic Books, 2017.

## SITES

ACORDO do Alvor. Disponível em: <https://x.gd/7Oc34> Acesso em 01 jul. 2023.

FUNDAÇÃO Mário Soares-Sarah Maldoror. Disponível em: <https://x.gd/mVJZY> Acesso em 04 jul. de 2023.

INSTITUTO arsenal de Berlim. Disponível em: <https://x.gd/oeeVX> acesso em 30 jul. 2023.

RELATÓRIO Projeto “Angola nos trilhos da Independência (2010-2015)”. Disponível em: <https://x.gd/EquNP>. Acesso em: 31 de julho de 2023.

REVISTA Realidade: Disponível em: <https://x.gd/l1ChP> Acesso em 04 jul. 2023.

SERRANO, Carlos; MOURÃO, Fernando; MUNANGA, Kabengele. In. memoriam de Alfredo Margarido e Ruy Duarte de Carvalho. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/africa/article/view/96125> Acesso em 31 jul. 2023.

SUSPENSÃO do Acordo do Alvor. Disponível em: <https://x.gd/e170P> Acesso em 01 jul. 2023.

## FILMES:

ANGOLA do outro lado do mundo. Direção: Tchiloia Lara. Angola, 2016.

AR Condicionado. Direção: Fradique. Angola, 2020.

AS ARMAS e o Povo. Produção: Coletivo de Trabalhadores da Actividade Cinematográfica. Portugal, 1975.

BALANÇO do Tempo na cena de Angola. Direção: Ruy Duarte de carvalho. Angola, 1982.

MONANGAMBÉ. Direção: Sarah Maldoror. Angola, 1968.

NELISITA. Direção: Ruy Duarte de Carvalho. 1982.

NOSSA Senhora da loja do Chinês. Direção Ery Claver. Angola, 2022.

OLE, António Ole. Realização: Rui Simões. Portugal, 2013.

PARA lá dos meus passos. Direção: Kamy Lara, 2019.

SAMBIZANGA. Direção: Miguel Correa Augusto. Angola, [s.a].

SAMBIZANGA. Direção: Sarah Maldoror. Angola, Congo e França, 1972.

SÉRIE Presente Angolano, Tempo Mumuila. Realização: Ruy Duarte de Carvalho. 1977-1979.

SÈRIE Um só povo: Muíla, Macubal-Muchimba e Cunamamucandala. Ademir Ferreira, 1977.

UMA festa para Viver. Direção: Ruy Duarte de Carvalho. Angola, 1975.

# A COZINHA INCRÍVEL DE ANESU:

RESILIÊNCIA E CINEMA NO ZIMBABWE

MARCELO RODRIGUES ESTEVES<sup>1</sup>

**RESUMO** Assim como muitos países do continente africano, o Zimbabwe ainda sofre com os reflexos de uma descolonização tardia dos modos de produção cinematográfica. No entanto, as dificuldades para a implementação de uma indústria cinematográfica efetiva no país não impediram a realização de inúmeros filmes que, desde a independência, em 1980, alcançaram significativa visibilidade dentro e fora do país. Alternando modos de produção que vão do inicial e efêmero apoio estatal, passando pelo período dos filmes produzidos sob a tutoria de ONGs internacionais, até o “cinema de guerrilha”, a indústria de cinema local dá mostras da mais pura capacidade de *kiya-kiya*: a resiliência dos zimbabuenses de contribuírem entre si para que tudo termine bem. É o caso da produção da comédia romântica *A Cozinha Incrível de Anesu* (2017), uma produção de Joe Njagu dirigida por Tomas Brickhill, que rompeu as barreiras do Zimbabwe e ganhou o mundo através do serviço online de streaming *Netflix*.

**PALAVRAS-CHAVE** cinemas africanos; Zimbabwe; espaço; cidades africanas; produção audiovisual.

**ABSTRACT** Like many countries on the African continent, Zimbabwe still suffers from the consequences of a late decolonization of cinematographic production modes. However, the difficulties for the implementation of an effective film industry in the country did not prevent the making of countless films that, since its independence, in 1980, achieved significant visibility inside and outside the country. Alternating modes of production that range from an initial and ephemeral state support, through a period of films produced under the guidance of international NGOs, to “guerrilla cinema”, the local film industry shows the *kiya-kiya* capacity: the resilience of the Zimbabweans in helping each other so that everything ends well. This is the case of the romantic comedy *A Cozinha Incrível de Anesu* (2017), a production by Joe Njagu directed by Tomas Brickhill, which crossed the borders of Zimbabwe and reached the world through the online streaming service *Netflix*.

**KEYWORDS** African Cinemas; Zimbabwe; Space; African Cities; Audiovisual Production.

<sup>1</sup> Doutor em Literatura, cultura e contemporaneidade pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Professor Convidado da Faculdades Integradas Hélio Alonso.

## “EXISTE PRODUÇÃO DE CINEMA NO ZIMBABWE?”

Essa é a pergunta com a qual, cedo ou tarde, qualquer pesquisador interessado no cinema produzido no sul do continente africano irá se deparar. Responder repetidas vezes à essa interrogação – proferida por diferentes interlocutores, sempre com certa expressão de descrédito ou surpresa – torna-se um exercício corriqueiro. Mesmo na vizinha África do Sul, país onde a produção audiovisual encontra-se consolidada se comparada à produção do Zimbabwe, raríssimos são os filmes zimbabuenses encontrados em locadoras e pontos de venda de DVD’s e, mais raro ainda, algum que seja exibido em salas comerciais de cinema do país. Logo, não parece haver desonestidade ou má-fé por trás da indagação.

A intermitente produção de cinema do Zimbabwe, a baixa qualidade técnica de algumas produções (se comparadas aos padrões de grande parte do cinema produzido na África do Sul e na Nigéria, por exemplo) e a fraca distribuição internacional das obras realizadas, contribuem para a impressão de que a atividade cinematográfica inexistente no país. No entanto, a presença de filmes zimbabuenses de curta, média e longa-metragem em plataformas de compartilhamento de vídeos como *YouTube* e *Vimeo* e uma literatura acadêmica sobre o tema (em grande parte ainda não traduzida para o português) apontam na direção de uma resposta afirmativa: sim, desde muito tempo – ainda que de forma irregular – há cinema sendo produzido no Zimbabwe.

Esse questionamento inicial, na verdade, oculta um outro que se desdobra em uma nova indagação: a produção de filmes, assim como vem ocorrendo no Zimbabwe nas últimas quatro décadas, configura a existência de uma indústria cinematográfica no país? A resposta a esta pergunta torna-se um pouco mais complexa. Isso porque, como sugere o pesquisador zimbabuense Nyasha Mboti, professor e chefe do Departamento de Estudos de Comunicação da Universidade de Johannesburgo, o próprio conceito de “indústria cinematográfica” precisa ser descolonizado, sob o risco de que se ignorem outras conformações de produção possíveis e em vigência em países economicamente vulneráveis como o Zimbabwe.

O uso do termo “indústria cinematográfica” não significa, e idealmente não deveria significar, uma única coisa para todos. Se alguém aplicar a definição usada nos contextos economicamente privilegiados das indústrias cinematográficas nos Estados Unidos e na Europa, ou mesmo na vizinha África do Sul, não haveria indústria cinematográfica do Zimbabwe da qual se falar. [...] Um ponto de partida geral para avaliar se o Zimbabwe tem ou não uma indústria cinematográfica é examinar as realidades da rota [dos filmes] para o mercado. **A indústria cinematográfica local produz**

um volume suficiente para satisfazer uma porcentagem significativa dos 15 milhões de zimbabuenses? Os filmes feitos por cineastas locais alcançam a maioria dos 15 milhões de zimbabuenses? Está se ganhando dinheiro fazendo filmes? Quem está ganhando dinheiro fazendo filmes? Como os filmes alcançam o público? A questão de saber se o Zimbabwe tem ou não uma indústria cinematográfica depende parcialmente das respostas às três primeiras perguntas. Se as respostas a esse conjunto de perguntas forem afirmativas, então parece que existe uma indústria cinematográfica de uma forma ou de outra no Zimbabwe. (Mboti, 2017, p. 146-7, grifo nosso)

Desde que se tornou independente, em 1980, o Zimbabwe alternou diferentes modelos de produção de filmes na tentativa de conseguir consolidar uma indústria cinematográfica local. Depois de um frustrado envolvimento do governo no setor, nos anos que se seguiram à independência, a realização de filmes foi informalmente encampada por ONGs estrangeiras atuantes no país, que tinham o cinema como principal veículo de divulgação de suas agendas internacionais. Os filmes produzidos sob a tutoria dessas ONGs durante os anos de 1990 tiveram o mérito de tornar o cinema zimbabuense conhecido mundialmente. Mas, também, terminaram alvo de críticas locais, que denunciavam sobretudo a prevalência do olhar estrangeiro sobre as obras e a pouca autonomia criativa dos diretores africanos envolvidos. Com o agravamento da crise econômica e política no Zimbabwe, o cinema nacional entrou em um período de indefinição até recentemente reconquistar visibilidade mundial, agora através da plataforma *Netflix*, reacendendo o debate local sobre a urgência de se consolidar uma indústria cinematográfica no país. Em filmes como *Neria* (1993), dirigido por Godwin Mawuru e *Everyone's Child* (1996), de Tsitsi Dangaremba, Harare, a capital do país, começa sendo vista como um espaço de hostilidade e forte competitividade para terminar se revelando um espaço de reciprocidade e solidariedade como no filme *A Cozinha Incrível de Anesu* (2017), dirigido por Thomas Brickhill e produzido por Joe Njagu, analisado a seguir.

Se nos filmes dos anos 1990 ainda é forte a tentação de investir na clivagem entre os espaços urbano e rural, caracterizando-os por contraste, a visão de Harare que emerge em *A Cozinha Incrível de Anesu* é a de uma cidade onde se justapõem diferentes temporalidades e sistemas de referência, um exemplo precioso da afrocontemporaneidade de que nos fala o economista e pensador senegalês Felwine Sarr em seu livro *Afrotopia* (2019).

A partir dos anos 2000, em meio a um cenário de hiperinflação e repressão política crescente, a prática cinematográfica no Zimbabwe deixou de ser privilégio de uma minoria. Assim como aconteceu em outros países, a filmagem em película, um processo caro e que requer treinamento profissional rigoroso, começou a ceder espaço à produção realizada diretamente em vídeo digital, muito mais barata e com equipamentos de mais fácil manejo.

2 Desde 2020, o filme encontra-se disponível no serviço online de streaming *Netflix*.

No Zimbabwe, os primeiros anos deste século viram surgir uma significativa produção de filmes independentes, de baixo e médio orçamentos, realizados em formato de vídeo digital, com equipes mínimas, poucas locações e pouquíssimas diárias, num estilo semelhante aos das chamadas “produções de guerrilha” (Mboti, 2017; Ureke, 2020). Com a gradual diminuição do circuito formal de exibição de cinema no país,<sup>3</sup> esses filmes passaram a encontrar o público ou através de plataformas como *YouTube*, ou pela venda direta de DVD’s – em sua maioria piratas – nas ruas das maiores cidades, em um sistema ao mesmo tempo informal e ilegal, que se tornou popularmente conhecido como “*dollar-for-two*” (dois filmes por um dólar). Não é necessário dizer que, na maioria das vezes, o lucro dessas vendas não retorna aos produtores dos filmes e suas equipes. “As pessoas querem o conteúdo e os cineastas querem fazer o conteúdo”, resume o diretor zimbabuense Tomas Lutuli Brickhill, “mas o que está faltando são os produtores com mentalidade empresarial que podem descobrir como monetizar o produto final e transformar essa demanda em uma oportunidade para os investidores” (*apud. Africa...*, 2021).

Tendo em vista esse cenário – e retornando às três indagações que Mboti determina como cruciais para a certificação de uma indústria de cinema no Zimbabwe –, pode-se afirmar que a produção cinematográfica existe e segue encontrando seu público, ainda que a cadeia de produção da atividade cinematográfica não esteja formalmente constituída, com pessoas empregadas em tempo integral, nas diversas áreas que compreendem o setor como criação, financiamento, produção, distribuição etc. Como aponta o também zimbabuense Oswelled Ureke, professor do Departamento de Estudos de Mídia e Sociedade da Midland State University (em Gweru, Zimbabwe), “em lugar de uma indústria formal, o que existe é uma nova geração de produtores locais (em sua maioria negros) de filmes feitos diretamente em vídeo” (Ureke, 2018, p. 150). Ou, como prefere dizer Mboti, a indústria cinematográfica do Zimbabwe é um “*work in progress*” – um trabalho em andamento –, em constante procura por si mesma, na qual, a cada nova década, os realizadores precisam inventar novas maneiras de viabilizar a produções de filmes (2017).

## A COZINHA INCRÍVEL DE ANESU REVELANDO HARARE AO MUNDO

Em 2017, quase que simultaneamente a seu trabalho como diretor do longa-metragem de drama *The Letter* – que traz um olhar nada feliz sobre a vida em Harare –, Joe Njagu, um desses jovens produtores a que se refere Ureke, embarcou em uma aventura proposta pelo diretor Tomas Brickhill: realizar o longa-metragem romântico *Cook Off*, em Harare, com o exíguo orçamento de oito mil dólares norte-americanos. Em 2020, após uma exitosa

3 Em 2015, havia apenas cinco salas de cinema em funcionamento em todo o país que, à época, contava com 13 milhões de habitantes. Em 2021, em Harare, havia dois cinemas multiplex, com cinco a seis salas cada, ambos de propriedade da Ster-Kinekor, a maior rede de exibição sul-africana. Os filmes exibidos nestas salas eram majoritariamente *mainstreams* norte-americanos. Cf. *Cinemas lose their lustre. The Herald*, 2015. Disponível em: <https://x.gd/6P7Yt>. Acesso em: 07 de janeiro de 2021; *Piracy's brings down curtain on Zimbabwe's cinemas. VOA*, 2015. Disponível em: <https://x.gd/LEQbh>. Acesso em: 07 de janeiro de 2021.

carreira em festivais internacionais de cinema, o filme, intitulado no Brasil *A Cozinha Incrível de Anesu*, foi incorporado ao catálogo internacional da Netflix, despertando a curiosidade para o cinema produzido nesse que é um dos países mais centrais da África Austral. Para muitos espectadores, foi a chance de assistir pela primeira vez a um filme produzido no Zimbábue e a oportunidade de vislumbrar aspectos da vida cotidiana de Harare, uma cidade que desde os anos de 1980 vem se fazendo notar em diversos filmes do cinema local.

Tomas Brickhill, diretor do filme, é um zimbabuense de terceira geração cuja história da família está fortemente entrelaçada à cena cultural de Harare. Seu pai, Paul Brickhill, era proprietário do famoso Book Café, um espaço dedicado às artes, inaugurado em 1993, que se consolidou como uma importante referência cultural na cidade – muitos dos grandes poetas e músicos zimbabuenses se apresentaram no palco da casa. Tomas sucedeu o pai à frente dos negócios em 2010, quando retornou de seus estudos em Londres, e manteve o empreendimento em funcionamento até 2015, quando encerrou definitivamente as atividades. Essa não é uma mera curiosidade acerca da biografia do diretor de *A Cozinha Incrível de Anesu*. São circunstâncias que estão diretamente relacionadas à possibilidade de realização de seu filme de estreia – e, possivelmente, à forte recepção do público local à obra –, como ressalta o jornalista e crítico zimbabuense Percy Zvomuya:

A maior parte da boa vontade que o público negro das artes do Zimbábue tem para com o diretor [Tomas Brickhill] deriva do capital social e político exercido por sua família. Os irmãos Brickhill – Paul (pai de Tomas) e Jeremy – recusaram-se a servir no exército rodesiano quando todos os brancos eram obrigados a isso. Em vez disso, juntaram-se à União do Povo Africano do Zimbábue (ZAPU), liderada por Joshua Nkomo, onde serviram no seu exército de libertação, o Exército Revolucionário Popular do Zimbábue (ZIPRA), colaborador próximo do *Umkhonto we Sizwe* (MK) do ANC<sup>4</sup>. [...] Sem as conexões que Brickhill fez e os relacionamentos que construiu no local que herdou de seu pai, ele não poderia ter feito o filme. Várias pessoas que participaram do filme – incluindo o poeta Chirikure Chirikure, o guitarrista Sylent Nqo, o baixista Pablo Nakappa e o comediante Michael Kudakwashe – frequentavam o local, seja para se apresentar, para ouvir a música ou apenas para tomar um drinque. Essas conexões foram importantes em um filme feito com um orçamento pequeno de 8 mil dólares (cerca de 120 mil rands, em 2017). (Zvomuya, 2020).

Brickhill teve a ideia para fazer *A Cozinha Incrível de Anesu* enquanto trabalhava como diretor no set de *Batalha dos Chefes* (*Battle of the Chefs*), *reality show* gastronômico veiculado pela rede estatal de televisão ZBC, em nada diverso dos programas análogos atualmente exibidos nas TVs de todo o mundo. Para Brickhill, produzir uma comédia romântica era uma forma de romper deliberadamente com uma longa tradição de filmes zimbabuenses

4 *Umkhonto we Sizwe* significa Lança da Nação, em xhosa. Era o braço armado do ANC – Congresso Nacional Africano – na luta contra o *apartheid*.

cujas histórias estavam sempre muito relacionadas aos problemas políticos e econômicos do país. Além disso, nas palavras do próprio diretor, era importante que se tratasse de “uma história universal com apelo comercial capaz de colocar a indústria do cinema novamente em movimento” (*apud.* Masinga, 2017, T.A.). Foi justamente essa visão mercadológica – em um contexto em que falar de um “mercado de cinema” parecia a todos um *nonsense* absoluto –, que levou Brickhill a buscar a parceria de Joe Njagu, profissional que compartilhava dos mesmos propósitos que o diretor, tanto em termos narrativos quanto comerciais.

Queríamos fazer algo autenticamente zimbabuense. Um filme que permitisse que os zimbabuenses vissem a si mesmos na tela grande – seus bairros de telhados de zinco, suas mães céticas, pratos cheios de carne e nuvens fofas de *sadza*, um amido local. Mas, ao mesmo tempo, queríamos que fosse algo com que o resto do mundo também pudesse se identificar. [...] Nós realmente queríamos fazer uma comédia romântica alegre para dizer “nossas vidas são assim também”. Nós deveríamos ter permissão para nos apaixonarmos nas telas também (Brickhill *apud.* Brown, 2020).

Assim nasceu a história de Anesu (Tendaiishe Chitima), jovem mãe solo, apaixonada por culinária, que mora em um bairro distante do centro de Harare e sustenta sua família trabalhando como cozinheira e atendente em uma barraca de comida (*sadza stall*). Com o incentivo do filho Tapiwa (Eugene Zimbudzi), de Gogo, a avó (Jesesi Mungoshi), e da amiga Charmaine (Charmaine Mujeri), Anesu se inscreve em um reality show para competir, sem nenhum treinamento formal, com outros concorrentes chefs profissionais. Durante sua aventura na competição, ela conhece Prince (Tehn Diamond), um dos candidatos do programa, por quem se apaixona e com quem inicia um relacionamento, pouco antes de conquistar o prêmio de dez mil dólares que mudará a sua vida para sempre.

Talvez devido à contenção de despesas – comumente impostas a produções de baixíssimo orçamento –, a maior parte da ação de *A Cozinha Incrível de Anesu* se concentra em dois ambientes internos: a casa de Anesu e o estúdio de televisão onde é gravado o *reality show*. O que não impede que outros espaços da cidade, que expõem aspectos importantes da vida contemporânea em Harare, sejam vistos ao longo da narrativa.

O primeiro desses espaços surge logo após uma sequência na cozinha da casa de Anesu: a barraca de comida de Mai Shupi (Memory Bususu), onde Anesu trabalha. Em um filme no qual a culinária encontra-se no centro do enredo, é bastante apropriado que as duas primeiras sequências da história estejam relacionadas às habilidades culinárias de Anesu: na cozinha de casa, ela prepara panquecas para o café da manhã de Tapiwa; na barraca, tem seus dotes culinários elogiados por uma dupla de clientes (Pablo ‘Master P’ Nakappa e Thabiso Phiri). Esses dois

espaços – casa e barraca de comida – são apresentados antes mesmo que ocorra um plano de estabelecimento que situe o espaço onde se passa a história – um plano geral ou uma vista da cidade ou do bairro, por exemplo.

As “barracas de comida barata” (Figura 1) são uma instituição da cultura popular zimbabuense. Nelas, todos os dias, milhares de trabalhadores almoçam pratos feitos geralmente guarnecidos pelo sadza – um dos alimentos mais populares da culinária local, que empresta seu nome a muitos estabelecimentos, os *sadza stalls*, ou “barracas de sadza”. O local, a comida, a forma de servi-la (em pratos plásticos), o comer utilizando as mãos, a bacia de água trazida à mesa para que os clientes lavem as mãos após a refeição, tudo concorre para a realização do desejo anteriormente expresso por Brickhill de que os zimbabuenses pudessem ver a si mesmos representados nas imagens de seu filme.



Figura 1 – Contrastes: uma barraca de sadza e um restaurante. Fonte – *A Cozinha Incrível de Anesu*, 2023.

Esse espaço tradicional da cultura local posteriormente entra em regime de contraste tanto com o set de gravação, onde Anesu é desafiada a preparar comidas mais ocidentalizadas (como salmão e ovos Benedict), quanto, mais adiante na narrativa, com um restaurante convencional no qual Prince leva Anesu para jantar com seus amigos. Reunidos na mesma trama, todos esses ambientes ajudam a construir uma imagem de Harare como um lugar de convivência entre a tradição popular e hábitos ocidentalizados, dois mundos nos quais os personagens circulam sem dificuldade ou manifestação de desconforto.

Somente após essas sequências, que apresentam os locais de morada e de trabalho de Anesu, é que outras imagens da cidade se dão a ver ao espectador. O dia amanhece no vasto planalto onde se encontra Harare, Tapiwa

sai para a escola, vê-se a rua poeirenta em frente à sua casa, uma vista aérea do bairro de Budiro, e, por fim, o skyline do centro da cidade, à distância (Figura 2). Em uma sequência rápida, composta por poucos planos, tem-se uma síntese dos espaços da Harare de *A Cozinha Incrível de Anesu*. Anesu mora no bairro de Budiro, como indica uma placa no plano em que Tapiwa se dirige à escola, um subúrbio distante na parte sudoeste, quase fora dos limites da cidade.



Figura 2 – Múltiplas visões de Harare. Fonte – *A Cozinha Incrível de Anesu*, 2023.

A visão bucólica das casas do bairro, em meio a árvores frondosas, contrapõe-se aos prédios modernos do CBD (*Central Business District*) vistos em plano geral, à distância, para além de um descampado que surge em primeiro plano, visão que reforça a ideia da vasta extensão da cidade e sugere que a história será ambientada na sua periferia.

De fato, diferente do que se viu em *The Letter* (filme dirigido e produzido por Joe Njagu), a ação de *A Cozinha Incrível de Anesu* nunca alcança as ruas centrais da cidade. Ao contrário, ela se concentra nos bairros periféricos, com suas ruas de acostamentos poeirentos. Isso não impede, no entanto, que a cidade seja revelada para além dos espaços por onde circulam os personagens. Vista, inusitadamente, não através de imagens, mas da referência aos nomes de outros subúrbios feita pelos participantes do reality show, durante a apresentação do programa de TV. Mabelreign, Chisipite, Christon Bank, Greendale, Braeside – enquanto os competidores revelam seus bairros de origem, o espaço de Harare imaginariamente se expande. Essas referências são a estratégia utilizada também para marcar as diferenças sociais refletidas na configuração da Harare contemporânea. Um espectador local compreende imediatamente o que cada um desses bairros citados representa socialmente, os subúrbios ricos de Greendale e Chisipite, de onde vêm os arrogantes competidores Nhamo e Milly-Ann, por exemplo, em contraponto aos bairros populares de Budiriro e Braeside, representados no programa por Anesu e Ophelia (Charlene Mangweni).

Em Budiriro, Anesu vive com o filho em uma casa modesta, decorada sem nenhuma ostentação. Assim são também as moradias dos pais de Anesu (Cecilia Simeoni e Themba Mlandile) e de sua amiga Charmaine. Não são casas pobres, são residências simples de um bairro popular. Em contraste com essas moradias, surge a residência de Milly-Ann (Fungai Majaya) no subúrbio abastado de Chisipite (Fig. 3). Milly-Ann – uma antagonista bastante caricata – se utiliza da origem social de Anesu para ofendê-la. Para Milly-Ann, a presença de Anesu entre os chefs profissionais “rebaixa” o programa e, em sua opinião, seria bom que Anesu desistisse do show, reconhecendo assim “o seu lugar”, uma referência explícita ao mesmo tempo ao local de origem e à classe social de Anesu. Além desse rápido e único plano de Milly-Ann sentada caricatamente à beira da piscina, celular e coquetel à mão, o único outro bairro mais abastado mostrado no filme é Avondale, também em dois planos rápidos, em que Prince caminha por um centro comercial do lugar.

A distância e o deslocamento também são tematizados em *A Cozinha Incrível de Anesu*. Se Tapiwa pode ir caminhando para a escola do bairro, Anesu precisa de uma condução para vencer diariamente o obstáculo do deslocamento, primeiro, de casa para o trabalho e, depois, de sua entrada no reality show, do trabalho para o estúdio de gravação. Porque não possui carro, Anesu depende do transporte coletivo que, na ausência de linhas formais de ônibus servindo à cidade, é dominado em Harare pelas kombis, assim como ocorre com os táxis, em Johannesburgo, e os chapas, em Maputo. A pressa e o atraso recorrentes da personagem principal reforçam a ideia da precariedade do transporte e da distância como obstáculo a ser vencido diariamente. Mas o estado de espírito



Figura 3 – Distâncias. Fonte – *A Cozinha Incrível de Anesu*, 2023.

de Anesu, que raramente se deixa abater, não permite que essas cenas se transformem em situações de tormento. Pelo contrário, em *A Cozinha Incrível de Anesu* a jornada da protagonista, que cria o filho sozinha, as imagens dos trabalhadores caminhando em direção ao trabalho à margem da rodovia, ou nas caçambas das caminhonetes, falam muito mais sobre a determinação dos moradores de Harare do que sobre seu esmorecimento diante das dificuldades (Figura 4). Essa força para seguir em frente personifica uma marca nacional rememorada por Oswelled Ureke em sua análise sobre a persistência da indústria de cinema local: “os zimbabuenses são conhecidos por sua resiliência e capacidade de *kiya-kiya*”, isto é, de “fazer as coisas funcionarem quando confrontados com o que parece ser um beco sem saída” (2020). A capacidade de *kiya-kiya* é a melhor forma de descrever não somente a personagem principal, quanto o próprio processo de realização do filme, como se verá mais adiante.



Figura 4 – Distâncias. Fonte – *A Cozinha Incrível de Anesu*, 2023.

Se, em determinado momento da narrativa de *The Letter*, o protagonista desabafa seu desconforto e diz que o centro da cidade é um lugar apinhado de gente, em *A Cozinha Incrível de Anesu* parece haver espaço de sobra nas ruas da periferia. Essa impressão é construída e reforçada pelo enquadramento dos personagens, em meio a espaços abertos e amplos, em geral ruas de terra que se estendem a perder de vista, ou mesmo pela escassez de veículos e pessoas circulando ao redor (Figura 5). Essas duas “impressões” sobre uma mesma cidade, em dois filmes diferentes e coetâneos, não são excludentes. Justapostas, essas narrativas contribuem para que se compreenda a diversidade de que é feita a cidade, e as diferentes dinâmicas de ocupação e circulação de seus moradores.



Figura 5 – Espaços amplos e abertos de Harare. Fonte – *A Cozinha Incrível de Anesu*, 2023.

Em Harare, basta que alguém se afaste um pouco da região central, com seus prédios de escritório altos e modernos e uma intensa circulação de veículos e pessoas, para que se tenha a impressão de estar fora da cidade. Braeside, por exemplo, é um subúrbio com clima bucólico, ruas de terra, árvores frondosas, pássaros, e um silêncio predominante, que dista apenas cinco quilômetros do centro financeiro da cidade. Para que se possa ter uma referência, Budiriro, o subúrbio onde vive a personagem Anesu, está a dezesseis quilômetros do centro de Harare.

Nesses espaços distantes da “cidade”, mas ainda parte dela, alguns personagens vivem como em um entre-lugar,<sup>5</sup> com hábitos associados à vida rural, mas perfeitamente integrados aos costumes urbanos. No filme, isso se mostra de forma emblemática através do pequeno núcleo formado pelas duas vizinhas (Chida Musasiwa-Gutu e Judith Yohane), que vivem em frente à casa da mãe de Anesu. Na primeira sequência em que elas aparecem, estão sentadas no chão, sobre uma esteira de palha disposta em frente à casa, descascando amendoins – vão aparecer também na mesma situação separando folhas de verdura. Uma cena que poderia ter saído de uma sequência da aldeia do filme *Neria*, por exemplo. Mais adiante, elas surgem no mesmo local, agora sentadas em cadeiras, vestidas com roupas aparentemente mais ocidentalizadas, tomando o chá da tarde, hábito provavelmente herdado dos britânicos, bastante disseminado entre a população zimbabuense (Figura 6).

5 Conceito apresentado pela primeira vez, pelo crítico e escritor brasileiro Silviano Santiago, nos anos 1970.



Figura 6 – Justaposição de temporalidades e epistemes diferentes. Fonte – *A Cozinha Incrível de Anesu*, 2023.

Dessa forma, desconstrói-se no filme o esquema de caracterização antagônica que separa os personagens como representantes típicos da cidade ou da área rural, que sustentou narrativas de filmes como *Neria e Everyone's Child*. Para Felwine Sarr, é disso que se trata a afrocontemporaneidade, “uma justaposição no seio de uma mesma sociedade de temporalidades e epistemes diferentes, por vezes até mesmo no seio de um mesmo indivíduo, onde diversos sistemas de referência podem coabitar, negociar, entrar em conflito ou se interfecundar” (2019, p. 40). A “contemporaneidade de diversos mundos” que caracteriza as sociedades africanas contemporâneas, em que alguns indivíduos vivem “simultaneamente em um tempo tradicional, uma era dita moderna e pós-moderna” (2019, p. 40).

Assim como não se esquia de abordar a diferença de classes – ainda que o faça de maneira pontual, concentrando a temática no entorno da personagem Milly-Ann –, Brickhill não se furta de fazer uma rápida menção à violência urbana em *A Cozinha Incrível de Anesu*. Como convém às convenções do gênero da comédia romântica, em que não se espera que o roteiro invista excessivamente em situações demasiado pesadas, há apenas um episódio que faz referência ao cotidiano de violência na cidade. Em uma noite em que Anesu retorna caminhando sozinha para casa, ela é assaltada em uma rua escura e tem a bolsa roubada. Esse incidente, sem maiores consequências para o desenvolvimento da narrativa, tem de fato por função marcar o ponto mais baixo da curva descendente do arco da personagem – que acaba de ser expulsa do programa de TV sob a acusação – injusta – de ter trapaceado no jogo. A imagem de Harare como um lugar perigoso para que uma mulher circule sozinha à noite – um dado da vida real –, se dissipa no filme com a mesma velocidade com que se apresenta, e não sobrepuja outra construção que é desenvolvida com mais vigor na trama: a cidade como um espaço de cooperação e solidariedade.

Essa rede de colaboração em torno da protagonista do filme se manifesta nas atitudes de diferentes personagens, principais e secundários. A começar por Tapiwa, Gogo e Charmaine que incentivam e apoiam Anesu desde o princípio, ficando ao lado dela mesmo quando todos a acusam de ter trapaceado no programa; e Prince, que mal conhece Anesu e já intervém em seu favor para que ela possa fazer a audição após ter se atrasado para o teste, mesmo sendo seu concorrente no programa. Assim também a assistente de direção (Chimwemwe Chipidza) e a diretora do programa (Kudzai Sevenzo), que aceitam fazer o teste apesar de tal atraso e apesar de Anesu sequer ser uma chef profissional como muitos concorrentes. Em outra sequência, um passageiro da kombi pede para que o motorista espere por Anesu após ela ter perdido a condução; também a cantora Shingai (em um papel *cameo*) surge para Tapiwa, na escola, e lhe dá um conselho que o ajuda a resolver um dilema importante. Mesmo Ophelia, cuja atitude primeiramente prejudica Anesu no programa de TV, logo se arrepende, admitindo sua culpa, e ajudando a provar a inocência da protagonista. Por fim – desta vez em nome do amor, como convém a um filme de romance –, Prince

abre mão de sua vaga no reality show para que Anesu possa participar da prova final do programa. Influenciada pela capacidade de *kiya-kiya* dos personagens que, contra todas as adversidades, contribuem entre si para que tudo termine bem, a Harare de *A Cozinha Incrível de Anesu* se mostra, assim, como um lugar de pessoas com um forte senso de empatia e solidariedade e reciprocidade.

## POR TRÁS DAS CÂMERAS: ASPECTOS DA PRODUÇÃO DE A COZINHA INCRÍVEL DE ANESU

Na imprensa local, formou-se um consenso entre jornalistas e críticos de cinema de que *A Cozinha Incrível de Anesu* era um retrato fiel da vida comum no Zimbábue.<sup>6</sup> A forte identificação do público local com a jornada de Anesu, e com a Harare vista no filme, foi apontada como um dos fatores a assegurar o sucesso imediato da obra entre os zimbabuenses. “O filme, um trabalho consistente, mostra a engenhosidade zimbabuense em jogo, a capacidade de se erguer diante dos ventos ruins soprados pelo destino”, escreveu o jornalista Percy Zvomuya (2020, T.A.). É certo que qualquer tentativa de compreensão totalizante de uma grande cidade está fadada ao insucesso. A vida na Harare que serve de referência para a cidade do filme é certamente muito mais dura e complexa do que a ficção criada por Brickhill. Mas, nas escolhas criativas feitas pelo diretor – a começar pela eleição do gênero leve da comédia romântica –, pode-se ler a deliberação de compor uma imagem da cidade diferente daquela usualmente explorada nos filmes produzidos até então no país. Brickhill distanciou a Harare de Anesu da cidade sempre retratada em função das tensões com as tradições rurais, como se vê em *Neria*, e da cidade hostil e competitiva de *Everyone’s Child* e *The Letter*. Em *A Cozinha Incrível de Anesu*, o diretor colocou seu processo criativo a serviço da desconstrução da “história única”<sup>7</sup> que domina as narrativas sobre o continente africano. E o público local compreendeu – e se identificou – com essa abordagem.

[O filme] foi uma resposta direta à narrativa que geralmente emerge da África. Estamos rotulados com a ideia de que nossas histórias deveriam ser sobre senhores da guerra, sofrimento e pobreza. É uma versão unidimensional da história porque, em meio a toda essa adversidade, as pessoas continuam vivendo suas vidas. Elas estão lutando para alcançar seus objetivos. Elas se apaixonam. Fazer o filme pareceu um desafio. Estávamos fazendo uma comédia romântica em meio a tudo que estava acontecendo no país. (Tomas Brickhill apud. Smith, 2020)

6 Disponível em: <https://x.gd/B9AyR>.

7 Em referência ao conceito tornado globalmente conhecido pela escritora nigeriana Chimamanda Ngozi Adichie, em sua apresentação na Conferência TED Global 2009, em Oxford, Reino Unido.

Brickhill se refere aos eventos turbulentos que culminaram com o golpe de Estado que retirou o presidente Robert Mugabe do poder, em novembro de 2017. Quando a equipe de *A Cozinha Incrível de Anesu* se reuniu no set para começar as filmagens, a população de Harare estava protestando nas ruas. Por mais de uma vez, a produção teve que ser interrompida devido aos cortes de energia na cidade, ou porque um membro do elenco havia ficado retido em meio aos violentos confrontos entre os civis e as forças policiais.

À medida que o filme tomava forma e o primeiro corte estava sendo finalizado, soldados apareceram em rede nacional de televisão anunciando que “não era um golpe” e que eles estavam simplesmente “visando criminosos em torno do presidente”. Conforme o drama se desenrolava e a mídia internacional voltava os holofotes para o Zimbabwe, nós nos ocupávamos em adicionar música e digitar os créditos finais do filme. Mugabe estava sendo pressionado a renunciar. Por alguns dias, ele resistiu. Finalmente, ele o fez e as pessoas festejaram nas ruas a noite toda celebrando sua queda (Brickhill, 2019).

Em dezembro de 2017, duas semanas após a queda de Mugabe, o filme *A Cozinha Incrível de Anesu* foi exibido pela primeira vez ao público zimbabuense, em um cinema improvisado no terraço do Hotel Ambassador, no centro de Harare.<sup>8</sup> A estreia mundial aconteceu em janeiro de 2018, no Festival Internacional de Cinema de Roterdã (International Film Festival Rotterdam), nos Países Baixos. No continente africano, o filme estreou em julho de 2018, no Festival Internacional de Cinema de Durban (Durban International Film Festival), na África do Sul. Depois disso, *A Cozinha Incrível de Anesu* fez uma longa carreira em festivais internacionais até ter seus direitos de exibição adquiridos pela *Netflix*, passando a fazer parte do catálogo internacional da plataforma em junho de 2020.

Em entrevista ao jornalista Mkhululi Mpofu,<sup>9</sup> por ocasião do lançamento de seu filme *The Gentleman* (2016), em Londres, Joe Njagu descreveu a “indústria” cinematográfica do Zimbabwe como um “vulcão adormecido”. De década em década, ela entra em atividade, surpreendendo os detratores que a acreditavam extinta. Assim foi nos anos de 1980, quando o governo fez um movimento inicial de apoio financeiro ao setor, e nos anos de 1990 quando as ONGs estrangeiras chegaram para substituir a lacuna deixada pelo retrocesso do governo. Assim foi nos anos 2000, quando, uma geração de jovens aprendizes, estimulada pela revolução digital que facilitou o acesso a equipamentos de gravação de imagens (celulares e câmeras fotográficas), manteve viva a realização de cinema no país. *A Cozinha Incrível de Anesu* é apenas o exemplo mais recente desse movimento de renascimento constante do cinema no Zimbabwe. De acordo com o raciocínio de Joe Njagu, há pelo menos duas lições a se tirar do processo de realização desse filme. Primeiro, que é preciso abandonar de vez o modelo de financiamento dependente de doações.

8 A produção não teve, à época, recursos para alugar uma sala de cinema convencional na cidade na qual o filme pudesse ser exibido.

9 Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=BdyFbcXoP-E>.

[...] como nossos pais estavam acostumados a receber fundos para trabalhar, eles nunca desenvolveram aquela ânsia de tocar suas próprias ideias e ganhar dinheiro com elas. Até hoje, muitos adotaram essa mentalidade e isso fez com que o número de filmes produzidos anualmente fosse baixo porque as pessoas estão esperando que algum doador apareça com fundos. (Joe Njagu *apud* Chihambakwe, 2017)

Segundo, que apenas a união de esforços de diferentes agentes do setor pode garantir a retomada plena da produção de cinema no país. A “comunidade” cinematográfica – termo que Njagu prefere à “indústria” – pactuou para que *A Cozinha Incrível de Anesu* se tornasse possível. A começar pelo produtor executivo do *reality Battle of the Chefs*, Joseph Bunga, que cedeu à produção do filme o uso da marca, o estúdio de gravação e todos os figurinos e objetos de cena da terceira temporada do programa (Ndoro-Mkombachoto, 2020). Da mesma forma, equipamentos de filmagem e iluminação foram cedidos pelos fornecedores com custo reduzido para a produção. Equipe técnica e elenco também trabalharam sem receber cachês, na promessa de um pagamento posterior caso algum recurso fosse levantado, o que de fato veio a ocorrer com a aquisição do filme pela Netflix.

O mesmo espírito de colaboração e parceria contribuiu para a escalação do elenco do filme, que foi beneficiado pela participação de artistas e celebridades locais interpretando pequenos personagens, ou a si mesmos (papel *cameo*). Além do poeta Chirikure Chirikure, que interpreta um dos jurados do *reality show*, e do guitarrista Pablo ‘Master P’ Nakappa, que faz um dos clientes de Anesu na barraca de comida, Zhilo, apresentadora oficial do programa de *TV Battle of the Chefs* Harare interpreta a si mesma no filme, da mesma forma que o músico Sylent Nqo e a cantora Shingai Shoniwa. A veterana – e diva do cinema zimbabuense – Jesesi Mungoshi, tem um papel de destaque como a avó de Anesu; Tehn Diamond, par romântico da protagonista, é um famoso cantor de hip-hop do Zimbábwe. Da mesma forma, a trilha musical do filme arregimentou um time de artistas zimbabuenses conhecidos do público local.

Quando começamos este projeto, Tomas e eu conversamos longamente sobre o quanto poderíamos ser mais fortes juntos – os cineastas do Zimbábwe tendem a trabalhar de forma bastante independente uns dos outros, mas sentimos que poderíamos fazer algo realmente especial colocando todas as nossas energias no mesmo filme. [...] Nenhum indivíduo pode levar o crédito pelo sucesso, o comprometimento de cada membro do elenco e da equipe durante todo o processo, muitas vezes em circunstâncias desafiadoras, foi realmente fenomenal (Njagu *apud*. Tee, 2020).

Para Njagu, *A Cozinha Incrível de Anesu* deu origem a uma nova era no cinema zimbabuense.<sup>10</sup> Resta saber se o case de sucesso em que se transformou o filme pode se converter em um modelo de produção passível de ser

10 Disponível em: <https://bulawayo24.com/index-id-news-sc-national-byo-166840.html>.

copiado por outros realizadores zimbabuenses. É certo que nem todos os cineastas locais e emergentes gozam da popularidade e influência da dupla Njagu-Brickhill. Há, também, como destacou Percy Zvomuya, o perigo de se romantizar o fato de tantos técnicos e artistas terem aceitado participar de uma produção que não os podia remunerar de imediato, pois, como lembra apropriadamente o jornalista, “a vontade de trabalhar sem remuneração é um reflexo do precário estado das artes no Zimbabwe” (2020). Por último, não se pode esperar que o catálogo da Netflix seja o destino de todo filme produzido no país, e, muito menos, que os padrões internacionais exigidos por essa plataforma – atualmente também uma cobiçada produtora de conteúdo original no continente africano – passe a orientar os caminhos da produção cinematográfica local.

Nenhum desses fatores, no entanto, abala o sucesso alcançado por *A Cozinha Incrível de Anesu* nem ameaça o lugar já conquistado pelo filme na história do cinema do país. E àqueles que ainda insistem na discussão que versa sobre a existência ou não de cinema no Zimbabwe, Joe Njagu, referindo-se ao sucesso mundial alcançado pelo filme, oferece o que parece ser a melhor e a mais sucinta resposta a esse falso debate: “Esse é um grande: olá, este é o Zimbabwe, nós estamos aqui” (*apud* Dray, 2020).

## REFERÊNCIAS

- AFRICA on screen. *Sunday Times*. Johannesburg, 17 de janeiro de 2021. LifeStyle, p. 11. Disponível em: <https://x.gd/WWotR>. Acesso em: 18 de janeiro de 2021.
- BRICKHILL, Tomas Lutuli. “Making ‘Cook Off’”. *Run Riot*, 16 de julho de 2019. Disponível em: <https://x.gd/9bA1Z>. Acesso em: 10 de Janeiro de 2021.
- BROWN, Ryan Lenora. “‘Cook Off’ heats up: Netflix debut a triumph for Zimbabwe film”. *The Christian Science Monitor*, 27 maio 2020. Disponível em: <https://x.gd/3WJQq>. Acesso em: 14 de agosto de 2020.
- CHIHAMBAKWE, Takudzwa. “‘Cook Off’ premières this December”. *Sunday Mail*, 12 november 2017. Disponível em: <https://x.gd/gNUTL>. Acesso em: 18 de outubro 2019.

DRAY, Kayleigh. "Netflix's Cook Off: everything you need to know about this record-breaking film". *Stylist*, 2020. Disponível em: <https://x.gd/OmMWO>. Acesso em: 10 de janeiro de 2021.

MASINGA, Lindi. "#DIFF First post-Mugabe Zimbabwean film to premiere in Durban". *IOL*, 20 de julho de 2018. Disponível em: <https://x.gd/INEMW>. Acesso em: 18 de outubro de 2019.

MBOTI, Nyasha. "The Zimbabwean Film Industry". *African Communication Research*, v. 7, n. 3, p. 145-172, 2017, p. 145-172. Disponível em: <https://osf.io/smrwj/>. Acesso em: 28 de janeiro de 2020.

SARR, Felwine. *Afrotopia*. São Paulo: n-1, 2019.

SMITH, Tymon. "Romcom 'Cook Off' has a distinctly Zimbabwean flavour". *Sunday Times*, 31 maio 2020. Disponível em: <https://x.gd/ojXJl>. Acesso em: 20 de dezembro de 2020.

TEE, Gilmore. "Netflix snaps another African original film". *GQ*, 13 maio 2020. Disponível em: <https://x.gd/BqJWw>. Acesso em: 10 de Janeiro de 2021.

UREKE, Oswelled. "Introducing the "drasofi": a genre of convenience and context in Zimbabwean film production". *Journal of African Cinemas*, v. 10, n. 1-2, 2018, p. 147-164.

UREKE, Oswelled. "How grassroots video is building a film industry in Zimbabwe". *The Conversation*, 19 ago. 2020. Disponível em: <https://x.gd/0blPV>. Acesso em: 15 setembro de 2020.

ZVOMUYA, Percy. "Film Review: Cook Off". *New Frame*, 7 jul. 2020. Disponível em: <https://www.newframe.com/film-review-cook-off/>. Acesso em: 20 de setembro de 2020.

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

LILIANE MUTTI REIS SOUZA<sup>1</sup>

**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”.<sup>2</sup> 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<sup>a</sup> edição<sup>3</sup> 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 !*,<sup>4</sup> que se passa no CIEP<sup>5</sup> 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*<sup>6</sup> (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.<sup>7</sup> 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”.<sup>8</sup>

## TRANSNACIONALIDADES, EXÍLIOS E IDENTIDADES

Nos últimos cinco anos, diversos cineastas do segundo exílio<sup>9</sup> 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*,<sup>10</sup> 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,<sup>11</sup> 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,<sup>12</sup> 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.<sup>13</sup>

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”,<sup>14</sup> 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 Foucault<sup>15</sup> 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 rizomaticamente<sup>16</sup> 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*,<sup>17</sup> 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 curadoria<sup>18</sup> 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.<sup>19</sup> 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,<sup>20</sup> no Centro Cultural Brasil-Moçambique e, em seguida, foi convidado para exibir 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.

# DE UMA PONTA À OUTRA DO OCEANO:

CONEXÕES TRANSATLÂNTICAS ENTRE OS FILMES *ATLANTIQUE* E *NANNY*

LARA FREITAS DE CARVALHO<sup>1</sup>

**RESUMO** O artigo analisa as conexões transatlânticas entre dois filmes contemporâneos, *Atlantique*, dirigido pela franco-senegalesa Mati Diop, e *Nanny*, dirigido pela norte-americana Nikyatu Jusu, explorando suas narrativas audiovisuais para abordar as realidades sobre migração e o papel da memória nas obras. Ambos os filmes trazem protagonistas femininas senegalesas que enfrentam desafios emocionais e sociais em contextos distintos, mas interligados pelas questões interseccionais raciais e de gênero, como também a mitologia do oeste africano. *Atlantique* explora a história da imigração pela perspectiva daqueles que ficam para trás. Por outro lado, *Nanny* apresenta uma imigrante nos Estados Unidos, enfocando nas consequências psicológicas dessa desterritorialização. Os filmes reflexionam sobre a condição humana diante das adversidades e perdas e a análise dessas obras audiovisuais revela a maneira como duas cineastas de países diferentes e com experiências de vida distintas abordam memória, ausência e amor de forma intimamente conectada, resultando em narrativas complexas produzidas em ambos os lados do oceano Atlântico com pontos de vista distintos de um mesmo tema central: a memória daquilo que se perde na travessia.

**PALAVRAS-CHAVE** cinemas africanos; Zimbabwe; espaço; cidades africanas; produção audiovisual.

**ABSTRACT** The article analyzes the transatlantic connections between two contemporary films, *Atlantique*, by Franco-Senegalese director Mati Diop, and *Nanny*, by American director Nikyatu Jusu, exploring their audiovisual narratives to address the realities of migration and the role of memory in the works. Both films follow Senegalese female protagonists who face emotional and social challenges in different contexts, but interconnected by racial and gender issues, as well as West African mythological lore. *Atlantique* explores the story of migration through the perspective of those left behind. On the other hand, *Nanny* presents the story of an immigrant in the United States, focusing on the psychological consequences of this deterritorialization. These films reflect on the human condition in the face of adversities and loss and the analysis of these audiovisual works reveals the way in which two filmmakers from different countries and with different life experiences approach memory, absence and love in an intimately connected way, resulting in complex narratives produced on both sides of the Atlantic Ocean with different points of view from one perspective. same central theme: the memory of what is lost on the journey.

**KEYWORDS** African Cinemas; Zimbabwe; Space; African Cities; Audiovisual Production.

<sup>1</sup> Mestre em Comunicação pelo Póscom/UFBA (Linha de Análise de Produtos e Linguagens da Cultura Mediática).

*Se não puder mudar o mundo, conte sobre isso.*

Provérbio eritreu

Nos últimos anos, o estudo do cinema em relação com a memória tem sido crescentemente uma perspectiva analisada a partir de diferentes obras, em especial nos cinemas africanos e de diáspora. Destaca-se a contribuição de Bamba (2008), que retrata como o dever de memória sucessivamente delineado nas literaturas e nas cinematografias africanas “concerne em primeiro plano à história pós-colonial, a fatos e acontecimentos que foram da única responsabilidade dos africanos durante as décadas de exercício de sua soberania enquanto homens livres de conduzir o seu destino” (ibidem, p. 133). *Atlantique* (2019), de Mati Diop, e *Nanny* (2022), de Nikyatu Jusu, são filmes contemporâneos produzidos por realizadoras afrodiaspóricas (Senegal e Serra Leoa) que dialogam com o dito dever de memória ao qual Bamba (2008) se refere, indicando que este dever concerne tanto ao passado quanto ao presente e podem exercer uma forma terapêutica de revanche sobre a história, uma imagem semelhante à ideia de “escovar a história a contrapelo” (Benjamin, 1987, p. 225).

Para este presente trabalho, busca-se analisar as conexões entre estes dois filmes afrodiaspóricos, *Atlantique* e *Nanny*, obras que abordam as realidades da migração em consonância com as memórias que as acompanham, além de falar sobre elementos como ausência, perda e amor. Nossa hipótese é de que existe uma conexão transatlântica entre os dois filmes que parte de um tema central: a memória em suas diferentes facetas, seja a memória do território de nascença, de uma pessoa amada, daquilo que se perde na travessia. Partimos do pressuposto que o cinema afrodiaspórico leva em consideração

[a] experiência afrodiaspórica, caribenha/latino-americana e dos “condenados da terra”, que foram enquadrados pelas políticas do tempo do historicismo como “outros”, são exemplos de uma possibilidade transversal de implodir o *continuum* do tempo “linear” e “homogêneo” (que se refere Walter Benjamin em suas teses), seguindo o caminho de uma relação transcultural, ou como prefere Glissant, de uma filosofia da relação (Glissant, 2005) como crítica à verdade absoluta do ser e do Homem (com H maiúsculo) que é a origem do autocentramento e do ego moderno. (Assunção; Miranda, 2021, p. 25)

Assim, o termo afrodiaspórico serve mais como um marcador de identidades culturais do que uma denotação de relação direta ou biológica com o continente africano. Mati Diop e Nikyatu Jusu, como diretoras de ascendência senegalesa e serra-leonesa, e radicadas na França e nos Estados Unidos, respectivamente, fazem parte deste conjunto de cineastas afrodiaspóricos. As obras audiovisuais de Diop e Jusu integram um conjunto de obras cinematográficas que parecem interessadas nas possíveis representações das travessias e das memórias transatlânticas, nas migrações realizadas por pessoas afrodiaspóricas.

A utilização do termo “migração” neste contexto está em consonância com os crescentes e recentes estudos sobre os fluxos migratórios e as políticas migratórias contemporâneas. É uma escolha que defende que “apontar que a experiência da migração é também uma variável que demanda processos analíticos é estar atento às capturas narrativas que contribuem com a propagação de estigmas que se relacionam aos processos de produção de subjetividades no campo do universo institucional dos refugiados” (Aleluia e Mattos, 2018, p. 8). Por fim, para a definição do termo “transatlântico”, faz-se uma primeira referência a Morettin (2019) e sua definição de práticas culturais que conectam diferentes contextos continentais como aspecto de circulação transnacional do cinema. Sob essa perspectiva, ele discute a distribuição de filmes e seu impacto estético e cultural, o intercâmbio institucional, espaços de sociabilidade e outros tópicos.

No caso deste artigo, o deslocamento transatlântico está transposto à mobilidade e ao trânsito das pessoas, ao movimento que elas fazem através do oceano Atlântico, aliado à noção de cinema afrodiaspórico como um cinema feito por corpos negros que atravessaram os corpos marítimos ao longo dos séculos, seja de forma forçada pela colonização ou pelo contexto socioeconômico resultante dos séculos de exploração, que provocam até hoje uma grande quantidade de migrantes e refugiados do continente africano no resto do mundo.

Para tentar dar conta das potências que moldaram a hierarquia de um povo perante a outro e atribuir valor às culturas, as cosmovisões e as invenções dos povos que se formaram na constante interação com as diferenças e acabaram invisibilizadas, é necessário se discutir o atlântico. [...] A comunicação entre os povos da diáspora negra acontecia ainda no período escravagista entre africanos e seus descendentes escravizados nas tentativas de retorno ao continente africano. Porém elas não se limitam somente a essa conexão direta, a herança ancestral perpetuada na memória no corpo cria essa conexão transatlântica entre os povos. (Correa e Reis, 2018, p. 26)

As civilizações africanas e americanas seriam, então, “um grande transatlântico, ela não é uma civilização atlântica, ela é transatlântica” (Nascimento, 1982). Seria através deste imaginário transatlântico que se mobilizariam as pessoas, suas culturas, suas memórias e seus gestos, com diferentes visões do Oceano Atlântico ora do continente americano ou europeu, ora do continente africano. E é nesta travessia transatlântica que se encontram *Atlantique* e *Nanny*, como embarcações que se cruzam em suas rotas, cada uma seguindo uma direção.

## ATLANTIQUE: O ECO DOS QUE PARTEM

*Atlantique* foi o primeiro longa-metragem de Mati Diop, cineasta e atriz franco-senegalesa – e sobrinha do cineasta senegalês Djibril Diop Mambéty –, que nasceu como uma extensão ficcional do seu curta documental *Atlantiques* (2009) e foi produzido na França e filmado/ambientado no Senegal. Com sua vitória em Cannes, em 2019, pelo longa, Diop se tornou a primeira mulher negra a ser selecionada enquanto diretora para a competição oficial do festival e a primeira a ganhar o prêmio. Ambientado especificamente na cidade de Dakar, *Atlantique* conta uma história de amor e de revolta, centrada na relação entre os jovens Ada (Mame Bineta Sané) e Souleiman (Ibrahima Traoré), assim como a história do movimento migratório crescente no continente africano, no qual diversos senegaleses se aventuram pelo mar em busca de melhores oportunidades de trabalho e de vida. Diop introduz esse último tema com uma variação importante – ao invés de contar a história pelo ponto de vista das pessoas que partem, a realizadora escolhe focar a sua perspectiva naqueles que ficam, em especial as mulheres jovens da comunidade.

No curta-metragem que inspirou o longa, Diop acompanha uma conversa ao redor do fogo entre senegaleses, que falam sobre as travessias arriscadas de barco que muitos de seus companheiros fazem na busca por oportunidades melhores. Em determinado momento, um deles fala da crença de que alguns desses homens que se arriscam na travessia poderiam se transformar em peixes e conseguir sobreviver a um naufrágio, um elemento que inspirou o imaginário fantástico da cineasta na construção do seu primeiro longa-metragem de ficção.

O filme começa em um canteiro de obras em Dakar, construindo o que parece ser uma grande torre futurista, mas as condições de trabalho dos operários que ali trabalham, Souleiman incluso, são árduas e injustas. Há meses trabalhando sem receber pelos seus serviços, ele decide embarcar na perigosa travessia do oceano Atlântico com seus companheiros, que percebem que não têm mais condições de viver em seu próprio país. A migração é posta

pelo filme de maneira silenciosa como uma nova diáspora, forçada pela precarização do trabalho em Dakar, onde o capitalismo impera como uma nova forma de colonialismo. A escolha de Souleiman, contudo, nunca chega a ser verbalizada por ele para a mulher por quem ele é apaixonado, Ada. Ainda no início do filme, quando Souleiman e Ada se encontram, a relação entre os dois já é apresentada com projeções de uma ruptura iminente. Não apenas pela informação de que Ada foi prometida em casamento a outro homem e pelo fato de que o encontro dos dois é furtivo e apressado, mas também pela construção visual da cena, na qual o momento que antecipa o encontro entre os dois é literalmente atravessado por um trem. Um elemento que pode simbolizar não apenas a travessia de Souleiman, como também os atravessamentos pelos quais Ada vai passar ao longo do filme.

Quando ambos se despedem, não há indicação para Ada que aquele será o último momento que verá Souleiman. É somente quando ela retorna para o ponto de encontro entre os dois às escondidas, em um bar numa cabana de praia, também frequentado por outros casais de jovens, que Ada descobre que Souleiman e seus colegas de trabalho foram embora e ela e as companheiras que eles deixaram para trás são obrigadas a encararem o mar noturno cheias de incertezas. O mar, então, começa a se sobrepor enquanto personagem, denotando ao mesmo tempo a memória e a ausência de Souleiman. É neste ponto que o filme se volta para a história de Ada, uma jovem apaixonada lidando com a perda de seu amado e a opressão que vive dentro de um sistema patriarcal rígido – algo pontuado pela cena em que Ada é forçada pela família de seu noivo a fazer um exame que comprove a sua virgindade; uma notícia relatada à mãe de Ada de forma congratulatória, numa expressão da honra e do valor de Ada para seu noivo e para a sua própria família, impondo o casamento e a relação entre os dois como nada mais do que uma “barganha patriarcal” (Kandiyoti, 1988).

A presença e a ausência são dois fatores constantemente em pauta ao longo do filme. A partir da ausência de Souleiman e da presença de Omar (Babacar Sylla), seu noivo, Ada é obrigada a enfrentar não apenas os seus sentimentos conflituosos com as tradições culturais e obrigações familiares, como também a realidade das condições estruturais e sociais que resultam na migração dos jovens da região. Os planos construídos por Diop e a diretora de fotografia Claire Mathon retratam o crescente afastamento e isolamento de Ada de sua comunidade, à medida que o filme progride. Além disso, a história de Ada demonstra a migração enquanto uma questão que afeta toda a comunidade, em especial as mulheres que passam a viver uma espécie de luto compartilhado. É então que Ada começa paralelamente um movimento que também reflete uma tentativa de emancipação e na experiência feminina cujos desejos são constantemente colocados em segundo plano. Assim, Diop coloca em pé de igualdade a luta dos homens contra a exploração no trabalho e a luta das mulheres pela sua própria libertação e pela equidade de gênero.

E, para além disso, reflete também sobre o espaço que o amor ocupa em uma sociedade cujas relações são pautadas pela barganha e pela busca de estabilidade financeira para as famílias envolvidas. Como Ghil et al (2023) apontam, a “força motriz que promove a interface entre os territórios da narrativa deste filme de Diop, bem como as dinâmicas de desterritorialização e reterritorialização que por eles circulam, é o amor” (p. 9). O amor de Ada por Souleiman, mesmo em sua ausência, é o que a faz questionar seu futuro, a presença de Omar é o que a faz ter certeza de sua falta de amor pelo noivo. De forma semelhante, como se observará na seção a seguir sobre *Nanny*, é o amor maternal de Aisha (Anna Diop) que a mantém firme numa rotina marcada por micro agressões, é o amor por Lamine (Jahleel Kamara) que desterritorializa e desloca Aisha de Senegal para os Estados Unidos, em busca de condições de vida melhores para o seu filho.

A ideia de que o amor significa a nossa expansão no sentido de nutrir nosso crescimento espiritual ou o de outra pessoa, me ajuda a crescer por afirmar que o amor é uma ação. Essa definição é importante para os negros porque não enfatiza o aspecto material do nosso bem-estar. Ao mesmo tempo que conhecemos nossas necessidades materiais, também precisamos atender às nossas necessidades emocionais. (hooks, 2021, p. 35)

Certa noite, Ada sonha com um grupo de pescadores que acreditam terem pegado um grande peixe com suas redes, mas na verdade encontram o corpo de Souleiman enroscado nela. A cena, contudo, é construída com um voz *over* da personagem por cima de imagens do mar noturno, outra vez pontuando a ausência daquele personagem e trazendo a visualidade onírica do mar como o túmulo de Souleiman, numa silenciosa forma de comparar e refletir a continuidade do processo migratório com o processo de escravização dos povos africanos, numa espécie de genealogia transatlântica (Adair, 2022) ou uma “diáspora de ajustamento estrutural” (Zezeza, 2005) projetadas por uma “nova lógica extra colonial” (Ifekwunigwe, 2013). Ifekwunigwe (2013) também argumenta que essa nova lógica não adere às relações coloniais e geopolíticas anteriores. A história pelo viés de gênero e racial da “diáspora global africana” (Gomez, 2005) e a reimaginação de novas dimensões temporais e espaciais das diásporas africanas na Europa desenvolve também uma nova perspectiva sobre as formas que os processos históricos, econômicos e políticos do continente africano e da diáspora global africana são mutuamente constituídos.

[A] realidade é que esses imigrantes africanos são vistos como intrusos azarados, cujos túmulos, quando eles morrem na terra, são marcados como “imigrante desconhecido” e se eles morrem no mar, servem como uma metáfora assombrosa para a expansão azul da ilha, agora ocasionalmente referida como “o túmulo agitado da África”. (Falola e Afolabi, 2007, p. 382, tradução nossa)

O mesmo oceano que representava as esperanças dos homens que se foram se transforma rapidamente na representação dos horrores para as mulheres que ficaram. Com a revelação em sonho da morte de Souleiman, o luto de Ada fica cada vez mais evidente e intrínseco com o seu arco de personagem. Quase como uma fábula em que a odisseia de Ulisses é contada pela perspectiva de Penélope. É a partir desse momento, também, que um surto de febres e desmaios começa a se espalhar entre as mulheres jovens da comunidade, Ada inclusa, e seus corpos passam a ser possuídos à noite pelos espíritos dos homens que se aventuraram sobre o mar, como djinns.

Os *djinns* do Atlântico são, portanto, uma personificação da injustiça social. A exploração do trabalho tornou-se tão difundida no sistema do capitalismo racial que a sua ocorrência já não inspira surpresa. As inúmeras histórias sobre refugiados, escravidão moderna e deslocamento levaram ao que Roman Krznaric chama de “colapso da empatia” no Ocidente: o grande volume destas histórias diminui ironicamente as respostas individuais. (Enzerink, 2021, p. 69, tradução nossa)

Os *djinns* são considerados “seres que são escondidos dos sentidos”, tem a habilidade de tomar formas humanas e animais e são capazes de ações boas, ruins e neutras, por terem vontade própria como os humanos (Nazari, 2011). Possuídas pelos espíritos dos homens, que tem os poderes desses *djinns*, que não sobreviveram à travessia atlântica, as mulheres invadem a casa do senhor N’Diaye (Diankou Sembene), o chefe de Souleiman e seus colegas, para informá-lo que ele precisa pagar o que deve às famílias deles ou será amaldiçoado e, toda vez que olhar para o topo da torre, pensará nos corpos não enterrados dos trabalhadores no fundo do oceano, transformando a construção em uma lembrança de todos os futuros possíveis perdidos pelos operários que foram forçados à travessia pela falta de uma compensação justa.

Ao discutir o filme em um artigo, a pesquisadora Gigi Adair refere-se ao “espírito de migração” (Adair, 2022) para falar sobre essa possessão, que simbolizaria um protesto contra as condições atuais e uma visão de um futuro alternativo. A escolha do cenário para o filme também reflete essa questão – Thiaroye, uma comunidade pesqueira nos subúrbios, foi escolhida justamente pela sua história, Ousmane Sèmebene encena o massacre acontecido no local no filme *Camp de Thiaroye* (1988).

Em *Camp de Thiaroye* (1988), o objetivo era o mesmo: voltar-se para o passado colonial e acertar as contas com a ingratidão do colonizador. Reagrupados na caserna de Thiaroye, perto de Dakar, depois de terem combatido para a França e servido no exército francês contra a ocupação nazista, ex-combatentes senegaleses e africanos, vão se revol-

tar contra o seu tratamento. O filme pode ser considerado o primeiríssimo filme-homenagem a todos esses africanos alistados de força e engajados na segunda guerra mundial. (Bamba, 2008, p. 143-144)

Diop retorna ao local onde Sèmbene gravou *Camp de Thiaroye* para encenar uma história sobre vingança, como um gesto à memória dos homens africanos que morreram ali naquela época, bem como à memória das pessoas que morrem todos os dias na tentativa de atravessar o oceano em busca de uma vida diferente da que levam em seus países de origem. A memória se expressa em *Atlantique* majoritariamente através das contínuas aparições dos espíritos dos homens mortos na travessia, manifestações que se dão de diferentes formas ao longo do filme. A dimensão espiritual que os corpos dessas mulheres possuídas trazem ao filme foge da lógica dos filmes de gênero sobrenatural, que operam com esses tipos de acontecimentos sob a lógica do horror e do assustador.

Em *Atlantique*, as personagens em contato com as mulheres invadidas por espíritos não duvidam delas, a possibilidade de serem possuídas é uma crença que faz parte da cultura local. O que se difere, no filme, são as diferentes soluções apresentadas para aquele problema. Embora distintas, essas abordagens estão fundamentadas no discurso mítico-religioso, reconhecendo a natureza sobrenatural do evento e alinhando o filme, sob este aspecto, ao gênero de mesmo nome ou, ainda, ao “cinema fantástico”, expressão que é comumente utilizada para dar conta do sobrenatural como gênero cinematográfico. Tanto em *Atlantique* quanto em *Nanny*, o sobrenatural e a realidade são indissociáveis, e é a partir dessa aproximação e da linguagem empregada nos dois filmes, que é possível

conjugar como os elementos próprios ao fluxo (a narrativa rarefeita, as elipses, o tempo, o espaço, a atmosfera e os corpos) surgem em filmes com elementos sobrenaturais e como esses podem se associar a elementos do fantástico contemporâneo e do realismo maravilhoso, que aqui funcionam mais como pistas de abordagem (aproximações) do que como simples aplicações. (Basílio, 2018, p. 98)

Mariama (Mariama Gassama), amiga de infância de Ada, acredita que precisa se livrar de seus comportamentos indignos para se libertar da maldição, escutando de uma *marabout*, um tipo de líder religioso na cultura mulçumana, que precisa se vestir de forma “apropriada”. A mãe de outra jovem acometida pela possessão diz ter escutado de um *iman* – outro tipo de líder religioso da cultura mulçumana, distinto dos *marabouts* pelas particularidades de seus conhecimentos e comportamentos – que se sua filha se comportar como uma boa islâmica, rezar cinco vezes ao dia e usar o *hijab*, ela se recuperará. Ada começa a receber mensagens e ligações de Souleiman em seu celular, ao mesmo tempo em que escuta relatos de que ele foi visto na comunidade. Souleiman também passa

a habitar o corpo do policial Issa (Amadou Mbow), carregando com ele todas as suas memórias, como uma forma de manter sua relação com Ada, a única das jovens que não é possuída. Diop elabora visualmente também como os corpos são possuídos – quando as mulheres são possuídas pelos espíritos, seus olhos ficam completamente brancos; quando Issa é possuído pelo espírito de Souleiman, vemos o seu reflexo real nos espelhos do cenário, mas em cena é o corpo de Souleiman que aparece com Ada. O corpo é denotado como mais um território habitável, ainda que os contextos (sociais, econômicos, políticos) que o circunscrevem não necessariamente facilitem esta habitação. Ainda apaixonada por Souleiman, Ada enxerga na possessão que ele faz de Issa como uma oportunidade de viver o que não conseguiu, escolhendo que a sua primeira vez seja com ele no bar da praia.

Diop constrói a atmosfera do filme com uma crescente tensão e sensação de vertigem, como se o próprio espectador estivesse mareado. É um esforço conjunto com a diretora de fotografia Claire Mathon, a compositora Fatima Al Qadiri e a montadora Aël Dallier Vega, no final, *Atlantique* tem uma aura surreal e onírica, ao mesmo tempo que está ancorada na realidade de milhares de homens e mulheres do continente africano. E, apesar de trazer a dura realidade e as consequências de mais um processo migratório forçado pelas circunstâncias estruturais, e as memórias que este processo deixa, olha para o futuro como um caminho ainda possível de ser construído e transformado. Não à toa, na última cena do filme, Ada reconhece em um voz *over* que a sua experiência com Souleiman sempre ficará com ela para lembrá-la de quem ela é e para mostrar em quem ela vai se transformar. “Ada, a quem o futuro pertence,” ela afirma, olhando para a câmera.

## NANNY: O ECO DOS QUE FICAM

Se *Atlantique* é a história sobre os que ficam, *Nanny* é a história sobre os que partem. Do outro lado do Atlântico, a realizadora estadunidense Nikyatu Jusu estrearia, três anos depois da vitória histórica de Mati Diop em Cannes, seu primeiro longa-metragem ficcional. Ambientado em Nova Iorque e produzido nos Estados Unidos da América, Jusu retrata a história de Aisha, uma imigrante senegalesa sem documentos legais que consegue um trabalho como babá para uma família de classe alta nova-iorquina. Ela se prepara para a chegada de seu filho, que deixou no Senegal sob os cuidados de sua prima, até se estabelecer no novo país, mas uma presença violenta começa a assombrá-la, primeiro em seus sonhos e depois em sua realidade, ameaçando tudo que ela está se esforçando para construir.

O arco de Aisha pode ser visto como um eco da situação de Diouana (Mbissine Thérèse Diop), em *La noire de...* (1966), de Ousmane Sembène, uma vez que ambas as situações lidam com questões de desterritorialização, alienação cultural e falta de conexão familiar. Há ainda o diálogo entre algumas cenas – em *La noire de...*, Diouana usa as roupas e sapatos que a Madame (Anne-Marie Jelinek) lhe deu em Dakar, enquanto Amy impõe um vestido vermelho de seu guarda-roupa para que Aisha use, uma demonstração não apenas de quem tem o poder nas relações, mas também da imposição da sua cultura e dos seus modos, tidos como superiores aos de Diouana e Aisha; em ambos os filmes, o atraso nos pagamentos de Aisha e Diouana leva-as a uma série de conflitos com seus empregadores, que inventam desculpas ou diminuem a questão. Em *Nanny*, a história de Aisha demonstra o contraste das promessas vazias do dito “sonho americano”, que atrai estrangeiros para suas terras com as oportunidades de subempregos que os esperam, sem qualquer garantia de seus direitos.

O que os “trabalhos íntimos” de vários tipos também têm em comum é que se espera que sejam domínio de um certo tipo de trabalhador – quase sempre uma mulher, da classe trabalhadora e muitas vezes racializada, ou seja, tidas como outras. Isto é especialmente verdadeiro no que chamamos de trabalho doméstico – o trabalho de cozinhar, de limpar e de cuidar de casa realizado por membros não familiares remunerados ou coagidos. [...] A coerção, os baixos salários e a falta de respeito por estes trabalhadores são muitas vezes encobertos por uma narrativa essencialista de que certas pessoas são “naturalmente” melhores no trabalho doméstico, [...] algo profundamente enraizado pela escravidão. (Jaffe, 2021, p. 66, tradução nossa)

O filme começa com Aisha dormindo, com sons extra diegéticos de água invadindo a cena. Os sons logo são sobrepostos por uma dissonância sonora que gradualmente se impõe pelo desenho de som, culminando no momento em que uma aranha entra na boca da mulher. A aranha é uma representação de Anansi, que nas mitologias do oeste africano e Caribe é uma criatura fisicamente pequena e vulnerável que usa do seu intelecto para se prevalecer sobre outros animais, sendo considerada ora uma trapaceira, ora uma mediadora (Bogle, 2016). Anansi adentra a vida de Aisha bem no seu primeiro dia de trabalho como babá para Amy (Michelle Monaghan) e Adam (Morgan Spector), um casal branco e privilegiado de Manhattan que mora em um apartamento moderno e minimalista, cuidando da filha dos dois, Rose (Rose Decker). Quando Amy mostra para Aisha a sua casa, há uma clara distinção entre o espaço habitado pelos residentes brancos e o quarto que será ocupado pela babá, um quarto pequeno e pouco iluminado que contrasta com o restante do apartamento – este é o espaço destinado à Aisha na família. Além disso, Amy dá a Aisha um fichário grosso com uma série de instruções sobre os cuidados da pequena Rose, uma indicação da personalidade controladora de Amy e da sua desconfiança com a capacidade de Aisha para exercer a função para a qual

foi contratada. Jusu posiciona o apartamento luxuoso de Manhattan como uma nova “casa grande”, para utilizar um termo brasileiro, ou seja, como a continuação de um processo histórico de opressão e apagamento.

Para as mulheres negras escravizadas, não existia um “lar” livre das demandas do escravizador. A própria reprodução de pessoas negras era controlada como fonte de lucro; as suas famílias biológicas eram frequentemente divididas e vendidas; e a opulenta casa do escravizador era o local de seu trabalho forçado. As mulheres negras, mesmo quando lutavam para criar um lar que pudesse ser um espaço de amor, viam a feminilidade branca definida contra elas, como algo delicado demais para o trabalho. Para explorar ao máximo o trabalho das mulheres negras, observou Angela Davis, os escravizadores tiveram que libertá-las “das cadeias do mito da feminilidade”, mas tal libertação não incluía libertá-las da percepção de que eram naturalmente boas em cuidar de crianças (brancas). (Jaffe, 2021, p. 67, tradução nossa)

Apesar de perceber rapidamente a pessoa difícil que Amy é e das microagressões que sofre logo em sua primeira manhã no trabalho, Aisha se dá bem com Rose. A menina está aprendendo francês com um tutor particular e Aisha aproveita para conversar em francês com ela, embora as memórias de seu filho estejam sempre latentes em sua mente. Lamine, filho de Aisha, ainda está em Senegal aguardando o momento em que poderá se juntar à sua mãe e aparece brevemente em chamadas de vídeo, que ela faz com sua prima, que está cuidando dele no país de origem das duas. Amy é controladora, mas Aisha está disposta a aceitar as condições de trabalho pelo tempo necessário até juntar o dinheiro suficiente para comprar uma passagem para seu filho – o que se torna uma tarefa imprevisivelmente mais complexa quando Amy continuamente se esquece de pagar à Aisha o valor combinado nos dias combinados. Adam, que está mais ausente da rotina da casa do que Amy, parece mais gentil, mas suas interações com Aisha logo demonstram que ele a vê de forma objetificada, chegando até mesmo a assediá-la, forçando um beijo em determinada cena.

Além dos problemas com seus chefes, Aisha começa a ter pesadelos e alucinações relacionadas a afogamento, sufocamento ou até mesmo a outras situações em que ela se vê em perigo. São nas cenas em que Aisha pensa estar se afogando que a figura de Mami Wata aparece. Mami Wata é outra figura mitológica do oeste africano, uma divindade que domina os oceanos e os rios, e – como argumenta Hill (2013), está conectada as ideias de diferença dentro da unidade, hibridez racial e sincretismo cultural, que frequentemente caracterizam as teorias da diáspora e “crioulização” (Glissant, 2005), uma identidade que é construída a partir da diferença, de relações em constante evolução. Mami Wata, então, dialoga com as questões de memória e identidade cultural, assim como a resistência de ambos apesar do colonialismo.

O compromisso do cinema africano com o dever dizer tudo e com a construção de uma identidade cultural deve ser procurado por além dos limites das fronteiras artificiais e fictícias herdadas da colonização e que definem os contornos dos estados modernos africanos. Diante de uma realidade presente desoladora e desesperadora, a África vive ou sobrevive graças aos seus mitos fundadores. Esse passado mirabolante e glorioso narrado pelos *griots* funciona como uma estratégia de superação do colonialismo. As grandes epopéias transmitidas pela tradição oral e pela literatura servem de refúgio e de matéria-prima para a construção de uma identidade cultural local mas também continental. (Bamba, 2008, p. 140-141)

Tanto no filme quanto nas culturas do oeste africano, Mami Wata e Anansi são duas figuras que conseguem sentir quando uma pessoa está intimamente passando por uma situação difícil. E, incrivelmente, essas duas figuras mitológicas que a cercam não são o maior dos horrores que Aisha sofre. O que Jusu trata como o devido terror em sua vida são as microagressões que sua protagonista sofre trabalhando para uma família branca e rica – Aisha recebe uma reclamação de Amy por dar a Rose a comida senegalesa que fez, embora a própria menina prefira a comida saborosa e bem temperada da babá às comidas assépticas que sua mãe quer que ela coma; Adam, que a olha de forma invasiva, tem diversas fotografias em preto e branco que ele mesmo tirou do continente africano, perpetuando a estética da fome, da guerra e da pobreza que tentam associar à região. A construção narrativa em *Nanny* indica a mudança no contexto cultural contemporâneo – a “tolerância racial” que muitas pessoas brancas assumem como postura e que se transformou numa espécie de máscara usada apenas para performar sensibilidade racial ou quando precisam de algo de pessoas negras. É uma máscara chamada de “excepcionalismo branco”, conforme explicado pela escritora Layla Saad:

Excepcionalismo branco é a crença que você como pessoa branca está isento da supremacia branca. Que você é “um dos bons”. Que esse trabalho não se aplica a você. [...] Excepcionalismo branco é a crença que porque você leu alguns livros sobre o tema e segue ativistas e professores negros, indígenas ou de outra etnia nas redes sociais, você não precisa se aprofundar no assunto. [...] Excepcionalismo branco é particularmente visível em pessoas brancas progressistas, liberais e espirituais porque é uma crença que ser essas coisas te torna isento ou superior a tudo isso. (Saad, 2018, p. 70)

O excepcionalismo branco em *Nanny* está justamente na crença que Amy e Adam possuem de que, por contratarem Aisha, são melhores do que aqueles que não dão “oportunidades de trabalho” a pessoas negras e/ou imigrantes, mas que continuam exercendo seus micropoderes no ambiente doméstico, agora de maneira sutil, perpetuando questões neoimperialistas e remanescentes da escravidão. Em *Atlantique*, o excepcionalismo bran-

co está marcado justamente pela sua ausência das telas – ao destacar as condições socioeconômicas que levam muitos jovens do continente africano a tentar migrar para a Europa ou para o continente americano, coloca-se em perspectiva também a falta de reflexão de pessoas brancas, em especial aquelas de países com passado colonialista, sobre os motivos pelos quais tantas pessoas se vêem forçadas a sair de regiões já profundamente exploradas. O excepcionalismo branco pode ser uma barreira para o entendimento real dessas questões, em particular por parte de pessoas brancas ditas liberais ou progressistas, que podem acreditar que sua boa vontade as torna isentas de responsabilidade, quando uma existência antirracista exige uma compreensão mais profunda e ações significativas, inclusive nas microrrelações.

Apesar do horror das microagressões diárias e da sensação de perigo iminente que passa a persegui-la constantemente, Aisha encontra prazer na relação que constrói com Malik (Sinqua Walls), que trabalha como porteiro no prédio de Amy e Adam. É Malik que conduz Aisha até lugares da cidade onde ela finalmente pode desfrutar do lazer e de um cotidiano normal. Malik, que também é pai de um menino, apresenta Aisha a sua avó, Kathleen (Leslie Uggams), uma mulher com uma espiritualidade aflorada que logo percebe a influência de Mami Wata na mais nova. A relação que Aisha estabelece com Kathleen destaca a questão da diáspora africana e as histórias que são contadas e repassadas através de gerações marcadas pelo colonialismo e racismo. Como afirma Futata (2021), “[t]ransmite-se, no convívio comunitário, uma percepção de tempo, de espaço, de ancestralidade que desaguam numa prática educativa que tem como princípios a centralidade do corpo, a oralidade e a convivência intergeracional” (p. 194). É nesse desaguar, tanto do trânsito quanto do tempo, que a memória se mantém presente através da oralidade.

A educação colonial acabou por nos afastar da dimensão do mistério e do sagrado para compreender o ser humano. Tendo apartado o corpo e a dimensão simbólica de suas pedagogias, tornou-se incapaz de transmitir um conhecimento vivo, produtor de novas realidades e sentidos. A transmissão dos conhecimentos se dá nas encruzilhadas da convivência e a partir de uma educação contínua da sensibilidade para a escuta de outras formas de existir, exercitando outras linguagens e gestos ainda prenhes de sentido. Mais do que os espaços institucionais de ensino, os terreiros, aldeias, irmandades podem nos lembrar sobre o sentido primeiro da educação a partir do movimento espiralar e incessante, que caracteriza tanto os processos educativos quanto a noção de tempo revelada pela cultura afrodiaspórica. Porque o conhecimento, sempre inacabado, exige plurais revisitas ao que se imaginava capturado, além da sustentação de si em abertura. Exige corpo. (Futata, 2021, p. 195)

O corpo, tanto em *Atlantique* quanto em *Nanny*, pode ser tanto o corpo presente de Ada e Aisha quanto os corpos ausentes de Souleiman e Lamine; pode ser tanto o corpo carregado de memórias quanto o corpo oceânico que separa os quatro personagens. Em ambos os filmes, os *djinnns*, Anansi e Mami Wata se fazem presentes – e é através de elementos dessa cultura partilhada, seguindo a mitologia do oeste africano, que Jusu constrói a narrativa de Aisha como uma fábula, na qual Anansi tenta pregar peças na mulher, confundindo-a e lhe deixando desnorteada, e Mami Wata tenta alertá-la de algo que ela não consegue compreender. Em uma das cenas mais angustiantes do filme, Aisha tem uma alucinação que coloca em perigo a integridade física de Rose – e não é a primeira vez. Em outra cena, ela perde a visão da menina em um parque. É perceptível o peso da culpa que Aisha sente, não apenas por essas circunstâncias com Rose, como também pela própria ausência na vida do filho. Ausência essa que também é pontuada pela própria desaparecimento físico dele nas chamadas de vídeo que faz para Senegal, quando ele parece estar sempre dormindo ou brincando com amigos.

Eventualmente, ela consegue juntar dinheiro e comprar a passagem para seu filho. Contudo, quando vai buscá-lo no aeroporto, não é ele que encontra, e sim sua própria prima, que a informa de um acidente terrível – ela levou Lamine para a praia e, em um segundo de descuido quando o menino estava no mar, perdeu-o de vista para sempre. É então que Aisha entende os avisos que Mami Wata estava lhe enviando – e também quando Jusu subverte mais uma vez a narrativa, dedicando poucas cenas nas quais Aisha se debruça sobre essa dor e a culpa que sente. Há um salto temporal que mostra Aisha construindo uma nova vida ao lado de Malik – mostrando que apesar do infortúnio e da dor que a acompanha, ela ainda tem direito ao prazer e à felicidade. Esta escolha narrativa, por parte de Jusu, também diferencia *Nanny* de *La noire de...*, onde Diouana comete suicídio diante de todas as violências sofridas. Se para Diouana o suicídio acaba sendo um último ato de revolta contra seus empregadores, para Aisha, sobreviver e continuar vivendo é seu maior ato de resistência.

Os cineastas africanos contemporâneos estão preocupados com o fazer cinema. Eles questionam e subvertem o modelo pragmático tradicional em busca de novas e revolucionárias estéticas para poder estabelecer novos padrões narrativos que desafiem a ortodoxia cinematográfica, como Fradique, Nuno Miranda e Welket Bungué, ao afirmar que se inspiram nas culturas dos seus países. Esses realizadores marcam posição ao demonstrar preocupação com o público africano, com sua cultura, com sua língua, ao construir personagens complexas que acentuam a psicologia do caráter: a neurose, a felicidade, a loucura e o amor. (Oliveira, 2020, p. 104)

O amor, em *Atlantique* e *Nanny*, é um ato de resistência e, também, uma escolha consciente – é a escolha por amar alguém independente de sua origem socioeconômica, a escolha por amar alguém a ponto de deixar tudo para trás para buscar melhores condições para essa pessoa, a escolha de continuar amando mesmo quando a pessoa já não está mais ali. É nesse ponto que o amor, a ausência e a memória se cruzam não apenas nos dois filmes, como na própria experiência afrodiaspórica e de fluxos migratórios. Através do desaparecimento de jovens trabalhadores no mar, da ausência destes homens de suas famílias e comunidades ou através da ausência de uma mãe do convívio com seu filho ou do convívio com suas próprias raízes culturais, a ausência física e afetiva se demarca em ambos os filmes como um vácuo que é preenchido por memórias e uma sensação palpável de perda. O amor, contudo, é o elo capaz de transcender a distância geográfica, temporal e até mesmo a morte, pois a memória de Souleiman e de Lamine permanecem vivas. E, é claro, as memórias se tornam as manifestações palpáveis de tudo aquilo que Ada e Aisha consideram importante, do estabelecimento de um vínculo com o passado, como uma âncora na travessia de seus arcos narrativos.

Através de duas obras audiovisuais que dialogam entre si, Diop e Jusu abordam temas referentes à diáspora africana, identidade e as fronteiras que são construídas, tanto geográfica quanto afetivamente. Dirigidos por duas mulheres afrodiaspóricas e centrados nas experiências de mulheres que partilham dessa identidade, *Atlantique* e *Nanny* refletem sobre as consequências emocionais e culturais da migração de pessoas do continente africano, no que tange o resultado de uma história de colonialismo e escravização, e no que tange os efeitos de um sistema capitalista e extrativista que segue perpetuando o colonialismo e o trabalho forçado no continente africano – Souleiman exemplifica a mão-de-obra senegalesa continuamente explorada na expansão de um projeto neocolonial, ao passo que Aisha representa os refugiados e imigrantes forçados a aceitar subempregos, frequentemente trabalhos relacionados ao cuidado. As personagens protagonistas dos filmes estão constantemente em disputa com as suas próprias identidades – Ada confronta a sua própria identidade enquanto mulher dentro de uma sociedade patriarcal e da religião islâmica, bem como seu papel enquanto esposa, o ápice de sua decisão representada pela cena em que escolhe ter relações sexuais com Souleiman apesar do seu casamento com Omar; e Aisha confronta a sua identidade enquanto imigrante e enquanto mãe, particularmente nas conexões entre as cenas em que precisa cuidar de Rose em um país desconhecido enquanto seu próprio filho está longe de seus cuidados em sua terra natal.

Em ambos os casos, na migração, há um “deslocamento” (Francis apud Oyeniya, 2007, p. 306), conceito que abarca pessoas ou um grupo de pessoas que foram forçadas ou obrigadas a fugir ou sair de suas casas ou lugares de residência para evitar os efeitos de conflitos armados, situações de violência generalizada, violações de direitos

humanos ou desastres ambientais e/ou humanos. Em termos práticos, este deslocamento pode ser interno, caso as pessoas não tenham atravessado as fronteiras de seu país, ou externo, caso o tenham feito. Em *Nanny e Atlantique*, esse deslocamento é literal ao falar das partidas de Aisha e Souleiman, assim como simbólico ao falar da sensação de não pertencimento que Aisha sente em Manhattan e de Ada na sua nova posição social enquanto esposa de Omar.

Com inspirações nas mitologias do oeste africano, ambos os filmes têm a presença da religião enquanto elemento que permeia as histórias de Ada e Aisha e os elementos de suspense e sobrenatural que surgem dessa relação com a espiritualidade, como as figuras místicas dos *djinn*, Anansi e Mami Wata. Ao trazer esses aspectos à trama, Diop e Jusu se perguntam – e conseqüentemente perguntam ao espectador: o que assombra essas mulheres e o que elas perderam para a diáspora? A perda de Souleiman paira sobre Ada como uma sombra da qual ela não consegue se afastar, uma lembrança constante do amor e do futuro que ela perdeu. Aisha, por sua vez, enfrenta a perda do seu pertencimento e da sua conexão com seu filho e seus conterrâneos, uma lembrança constante para aqueles forçados a conciliar o mundo de onde vieram com o mundo para onde partiram.

Talvez por isso mesmo, em ambos os filmes, a água também é um elemento central, é o meio: de subsistência para a comunidade de Dakar, de transporte dos jovens senegaleses (Aisha inclusa), de comunicação dos mortos com os vivos e de cura. Aisha e Ada estão constantemente circundadas por água, na realidade ou em seus sonhos. Além da geografia dos locais onde se encontram, o fato de Dakar e Nova Iorque estarem rodeadas pelo Oceano Atlântico, há também a questão da água como indício da intuição das personagens, como os sonhos de Ada e Aisha sobre Souleiman e Mami Wata, respectivamente, cada um tentando repassar uma mensagem diferente a elas; das emoções turbulentas das protagonistas, como o mar remexido após uma tempestade; da possibilidade de renovação e continuidade para viver suas próprias vidas; e da memória em si, da água como o elemento capaz de conter toda a possibilidade de vida que já foi ou um dia virá a ser, a preservação do passado.

Como escreve Hester Blum, a epistemologia oceânica “encontra amplas possibilidades para novas formas de relacionamento através da atenção às propriedades, condições e forças modeladoras ou erosivas do mar”. Em vez de ser apenas um ponto físico de ligação entre as nações, o mar é visto como uma força constitutiva e modeladora. Na verdade, no âmbito dos estudos globais do cinema francês, Michael Gott investigou de forma igualmente produtiva um “ponto de entrada aquático” para as redes cinematográficas francesas do cinema-monde, mas o seu foco nas antigas colônias e na Europa significa que os EUA, como principal coordenada do Atlântico Negro, foi pouco teorizado. (Enzerink, 2021, p. 64, tradução nossa)

Nas duas obras analisadas, o uso de planos longos e o favorecimento de um ritmo de montagem, que se assemelha com os movimentos de ir-e-vir das ondas, aproximam o espectador de suas protagonistas para então se afastar novamente; igualmente, o uso da cadência do desenho de som e da trilha sonora mergulham o espectador e constroem a sensação de atordoamento, como a sensação de pisar em terra firme depois de passar horas em uma embarcação. O oceano, ao mesmo tempo, conecta e separa Ada e Aisha de seus amados, colocando-se como uma ponte e um muro simultaneamente. O movimento de Ada em sua busca por Souleiman e o movimento de Aisha de navegar como uma estrangeira em um novo mundo refletem diferentes aspectos das experiências afrodiáspóricas.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

É notável o crescente número de estudos sobre realizadores de cinemas africanos e afrodiáspóricos, mas neste artigo observa-se que a quantidade de trabalhos acadêmicos produzidos sobre *Nanny* ainda está muito aquém da quantidade de trabalhos sobre *Atlantique*, talvez pelo fato do lançamento do filme de Jusu ser tão recente nas plataformas de *streaming*. Portanto, debruçou-se aqui também sobre produções acadêmicas de outras áreas, na tentativa de conectar estes filmes e seus elementos entre si. Para além, em futuros trabalhos, é possível pensar nas conexões transatlânticas tal qual Moretti (2019) observou, analisando os trânsitos de distribuição e da circulação dos filmes e dos trabalhos produzidos sobre eles. Além disso, destaca-se a necessidade e a importância de voltar o olhar para as vozes de mulheres africanas e afrodiáspóricas que estão produzindo obras audiovisuais e produções acadêmicas contemporâneas, houve uma tentativa de ecoar essas falas e contribuições neste trabalho, priorizando as falas que essas mulheres produzem sobre si mesmas.

Neste artigo, buscou-se iniciar o trabalho de ligar os pontos entre os filmes *Atlantique* e *Nanny*, a partir das questões de migração afrodiáspórica e de como a memória, a ausência e o amor se inscrevem em suas narrativas, e como esses elementos são carregados nas travessias que as personagens fazem. A análise realizada com os filmes *Atlantique* e *Nanny* buscou criar uma ponte entre as obras audiovisuais e as suas cineastas com autoras e autores que têm se dedicado ao estudo dos cinemas africanos, relacionando-os às questões de migração e memória no cinema afrodiáspórico. A proposta era observar a conexão transatlântica entre estes dois filmes, produzidos em continentes diferentes a partir de contrastantes representações de um movimento migratório em consonância com as memórias que acompanham as personagens, além de falar sobre elementos como a ausência, a perda e o

amor. Buscamos demonstrar que essa conexão transatlântica se demonstra na ação de trânsito das personagens, atravessando oceanos literais ou metafóricos em suas jornadas de arco narrativo; na importância que a diáspora africana possui para as histórias de cada filme; e nos movimentos realizados pela manutenção da memória.

Neste sentido, conclui-se que a importância do mar em ambas as obras é essencial, pois o elemento da água está associado às emoções, aos movimentos, à fluidez, à intuição e, é claro, à memória. *Atlantique* trata o mar como destino – o de Souleiman, seus colegas e tantos outros senegaleses e africanos que buscam melhores oportunidades em países europeus ou do continente americano. Também é o destino de Ada, que segue buscando e ocupando o bar da praia, um espaço liminar entre a vida que ela leva e a vida que ela queria levar, a vida dela e a morte de Souleiman. Já *Nanny* trata o mar como origem – a origem de Aisha, de Malik, de Kathleen e dos ancestrais das pessoas negras afrodiaspóricas que habitam os Estados Unidos. O mar, esse espaço transitório e de trânsito, também é a origem da história de perda e de luto que as duas personagens enfrentam em suas histórias – a de Souleiman e a de Lamine. Ainda assim, é o mar que está presente quando os filmes chegam ao fim e as histórias de Ada e Aisha estão – em vez de terminarem – apenas começando. A conexão transatlântica entre as obras de Diop e Jusu estaria ancorada na representação da memória, um movimento de resistência ao esquecimento que demarca o pensamento colonial; a ausência, uma alusão a tudo aquilo que se perde na travessia talássica; e o amor que, como explicou hooks (2021), é tudo aquilo que fica.

## REFERÊNCIAS

- ADAIR, Gigi. "The Spirit of Migrancy: Mati Diop's Atlantique". *Studies in 20th & 21st Century Literature*, 2022, p. 1-16.
- ALELUIA, Lumena; MATTOS, Amana. Fluxos migratórios, relações raciais e de gênero: uma reflexão acerca dos efeitos psicossociais na integração local de mulheres negras em situação de refúgio no Brasil. In. Congresso Brasileiro de Pesquisadores Negros, 10., 2018, Uberlândia, SP. *Anais...*, 2018, Uberlândia, SP Disponível em: <https://x.gd/FNNxp>. Acesso em: 11 de outubro de 2023.
- ALELUIA, Lumena. Fluxos migratórios, relações raciais e de gênero: uma reflexão acerca dos efeitos psicossociais na integração local de mulheres negras em situação de refúgio no Brasil. In. Congresso Brasileiro de Pesquisadores Negros, 10., 2018, Uberlândia, SP. *Anais...*, 2018, Uberlândia, SP.
- BAMBA, Mahomed. "O Dever de Memória nas Literaturas e nos Cinemas da África e da Diáspora". In. OLIVEIRA, Humberto Luiz Lima de; SEIDEL, Roberto Henrique (orgs.). *Pós-Colonialismo e Globalização: culturas e desenvolvimento em questão*. Feira de Santa-Bahia: NEC-UEFS, 2008, p. 131-145.
- BASÍLIO, Fabrício. "Não pode ser, mas é": fronteiras do sobrenatural no cinema brasileiro contemporâneo. 162 f.: il. Dissertação de Mestrado, UFF, Niterói, 2018.
- BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito de história. In.: *Magia e técnica, Arte e Política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. 3.ed. São Paulo: Brasiliense, 1987, p. 222-234.
- BOGLE, Desrine. "Anansi's Journey: A Story of Jamaican Cultural Resistance". *Caribbean Quarterly*, v. 62, n. 2, 2016, p. 286-287.
- CORREA, M. A. da C.; REIS, T. S. dos. "DAUGHTERS OF THE DUST: o cinema da diáspora negra na contra modernidade". Kwanissa: *Revista de Estudos Africanos e Afro-Brasileiros*, [S. l.], v. 2, n. 3, 2019. Disponível em: <https://x.gd/IEKq>. Acesso em: 12 de outubro 2023.
- ENZERINK, Suzanne Christine. "Black Atlantic Currents: Mati Diop's Atlantique and the Field of Transnational American Studies." *Journal of Transnational American Studies*, v. 12, n. 1, 28 Sept. 2021, (DOI: <https://x.gd/cqQcW>).
- FALOLA, Toyin; AFOLABI, Niyi (orgs.). *The Human Cost of African Migrations*. Nova Iorque: Routledge, 2007.
- FUTATA, Flavia Pimentel Lopes. Manifestações da cultura afrodiaspórica: um diálogo entre o tempo e os processos de transmissão de saberes. *Políticas culturais em revista*, v. 14, n. 2, 2021, p. 184-196. Disponível em: <https://x.gd/yiMuj>. Acesso em: 11 de outubro de 2023.
- GHIL, Roger; VIEIRA, Erly; ALVES, Gabriela. "Atlantique: Amor, (De)Colonialidade E Processos Migratórios." *Ação Midiática - Estudos Em Comunicação, Sociedade E Cultura*, v. 25, n. 1, 30 Jan. 2023, <https://x.gd/W9Pcx>. Acesso em: 11 de outubro de 2023.
- GLISSANT, Édouard. *Introdução a uma poética da diversidade*. Juiz de Fora (MG): UFJF, 2005.
- GOMEZ, Michael A. *Reversing Sail: A History of the African Diaspora*. Cambridge: Cambridge University Press, 2005.

HILL, Elyan. *Bodyscripts: Mami Wata, Diaspora, and Circum-Atlantic Performance*. Tese de Mestrado em Cultura e Performance, UCLA, 2013.

hooks, bell. *Tudo sobre o amor: novas perspectivas*. Trad. Stephanie Borges. São Paulo: Elefante, 2021.

IFEKWUNIGWE, Jayne O. "Voting with Their Feet': Senegalese Youth, Clandestine Boat Migration, and the Gendered Politics of Protest". *African and Black Diaspora: An International Journal*, v. 6, n. 2, 2013, p. 218-235.

JAFFE, Sarah. *Work Won't Love You Back*. Bold Type Books, 26 Jan. 2021.

ASSUNÇÃO, Marcello Felisberto Morais de; MIRANDA, Fernanda Rodrigues. *Pensamento afrodiaspórico em perspectiva: abordagens no campo da história e literatura*. Porto Alegre: Editora FI, 2021. No prelo. (volume 1)

KANDIYOTI, Deniz (1988). *Bargaining with patriarchy*. *Gender & Society*, 2(3), pp. 274-290.

MORETTIN, Eduardo. "O cinema em perspectiva transatlântica: práticas históricas e culturais nas exposições universais." *Revista USP*, n. 123, nov. 2019, p. 85-103.

NASCIMENTO, Beatriz. Transcrição do filme *Ôrí*. 1982, São Paulo. (mimeo). Arquivo Nacional. Fundo Maria Beatriz Nascimento, Caixa 20, Código de Referência BR NA, RIO 2D.

NAZARI, Morad. *Jinn in Islamic texts and cultures*. 2011. Disponível em: <https://x.gd/TuhsV>. Acesso em: 26 de julho de 2023.

OLIVEIRA, Juscielle. "A criouliização da língua portuguesa: uma reflexão a partir de filmes contemporâneos de Angola, Cabo Verde e Guiné-Bissau". In: ESTEVES, Ana Camila; OLIVEIRA, Juscielle (orgs.). *Cinemas africanos contemporâneos: abordagens críticas*. São Paulo: Sesc, 2020, p. 95-107.

OYENIYI, Bukola Adeyemi. "Peoples Without Homes: Displacement and the Security Situation in Africa". In: FALOLA, Toyin; AFOLABI, Niyi (orgs.). *The Human Cost of African Migrations*. Nova Iorque: Routledge, 2007, p. 303-357.

SAAD, Layla. *Me and White Supremacy*, 2018. Disponível em: <https://x.gd/w1zbs>. Acesso em: 26 de julho de 2023.

## FILMES

ATLANTIQUE. Direção de Mati Diop. Paris: Les Films du Bal, 2019. 1 vídeo (104 min). Disponível em: <https://www.netflix.com/watch/81082007>. Acesso em: 26 de julho de 2023.

NANNY. Direção de Nikyatu Jusu. Nova Iorque: Stay Gold Features, 2022. 1 vídeo (98 min). Disponível em: <https://x.gd/lG8fq>. Acesso em: 26 de julho de 2023.

# COMÉDIA DO PODER, PODER DA COMÉDIA:

TRANSFORMAÇÕES ESTRATÉGICAS NOS CINEMAS AFRICANOS<sup>1</sup>

ALEXIE TCHEUYAP<sup>2</sup>

**RESUMO** Este ensaio examina as construções estruturais e semânticas que regem a multiplicação de significantes cômicos nos filmes africanos. Apesar das considerações nacionalistas que definiram o cinema contra o entretenimento, este artigo fornece evidências de que, nas produções culturais contemporâneas, a construção da nação não é incompatível com o riso, a bufonaria e a vida carnavalesca, que libertam os sujeitos pós-coloniais de várias ansiedades. Ao determinar a correlação entre o político, o social e o cômico, este ensaio também estabelece as transformações estratégicas dos cinemas africanos, cujo público-alvo passou de “global” para “local”. Essa metamorfose constitui um passo importante para o desenvolvimento de um cinema verdadeiramente popular que, devido a décadas de imperativos nacionalistas, não passava de um mito.

**PALAVRAS-CHAVE** comédia; cinemas africanos; poder; masculinidade; sexo; pós-colonialismo.

**ABSTRACT** This essay examines the structural as well as semantic constructions governing the multiplication of comic signifiers in African films. In spite of nationalist considerations that defined cinema against entertainment, this article provides evidence that in contemporary cultural productions, nation building is not incompatible with laughter, buffoonery and carnival life which all liberate postcolonial subjects from various anxieties. By determining the correlation between the political, the social and the comic, this article also establishes the strategic transformations of African cinemas whose targeted spectatorship has moved from ‘global’ to ‘local’. Such metamorphosis constitutes a major step towards the development of a truly popular cinema which, because of decades of nationalist imperatives, was nothing but a myth.

**KEYWORDS** comedy; African Cinemas; power; masculinity; sex; postcolonialism.

1 Originalmente publicado em *Journal of African Cultural Studies* 22, nº. 1 (2010): p. 25–40. DOI: 10.1080/13696810903488561. Uma versão deste ensaio foi traduzida do francês por Sarah B. Buchanan, da Universidade de Minnesota, Morris. Também gostaria de agradecer a Lindiwe Dovey por suas sugestões e ajuda no desenvolvimento deste artigo. Uma versão revisada e ampliada aparece em meu livro *Postnationalist African Cinemas* (Manchester e Nova York: Manchester University Press, 2010). Tradução para o português por Ana Camila Esteves.

2 Department of French, University of Toronto, Canada.

## INTRODUÇÃO

As funções ideológicas atribuídas ao cinema africano, especialmente em sua origem na década de 1960, podem levar a crer que pensar nos filmes africanos como uma forma de entretenimento é paradoxal. Na esteira das teorias culturais de Frantz Fanon e de seus discursos equivalentes nos próprios filmes africanos, a produção cinematográfica africana foi percebida, antes de tudo, como um instrumento de transformação social e política. Essa percepção inicial do que ficou conhecido como Cinema africano explica a tipologia dualista usada por críticos como o cineasta e estudioso tunisiano de cinema Ferid Boughédir. Após a Carta de Argel de 1969,<sup>3</sup> Boughédir posicionou o Cinema africano em oposição direta ao Cinema ocidental que, segundo ele, é

[...] um cinema de escapismo, de *fuga do real* e de seus problemas. Esse é o cinema opiáceo, o cinema que nos faz dormir. 90% dos filmes comerciais participam dessa operação, e é por isso que o cinema é universalmente considerado, antes de tudo, uma forma de entretenimento. Entreter também significa *distrainr*, *desviar* da realidade, permitir uma *fuga* temporária que retarda o aumento da consciência. (Boughédir, 1974, p. 123-124, grifo nosso)

Assim, o cinema africano foi inicialmente definido por sua oposição ao cinema de entretenimento que, por sua vez, estava confinado ao Ocidente. De acordo com Boughédir, ir ao cinema não deve nos levar à complacência, mas sim nos fazer pensar. A imagem não deve servir como uma “diversão”, mas como uma “conversão” às causas sociopolíticas que os próprios cineastas supostamente defendem. O envolvimento com o “entretenimento” é visto como algo fútil e eticamente irresponsável, enquanto o incentivo à reflexão sobre “o real” é o trabalho do cineasta “sério” – o cineasta abertamente político e subversivo.

Em outro ensaio, no qual apresenta uma tipologia do gênero cômico no cinema africano, Boughédir critica o fato de que “a ideologia implícita dessas comédias [...] é principalmente conservadora” (Boughédir, 2000, p. 117), pois a culpa é sempre do “homem” e não da instituição. Em uma objeção característica contra o cinema não comprometido, ele apresenta a comédia como uma categoria que promove a impotência e a compaixão catártica inútil e que evita a condenação explícita dos males socialmente produzidos. Da mesma forma, um dos primeiros críticos a escrever uma monografia sobre o cinema africano, Nwachukwu Frank Ukadike, acaba por descartar o filme de maior sucesso do diretor marfinense Henri Duparc – *Bal Poussière* (1988) – nos seguintes termos: “Na superfície, *Bal Poussière* é uma comédia social que enfoca a poligamia, faz referências à corrupção, às contradições da tradição e da cultura, *mas não pode ser levada a sério, pois as questões são tratadas com apenas*

3 Essa Declaração foi assinada por cineastas africanos e delineou orientações ideológicas específicas que guiaram a produção cinematográfica em um contexto de alienação pós-colonial. Para saber mais sobre esse documento, cf. Bakari e Cham (1996, p. 25-26).

*uma coisa em mente – a diversão*” (Ukadike, 1994, p. 286, grifo nosso). A acusação de Ukadike está enraizada na ideia de que o cinema africano tem uma missão e não se destina a divertir os espectadores. Há uma suposição aqui de que todo filme tem uma função “superficial” e uma “mais profunda” que são o resultado das intenções do cineasta; e se a função “mais profunda” é a diversão, então quaisquer funções alternativas e coexistentes devem ser descartadas.

A percepção da “missão” do cineasta africano como “séria” em vez de “superficial” foi, de fato, questionada bem cedo por Pierre Haffner (1978, p. 28; 61), que advertiu que apenas uma pequena minoria de espectadores poderia realmente se identificar com as narrativas militantes de Ousmane Sembène. Haffner indicou que a maioria dos africanos está interessada em gêneros como burlesco, melodrama e comédia. Além disso, ele argumentou que o futuro de uma linguagem cinematográfica africana “autêntica” seria, na realidade, encontrado em gêneros de entretenimento baseados no Koteba, uma prática teatral popular bem-sucedida da África Ocidental, na qual a sátira mordaz, o escárnio, a paródia e o burlesco são fundamentais.<sup>4</sup> Na verdade, a suposta obsessão do cineasta africano por uma “missão” foi seriamente desafiada por diretores contemporâneos como Mweze Ngangura. Em seu artigo, “African Cinema: Militancy or Entertainment?” (1996, p. 60-66), Ngangura questiona a relevância de um cinema que tem como único objetivo a militância, excluindo todas as formas de entretenimento. Ele afirma que muitos filmes africanos explicitamente políticos são fracassos econômicos porque a maioria dos espectadores africanos não tem o desejo de assisti-los, ou talvez nem mesmo se identifique com eles. Além disso, para Ngangura, os cineastas políticos que reivindicam uma suposta “missão” muitas vezes não conseguem cumprir essa “missão” porque, em última análise, não se pode garantir que um filme terá o efeito pretendido em um público. Como Olivier Barlet enfatiza em *African Cinemas: Decolonizing the Gaze* (2000, p. 130-131), o público africano – assim como outros públicos – é heterogêneo e reage de forma diversa a diferentes filmes. O próprio “Pai do Cinema Africano”, Ousmane Sembène, reconheceu certa vez que é impossível um filme ser “revolucionário”; um filme só pode ser “político” (Ngangura, 1996, p. 143) e, mesmo assim, não há como avaliar ou quantificar o tipo de efeito social ou político que ele teve.<sup>5</sup>

O que é pior, de acordo com Ngangura (1996), é que os filmes de africanos de autor [*“auteur”*] se tornaram um “cinema da elite” e contribuíram para alienar um público que vai ao cinema para se divertir e não para se submeter à subjugação ideológica. Ngangura explica por que a comédia como gênero não se desenvolveu no cinema africano:

4 Em uma entrevista com Samuel Lelievre, o diretor malinês Cheick Oumar Sissoko reconhece que seu filme épico *Guimba the Tyrant* (1995) deve muito às técnicas teatrais Kotéba: “*Guimba n’est plus ou moins qu’une reprise du jeu expressif du Kote’ba, qui est un théâtre ancien, et qui, avec son côté grotesque, burlesque, violent ou tendre arrive, à conserver l’attention du public grâce à ces sentiments et sensations*” (Guimba é mais ou menos uma versão imitada da peça expressiva de Kotéba, um drama antigo que retém a atenção do público capitalizando características grotescas, burlescas, violentas e suaves, bem como os sentimentos que tais características gerariam) (Lelievre, 2002).

5 O influente ensaio de Stuart Hall “Encoding/Decoding” (“Codificação/Decodificação”) argumenta que é quase impossível reconciliar totalmente a “intencionalidade” do cineasta com o “efeito” de um filme sobre o público porque o processo de significação requer “no final da produção, seus instrumentos materiais – seus “meios” – bem como seus próprios conjuntos de relações sociais (de produção) – a organização e a combinação de práticas dentro dos aparatos de mídia” (Hall et al. 1980, p. 107). Para ele, a circulação de informações, bem como sua distribuição para vários públicos, ocorre em uma forma discursiva, o que pode tornar uma categoria essencialmente instável.

[...] na África, há muitos anos quase todos os cineastas africanos se consideram autores, pessoas com uma missão, encarregadas de levar uma missão ao seu povo. [...] Na verdade, a paixão por um “cinema de autor”, por não ter emanado de uma corrente cinematográfica ampla e dominante (que, de qualquer forma, não existia) dirigida à maior parte do público, só conseguiu alienar o público africano de seu próprio cinema, que ainda hoje tende a ser considerado muito 'cultural' no sentido pejorativo e muito didático em vez de um espetáculo. É revelador, por exemplo, que as comédias, um gênero popular, se é que já houve um na África, tanto quanto em outros lugares, raramente foram realizadas no cinema africano. (Ngangura, 1996, p. 61-62)

Em *African Filmmaking North and South of the Sahara*, Roy Armes também ressalta que “pouquíssimos cineastas africanos produziram comédias completas, e a comédia não pode *de forma alguma* ser considerada uma das tradições do cinema africano” (2006, p. 110, grifo nosso). Embora as observações de Ngangura e Armes sejam válidas em sua maioria, deve-se mencionar também que há uma exceção histórica: por motivos que até hoje não foram analisados nos estudos sobre o cinema africano, os cineastas da Costa do Marfim sempre produziram comédias em vez de filmes mais militantes. Em sua interrogação sobre essa tradição cômica, Michel Koffi cita o cineasta marfinense Fadika Kramo-Lanciné, que faz uma pergunta crucial: “Por que temos de ser intelectuais quando Louis de Funès arranca gargalhadas nos cinemas africanos?” (apud. Koffi 2003, p. 147).<sup>6</sup> Armes ressalta que “as comédias [africanas] que foram produzidas muitas vezes encontraram grandes audiências” (2006, p. 110). Da mesma forma, Barlet afirma que, embora os filmes africanos de qualquer tipo que tenham sido exibidos nos cinemas da África *tenham sido* apoiados pelo público local, há evidências de que a paródia social é o gênero mais popular (2000, p. 138). Outra evidência da preferência por filmes menos “sérios” é oferecida por Mike Dearham, diretor da nova *African Film Library* da M-Net, que argumenta que, na África do Sul, “o conteúdo pastelão, cômico e trivial dos filmes [é] o mais bem-sucedido” (Thomas McCluskey 2009, p. 34).

A pergunta de Fadika sugere um padrão duplo preocupante: por que é considerado aceitável que a maioria dos espectadores de filmes ocidentais (e de outros países) queira assistir a filmes principalmente para se divertir, mas é inaceitável que a maioria dos espectadores africanos também queira fazer isso? Deve-se lembrar também que, embora a comédia seja um gênero que pode entreter, ela *não* é o único gênero que pode ser considerado “divertido” ou “engraçado”. Além disso, o que um espectador considera “divertido” é inevitavelmente pessoal, bem como cultural/nacional. Como será argumentado nas seções seguintes, não se pode homogeneizar o “espectador africano”, e é possível quebrar as oposições binárias entre “política” e “prazer”, “comédia” e “tragédia”, “entretenimento” e “educação” – categorias que, na realidade, estão todas entrelaçadas.

6 Louis de Funès é um ator francês considerado o ícone da comédia francesa.

Deve-se ter o mesmo cuidado para não esquecer que, embora para críticos como Ukadike (1994) e Boughédir (2000; 1992; 1974) o entretenimento pareça sinônimo de “comédia”, há vários outros gêneros de entretenimento que se desenvolveram nos últimos anos e que quase ofuscam o sucesso das comédias. Gêneros como musicais, terror, *westerns*, narrativas de gângsteres, melodramas ou filmes de feitiçaria são centrais em grande parte da produção de vídeo nigeriana e ganense e, na verdade, em grande parte do “cinema africano” contemporâneo. Enquanto os espectadores apenas incidentalmente experimentavam o alívio cômico nos primeiros filmes africanos, fortemente didáticos e agressivamente nacionalistas, a mercantilização contemporânea da cultura, o avanço tecnológico e, paradoxalmente, a negligência do Estado resultaram no crescimento de produções privadas de vídeo que geralmente se concentram em categorias que não eram comuns na fase inicial do cinema africano. Notavelmente, essas produções têm como objetivo principal *entreter* o mesmo público “africano” que o cinema africano buscou conquistar (Barrot 2008; Adamu, 2010; Haynes, 2010; Meyer, B., 2010).

Deve-se observar, entretanto, que não são apenas os produtores de vídeo nigerianos e ganenses que estão explorando os benefícios das novas tecnologias. O jovem diretor Boubakar Diallo obteve imenso sucesso com seus filmes de baixo orçamento em Burkina Faso. Além da comédia sentimental *Sofia* (2004), sua obra é inteiramente composta de filmes feitos dentro dos gêneros de detetive e faroeste, e inclui os seguintes títulos: *Traque à Ouaga* (2004), *Open Water* (2005), *Dossier brulant* (2005), *Code Phoenix* (2005), *L'Or des Younga* (2006), *Se'rie noire à Koumbi* (2006), *La Belle, la brute et le berger* (2006) e *Sam le caïd* (2008). Da mesma forma, as séries de televisão *Les Aventures de Se'ko*, *Commissaire Balla*, *Commissariat de Tampy* e *Le Complot* transformaram as experiências cinematográficas na África Ocidental. Comédias populares como *Dou la famille*, em Mali, e *Ma Famille*,<sup>7</sup> na Costa do Marfim, estão amplamente disponíveis e são discutidas nos círculos francófonos na África e no exterior.<sup>8</sup> Essas narrativas têm uma característica em comum: todas elas reexaminam a autoridade pós-colonial ou a experiência social de maneiras radicalmente diferentes que tornaram as imagens acessíveis a um público maior que precisa urgentemente de riso; além disso, elas ilustram as transformações estratégicas de um setor que busca entreter um público especificamente “local”.

Portanto, os realizadores africanos contemporâneos conseguiram usar as novas tecnologias para produzir novas formas narrativas que tornam os filmes africanos verdadeiramente *populares*, ampliando o valor do entretenimento para além das cenas cômicas incidentais. Em outras palavras, é óbvio que, embora o “cômico” como categoria seja necessariamente uma forma de entretenimento, o “popular” é uma categoria muito mais ampla, largamente explorada por estudiosos e mobilizada na prática cinematográfica pós-colonial contempo-

7 Destacam-se também vídeos como *Les Guignols* [*On se de'brouille*, 1993; *La Punaise*, 1993; *Le Viagra*, 1998; *Coup d'Etat*, 2003; *Tel père, tel fils*, 2003; *Façon tu viens au pouvoir c'est comme ça tu t'en vas*, 2004], todos filmados e produzidos na Costa do Marfim.

8 Os DVDs desse grupo agora são vendidos on-line na França pela FNAC.

rânea. Em um contexto contemporâneo em que a formação da nação não é uma preocupação central e em que os espectadores se identificam com personagens comuns e não com combatentes da liberdade, torna-se crucial revisitar os paradigmas críticos que prevaleceram nos estudos sobre o cinema africano. Devemos reconhecer, na mesma linha da previsão de Haffner, que o nacionalismo cultural não é mais adequado para a tarefa de explicar as novas identidades pós-coloniais, nas quais o riso, a comédia e a distração são intrínsecas. A maioria dos estudiosos do cinema africano tem se concentrado obsessivamente nos conceitos de “autenticidade” e “política” como chaves para a compreensão do cinema africano (Ukadike, 1994; Boughédir, 2000, 1992, 1970), estabelecendo, assim, o que Harrow chama de “começo errado” (2007, p. 22). Interpretações exclusivamente políticas levaram ao cultivo de “uma forma de excepcionalismo, que vê e classifica o cinema africano em termos muito diferentes daqueles que podemos ver nos estudos de cinema em geral” (Murphy e Williams 2007, 19). Consequentemente, Harrow defende “uma revolução” (2007, p. xi) nos paradigmas teóricos para “romper com um passado que parece uma camisa de força, com suas visões de filmes vinculadas a categorias e categorias vinculadas a agendas políticas [...]” (2007, p. 28), porque os acadêmicos “têm feito repetidamente as mesmas perguntas” (2007, p. xiii).

Por exemplo, embora a obra de Ousmane Sembène tenha sido amplamente analisada, muito pouca atenção foi dada às suas ricas características cômicas. De acordo com David Murphy e Patrick Williams, o diretor senegalês “*também* demonstrou um talento distinto para a comédia, que tem sido uma influência revigorante no mundo às vezes bastante didático e moralista do cinema africano” (2007, p. 50, grifo nosso). No entanto, eles reconhecem que “essa dimensão cômica do trabalho [de Sembène] é frequentemente negligenciada nas avaliações da crítica, mas, na verdade, a comédia é empregada na maioria de seus filmes e desempenha um papel fundamental em *Xala*, seu maior sucesso comercial na África” (2007, p. 53). Embora Armes também se refira ao fato de que *Xala* “está repleto de toques brilhantemente cômicos” (2006, p. 70), ele enfatiza principalmente sua “observação social aguçada” e “dissecação impiedosa de seu cenário africano (sem designação)” (2006, p. 70), estabelecendo assim a “comédia” e a “observação social” como categorias mutuamente exclusivas, quando nos filmes de Sembène elas frequentemente se sobrepõem. Ao analisar o mesmo filme, Ukadike não prossegue na especificação dos aspectos cômicos do filme, recorrendo, em vez disso, a generalizações: “*Xala* é uma comédia contada na típica tradição africana de contar histórias para ilustrar um simples conto moral” (1994, p. 178-179). Ukadike também não analisa as características cômicas específicas de *Visages des femmes* (dir. Désiré Écaré, Costa do Marfim, 1985), *Bal Poussière* (dir. Henri Duparc, Costa do Marfim, 1988) ou *Yaaba* (Idrissa Ouedraogo, Burkina Faso, 1989) em sua discussão sobre esses filmes (1994, p. 249-250).

O argumento deste artigo, portanto, é que a aparente ausência do *gênero* da comédia não exclui/excluiu a existência da “comédia” nos filmes africanos. Desde o início da produção cinematográfica africana, a comédia esteve presente nos elementos verbais, visuais, performáticos e retóricos de muitos filmes. Também encontramos aqui uma correlação específica entre a comédia e a crítica da autoridade: as caricaturas mordazes da autocracia e do patriarcado nas narrativas africanas indicam que o cômico e o político estão totalmente inter-relacionados. Mais importante ainda, identifiquei duas tendências na evolução histórica das representações cômicas no cinema africano: uma em que o cinema africano, a partir do início da década de 1970, mobilizou o cômico em narrativas “sérias” para atrair um público “global”; e outra em que o cinema africano usa a comédia para atingir um público africano “local”. Defendo que, embora a preferência pela comédia como “gênero” se torne comum com diretores como Henri Duparc ou o diretor camaronês Jean-Pierre Bekolo, a “vontade de fazer comédia” começou com o próprio Sembène. Também sugiro que os cineastas africanos, especialmente os da “primeira fase”, como Sembène, regularmente “traíam” suas convicções proclamadas publicamente, na medida em que as estratégias cômicas são regularmente integradas em seus filmes por meio de modalidades a serem investigadas.

Uma questão que precisa ser deliberada, portanto, é: por que as características cômicas foram incorporadas em filmes que foram feitos principalmente para educar e “aumentar a consciência das pessoas”, em vez de entreter? Por que alguns diretores podem ter incluído elementos cômicos de forma subversiva e, ao mesmo tempo, confirmado publicamente sua participação no movimento de cinema africano “comprometido” e sociopolítico? Será que eles presumiram que os espectadores africanos fariam uma distinção inequívoca entre as funções “superficiais” e “mais profundas” de seus filmes? E como outros diretores, menos dispostos a confirmar essa filiação, colocam em cena formas alternativas de comédia? Diretores como Duparc e Bekolo colocam em primeiro plano *gags*, trocadilhos e piadas em filmes que não têm necessariamente o objetivo de participar da construção da nação ou da “educação” das massas. Esses diretores parecem ter introduzido uma grande transformação, pois, em seus trabalhos, as subjetividades pós-coloniais não são mais representadas de forma abertamente conflituosa. Em vez disso, da mesma forma que Achille Mbembe pensa, “a afirmação pública do ‘sujeito pós-colonizado’ não é mais encontrada nos atos de ‘oposição’ ou ‘resistência’ ao *comando* [colonial ou neocolonial]” (2001, p. 129). Para Mbembe, os sujeitos pós-coloniais que “riem” nas esferas públicas ou privadas não estão necessariamente provocando o colapso do poder ou mesmo resistindo a ele. Como os filmes em questão bem ilustram, esses sujeitos pós-coloniais estão experimentando novas formas de subjetividade que envolvem o exercício da capacidade de rir, brincar e entreter em um contexto em que as antigas autoridades estão praticamente ausentes. O poder pós-colonial se revela de uma forma *diferente* – não é exercido de cima para baixo pelos centros coloniais, mas é mutável e onipresente,

conforme descrito por Michel Foucault (1977). No entanto, antes de analisar mais detalhadamente essa mudança na relação dos cineastas africanos com o cômico, é necessário definir “comédia” que, ao “[insinuar-se] em uma forma, uma postura, um gesto, uma situação, uma ação, uma palavra” (Bergson, 1910, p. 135), exhibe componentes sintáticos (narrativos), linguísticos, culturais e discursivos.

Em *Le Filmique et le comique* (1979), Jean-Paul Simon sugere que a comédia só pode ser definida como subversiva. Isso, é claro, tem implicações para o argumento apresentado aqui de que certos cineastas africanos usaram estratégias cômicas de forma subversiva. Simon afirma que quando a comédia aparece em um filme – geralmente por meio de uma piada – ela irrompe e, assim, perturba ordens, instituições e códigos. Talvez, então, possamos pensar na comédia não como “distração” ou “diversão” – como Boughédir sugeriu enfaticamente – mas como perturbadora. O efeito cômico é geralmente de choque ou surpresa, o que, por sua vez, gera transgressão. Nesses contextos, longe de gerar apatia, a comédia de fato “sacode”, “abala ou “choca” as pessoas para um novo modo de ser.

A comédia também está intimamente associada a conotações/estratificações econômicas e sociais porque há muito tempo está relacionada a sujeitos que pertencem ao nível “inferior” da sociedade. Como sugerido por Aristóteles, a comédia tende a envolver pessoas “inferiores” com algum tipo de defeito ou que se envolvem em desgraças risíveis (Poet. 1449a32f, 1448a2 - 5, 16 - 18, 1448b24 - 6). Em seu estudo sobre o carnavalesco medieval, Mikhail Bakhtin (1984) também aponta que o poder de rir e o direito de ser ridicularizado é o componente mínimo das pessoas “subalternas” que nunca perdem nenhuma oportunidade de se divertir. Ao contrário da tragédia, que geralmente envolve reis, príncipes e outros súditos “nobres” envolvidos em projetos oficiais ou heróicos “superiores”, a comédia é notável por representar “cidadãos comuns” cujas atitudes e linguagem não são necessariamente “sofisticadas”. Eles podem ser abertamente escatológicos e grotescos. É por isso que Kathleen Rowe sugere que “onde há comédia, também há comida, sexo, excremento e blasfêmia, geralmente apresentados de forma suficientemente dissimulada para serem socialmente aceitáveis” (1995, p. 44-45). Essas definições têm implicações importantes quando se considera os espectadores de filmes africanos que, na maioria das vezes, são de “baixa” renda e status social.

Um elemento crucial que torna a comédia notoriamente difícil de definir são suas articulações pragmáticas, que só podem ser julgadas por meio das respostas (inevitavelmente variadas) dos espectadores. Esse aspecto é central para o argumento deste ensaio, que defende principalmente que há duas “vertentes” principais no cinema cômico

africano que podem ser distinguidas pela função que lhes é atribuída por vários diretores: ou eles apelam para um público “global”, “universal” ou, como é mais frequente nos filmes contemporâneos, apelam para um público “local”. Em relação ao último caso, Andrew Horton argumenta que “como a linguagem, e como os ‘textos’ em geral, o cômico é plural, não finalizado, disseminativo, dependente do *contexto* e da intertextualidade do criador, do texto e do contemplador. Em outras palavras, não é apenas o *conteúdo* da comédia que é significativo, mas também sua relação ‘conspiratória’ com o espectador (leitor)” (1991, p. 9, grifo original). Esse gênero é, portanto, uma categoria estritamente dependente do contexto e do público. Além disso, como a “comédia” engloba subcategorias como o riso, o humor, a sátira, a paródia, a farsa e o burlesco, não é possível uma teoria totalizante sobre ela.

Devido à natureza indefinível da comédia, decorrente de sua base pragmática e contextual, pode-se argumentar que o gênero não só pressupõe ortodoxias culturais dentro das quais a comédia precisa ser entendida, mas também, até certo ponto, um público “alvo” incorporado. Em outras palavras, fazer comédias parece ter sido uma maneira pela qual os cineastas tentaram garantir uma conexão, antes de mais nada, com o público africano local. O desejo de estabelecer essa conexão não impede necessariamente que os filmes também sejam considerados cômicos por outros públicos. Entretanto, embora a comédia nem sempre seja universal, ela tende a se basear em grande parte em uma cultura compartilhada. Nesse sentido, o tipo específico de estratégias cômicas empregadas nos filmes feitos na África pode ser analisado como elementos “culturais”, assim como a incorporação de música, dança ou narrativas orais locais pode ser identificada nos filmes africanos. Dada a natureza local da comédia, uma certa “competência cultural” geralmente permite uma interpretação mais precisa ou relevante da comédia, pois, embora os efeitos sobre o público local, como enfatizado acima, não possam ser quantificados, o espectador culturalmente competente tem maior probabilidade de interpretar alguns desses efeitos. Os diretores africanos usam padrões linguísticos, históricos e culturais que podem não ser totalmente acessíveis a um espectador que não faz parte do público “imaginado”. Entretanto, como Horton advertiu, “a comédia cinematográfica está profundamente enraizada nas tradições cômicas das culturas em que é produzida, *bem como* na tradição da própria comédia cinematográfica” (1991, 18, grifo nosso). Em outras palavras, a comédia é produzida tanto em nível local (cultural) quanto global (cinematográfico). Embora a “competência cultural” muitas vezes permita uma melhor apreciação da comédia encontrada em muitos filmes feitos na África, os diretores africanos não necessariamente construíram suas estruturas cômicas especificamente com base em considerações estritamente “nativas”, mas também procuraram tornar seu humor universal. Nas experiências cotidianas, em sua maioria mundanas e vulgares, que moldam o repertório cômico, esses cineastas desenvolveram estratégias sustentadas em narrativas, personagens, performances, estéticas e línguas para construir espaços para o riso. Pretendo examinar como esses

espaços são produzidos, primeiro por meio de uma análise do uso de figuras cômicas em determinados filmes africanos (em outras palavras, por meio de estratégias narrativas, baseadas em personagens e performances) e, segundo, por meio de uma análise dos tipos de estratégias visuais (estéticas) e verbais (linguísticas) empregadas pelos cineastas africanos.

## FIGURAS CÔMICAS

Para abordar como a comédia é articulada por meio de figuras cômicas no filme africano, quero considerar dois tipos de personagens masculinos recorrentes: o personagem colonizado mentalmente, obcecado por imitar os padrões ocidentais, e o personagem fantoche cujo desejo sexual o expõe a várias humilhações. Notavelmente, os cineastas africanos quase sempre representam essas figuras como vítimas, criticando esses tipos masculinos e permitindo que os espectadores riam deles e, assim, recuperem parte de seu poder. Mais importante ainda, esses protagonistas, apesar de suas alegações de “africanidade”, são arquétipos sociais que podem ser identificados em ambientes transnacionais.

Meu primeiro exemplo de um personagem mentalmente colonizado é o diretor da escola, M. Nyemb, em *Sango Malo: the Village Teacher* (diretor Bassek Ba Kobhio, Camarões, 1992), um filme sobre as dificuldades de um jovem educador que tenta ajustar suas práticas pedagógicas aprendidas no exterior às realidades locais. M. Nyemb é o foco central do olhar cômico do filme; ele é marcado como uma figura cômica por sua escolha de linguagem e seus gestos. Qualquer público, em qualquer parte do mundo, provavelmente riria de M. Nyemb devido aos insultos ridículos que ele lança contra seus alunos e à maneira como ele interrompe um novo professor falando constantemente por cima dele. No entanto, as cenas mais bem-humoradas do filme são aquelas que usam estratégias cômicas performáticas e estéticas. Nessas cenas, M. Nyemb mostra que está espionando as aulas de seus professores, nas quais estes ousam subverter o programa convencional falando com os alunos sobre política e sexualidade. Os gestos e as expressões faciais de M. Nyemb – intensificados por sua atuação – provocam risos não apenas nos espectadores com “competência cultural”, mas em todo o mundo. Além disso, Bassek Ba Kobhio amplia esse humor por meio de sua escolha de enquadramento e edição. Depois de revelar primeiro as cenas para as quais M. Nyemb olha sorratamente (posicionando assim o espectador com M. Nyemb), Ba Kobhio corta para expor, por assim dizer, o próprio M. Nyemb, uma figura ridícula, tentando exercer seu poder através

da vigilância e do voyeurismo. Por meio desse enquadramento e edição, M. Nyemb é convertido de perseguidor vigilante em vítima risível de sua própria megalomania e do olhar divertido do espectador.

Muitos dos protagonistas dos filmes de Ousmane Sembène também se tornam figuras cômicas porque, sugere-se, foram colonizados mentalmente. El Hadji Abdou Kader Beye no conhecido filme de Sembène, *Xala* (Senegal, 1974), pode ser visto como uma figura precursora do protagonista de *Sango Malo*, pois ambos têm a França como ponto de referência. El Hadji só bebe água Evian, que ele usa, além disso, para encher o radiador de seu carro; ele também fala sistematicamente em francês, enquanto sua filha fala com ele em wolof. Em *Guelwaar* (1992), um filme que trata dos perigos políticos e morais de aceitar qualquer tipo de ajuda estrangeira, o personagem Barthélémy é a figura cômica mentalmente colonizada. Sembène usa técnicas narrativas, sustentadas pelas performances dos personagens, para parodiar Barthélémy, que, no início do filme, comporta-se de forma arrogante quando fica sabendo que seu pai morreu. Ele tem um tom exagerado e um timbre artificial em sua voz, além de um andar quase etéreo. Ele acena com seu passaporte francês para os outros como se eles precisassem ser “lembrados” de sua superioridade. Ele sempre responde às pessoas em francês, mesmo quando elas falam com ele em wolof. E suas inúmeras exclamações como “Que África!” e “Você está me fazendo chorar!” revelam mais a ostentação que ele adquiriu na França do que qualquer preocupação em transformar a sociedade local. Ao contrário de M. Nyemb, no entanto, Barthélémy passa por uma transformação de caráter. No final do filme, ele percebe que se tornou objeto de zombaria de seus compatriotas senegaleses, e outro personagem o aconselha a voltar para o “seu” país – a França.

Assim, podemos ver que, no início do cinema africano (década de 1970) e mais recentemente (década de 1990), prevalece uma forma de comédia que se concentra na paródia de personagens mentalmente colonizados (geralmente homens). Esse discurso cômico é paralelo ao discurso de Fanon sobre colonização mental em *Pele Negra, Máscaras Brancas* (1967). Embora a discussão de Fanon sobre colonização mental esteja claramente longe de ser cômica, sua descrição do “*débarqué*” evoca não apenas uma figura trágica, mas também cômica, presa em um duplo vínculo. O único ponto de referência cultural dessa figura é o Império, que o faz sentir-se superior a seus companheiros colonizados (ou anteriormente colonizados), embora, na verdade, ele nunca seja totalmente aceito na cultura francesa. Na realidade, ele tragicamente não pertence a nenhum dos dois mundos, porque tanto o Império quanto seus companheiros riem dele. A consequência dessa situação é uma espécie de “hibridismo negativo”, pois a identidade do sujeito não se encaixa em nenhum dos dois mundos aos quais ele supostamente pertence. É interessante notar que todos esses personagens parecem experimentar uma “repatriação

cultural”, pois uma iniciação simbólica permite que eles reintegrem sua herança cultural africana abandonada. Em *Xala*, El Hadji tem de enfrentar um rito de cura hediondo no qual suas vítimas aleijadas cospem nele; em *Guelwaar*, o orgulho de Barthélémy é convertido em humildade no final do filme porque ele é ridicularizado por Pai Leon e Gora; no final de *Sango Malo*, devido a escolhas específicas de direção, M. Nyemb foi “humilhado” pelo próprio diretor, Ba Kobhio. Considerando o status final (rebaixado) desses personagens nos filmes, fica claro que esses diretores africanos não estão usando a comédia para defender um determinado nacionalismo cultural.

O segundo tipo de figura masculina cômica usada regularmente no cinema africano é a marionete, outro arquétipo cômico que também pode ser encontrado em contextos não africanos. A figura do “*débarqué*” também é inevitavelmente uma marionete, pois ele ou ela (geralmente ele) tem uma qualidade servil em seu relacionamento com a França e suas representações simbólicas. Entretanto, enquanto o personagem mentalmente colonizado é *geralmente* um homem, a figura da marionete parece ser *necessariamente* um homem no caso do cinema africano. Pois o tipo de servidão parodiado, pelo menos nos exemplos fornecidos aqui, está relacionado aos desejos sexuais dos homens e à servidão e à humilhação que esses desejos geram. A relação entre comédia e sexualidade não é, de forma alguma, exclusiva da África; como afirma Andrew Stott, “a comédia trata de assuntos sexuais com mais frequência e mais abertamente do que qualquer outro gênero” (2005, p. 62). No entanto, em muitos filmes africanos, é uma prática difundida em muitas comunidades – a poligamia – que dá início à comédia. Em vez de várias esposas criarem prazer sexual adicional para os homens, os casamentos poligâmicos mostram que transformam os homens em marionetes manipuladas por seus próprios desejos. Em filmes como *Xala*, *Bal Poussière* e *Quartier Mozart* (direção: Jean-Pierre Bekolo, Camarões, 1992), os casamentos poligâmicos são apresentados como completamente caóticos e, em última análise, prejudiciais aos homens e não às suas esposas. Embora a poligamia possa ser percebida como um fenômeno “africano”, a comédia investida nesses fantoches masculinos atrai um público universal, especialmente pela forma como os diretores usam esse dispositivo para “esvaziar” e “perturbar” as versões típicas de masculinidade. Para confirmar essa forma universal de comédia, pode-se recorrer a Kathleen Rowe, que escreve:

A comédia muitas vezes zomba da masculinidade que a tragédia enobrece. A própria centralidade do sexo na comédia e a agenda cômica de revitalização abrem espaço para a presença de mulheres que não existe no mundo mais masculino da tragédia. [...] Na comédia, o sexo não é um meio para o conhecimento ou a transcendência do eu, como na tragédia, mas é social. O sexo é parte do ataque generalizado da comédia à repressão e à celebração do prazer corporal, um meio de conexão dentro do espaço familiar e das diferentes gerações. (1995, p. 45)

Meu primeiro exemplo de uma figura cômica representada como marionete vem, novamente, do filme *Xala*, de Sembène. El Hadji é uma espécie de marionete que suas esposas e colegas manipulam alegremente. Quando ele deveria celebrar seu terceiro casamento, Oumi, sua instável e exigente segunda esposa, o trata como se ele fosse uma boneca. Ele não consegue se defender e é ridicularizado por Oumi, que o empurra em direção à porta e ao carro. Uma vez dentro do carro, ele é espremido entre a primeira e a segunda esposas, como entre o martelo e a bigorna – uma decisão simbólica de direção por parte de Sembène. Dessa forma, Sembène – assim como Bassek Ba Kobhio em *Sango Malo* – usa as possibilidades estéticas da linguagem cinematográfica para produzir a comédia, enfatizando a narrativa, a comédia baseada em personagens e a comédia performática também por meio de escolhas visuais rígidas.

Em *Bal Poussière*, Demi-Dieu (Meio-Deus), assim como El Hadji em *Xala*, é um exemplo de um homem manipulado pelas artimanhas de suas esposas. Depois de travar todos os tipos de disputas para ganhar o privilégio de passar a noite com ele, as esposas acabam formando dois lados: um que Binta (uma das esposas) chama de “*les robeuses*” (as mulheres de vestido), geralmente constituído pelas esposas jovens, e um chamado “*les pagneuses*” (as mulheres de saia), composto por aquelas cuja beleza foi corroída pela idade e com as quais Demi-Dieu não tem pressa em cumprir seus deveres conjugais. Quando ele reúne todas as suas esposas no início do filme para justificar sua decisão de ter uma sexta esposa, ele explica que cada uma delas terá seu próprio dia com ele, e que o sétimo dia será reservado como um bônus para a esposa cujo “desempenho” tenha sido “notável”. Embora esse discurso possa ser visto como uma redução das mulheres às suas funções puramente biológicas, o que é notável nessa cena é a maneira como Demi-Dieu é construído como um personagem fraco e dominado. Ele é, em termos visuais, “encurralado” por suas esposas, observado, monitorado e ridicularizado por elas e, a partir de então, elas começam a travar batalhas nas quais ele acaba sendo a vítima cômica.

Retiradas de um jogo de cartas francês, as expressões que Binta insiste que Demi-Dieu use toda vez que quiser fazer amor com ela são extremamente lúdicas: “*Bid*” (*belote*, palavra para início de jogo) para o pedido, “*raise*” (*re-belote*, continuação do jogo) se ela concordar, ou “*pass*” se ela não quiser. Ela raramente quer. O espectador vê, portanto, a fêmea “jogando” com o macho, e o macho frustrado em seus instintos primários. Infeliz e às vezes furioso, Demi-Dieu é visto pulando em cima de sua esposa brincalhona, que logo se escandaliza com suas ações antes de a câmera cortar para o que parece ser uma cena de estupro. A implicação dessa escolha de direção ilustra a interconexão da comédia e da tragédia, porque mostrar o estupro, é claro, transformaria o filme em tragédia. Duparc diz que trata a tragédia com escárnio para lhe dar importância mínima, porque a única tragédia é a morte

(*apud.* Barlet 2000, p. 137). Mas o que fica evidente nessa cena, assim como em várias outras, é a fraqueza de um homem incapaz de conter seus desejos brutais, com os quais sua própria esposa brinca (para defender a si mesma e seu orgulho): ela flerta com ele, o excita e depois recusa seus avanços justamente no momento em que ele mais a deseja, sem nem mesmo censurar seu riso debochado. Os desejos de Demi-Dieu o reduzem à sua dimensão mais básica, tirando todo o poder do homem a quem o dinheiro supostamente deu uma dimensão divina.

O macho triunfante e vitorioso revela-se, na presença de suas esposas e devido a um desejo insaciável, nada mais do que um simples fantoche, suscetível a todo tipo de manipulação. Como essas cenas íntimas entre Demi-Dieu e Binta estão impregnadas de humor, sarcasmo e manipulação, elas lembram *Xala*, em que El Hadji tenta deflorar sua esposa mais jovem quando está sofrendo de impotência. Nesse contexto, o erotismo é quase inexistente. Os privilégios e a predação sexual dos personagens masculinos são transformados em objetos de escárnio, e o sujeito masculino desejoso, que antes era um sujeito triunfante, é rebaixado, e as definições dominantes de masculinidade são rompidas. Devido a seus problemas, Demi-Dieu e, até certo ponto, El Hadji pertencem àqueles “seres estranhos que estão fora de sintonia com as pessoas ao seu redor, com o espectador que ri do que eles, com seus reflexos lentos, nem sequer suspeitam” (Meyer, 2003, p.10). Além disso, seu vício em sexo os torna ainda mais risíveis. Essa zombaria construída em torno do desempenho no quarto não é, devo enfatizar, especificamente africana. O que também precisa ser observado é a maneira como várias comédias “antigas” abordam questões como predação/impotência sexual que podem atrair um público não africano. Isso sugere um posicionamento global cuidadoso dos elementos cômicos por parte dos cineastas, em vez de simplesmente assumirem o papel de “educar” os sujeitos pós-coloniais locais. Não há dúvida, portanto, sobre se os primeiros cineastas africanos usaram ou não a comédia. Em vez disso, a questão parece ser se os acadêmicos querem reconhecer a comédia ou não, pois, dessa forma, eles parecem sinalizar que fazem parte (ou não) do sociopoliticamente comprometido grupo de acadêmicos do cinema africano.

## COMÉDIA VERBAL E VISUAL

Esta seção ilustra uma mobilização mais recente do cômico no cinema africano, na qual o público “inscrito” no filme é local e não global. Considerando os componentes pragmáticos e culturais da comédia, analiso as maneiras pelas quais as narrativas cinematográficas africanas recentes estabelecem estratégias verbais e visuais “específi-

cas do contexto” para gerar um efeito cômico que atraia o público local. Concentro-me no contexto camaronês, pois, sendo natural deste país, tenho uma “competência cultural” específica para decodificar essas estratégias.

É bem sabido, desde as *Investigações Filosóficas* de Ludwig Wittgenstein (1968), que a comédia pode ser percebida como um conjunto de “jogos” práticos, dos quais a própria linguagem é uma parte essencial. A comédia é, essencialmente, uma jornada para destruir a totalidade da denotação, do significado literal e singular. A obra de Jacques Derrida é particularmente útil na articulação dos “jogos linguísticos” tão centrais para a construção e a definição da comédia: “Arriscar-se a não significar *nada* é começar a jogar [...] e primeiro entrar no jogo da *différance*, que impede que qualquer palavra, qualquer conceito, qualquer enunciado importante venha a resumir e governar a partir da presença teológica de um movimento *central* e do espaçamento textual das diferenças” (1981, p. 14, grifo nosso). Geoffrey H. Hartman enfatiza ainda mais a importância dos “ataques” que fazem parte do acordo lúdico entre o orador/escritor e o leitor, gerando “uma sensação de um jogo sério e interminável, tanto no escritor que joga a linguagem contra si mesmo quanto no leitor que deve descobrir, sem perder o controle, a amplitude da linguagem” (1981, p. 1). Ao determinar “*The Language of Comedy*” (1990), T.G.A. Nelson dá atenção especial a piadas e trocadilhos – estratégias cômicas usadas com frequência em filmes africanos como *Bal Poussière*, *Quartier Mozart* e *Sango Malo*. Duparc, Bekolo e Ba Kobhio usam sistematicamente a linguagem e várias posturas enunciativas para sustentar sua comédia – esses são adereços que exigem, no entanto, um certo nível de competência cultural sem o qual o “jogo” de Wittgenstein seria inconclusivo. Esse tipo de comédia pode ser identificado nas escolhas dos nomes de lugares, objetos e personagens, por um lado, e no registro linguístico usado nos filmes, por outro.

Os cineastas citados acima aprimoram a caracterização ao brincar com os nomes dos personagens de maneira simbólica, evocativa, conotativa ou denotativa. Os nomes escolhidos se baseiam em ícones do léxico local e, portanto, são humorísticos para os espectadores capazes de entendê-los. A escolha de nomes de Ba Kobhio, por exemplo, é engraçada: o cabeleireiro que abandona seu cliente enquanto se enfurece contra o “comunismo” é chamado de “*Sans Rival*” (Sem Rival); e o alfaiate é “*Chaud Gars*” (Cara Gostoso).<sup>9</sup> A importância da nomeação é ainda mais acentuada nos filmes de Bekolo. Em *Les Saignantes*, as duas garotas que criam o caos na república sem nome na qual esse filme de ficção científica se passa são chamadas de Majolie e Chouchou, dois apelidos populares para mulheres jovens e atraentes em Camarões. Em *Quartier Mozart*, Atango<sup>10</sup> se autodenomina “*bonbon des jeunes filles*” (bombom para moças) e o irmão mais novo de *Samedi* (“sábado”) é apropriadamente chamado de “*Envoyé Spécial*” (correspondente especial/enviado), já que esse nome corresponde à sua função no filme, que consiste

9 O carro que transporta Sango Malo no romance que inspirou o filme chama-se “S’En Fout La Mort”, que significa “Não dá a mínima para a morte”.

10 No sul de Camarões, esse também é um apelido popular, a forma abreviada do sobrenome Atangana. Todos esses nomes são usados principalmente por jovens.

essencialmente em ser o intermediário entre Samedi e seus admiradores. Agindo como um diplomata, o “Envoyé Spécial” realiza missões difíceis, já que precisa evitar seu pai agressivo que, por sua vez, é chamado de “Chien Méchant” (Cachorro Louco/Mau), uma metáfora animal comumente dada aos pais camaroneses que controlam a vida de seus filhos. A segunda esposa de Cachorro Louco é Kongossa, que significa “fofoca” em inglês pidgin de Camarões. O lojista é chamado de ‘*Bon Pour Est Mort*’ (algo como “Fiado Jamais”)<sup>11</sup> porque ele se recusa categoricamente a vender seus produtos a crédito. “*Chef du Quartier*” (Rainha do bairro) é um nome dado a qualquer pessoa que se mantém a par de todas as atividades que ocorrem na vizinhança. Portanto, esse nome está ligado ao conhecimento e ao poder sobre a área. Nesse filme, os nomes são apelidos de classe “baixa” que provavelmente divertiriam qualquer camaronês, mas que provavelmente deixariam os espectadores não camaroneses desorientados. Embora *Quartier Mozart* seja caracteristicamente global e pós-moderno em termos de composição, narrativa e efeitos visuais, a escolha dos nomes cômicos está profundamente enraizada nas práticas locais.

Além da escolha e do significado dos nomes, os filmes de Bekolo também constroem sua atmosfera cômica por meio do elenco do *star system* local. Muitos dos atores em *Quartier Mozart* e em *Les Saignantes* são comediantes camaroneses populares, como Essindi Mindja (Atango e Essomba), Atebass (um dos amigos de Panka e braço direito de Atango) e Jimmy Biyong (Cachorro Louco e motorista de táxi de Bekolo; dono de loja e cafetão de Ba Kobhio). O mesmo se aplica a Sango Malo, onde M. Nyemb, o professor do vilarejo, Big Eyes e os bêbados que enganam o lojista são comediantes conhecidos que divertiram o público camaronês por muitos anos em algumas das séries e filmes mais populares da televisão (como L’Orphelin, L’Etoile de Noudi e Japhet et Jinette) que a corporação nacional de televisão (dirigida na época por Marcel Mvondo, Jean Endene, E. Keki Manyo, Salomon Tatmfo e outros) costumava produzir. Sua aparição nesses filmes constitui uma promessa de comédia e riso para espectadores informados que os associam a cenários cômicos anteriores. Nesses filmes, a escolha de nomes e a “comédia de nomes”, bem como a presença de astros conhecidos que atuam nos filmes, desempenham uma função essencial: permitem que o cineasta feche um pacto e dialogue com um público local específico. Assim, mesmo que a comédia possa às vezes parecer universal, a lacuna promovida pela comédia é eminentemente cultural, contextual e específica. Como disse Jean-Marc Defays:

[...] o autor de comédia e seu público, ao mesmo tempo em que se deleitam com sua cumplicidade, congratulam-se por *dominarem* a linguagem (lógica, cultura) a tal ponto que podem brincar com ela e exibi-la. Por outro lado, seu riso pune a pessoa fictícia (na história) ou a pessoa real (na plateia) que não tem o mesmo nível de conhecimento. (1996, p. 37, grifo original)

11 Em Camarões, quando você vai a uma loja e não consegue pagar pelo que precisa, o proprietário pode fazer com que você assine um documento que abre uma “conta” chamada “Bon Pour”, na qual você reconhece que lhe deve dinheiro pela mercadoria. Assim, os lojistas que não desejam mais vender a crédito simplesmente colocam uma nota que diz “Bon Pour Est Mort”, o que significa que nenhum empréstimo é concedido e todos devem pagar em dinheiro. Uma expressão alternativa, que é o nome do blog oficial do escritor congolês Alain Mabankou, é “Le Crédit A Voyage”, que significa “O crédito foi embora”.

A brincadeira com a linguagem e os nomes também está presente em *Bal Poussière*. O nome *Demi-Dieu* (Meio-Deus) está relacionado ao fato de que esse personagem afirma ser o segundo na aldeia, atrás apenas de Deus. Da mesma forma, *Porte-Clés* (Porta-chaves) se autodenomina assim porque, segundo ele, abre portas, corações e até mesmo as pernas das mulheres. Esse nome é metonímico: o sujeito é designado pelo papel e pela função que desempenha. Com *Beau Gosse* (Menino Lindo), por outro lado, encontramos uma ironia mordaz e um paradoxo. O sujeito é uma pessoa pequena, que sofre com uma grande corcunda nas costas. Com essa inconsistência entre o nome e o personagem, o nome *Beau Gosse* registra, talvez, os conflitos sobre a nomeação e o significado no contexto pós-colonial local.

Além da comédia associada à nomeação, há a comédia gerada pela sagacidade e pela réplica do diálogo. *Porte Clés* não perde uma oportunidade de revelar sua sagacidade. Quando um lojista diz que Deus é grande, *Porte Clés* responde que seria melhor que Deus se tornasse pequeno porque, ao permanecer grande, ele acaba vendo apenas as grandes pessoas do mundo. A linguagem obscena da mãe Binta é cômica e permite que ela brinque com as palavras: ela insulta as “bochechas” da filha e afirma que ela tem pernas como palitos de fósforo, o que lhe permite acender o fogo dos homens. *Demi-Dieu*, o homem conquistador, faz uma associação entre virgindade e fidelidade. Como mencionado anteriormente, Binta dividiu as esposas de *Demi-Dieu* de acordo com suas roupas: as *robeuses* (que usam vestidos) e as *pagneuses* (que usam saias). Furioso depois que Binta faz uma acusação contra as velhas *pagneuses*, ele responde com uma rima: *'il n'y a que des emmerdeuses!* (Vocês são todas umas chatas!).<sup>12</sup>

Por outro lado, um personagem anônimo oferece uma interpretação criativa da língua francesa: ele argumenta que ela não pode ser *“une langue de cons”* (uma língua de idiotas) porque capta perfeitamente as realidades. O ancião explica que *les citrons* (limões) contêm vitamina C, que *la farine* (farinha) dá vigor com vitamina F e que ele sempre come bananas porque elas contêm vitamina B, que faz o homem ter uma ereção (*bander*). Na mesma linha, *Les Couilles de l'éléphant* (dir. Henry-Joseph Koumba Bididi, Gabão, 2002) começa com um show durante o qual os atores fazem comentários irônicos sobre a política nacional, sugerindo que os verbos oficiais do Estado são mentir, roubar e desviar.<sup>13</sup> Em todos esses filmes, uma profunda subversão da linguagem, que outros personagens e espectadores apreciam, permite que a comédia articule uma crítica fundamental à negligência das elites pós-coloniais.

12 Traduzida para o inglês, a reação de *Demi-Dieu* perde sua conotação fonética e lúdica porque a tradução não tem o som final francês “euses”.

13 Os verbos de estado em francês (como *to be* ou *to become*) são diferentes dos verbos de ação.

Os cineastas africanos contemporâneos também recorrem a estratégias cômicas não verbais. Alguns cineastas incluem shows cômicos espetaculares dentro das próprias narrativas, lidando com a comédia de forma performativa e metaficcional. Em *Bal Poussière*, há uma performance cômica de um homem que faz os convidados rirem descontroladamente durante o casamento de Demi-Dieu e Binta. O homem tem a honra de fazer o primeiro brinde, mas chega bêbado, faz a saudação e procura em vão o discurso que preparou. Ele resmunga e tropeça, e a plateia começa a rir. Ele remexe nos bolsos sem encontrar nada e acaba pegando a garrafa de uísque que está ao seu lado. Outro exemplo dessa performance teatral e cômica pode ser encontrado em *Sango Malo*, onde o mesmo processo é repetido várias vezes: em intervalos regulares, Sans Rival e Chaud Gars, ambos conhecidos comediantes camaroneses, se reúnem no bar Honba's e usam uma série de diferentes artimanhas orquestradas para convencer o funcionário, Commando, a lhes vender cerveja fiado. Todas as vezes, depois de receberem a cerveja, eles caem na gargalhada, como se estivessem tirando sarro da credulidade de um funcionário manipulado. Suas constantes intervenções são habilmente inseridas na narrativa como uma espécie de pausa cômica porque – como as *gags* – elas não envolvem “uma construção elementar da narrativa”, mas estabelecem uma relação e até mesmo uma interdependência com ela (Gunning, 1995, p. 95). Mais especificamente, elas não são essenciais para a trama principal, mas sim disruptivas. Essa é precisamente uma das funções narrativas da comédia. Para Kristine Brunovska Karnick e Henry Jenkins, “se uma narrativa é entendida como o processo pelo qual o espectador passa na construção de um *continuum*, [...] a comédia surge como uma ruptura momentânea em algum aspecto desse *continuum*” (1995, p. 80).

Notavelmente, e em apoio ao meu argumento de que a comédia pode ser encontrada em áreas inesperadas do cinema africano, o exemplo mais interessante de uma combinação de narrativa e entretenimento performático pode ser encontrado em um filme “militante” do documentarista camaronês Jean-Marie Teno. Em seu documentário, *Afrique je te plumerai* (Camarões, 1992), Teno faz amplo uso do espetáculo cômico por meio de dois atores locais populares, Kouokam Narcisse e Essindi Mindja. O primeiro atua em um encontro imaginário entre o diretor do filme e o diretor da estação de televisão nacional com quem Teno se reúne para tentar envolver a estação na produção de seu filme. A *mise-en-scène* é cômica, na medida em que o ator imita, no sotaque local, as palavras e os gestos de um diretor de televisão que se recusa categoricamente a exibir o filme de Teno. Ele pede para ser pago, argumentando que é mais fácil para ele transmitir seriados americanos que lhe são oferecidos gratuitamente. Esse é um exemplo adequado de como, mesmo em filmes africanos mais contemporâneos, a comédia e a política estão entrelaçadas. Aqui, a comédia é usada para defender um ponto de vista político, mas não é necessariamente uma oposição no sentido marxista da palavra.

Em *Afrique je te plumerai*, Essindi interpreta o papel de um chefe de estado africano que concede uma entrevista à imprensa local e internacional. Ao responder às perguntas feitas pelos jornalistas, ele imita vários sotaques: francês, italiano, árabe e camaronês. Mas em suas respostas, ele enfatiza especialmente o sotaque camaronês para enfatizar não apenas o que diz, mas também como diz. Suas respostas são muitas vezes inesperadas: ele “protege” a capital do Estado na Suíça, diz ele, porque “*les petits nègres*” [“os pretinhos”] desviam fundos sempre que têm a oportunidade; ele deporta cidadãos de um país vizinho porque não consegue acreditar que, depois de acolhê-los e deixá-los se casar com mulheres camaronesas, eles derrotaram seu país em uma partida de futebol. O filme de Teno, que envolve personagens e piadas familiares aos espectadores camaroneses, mas também disponível em um nível amplo para o público em geral, pode ser usado para ilustrar as maneiras pelas quais os dois “níveis” implícitos de Ukadike – o superficial e o profundo, o reino da política e do entretenimento – não são mutuamente excludentes, mas trabalham juntos. Eles podem ser conciliados e, de fato, se complementam.

Notavelmente, a combinação dos gêneros de ficção e documentário de Teno é importante para seu humor subversivo. Ao contrário da maioria dos filmes analisados neste artigo, *Afrique, je te plumerai* termina não apenas com uma cena cômica, mas, além disso, com uma *mise-en-scène*, bem como uma *mise-en-abyme*, um espetáculo dentro do espetáculo do próprio filme. Como Teno diz na narração em *off* do filme, é melhor rir do que chorar. No show de palco que encerra esse documentário, Essindi Mindja realiza uma subversão radical de uma canção francesa. Ele retoma o refrão de “*Quand le film est triste*”, de Sylvie Vartan, dando-lhe um toque dialeticamente oposto ao original. Em vez de cantar a letra original – ‘*Quand le film est triste, ça me fait pleurer*’ (Quando o filme é triste, ele me faz chorar) – Mindja transforma a letra em ‘*Quand le film est triste, ça me fait rigoler*’ (Quando o filme é triste, ele me faz rir). Nesse filme, então, como em *Xala*, a comédia e a tragédia ocorrem simultaneamente na parte final, provavelmente para articular melhor um ponto satírico. A terrível cena do cuspe no final de *Xala* é acompanhada não apenas pelo choro da família de El Hadji ao testemunhar sua humilhação, mas também, e principalmente, pelo riso dos mendigos ao cuspirem em El Hadji. Essa risada é vingativa, mordaz e é uma “vingança vinda de baixo”. A justaposição de risos e lágrimas torna a cena particularmente hedionda, mas enuncia um discurso social que sugere uma mudança de poder. A sugestão é que o humor, como é bem conhecido na África, continua sendo a única arma tolerada pelos ditadores e, portanto, somente o riso permite que uma pessoa resista – em alguns casos, simplesmente *exista*. Como diz o músico camaronês Francis Bebey em uma de suas canções, é melhor rir do que chorar com as tragédias. E como diz o filósofo John Morreall,

A pessoa com senso de humor nunca pode ser totalmente dominada, mesmo por um governo que a aprisiona, pois sua capacidade de rir do que é incongruente na situação política a colocará acima dela até certo ponto e preservará uma medida de sua liberdade – se não de movimento, pelo menos de pensamento. (1983, p. 28)

Embora este artigo tenha se concentrado apenas em filmes da África Ocidental, a declaração de Morreall é amplamente característica de filmes africanos também fora desse contexto. O filme *Fools* (1998, África do Sul), de Ramadan Suleman e Bhekizizwe Peterson, por exemplo, mostra, em sua parte final, um personagem negro que usa o riso para afastar um homem branco racista que tenta dominá-lo chicoteando-o. O que o riso, de forma inspiradora, alcança é a revelação não do racismo do homem branco, mas do fato de que o homem branco não é o único que o domina. O que o riso, de forma inspiradora, alcança é a revelação não do domínio do homem branco, mas de sua fraqueza e da irracionalidade de seu ódio racial (Dovey, 2009).

## CONCLUSÃO

O cinema africano dos primeiros anos pode parecer não ser constituído por muitos filmes feitos totalmente no gênero “cômico”. No entanto, desde seus primórdios até o presente, a comédia tem sido usada como um elemento importante em filmes de uma grande variedade de gêneros. Como argumentei aqui, nessas narrativas, a comédia tende a ser usada como uma estratégia subversiva e como uma arma política de resistência. A imbricação da comédia e do aspecto amplamente político no cinema africano mais antigo e no contemporâneo torna impossível criar uma distinção entre o político e o prazeroso, o cinema de entretenimento e o que Sembène chamou de cinema de “escola noturna”. O que é mais interessante sobre as estratégias cômicas em muitos desses filmes africanos considerados “sérios” em nível profundo é que eles tendem a atrair espectadores universais em vez de apenas espectadores “culturalmente qualificados”. No período pós-colonial posterior, como mostrei, a comédia se torna um gênero genuíno no cinema africano. No entanto, longe de esse gênero simplesmente “vender-se” aos princípios do entretenimento comercial, ele reforça, de muitas maneiras, o que é especificamente “africano” no cinema africano. Pois essas comédias, em vez de se apropriarem da forma das comédias estrangeiras, parecem atrair mais os espectadores locais, “culturalmente capacitados”, especialmente por meio da mobilização de formas de comédia verbal local – por meio do uso lúdico de nomes ou jogos de palavras – e também por meio do apelo ao conhecimento do público sobre as estrelas locais. Esses filmes, embora aparentemente ofereçam mais

“prazer” do que “política”, podem, no entanto, ser vistos como políticos em sua insistência em formas locais e não universais de comédia e humor. Além disso, embora muitas nações africanas estejam em crise e o autoritarismo permaneça, talvez a mudança de formas subversivas de comédia política nos primeiros filmes africanos para um foco mais aberto na necessidade e no sucesso da comédia como gênero sinalize que há, de fato, mais liberdade de expressão permitida hoje do que no período imediatamente pós-independência.

Tradução, Ana Camila Esteves.

## REFERÊNCIAS

- ADAMU, Abdalla Uba. “The muse’s journey: transcultural translators and the domestication of Hindi music in Hausa popular culture”. *Journal of African Cultural Studies*, v. 22, n. 1, 2010.
- ARISTOTE. *Poétique*. Trans. Michel Magnien. Paris: Éditions LGF, 1990.
- ARMES, Roy. *African filmmaking north and south of the Sahara*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2006.
- BAKARI, Imruh; CHAM, Mbye (orgs.). *African experiences of cinema*. London: British Film Institute, 1996.
- BAKHTIN, Mikhail. *Rabelais and his world*. Trans. H. Iswolsky. Bloomington: Indiana University Press, 1984.
- BARLET, Olivier. *African Cinemas: decolonizing the gaze*. Trans. Chris Turner. London and New York: Zed Books, 2000.
- BARROT, Pierre. *Nollywood: the video phenomenon in Nigeria*. Oxford: James Currey, 2008.
- BERGSON, Henri. *Le Rire. Essai sur la signification du comique*. Paris: Alcan, 1910.
- BOUGHÉDIR, Ferid. *Cinéma africain et décolonisation: Étude des conditions culturelles et économiques de l’émergence de cinémas nationaux indépendants en Afrique dans la période postcoloniale*. PhD Dissertation. Paris: University of Sorbonne, 1970.
- \_\_\_\_\_, Ferid. Comment le cinéma peut œuvrer à l’indépendance et l’autorité culturelle africaine. *Présence Africaine*, n. 90, 1974, 123-1239.
- BOUGHÉDIR, Ferid. *African cinema from A to Z*. Brussels: OCIC, 1992.

BOUGHÉDIR, Ferid. 2000. "African cinema and ideology: tendencies and evolution". In: Givanni, June (ed.). *Symbolic Narratives/ African Cinema: Audiences, Theory and the Moving Image*. London: BFI Publishing, 2000, p. 109-121.

BRUNOVSKA Karnick, Kristine; JENKINS, Henry. "Funny stories". In: BRUNOVSKA Karnick, Kristine; JENKINS, Henry (eds.). *Classical Hollywood comedy*, New York and London: Routledge, 1995.

DEFAYS, Jean-Marc. *Le Comique*. Paris: Seuil, Collection Mémo, 1996.

DERRIDA, Jacques. *Positions*. Trans. Alan Bass. Chicago: University of Chicago Press, 1981.

DOVEY, Lindiwe. *African film and literature: adapting violence to the screen*. New York: Columbia University Press, 2009.

FANON, Frantz. *Black skin, white masks*. Trans. by Charles Lam Markmann. New York: Grove Press, 1967.

FOUCAULT, Michel. *Discipline and Punish: The Birth of the Prison*. Trans. Alan Sheridan. New York: Pantheon Books, 1977.

GUNNING, Tom. Crazy machine in the garden of forking paths: mischief gags and the origins of American comedy. In: BRUNOVSKA Karnick, Kristine; JENKINS, Henry (eds.). *Classical Hollywood comedy*, New York and London: Routledge, 1995, p. 69-86.

HAFFNER, Pierre. *Essai sur les fondements théoriques du cinéma africain*. Dakar NEA, 1978.

HALL, Stuart; HOBSON, Dorothy; Lowe, Andrew; Willis, Paul (eds.). *Culture, media, language*. London: Routledge, 1980.

HARROW, Kenneth. *Postcolonial African Cinema. From political engagement to postmodernism*. Bloomington; Indianapolis: Indiana University Press, 2007.

HARTMAN, Geoffrey H. *Saving the text: literature-Derrida-philosophy*. Baltimore, MD: John Hopkins University Press, 1981.

HAYNES, Jonathan. "A literature review: Nigerian and Ghanaian videos". *Journal of African Cultural Studies*, v. 22, n. 1, 2010.

HORTON, Andrew. "Introduction". In: *Comedy/cinema/theory*. Berkeley: University of California Press, 1991, p. 1-21.

KOFFI, Michel. La tradition ivoirienne de la comédie. *Cinémas d'Afrique noire. Une oasis dans le désert ?*, Samuel Lelièvre (ed.), spec. issue de CinémAction, n. 106, 2003, p. 146-147.

LELIEVRE, Samuel. 2002. "Entretien avec Cheick Oumar Sissoko/Interview with Cheick Oumar Sissoko". *Culture, communications and media studies*. Disponível em: <https://x.gd/6NHYb>. Acesso em: 29 utubro 2009.

MBEMBE, Achille. *On the postcolony*. Berkeley: University of California Press, 2001.

MEYER, Birgit. "'Tradition and colour at its best': 'tradition' and 'heritage'". Ghanaian video-movies. *Journal of African Cultural Studies*, v. 22, n. 1, 2010.

MEYER, Michel. 2003. *Le Comique et le tragique. Penser le théâtre et son histoire*. Paris: PUF.

MORREALL, John. *Taking laughter seriously*. Albany: SUNY Press, 1983.

MURPHY, David; WILLIAMS, Patrick. *Postcolonial African Cinema. Ten directors*. Manchester: Manchester University Press, 2007.

NELSON, T.G.A. *Comedy. An introduction to comedy in literature, drama, and cinema*. Oxford: Oxford University Press, 1990.

NGANGURA, Mweze. "African Cinema. Militancy or entertainment?" *African Experiences of Cinema*, Imruh Bakari e Mbye Cham (eds), 1996, p. 60-64.

ROWE, Kathleen. *Comedy, melodrama and gender: theorizing the genres of laughter*. In. BRUNOVSKA Karnick, Kristine; JENKINS, Henry (eds.). *Classical Hollywood comedy*, New York and London: Routledge, 1995, p. 39-62.

SIMON, Jean-Paul. *Le filmique et le comique*. Paris: Méridien Klincksieck, 1979.

STOTT, Andrew. *Comedy*. New York and London: Routledge, 2005.

Thomas McCluskey, Audrey. *The devil you dance with. Film culture in the new South Africa*. Urbana; Chicago: University of Illinois Press, 2009.

UKADIKE, Nwachukwu Frank. *Black African Cinema*. Berkeley: University of California Press, 1994.

WITTEGENSTEIN, Ludwig. *Philosophical investigations*. Oxford: Blackwell, 1968.

## FILMES

AFRIQUE je te plumerai. Dirigido por Jean-Marie Teno. Camarões: Les Films du Raphia, 1992.

BAL POUSSIÈRE. Dirigido por Henri Duparc. Costa do Marfim: Focale 13, 1988.

LA BELLE, la brute et le berger. Dirigido por Boubakar Diallo. Burkina Faso: Les Films du Dromadaire, 2006.

CODE Phoenix. Dirigido por Boubakar Diallo. Burkina Faso: Les Films du Dromadaire, 2005.

LES COUILLES de l'éléphant. Dirigido por Henry-Joseph Koumba Bididi. Gabão/França: Adélaïde Productions, 2002.

COUP d'État. Dirigido por Les Guignols d'Abidjan. Costa do Marfim, 2003.

DOSSIER brulant. Dirigido por Boubakar Diallo. Burkina Faso: Les Films du Dromadaire, 2005.

FAÇON tu viens au pouvoir c'est comme ça tu t'en vas. Dirigido por Les Guignols d'Abidjan. Costa do Marfim, 2004.

FOOLS. Dirigido por Ramadan Suleman and Bhekizizwe Peterson. França/África do Sul/Moçambique/ Zimbábue: JBA Productions, Natives at Large, Ebano Multi Media, Framework International, M-Net Africa, and Périphérie Productions, 1998.

GUELWAAR. Dirigido por Sembène Ousmane. Senegal: Channel IV, Films Doomirev, FRANCE 3 Cinéma, Galaté Films, New Yorker Films, Westdeutscher Rundfunk (WDR), 1992.

GUIMBA the Tyrant. Dirigido por Cheick Oumar Sissoko. Mali: Direction de la Cinémathèque Nationale/ Kora Films/Le Centre National de Production Cinématographique du Mali, 1995.

ON se débrouille. Dirigido por Les Guignols d'Abidjan. Costa do Marfim, 1993.

OPEN water. Dirigido por Boubakar Diallo. Burkina Faso: Les Films du Dromadaire, 2005.

L'OR des Younga. Dirigido por Boubakar Diallo. Burkina Faso: Les Films du Dromadaire, 2006.

LA PUNAISE. Dirigido por Les Guignols d'Abidjan. Costa do Marfim, 1993.

QUARTIER Mozart. Dirigido por Jean-Pierre Bekolo. Camarões: Kola Case, Cameroon Radio & Television, 1992.

LES SAIGNANTES. Dirigido por Jean-Pierre Bekolo. França/Camarões: Quartier Mozart Films, à 4 Television, 2005.

SAM le caïd. Dirigido por Boubakar Diallo. Burkina Faso: Les Films du Dromadaire, 2008.

SANGO Malo: the Village Teacher. Dirigido por Bassek Ba Kobhio. Camarões: Diproci, Fodic, Les Films Terre Africaine, 1992.

SÉRIE noire à Koumbi. Dirigido por Boubakar Diallo. Burkina Faso: Les Films du Dromadaire, 2006.

SOFIA. Dirigido por Boubakar Diallo. Burkina Faso: Les Films du Dromadaire, 2004.

TEL père, tel fils. Dirigido por Les Guignols d'Abidjan. Costa do Marfim, 2003.

TRAQUE à Ouaga. Dirigido por Boubakar Diallo. Burkina Faso: Les Films du Dromadaire, 2004.

LE VIAGRA. Dirigido por Les Guignols d'Abidjan. Costa do Marfim, 1998.

VISAGES des femmes. Dirigido por Désiré Écaré. Costa do Marfim: Les Films de la Lagune, 1985.

XALA. Dirigido por Sembène Ousmane. Senegal: Société Nationale de Cinématographie/Films Doomireev, 1974.

YAABA. Dirigido por Idrissa Ouedraogo. Burkina Faso: Arcadia Films, Les Films de l'Avenir, Thelma Films AG, 1989.

# EU SOU PARTE DO PROCESSO DA LUTA. SEM A LUTA, EU NÃO EXISTIRIA COMO CINEASTA.

ENTREVISTA COM SANA NA N'HADA<sup>1</sup>

**CRISTINA ALVARES BESKOW<sup>2</sup>**

**RESUMO** Entrevista com o cineasta pioneiro da Guiné-Bissau Sana Na N'Hada, realizada em outubro de 2017, na cidade de São Paulo. Na entrevista, Sana lembra sua trajetória como cineasta, sua formação em Cuba, as influências de Santiago Álvarez e Chris Marker, a cobertura da guerra anticolonial (1962-1974), a produção coletiva do primeiro filme da Guiné-Bissau, em 1972, pelo recém-criado Instituto Nacional de Cinema e as contradições políticas enfrentadas no país nas últimas décadas.

**PALAVRAS-CHAVE** Sana Na N'Hada; Cinema Político; Cinema Africano; Independência Guiné-Bissau; Luta Anticolonial.

**ABSTRACT** Interview with the pioneering filmmaker from Guinea-Bissau Sana Na N'Hada, held in October 2017, in the city of São Paulo. In the interview, Sana recalls his career as a filmmaker, his training in Cuba, the influences of Santiago Álvarez and Chris Marker, the coverage of the anti-colonial war (1962-1974), the collective production of the first Guinea-Bissau film, in 1972, by newly created National Cinema Institute and the political contradictions faced in the country in recent decades.

**KEYWORDS** Sana Na N'Hada; Cinema Político; Cinema Africano; Independência Guiné-Bissau; Luta Anticolonial.

<sup>1</sup> Entrevista realizada em 2017, no Sesc Pompéia, em São Paulo, período em que Sana Na N'Hada participou da 20ª edição do Festival de Arte Contemporânea Sesc Videobrasil. A entrevista foi realizada por Cristina Beskow e registrada em vídeo pelos integrantes da Agência PAVIO, Flávio Galvão (som) e Caio Castor (fotografia), com colaboração de Nicolau Bruno de Almeida Leonel. Agradeço à artista e realizadora portuguesa Filipa César, que tornou possível a realização desta entrevista. E, por fim, agradeço à revisão atenciosa e às preciosas contribuições de Jusciele Conceição Almeida de Oliveira e ao apoio e contribuições de Morgana Gama de Lima, ambas pesquisadoras especialistas em cinemas africanos.

<sup>2</sup> Doutora em Meios e Processos Audiovisuais pela ECA-USP

## INTRODUÇÃO

Sana Na N'Hada é um dos cineastas pioneiros da Guiné-Bissau. Nascido em 1950, filho de camponeses, aprendeu a ler e escrever com padres franciscanos e formou-se no processo de luta por libertação nacional contra o jugo colonial português. Em 1963, quando tem início a guerra, tinha 13 anos e se juntou aos guerrilheiros do Partido Africano para a Independência da Guiné e Cabo Verde (PAIGC), liderado por Amílcar Cabral. Ao longo desse processo, trabalhou como enfermeiro num hospital de campanha e seu sonho era formar-se médico. No entanto, em 1967, acabou sendo designado a estudar cinema em Cuba junto a Flora Gomes, José Bolama e Josefina Crato, para que voltassem para filmar o processo de luta anticolonial.

Em 1972, Sana Na N'Hada volta a Guiné-Bissau e passa a registrar a guerra de suas fileiras, do ponto de vista dos guerrilheiros, com películas que seriam reveladas só anos depois, após a independência do país. Esta é uma das histórias contadas nessa longa entrevista, em que Sana lembra sua trajetória como cineasta, as dores de filmar uma guerra, as alegrias de produzir o primeiro filme da Guiné-Bissau, em 1972, pelo recém-criado Instituto Nacional de Cinema e as contradições políticas enfrentadas no país nas últimas décadas, as quais permeiam a produção de seus filmes. Ao longo de sua vida, dirigiu dez filmes.<sup>3</sup> Em 2023, seu último filme *Nome* foi selecionado no Festival de Cinema ACID de Cannes 2023.

Esta entrevista foi realizada em outubro de 2017, na cidade de São Paulo, período em que Sana Na N'Hada participou da 20ª edição do Festival de Arte Contemporânea Sesc\_Videobrasil. Na época, o depoimento foi gravado em vídeo pela PAVIO, agência autônoma de vídeo-reportagem focada em pautas sobre violações de direitos e mobilizações sociais. A ideia inicial era publicá-la em algum veículo de comunicação, o que não se concretizou. Desde então, o material ficou arquivado, com algumas tentativas de retomá-lo. Com este dossiê, decidiu-se por publicá-lo de maneira impressa, para preservar essa memória tão importante para a história do cinema africano e das lutas anticoloniais.



3 *O regresso de Cabral* (codireção com Flora Gomes, 1976); *Anos no oça luta* (codireção com Flora Gomes, 1976); *Os dias de Ancono* (1979); *Fanado* (1984); *Xime* (1994); *Bissau d'Isabel* (2005); *Nossa Guiné* (2005); *Kadjike* (2013); *Os Escultores dos Espíritos* (2014); e *Nome* (2023).

**CRISTINA BESKOW** Sana, é sua primeira vez no Brasil?

**SANA NA N'HADA** Eu já estive no Brasil em 1978 e 1984, em reportagem... Mas depois eu estive na Bahia, em algum festival de cinema não me lembro que ano. Então, é a minha quarta vez no Brasil.

**CRISTINA BESKOW** Bom, para começar... Sana, eu queria te pedir uma apresentação. Como você se apresentaria para os brasileiros que não conhecem o cinema da Guiné-Bissau?

**SANA NA N'HADA** Eu sou filho de camponeses nascido no centro da Guiné-Bissau em 1950. Quando a guerra anticolonial começa, em 1963, eu tinha quase 13 anos, minha mãe nos levou, a mim e aos meus irmãos, para junto dos guerrilheiros e fiquei lá do lado da luta que Amílcar Cabral levava contra o colonialismo português. Então, a partir de 1963 já estou longe da minha família, estou na Guiné-Bissau a lutar. Eu tinha aprendido a ler com os padres franciscanos da Guiné-Bissau, a Guiné portuguesa, então eu fui para luta sabendo já ler e escrever um pouco.

Depois, durante o conflito colonial eu estive a alfabetizar um jovem na aldeia durante a luta. Depois passei uns dois anos num hospital de campanha do PAIGC.<sup>4</sup> O PAIGC é o Partido que lutou pela independência de Guiné. Eu estive dois anos com o enfermeiro guineense Simon Mendes e com os médicos cubanos que lutaram na Guiné. Na formação de quadros do PAIGC, Amílcar Cabral decide que eu seria, supostamente, mandado para a União Soviética para aprender medicina. Quando eu chego a Conacri, Amílcar diz que o grupo com o qual eu deveria ter partido tinha partido havia uma semana. Então, eu não sabia o que fazer e Cabral decidiu que eu deveria aprender cinema.

As pessoas iam sendo formadas para diferentes profissões para a preparação do Estado, para a futura Guiné-Bissau, para trabalhar como agrônomos, como médicos, mas Cabral também tinha pensado em documentar o processo de luta de libertação. Então, ele pensou em formar cineastas. Assim, eu e mais três pessoas, Flora Gomes, José Bolama e Josefina (Crato) fomos designados por Amílcar para ir estudar cinema em Cuba. Só que nenhum de nós tinha decidido, nenhum de nós escolheu isso. Eu pelo menos não pude escolher, porque eu nunca tinha visto um filme. E em vez de estudar medicina eu fui estudar cinema. Por azar também em Cuba nessa época, em 1967, não havia escola de cinema, havia o Instituto Cubano de Artes e Indústrias Cinematográficas (ICAIC).

4 Partido Africano para a Independência da Guiné e Cabo Verde.

Então, eu fui aprender cinema na prática. Nós quatro ficamos no serviço dos Noticieros ICAIC<sup>5</sup> com Santiago Álvarez e Norma [Torrado]<sup>6</sup> e fomos treinados a operar câmeras e gravadores. Portanto, nós aprendemos cinema em Cuba na prática, mas ainda fizemos um pouco de Liceu<sup>7</sup> e depois fomos aprender cinema. Aprendemos a usar câmeras e gravadores. Nós aprendemos muito, muito, muito a fazer fotografia preto e branco, o que havia na época.

**CRISTINA BESKOW** Quando você volta para Guiné, você passa a filmar a guerra anticolonial?

**SANA NA N'HADA** Nós voltamos para Guiné em 7 de janeiro de 1972. Fomos para Cuba em junho de 1967 e voltamos em janeiro de 1972 para Guiné Conacri<sup>8</sup> e fomos de novo para a guerrilha após um pequeno desvio pelo Senegal, onde estagiamos um pouco para aperfeiçoamento daquilo que nós tínhamos aprendido em Cuba com o senhor Paulin Vieyra.<sup>9</sup> Mas esse estágio nós interrompemos, porque, por vezes, era a repetição daquilo que tínhamos aprendido em Cuba. E nós decidimos interromper o estágio no Senegal para ir filmar o processo de luta. Em 1972, já havia zonas libertadas na Guiné Bissau onde nós podíamos filmar atividades de escolas, de tribunais, de hospitais... Também havia o processo de preparação de proclamação do Estado que Amílcar Cabral estava a preparar. Vimos Amílcar Cabral portanto em dezembro de 1972. Ele estava em Dakar e nos deu uma missão: filmar o processo de preparação das eleições em zonas libertadas para constituir a Assembleia Constituinte, que ia proclamar o Estado da Guiné Bissau.

Nós íamos, portanto, filmar a vida nas zonas libertadas. Quer dizer, o PAIGC tinha uma parte do território da Guiné sob o seu controle, onde queria realizar eleições para a proclamação do Estado da Guiné Bissau, mesmo que a guerra ainda permanecesse. Então o Amílcar tinha nos dado essa missão, nós íamos filmar, íamos passar três meses nas frentes de luta Norte, Leste e Sul. Quer dizer que íamos filmar a guerra em si, mas também íamos filmar o processo de eleições e a vida da população a trabalhar para a sobrevivência, a lutar para sobreviver à guerra.

Assim, entramos pela frente Norte em janeiro de 1973.

Estávamos no terceiro dia de filmagem, já começávamos a entrar na frente quando Amílcar<sup>10</sup> é assassinado em Conacri.

Então, não tínhamos como entrar na frente Norte e não podíamos voltar, por isso tivemos que atravessar toda a Guiné (ainda portuguesa) em 15 dias, pois queríamos assistir aos ritos funerários de Amílcar Cabral. Infelizmen-

5 Noticieros ICAIC Latinoamericano, cine-jornal criado após a Revolução Cubana que foi produzido entre 1960 e 1991, período em que era exibido semanalmente antes das sessões de cinema e em projeções pelo país.

6 Montadora e roteirista cubana.

7 Liceu seria o atual Ensino Médio na instituição escolar.

8 Faz fronteira com a Guiné. Cidade de colonização francesa, que na época já era independente e apoiava a luta de libertação da Guiné Portuguesa.

9 Paulin Vieyra foi um dos pioneiros dos cinemas africanos.

10 Amílcar Cabral foi assassinado em 20 de janeiro de 1973 e até hoje não se sabe de quem partiu a ordem para matá-lo.

te, chegamos atrasados. Os funerais dele foram seguidos de um simpósio sobre Cabral na Guiné... Chegamos só em março. Portanto, tivemos que abreviar nossa estadia nas zonas libertadas por causa do assassinato de Amílcar e também chegamos atrasados para os funerais...

**CRISTINA BESKOW** Qual foi seu contato com Amílcar Cabral?

**SANA NA N'HADA** Bom, eu tinha conhecido Amílcar em abril ou maio de 1966. Eu estava no hospital, ele tinha vindo à frente Norte acompanhado do jornalista francês Gérard Chaliand e com um futuro mártir da guerra da Independência de Angola, que tinha ido lá também com a Titina Silá,<sup>11</sup> heroína e mártir da luta da Guiné-Bissau. Cabral tinha ido à frente Norte, em alguma visita normal, aquilo que fazia normalmente. Então, eu estava no hospital de campanha, ele tinha entrado com dois médicos cubanos e um terceiro médico veio para completar a equipe, depois com quem eu fiquei a trabalhar. Um mês antes, Simon Mendes tinha sido vítima de um bombardeio aéreo. Simon Mendes foi quem me iniciou na aprendizagem de pequenos curativos na saúde. Ele morre e depois entra uma equipe de três cubanos, médicos ortopedista, cirurgião e clínico geral, com quem eu fiquei a trabalhar.

Portanto, eu continuei a aprender com os médicos cubanos e aprofundar aquele conhecimento que Simon Mendes tinha me iniciado. Eu conheci o Amílcar em princípios de maio de 1966, depois volto a encontrar Amílcar em dezembro, quando já saio da guerrilha para ir a Moscou. Depois mais para frente, quando ele esteve em Cuba, estando eu a preparar o treinamento de cinema, depois tivemos mais um encontro em Conacri, em Dakar, como eu disse, o último encontro foi em 22 de dezembro de 1972, 28 dias antes de ele ser assassinado.

**CRISTINA BESKOW** Tem uma cena do filme *O regresso de Cabral*, em que o Amílcar fala muito da importância da educação e da educação como uma arma também. Ele falava isso do cinema?

**SANA NA N'HADA** Ele começou por explicar, a mim e ao José Bolama, no que consistiria o meu futuro ofício e eu disse que eu nunca tinha visto um filme. Ele se divertiu muito. Eu não conhecia o cinema, nunca tinha visto imagem em movimento. E aí Cabral me explicou em que consistia o meu trabalho. Eu iria documentar o processo de luta pela independência da Guiné-Bissau. Ele explicou aquilo... Bom, mas qual era sua pergunta?

**CRISTINA BESKOW** Se o Amílcar considerava o cinema uma arma também.

11 Ernestina "Titina" Silá foi comandante de frente de batalha, foi assassinada pelos colonialistas portugueses, em 30 de janeiro de 1973, no Rio Cacheu, quando ia para os ritos fúnebres de Amílcar Cabral. No dia da sua morte, comemora-se o "Dia da mulher guineense".

**SANA NA N'HADA** Sim, pelo menos ele me convenceu disso. Com o tempo, eu agora percebo que ele tinha razão, tinha que documentar o processo de luta pela independência, porque culturalmente vamos ver a população da Guiné. Portanto, valeu a pena documentar a cultura da população da Guiné-Bissau e a sua luta pela independência. Valeu a pena! Então, eu acho que Amílcar teve essa visão e ele tinha razão. Ele insistia sempre no programa<sup>12</sup> da educação, na questão da educação, e isso é fundamental para a história educacional guineense.<sup>13</sup> Eu acho que ele tinha razão. O que ele pensa sobre a educação na Guiné-Bissau é muito atual. Ele pensa que o fundamental é educar o guineense e inculcar no guineense que ele precisa não ter medo. O guineense tem que perder o medo para se libertar. E eu acho que ele tinha muita razão nisso, esse é um tema muito atual, a educação.

**CRISTINA BESKOW** O educador brasileiro Paulo Freire foi muito influenciado por Amílcar Cabral...

**SANA NA N'HADA** É, ele esteve na Guiné e criou uma escola.<sup>14</sup> Eu tinha aprendido uns conceitos como medir a terra em quilômetros, em hectares..., não sei, eu não sabia muito bem o que era, mas o Paulo Freire criou uma escola no interior e criou uma escola que ensinava o camponês a medir as coisas, como a fazer aquilo que é muito prático e que me fez entender realmente a dimensão muito real do que ele fez na Guiné-Bissau. Ele fez alfabetização dos adultos... Eu gostei muito do que ele ensinou na Guiné-Bissau. Eu gostei muito da visão dele sobre educação dos adultos e da educação das pessoas em particular. Eu gostei muito, eu o conheci na Guiné-Bissau, não muito intimamente, mas segui muito de perto o que ele estava fazendo na Guiné-Bissau e fiquei impressionado. Mas infelizmente depois o trabalho dele foi interrompido... A Guiné sempre anda em convulsões, infelizmente é isso... Mas eu gostei da maneira como ele vê a educação.

**CRISTINA BESKOW** Voltando à cobertura da guerra anticolonial, que lembranças que você tem desse momento, de ser um cineasta numa frente de guerra?

**SANA NA N'HADA** Bom, eu tinha que documentar aquilo que eu via. Feliz ou infelizmente eu já tinha estado muito tempo na guerrilha, desde o começo, tinha visto o sofrimento humano que a guerra faz, tinha visto a população sofrer, tinha visto o horror da guerra.... Fui muito influenciado por este momento, por isso que eu queria ser médico realmente, para diminuir um pouco o sofrimento humano. Portanto, quando eu comecei a filmar também sempre me lembrei de ver a parte humana do homem, a guerra sempre traz medo, a pessoa tem medo, mas a pessoa tem que matar para não ser morta e vice-versa. Você tem que matar o outro e o outro também não perdoa. A guerra é muito cruel.

12 Amílcar Cabral tinha um projeto de Escola Piloto na Guiné-Bissau.

13 Sob o domínio colonial português, quase toda população era analfabeta.

14 Paulo Freire esteve na Guiné-Bissau em 1976, após a independência do país.

Mas eu sempre tentei filmar, tentei com minha câmera mostrar a cara do homem em diferentes circunstâncias de medo, de determinação, de sofrimento, de divertimento... Eu sempre gostei de retratar isso. Eu acho que isso valeu a pena e não estou arrependido de fazer filmes. Mas teria gostado de fazer medicina, mas já é tarde demais (risos).

**CRISTINA BESKOW** Você gostaria de fazer medicina em função do seu papel social?

**SANA NA N'HADA** Sim, porque eu vi muita gente sofrer, vi as crianças no bombardeamento por bombas de Napalm,<sup>15</sup> a fome, os percevejos, doença de pele causada pela guerra, as pessoas a dormir no chão, ao relento.... Isso é muito duro... Quer dizer, essa parte eu queria ter ajudado o povo a acabar com isso. Mas também documentar faz parte da vida.

15 Portugal tinha o apoio da Organização do Tratado do Atlântico Norte (OTAN) e utilizou desse tipo de bomba na guerra.

**CRISTINA BESKOW** Você se convenceu que o cinema também tem uma função social?

**SANA NA N'HADA** Agora sim, agora já é tarde para mudar (risos)... Mas também não estou arrependido, posso fazer mais coisas com o cinema... O sofrimento humano ainda continua no meu país, as pessoas continuam precisando ser aliviadas, a educação sanitária, a instituição pública em si, o guineense tem que viver o mundo em que está, tem que se adaptar ao mundo em que está. Estamos em 2017, o guineense tem que se adaptar, senão...

Se eu estivesse ficado na Guiné Portuguesa, eu nunca saberia onde é que ficava o Brasil. Quando estou aqui, estou muito contente com isso. Mas o guineense agora tem abertura para o mundo, já está em toda parte do mundo, como toda a gente, mas temos que lutar para poder criar a nossa própria nação, fortalecer a nossa nação, aprender como dizia Cabral: “Sempre instruir muito os nossos filhos, inculcar as ideias progressistas, pensar no outro e no sofrimento humano e progredir, sempre progredir...”.

**CRISTINA BESKOW** Sana, você falou um pouco dos planos cinematográficos que você fazia nos campos de batalha, dos planos fechados, e falou também da divisão que vocês fizeram entre os cineastas, do Norte e do Sul, que a Josefina recebia os filmes... Você poderia falar um pouco sobre estas questões?

**SANA NA N'HADA** Bom, durante a luta na Guiné, o exército português tinha a supremacia aérea, o PAIGC não tinha aviões, nunca teve aviões, mas lutou sempre, a guerrilha era sempre feita, a maior parte dos ataques da

guerra, à noite, por causa da aviação. Só no fim da guerra, depois da morte de Amílcar é que o PAIGC teve meios para a defesa antiaérea. Aquilo deu mais abertura para o guerrilheiro poder realmente abreviar o prolongamento da guerra.

A partir do momento em que o PAIGC tem meios para se defender contra a aviação, passa a usar emboscadas, que se pode fazer em pleno dia e podem durar mais tempo, mais que os 10-15 minutos habituais, as emboscadas nunca podiam durar mais do que isso, porque sempre havia um avião em cima. Mas na guerrilha as pessoas têm que se esconder de todos os modos do bombardeio, de canhões à noite, aviação de dia, as pessoas têm que se habituar a deitar no chão ao pequeno ruído de um tiro, você tem que se arrastar. Isso é condição para ficar vivo.

Mas não havia possibilidade de filmarmos grandes concentrações de pessoas, era muito arriscado, poderíamos ser atacados, mesmo que não fosse pelo ar. Eu sempre me interessei em filmar cinco, dez pessoas, quinze, vinte pessoas no máximo, nós sempre estávamos em plena mata e era difícil filmar assim muito claramente. Mas o que me interessava, como repórter, como alguém que estava a filmar a guerra, porque a guerra é realmente cruel e mata, o que me interessava sempre era filmar a cara, a cara do homem.

O homem não é a mesma pessoa, o guerrilheiro não é o mesmo quando está assim a falar, como estou a falar aqui, não é a mesma pessoa quando vai combater. A cara toma outra figura, a cara dele toma outra fisionomia. O homem sabe que vai matar ou que vai ser morto. Isso é que me interessava. Eu sempre me interessei por filmar planos fechados, porque não podia filmar outra coisa. Tinha que ver a cara do homem que ataca e vai ser atacado. Isso era o que me interessava. Eu fiquei com esse hábito.

**CRISTINA BESKOW** Você comentou que tinha uma divisão de trabalho que você dificilmente via essas imagens, que elas iam para a Josefina Crato.

**SANA NA N'HADA** Depois de termos regressado de nossa breve estadia no Senegal, o PAIGC nos dividiu. José Bolama e eu ficamos na frente Norte e eu também fui cobrir a frente Leste, que não tinha mais ninguém, e o Flora Gomes estava na frente Sul e Josefina Crato estava em Conacri. Então, a cada dois ou três meses, nós levávamos as películas filmadas para a nossa base logística em Conacri, entregávamos a Fina (Josefina), que ficava a tomar conta daquilo. O PAIGC mandava revelar nos países amigos, nos países da Europa socialista e na Argélia. E Josefina nos fornecia película. E nós íamos levar aquilo que filmávamos para lá e íamos buscar película virgem

para voltar para a frente Norte. Para me deslocar (ir e voltar) para a frente Norte, eu tinha que viajar 3 ou 4 dias de caminhão para chegar a Conacri, a partir do Senegal.

Então, levávamos pelo menos duas ou três semanas de viagem de regresso. Depois, a partir do Senegal para o interior da Guiné-Bissau, poderia fazer de três a cinco dias. Quando a bateria acabava, eu tinha que fazer um outro tanto de caminhada para voltar ao Senegal para carregar as baterias na eletricidade, visto que não havia eletricidade no interior. Eu tinha que andar de três a quatro dias para ir carregar as baterias no Senegal e voltar para o interior, eram mais três ou quatro dias para poder filmar. Eu levava uma carga de películas e as baterias, um cantil de água, depois seguia. Eu podia escolher filmar um hospital, uma reuniãozinha na tabanca,<sup>16</sup> um pequeno ataque, mas os ataques tínhamos que filmá-los de dia, desde 1972, quando tínhamos os meios para nos defender para fazer a guerra de dia. Então, à noite não podia, quando estávamos com os guerrilheiros não podíamos filmar, porque não tínhamos lâmpada e, mesmo que tivesse, não podíamos usá-la. Quando estávamos com os guerrilheiros, estávamos no grupo e tínhamos que nos adaptar às circunstâncias.

**CRISTINA BESKOW** E quanto tempo vocês demoravam para ver o material revelado?

**SANA NA N'HADA** Nós começamos a filmar em 1972, o PAIGC organizou na base logística em Conacri uma semana de informação. Esse é o início da nossa filmagem realmente, de nossa atividade concreta. Foi em 12 setembro de 1972. Nesta semana de informação do PAIGC, filmamos Amílcar Cabral mais diplomatas em Conacri. Era o nono ano de independência da guerrilha da Guiné. Então, a partir de setembro de 1972, estivemos a filmar até outubro de 1974 o processo, nas matas, da luta e depois da independência da Guiné-Bissau<sup>17</sup> e de Cabo Verde até 1976.

Quer dizer, nós levamos uns 5 anos a filmar, mas sem que nós víssemos o resultado de nossa filmagem. Isto é, nós estivemos a filmar durante 5 anos sem poder melhorar a nossa qualidade profissional, porque não víamos o material filmado. A partir de 1976, quando o PAIGC conquista a independência de Guiné e de Cabo Verde, organiza o vigésimo aniversário da fundação do partido, nós filmamos o repatriamento dos corpos dos mártires heróis que ficaram na mata. Trouxemos o corpo de Amílcar Cabral de Conacri para Bissau, nós filmamos isso.

Depois, eu sou enviado para Estocolmo, para a Suécia, a película que nós filmamos durante cinco anos foi revelada finalmente. Em Estocolmo, eu vi o estado do material. Então, eu me comunico com o meu ministro e digo que nós

16 Termo na língua crioula para aldeia.

17 A Guiné-Bissau declara sua independência unilateralmente em setembro de 1973, mas Portugal só reconhece depois do 25 abril de 1974 (Revolução dos Cravos), em setembro de 1974.

temos material para montar pelo menos três filmes diferentes, um filme sobre a comemoração do vigésimo aniversário, outro filme para o repatriamento dos corpos dos mártires e mais um sobre o repatriamento do corpo de Amílcar Cabral que estava enterrado em Conacri. Então, eu tinha proposto três soluções e o ministro que era o Manecas dos Santos<sup>18</sup> me disse que eu escolhesse aquilo que eu queria fazer como filme das três propostas que eu tinha feito.

Assim, eu decidi fazer um filme só sobre Amílcar Cabral, que simbolizava tudo. Tínhamos perdido a Titina Silá, tínhamos perdido Osvaldo Vieira,<sup>19</sup> Domingo Ramos. Estes todos são mártires da nossa luta e infinitos outros camaradas que não conseguimos lembrar todos os nomes. Portanto, eu decidi fazer esse filme simbolicamente, porque queria o Amílcar, a pessoa que fez com que existisse a nação guineense e cabo verdiana, dois países. Para mim, isso era importante e eu queria um Amílcar vivo. Então, decidi fazer esse filme, o nosso primeiro filme. É um filme coletivo com Flora (Gomes), Josefina (Crato), José Bolama, inclusive um brasileiro que trabalhava conosco, Djalma Fettermann, estava conosco também.

**CRISTINA BESKOW** Foi o primeiro filme da Guiné-Bissau?

**SANA NA N'HADA** Sim, *O regresso de Cabral*, nós chamamos.

**CRISTINA BESKOW** Neste período, já tinha sido fundado o Instituto Nacional de Cinema?

**SANA NA N'HADA** Nós fundamos o Instituto Nacional de Cinema em 1977, mas o decreto foi promulgado em 1978. O estatuto nós fizemos em 1977 e criamos o Instituto que ficou legalizado em 1978. Criamos, para começar, um programa de dinamização rural por meios audiovisuais, uma espécie de maneira de fazer acelerar o convívio entre diferentes etnias da Guiné-Bissau à integração da nação da Guiné-Bissau como tal, estava em forja.

Este é um programa que nunca teve financiamento, o Instituto esteve sempre... nós estivemos sempre a esperar que o governo disponibilizasse fundos para podermos fazer filmes documentários e de ficção para acompanhar o processo de construção do país. Nós até começamos, a partir dos 1980, a fazer um filme que chamamos *Guiné-Bissau, seis anos depois*, mas o processo de reconstrução da Guiné Bissau foi interrompido por um golpe de estado em 1980<sup>20</sup> e o filme também ficou inconcluso.

A partir daí, vimos que realmente tínhamos que fazer outra coisa, então, começamos por fazer outro tipo de filme.

18 Cabo-verdiano de nascimento, que lutou na Guiné-Bissau e ainda reside em Bissau.

19 Osvaldo Vieira dá nome ao aeroporto de Bissau.

20 Em 14 de novembro de 1980, pondo em causa o legado de unificação da Guiné e Cabo Verde, João Bernardo "Nino" Vieira, camarada de luta de Amílcar Cabral, líder do "Movimento Reajustador", dá um golpe de Estado e destitui Luís Cabral da direção da Guiné-Bissau.

**CRISTINA BESKOW** Então, do Instituto Nacional de Cinema, quais foram as produções?

**SANA NA N'HADA** O único filme que o instituto produziu realmente foi *O regresso de Cabral*, os outros filmes fomos fazendo cada um com uma iniciativa pessoal. Eu me beneficieei de uma encomenda da Unicef em 1978, fiz um primeiro documentário, um segundo documentário para além de *O regresso de Cabral*, uma encomenda da Unicef para o Ano Internacional da Criança de 1979. Fiz esse filme em 1978. O filme ficou inconcluso porque os dirigentes acharam que eu era muito pessimista. Quer dizer, eu filmei uma classe de aulas, filmei uma escola em que a escola era realmente como a escola que eu tinha visto durante a luta, mas era por questões práticas. Eu não tinha lâmpada para filmar num recinto, no interior, então eu improvisei uma sala de aula do lado de fora, como na luta. Então, isso foi uma das causas que me disseram que eu era pessimista, que já havia escolas boas na Guiné-Bissau e que eu não tinha razão de filmar em condições de luta. Esse filme ficou inconcluso.

**CRISTINA BESKOW** Até hoje não foi terminado?

**SANA NA N'HADA** Não foi terminado, mas existe, é visível, só que sem legendagem final, nome das instituições... não acabou, mas eu montei o filme com o Jean Rouch na França. Eu montei o filme em Paris. Depois em 1984, fiz um outro filme que o Chris Marker gostou muito. Eu filmei o processo de uma atividade cultural, de uma tradição da Guiné, onde as pessoas vão fazer uma iniciação. Eu filmei em 1984 e depois fiz meu primeiro longa-metragem em 1994.

**CRISTINA BESKOW** Seu primeiro longa como diretor?

**SANA NA N'HADA** Sim, eu fui aprendendo cinema fazendo filmes. Agora eu tenho uns 6 ou 7 documentários e dois longas-metragens. E ainda tem um terceiro e quarto a se preparar nesse momento. Mas também o Flora (Gomes), meu colega, fez seu primeiro longa-metragem na Guiné-Bissau, que é o *Mortu Nega* (1988), nós temos que colaborar uns com os outros, somos nesse momento, dos quatro cineastas iniciais, estamos os dois vivos, o Flora Gomes e eu. Temos o Suleimane Biai e o Domingos Sanca, o Zezinho, que estiveram na Escola de Cinema já em Cuba, idealizada depois da nossa. Como cineastas, nesse momento, são Flora Gomes, eu e o Suleimane Biai.

**CRISTINA BESKOW** E como está a situação atualmente na Guiné-Bissau? Vocês têm algum apoio para a produção de cinema?

**SANA NA N'HADA** Infelizmente, desde sempre, nunca houve nenhuma política de produção de filmes no nosso país. Temos que estar à procura de financiamento externo. Todos os filmes que nós fizemos foram feitos porque nós fomos buscar financiamento no estrangeiro. É o que continua acontecendo. Neste momento, até agora não há nada. O Instituto Nacional de Cinema existe, mas... Antes importava filmes e distribuía, mas já nem isso faz. O Instituto Nacional de Cinema só paga salários ao pessoal administrativo e mais nada.

**CRISTINA BESKOW** *O regresso de Amílcar Cabral* foi o único filme financiado pelo Estado então?

**SANA NA N'HADA** Sim, mas não é... O governo da Suécia, a pedido do governo da Guiné-Bissau, revelou a película que nós tínhamos filmado havia cinco anos. Quando eu chego a Estocolmo, eu descubro que ainda tenho umas oitenta e duas mil coroas suecas, que ficaram da verba inicial que o governo sueco disponibilizou para a revelação da nossa película.

Então, informei ao meu ministro que tínhamos 82 mil coroas suecas e eu queria fazer com isso um filme. Portanto, vamos dizer que o dinheiro foi posto à disposição do governo da Guiné-Bissau, mas não é um dinheiro guineense, é um dinheiro sueco. É com esse dinheiro que eu faço o primeiro filme. *O regresso de Cabral* custou 82 mil coroas suecas.

**CRISTINA BESKOW** Esse filme, você estava comentando que você fez a montagem...

**SANA NA N'HADA** Sim, o processo de traslado do corpo de Cabral de Conacri para Bissau, filmei eu, eu fiz a imagem e o José Bolama fez o som. Já em Bissau, o Flora ajudou também a fazer a imagem. Depois eu montei.

Mas como eu queria Cabral vivo e tínhamos tido muito pouco tempo para filmar Cabral, salvo na inauguração dessa Semana de Informação, tínhamos muito pouco material de Cabral vivo. Portanto, fui pedir ao cineasta Rudi Spee, um holandês que morava em Estocolmo, na Suécia, que tinha filmado Amílcar Cabral vivo durante a luta, na frente de luta em 1969. Ele me deu gratuitamente a imagem em preto e branco, que utilizei e só escolhi essa parte daquilo que me interessava do filme inteiro, que era um filme de mais de uma hora.<sup>21</sup> Utilizei trechos desse filme em que Cabral falava com os guerrilheiros, falava com os professores e falava daquilo que era o papel dos professores na Guiné-Bissau independente, um papel de vanguarda. Portanto, usei isso, porque queria Amílcar vivo, as pessoas na Guiné quando alguém morre, toda a gente chora, principalmente, quando é uma pessoa querida como Amílcar Cabral.

21 O sueco Axel Lahmann e o holandês Rudi Spee filmam *Free people in Guinée-Bissau*, em 1969.

Não podíamos deixar de chorar o Amílcar, mas eu queria o Amílcar vivo na nossa memória, na nossa maneira de ser. Portanto, eu montei esse filme conhecendo muito pouco da montagem, depois aprendi a montar muito mais com o Chris Marker e com a Anita Fernández, uma francesa que nos foi enviada por Chris Marker para aprendermos mais montagem em Bissau.

**CRISTINA BESKOW** Chris Marker ficou um tempo na Guiné-Bissau?

**SANA NA N'HADA** Ele esteve lá várias vezes, foi graças ao Mário de Andrade, que é o cofundador do Movimento Popular de Libertação de Angola (MPLA).

Graças ao Mário de Andrade tivemos essa abertura para o exterior. Depois, o Chris Marker e eu ficamos amigos e andei muito com ele, quando ia a Paris, assistíamos filmes juntos e também com Anita Fernández. Ele esteve conosco seguidamente uns três meses na Guiné-Bissau e voltou para Paris, depois nos levou um projetor 16mm, levou uma porção de filmes feitos por ele, como *La Jetée* (1962), uma série de filmes dele e filmes de outros cineastas, como o Dziga Vertov, filmes soviéticos e filmes de muita gente. Nós como Instituto Nacional de Cinema também importávamos filmes de todo o mundo, do Ocidente em particular.

**CRISTINA BESKOW** Sana, que outros cineastas apoiaram esse processo de construção de uma cinematografia na Guiné-Bissau?

**SANA NA N'HADA** Bom, eu posso citar o cineasta Lennart Malmer e Ingela Romare,<sup>22</sup> que são suecos e que também filmaram o processo de luta da libertação na Guiné e estiveram nas zonas libertadas... Eu posso falar do cineasta, o primeiro cineasta estrangeiro que esteve na Guiné-Bissau é o Mario Marret,<sup>23</sup> agora morto, ele foi lá com o espanhol Isidro Romero.<sup>24</sup> Nessa época eu estava no hospital, inclusive eles filmaram a guerrilha, eu estava trabalhando num hospital.

Também houve um italiano, o Piétro Nelli,<sup>25</sup> que esteve em fevereiro de 1966, quando eu ainda estava no hospital, ele filmou o hospital em que eu estava, filmou a nós e os enfermeiros com o Simon Mendes ainda vivo. O Piétro Nelli foi a segunda equipe que foi para lá. São os italianos, eles fizeram um filme chamado *La Banda Nera*, que teve um prêmio Leão de Ouro de documentário em Veneza em 1966. Mario Marret fez um outro filme que se chama... Nós chamamos de *La la Quema*, que foi o primeiro filme estrangeiro feito sobre a guerrilha na Guiné, depois o segundo foi de Piétro Nelli

22 Os suecos Lennart Malmer e Ingela Romare dirigiram o filme *O Nascimento de Uma Nação* (1973).

23 O francês Mario Marret realiza o filme *La la quema* em 1964.

24 *Nossa Terra* (1966), de Mario Marret e Isidro Romero

25 O italiano Piétro Nelli, em 1967, realiza em preto e branco, *La Banda Nera*.

chamado *La Banda Nera*. O cubano José Massip foi para lá e fez um filme chamado *Madina do Boé* (1968). Depois houve um repórter do jornal soviético *Pravda*, esteve lá em 1969 e conosco em 1973, quando Amílcar é assassinado.

Em fevereiro e março de 1974, acompanhei uma equipe de jornalistas da imprensa escrita e fotógrafos da Alemanha Oriental, quando a guerra estava quase a terminar. Houve também um sueco, muitos suecos foram para lá, uma delegação das Nações Unidas foi visitar as zonas libertadas antes da proclamação do Estado... Nossa equipe, Flora e eu, filmamos a proclamação do Estado da Guiné-Bissau em 1973, depois da morte de Cabral, o Estado da Guiné-Bissau nasce em setembro de 1973 e nós, Flora e eu, estávamos a filmar.

Nós filmamos em 24 de setembro de 1974 o nascimento da nação da Guiné-Bissau. Isso é razão de muito orgulho para nós. Depois filmamos a entrega dos quartéis, da tropa colonial quando parte, nós filmamos a passagem da autoridade portuguesa para a autoridade guineense, depois do Estado da Guiné-Bissau ter sido reconhecido por 80 países.

**CRISTINA BESKOW** E onde estão essas imagens, Sana?

**SANA NA N'HADA** Essas imagens são as que levamos para Estocolmo que foram reveladas em 1976, depois começamos por montar parte dessas imagens, fizemos um filme sobre as mulheres, fizemos um filme de 15 minutos que chamamos *Há nós, nós, a luta*, quer dizer, nós ousamos lutar. Esse filme foi mandado para um laboratório para o acabamento, em Estocolmo, e a mala desapareceu no caminho.

Nós também fizemos um filme sobre a Titina Silá (Ernestina Silá), uma das mártires da Guiné, e também desapareceu nessa mala. Depois começamos por fazer um filme que nós chamamos *Luta ca caba inda*<sup>26</sup> que ainda não terminou e esse filme ficou inacabado... Tínhamos começado também a filmar uma espécie de balanço que nós chamamos de *Guiné Bissau, seis anos depois*, que foi interrompido pelo golpe de Estado.

Nós tínhamos esse arquivo na nossa instalação em Bissau, uma parte desse material estava em Bissau e a outra também ficou em São Paulo, num laboratório que já não existe. Tenho que recuperar estas imagens, mas não sei como. Portanto, quando houve a guerra civil em 1998, no fim da guerra, a guerra civil durou 11 meses, há um novo governo, um senhor lá decidiu que queria o nosso espaço, onde os nossos arquivos estavam. Ele disse que precisou desse espaço para criar uma agência de notícia e mandou tirar todo o material que nós tínhamos, pegou todo o nosso arquivo e botou para fora.

26 Expressão na língua crioula que significa "a luta ainda não acabou".

Portanto, nós perdemos muito, umas sessenta horas de imagem, uma parte dessas imagens foi resgatada por intervenção de Filipa César, que tem um financiamento da Alemanha. Uma parte desse material foi salvo e foi digitalizado, nós temos agora que utilizar de uma outra forma.

**CRISTINA BESKOW** Quantas horas foram salvas?

**SANA NA N'HADA** Das 100 horas que existiam, umas 40 horas que restam, as outras 60 horas desapareceram, não foram salvas...

**CRISTINA BESKOW** Muito triste.... Eu tenho uma pergunta ainda sobre o filme *O regresso de Amílcar Cabral*. Você comentou que ele foi usado como instrumento de mobilização em outros países. Como foi a recepção do filme na época?

**SANA NA N'HADA** Bom, a independência da Guiné-Bissau ocorre efetivamente em 1974. A guerra acaba na Guiné-Bissau, a tropa colonial sai da Guiné-Bissau e nos tornamos independentes. O país fica completamente livre em 1974, a partir de outubro, mas a colonização portuguesa seguia em Cabo Verde, então, nosso filme *O regresso de Amílcar Cabral* foi usado para sensibilizar a diáspora cabo-verdiana que estava na Holanda, na América, em Portugal, em Boston, em Luxemburgo...

**CRISTINA BESKOW** Houve um encontro de cineastas de terceiro mundo em 1974, com encontros na Argélia... Você chegou a participar de algum desses encontros?

**SANA NA N'HADA** Eu estive na Argélia em janeiro de 1975, fui convidado para um encontro de cineastas africanos neste ano, na Argélia. Eu fui delegado da Guiné-Bissau para essa Conferência.

**CRISTINA BESKOW** Já existia a FEPACI, a Federação Pan-Africana de Cineastas?

**SANA NA N'HADA** Sim, ela existe até agora. Não sei a data exata agora, mas o regulamento de FEPACI diz que tem que haver o mínimo de 10 cineastas. Na Guiné-Bissau nunca tivemos um comitê, pois nós nunca chegamos a 10. Mas a FEPACI nos forneceu umas 3 bolsas de estudos para mandarmos pessoas da Guiné-Bissau para estudar na Escola Internacional de Cinema de Cuba, o Suleimane Biai, como disse, Domingos Sanca e Zezinho.

**CRISTINA BESKOW** E esse encontro em 1975 na Argélia, o que vocês discutiram?

**SANA NA N'HADA** Discutiu-se muito do cinema a se fazer. Discutiu-se muito de política de cinema, de apoio a movimentos de libertação. Isso é o que eu guardo desse encontro. Eu não entendia bem o francês como agora, mas para mim foi politicamente muito importante falar-se de cinema e política, pois falou-se muito também do movimento de libertação. Em janeiro de 1975, Angola ainda não estava independente, Moçambique, África do Sul ainda não estavam também.

**CRISTINA BESKOW** Tinham cineastas latino-americanos, europeus, de outros países?

**SANA NA N'HADA** Nesse encontro, não tenho memória, não me lembro.

**CRISTINA BESKOW** Bom, caminhando para o fim da entrevista, você acha que o termo “cinema de terceiro mundo” ainda é pertinente atualmente?

**SANA NA N'HADA** Não sei, não tenho uma visão global do que poderia ser chamado assim. Quando eu faço filmes, eu quero mostrar o ser humano nas suas múltiplas facetas, eu não quero mostrar um guineense que seja um guineense de terceiro mundo da Guiné-Bissau só, africano só, quero mostrar o guineense no mundo. E eu não sei se é pertinente essa designação, não sei, mas eu não questiono, não entro nessa definição. Eu quero fazer um cinema perceptível, compreensível para todo mundo, quer seja guineense, quer seja norueguês, quer seja esquimó... Eu quero fazer um filme compreensível para toda a gente.

**CRISTINA BESKOW** Sana, quais foram suas referências cinematográficas principais?

**SANA NA N'HADA** Olha, o Chris Marker me fez conhecer para além do Chris Marker. Porque eu realmente aprendi diretamente com ele. Chris também me mostrou o cinema de Dziga Vertov, como *O homem da câmera*, mas o Santiago Álvarez foi a primeira pessoa que me mostrou o cinema e que me disse que a imagem poderia servir aos meus desígnios, como poderia servir contra mim, poderia ser utilizada contra mim por terceiros.

Portanto, eu fui aprender o cinema de Santiago Álvarez, o cinema de Chris Marker, Paulin Vieyra com o qual fiz estágio no Senegal. Paulin Vieyra foi o primeiro negro a aprender cinema na escola de cinema da França, o IDHEC.<sup>27</sup>

27 Institut des Hautes Études Cinématographiques.

E depois o Ousmane Sembène estava mais perto, porque eu estava sempre no Senegal. Eu vi todos os filmes dele, salvo o último que ele fez.<sup>28</sup> Portanto gosto do cinema de Sembène Ousmane. Na África também vi filmes de Souleymane Cissé, Gaston Kaboré... Aquele cinema que é difundido nos festivais de cinema do mundo... Mas o cinema que mais me influenciou foi o de Santiago Álvarez e Chris Marker.

**CRISTINA BESKOW** Vou fazer uma pergunta agora relacionando passado e presente. Como esses filmes militantes do passado sobre a luta anticolonial reverberam atualmente na Guiné quando são exibidos?

**SANA NA N'HADA** Olha, nós fomos difundir o nosso arquivo... Durante os anos 1970, nós tivemos um cinema ambulante, que nós difundíamos *O regresso de Amílcar Cabral*, *Os dias de Ancono*, os filmes que nós podíamos importar da União Soviética, os filmes de Chris Marker no interior do país, na zona da Guiné-Bissau onde não havia energia elétrica... Nós tínhamos um carro, um gerador e os projetores que o Chris nos deu para irmos fazer cinema no interior do país.

Nós até estávamos a pensar numa televisão comunitária, onde as pessoas poderiam aprender a ler, com campanhas sanitárias televisivas, pensávamos em conceber a televisão da Guiné-Bissau para isso... mas depois as coisas tomaram um outro rumo. Nós não tivemos participação na criação da televisão da Guiné-Bissau, mas o cinema como tal, eu gosto, não posso escapar ao cinema.

**CRISTINA BESKOW** No filme *Luta Ca caba inda* da Filipa César<sup>29</sup> tem imagens dos arquivos sendo exibidos agora na Guiné. Qual a repercussão dessas imagens para a população da Guiné-Bissau atualmente?

**SANA NA N'HADA** Bom, o que nós fomos mostrar no interior do país, em uma boa parte da Guiné, são arquivos daquilo que nós tínhamos filmado durante a luta, inclusive o filme *O regresso de Amílcar Cabral*. Então, isso teve muita aceitação entre os jovens, como se pode ver no filme. O filme de Filipa feito a partir dessas imagens, desse cinema ambulante, ainda não foi visto na Guiné-Bissau, mas não tenho dúvida que isso vai ter muito impacto. Mas o nosso cinema também, o cinema que o Flora Gomes faz, o meu cinema, as pessoas gostam de se ver, o guineense gosta de se ver, pois nós tratamos dos problemas atuais dos guineenses... O nosso cinema existe e é bom... Eu acho que nós teríamos que poder explorar muito a memória da luta, a parte daquilo que foi salvo pela Filipa, tem que montar filmes a partir disso, para as pessoas verem a história de como se criou a luta por libertação, além disso, quando nós estávamos a filmar, estávamos a tomar nota daquilo que nós íamos vendo, mesmo que não pudéssemos filmar.

28 O último filme de Ousmane Sembène foi *Moolaadé* (2004).

29 Filme exibido durante o Vídeo Brasil no Sesc, em 2017, com a presença de Filipa César.

Assim, temos o dever de testemunhar por imagens, agora fictícias da luta da libertação, como nós vivemos. E muitos dos guerrilheiros ainda estão vivos... Temos que tentar fazer filmes sobre isso... Há uma necessidade de fazer em imagens, criar em imagens, aquilo que nós vivemos como processo para a luta pela libertação, mesmo o que não pudemos filmar. É uma necessidade realmente histórica que nós estamos a lutar para isso.

**CRISTINA BESKOW** Qual o seu projeto atual?

**SANA NA N'HADA** Tudo aquilo que eu faço tem a ver com a história da luta. Nesse momento, estou a preparar um filme, espero que ainda possa filmar para o ano, que é parte da história da luta da Guiné-Bissau e como o guineense vive a independência, a independência de hoje, a Guiné-Bissau de hoje, como o guineense de hoje vive a luta, aquele que participou na luta e agora o balanço do que a independência trouxe para ele. E depois como que a jovem geração vive o seu país atual. O país agora pertence a nós todos, só que estamos a envelhecer, estamos a morrer todos, o que vamos deixar à nova geração? Esse é o filme que estou a preparar neste momento.<sup>30</sup>

**CRISTINA BESKOW** E como está a situação política agora na Guiné-Bissau?

**SANA NA N'HADA** Meio confusa. Houve um momento em que aconteceram muitos golpes de Estado na Guiné-Bissau, já não há. Agora há muitas disputas no parlamento, o que eu acho talvez normal, mas isso está a travar um pouco o processo de reconstrução nacional. Eu acho que os políticos devem entender-se para facilitar o desenvolvimento do país, porque se a política não anda bem, o país não anda bem.

**CRISTINA BESKOW** Atualmente, relacionando cinema e política, o que significou a luta por libertação na sua vida e no seu cinema?

**SANA NA N'HADA** Eu sou parte do processo da luta. Sem a luta, eu não existiria como cineasta. Eu sou camponês, como disse. E talvez não estaria nesse mundo se eu estivesse numa situação colonial. Agora com 67 anos<sup>31</sup> já estaria em outro mundo já. Portanto eu existo como produto do processo de luta da libertação nacional e a luta está aqui dentro. Estou a viver a vida, a luta, à luz daquilo que eu aprendi com a luta dirigida por Amílcar Cabral, pelo PAIGC. Portanto, tudo o que eu faço mesmo sem querer, isso se reflete no trabalho que eu faço com o cinema. Então, eu não posso escapar. O que me faz um pouco de pena é que eu vivi sempre coisas tristes, eu

30 O filme mais recente de Sana intitula-se *Nome* e foi selecionado no Festival de Cinema ACID de Cannes 2023.

31 A entrevista ocorreu em 2017. Atualmente, Sana está com 73 anos.

gostaria de poder fazer coisas alegres assim para divertir a juventude, mas não consegui fazer outra coisa que não fosse o sofrimento, isso está no meu sangue, não posso escapar.

Por isso, o meu cinema tem que ser sempre político misturado com um pouco de humor, se possível. Mas eu tento escapar a isso, mas eu não consigo. Então, o meu cinema tem que ser um cinema político.

O cinema para mim tem que servir ao desenvolvimento da sociedade humana, o cinema tem que servir a isso, e eu não tenho intenção de ter sempre razão. Eu quero fazer um cinema progressista. Essa é a minha intenção e eu não sei se isso se reflete realmente, se essas minhas intenções se concretizam nas imagens que eu faço é o público que deve julgar. Mas a minha intenção normalmente é fazer um cinema que vai ajudar o homem a expandir-se, a abrir a visão do mundo do guineense. A partir do guineense eu tento fazer um cinema que o guineense entenda e a partir da visão do guineense que sou para descobrir o mundo como eu o vejo. Essa é a minha intenção.

**CRISTINA BESKOW** Você se caracteriza como cineasta militante?

**SANA NA N'HADA** Essa é uma expressão muito pomposa. Eu tento fazer um cinema. Como disse, tento fazer um cinema que sirva para o jovem se ver a si mesmo. Não sei se isso é útil ou não, é o espectador é que vai avaliar se o meu cinema serve ou não. Mas eu tento, estou a tentar.

**CRISTINA BESKOW** Ah, temos mais uma pergunta. O que conhece de vídeo militante aqui do Brasil e da América Latina e como está a produção dos jovens e de outros cineastas militantes na Guiné-Bissau?

**SANA NA N'HADA** Quando eu estava a estudar em Cuba, eu vi o cinema de Glauber Rocha, no ICAIC. Agora isso ficou difuso na memória, não me lembro exatamente as coisas, mas também gostei de um filme que chegamos a fazer uma semana de cinema brasileiro em Bissau e eu fiquei com um nome de um filme que se chama “Xica da Silva”. Acho que o diretor foi para lá, fizemos cinema brasileiro lá. Depois, eu sei que o Itamarati deixou de existir e a coisa ficou por ali. Não me lembro agora de grande coisa sobre isso.

**CRISTINA BESKOW** E na Guiné-Bissau, como está a produção de cinema feita pela juventude?

**SANA NA N'HADA** Os jovens estão a tentar fazer, mas estão a trabalhar nas mesmas condições que nós, sem um financiamento interno, temos que estar a inventar coisas, mas com o vídeo agora, talvez a produção vai ficar mais fácil... Mas há jovens a tentar fazer coisas... Está o Ruyo Costa, a Dina Dão, o Zezinho, o Domingos Sanca, o Suleimani Biai. A nova geração está a tentar fazer coisas... Mas sempre temos um problema, que não há fundos, onde nós podemos ir buscar financiamento para nossos projetos. Essa é a primeira limitação que existe. Enquanto não houver fundos não existimos como cineastas.

**CRISTINA BESKOW** Sana, se quiser falar mais alguma coisa...

**SANA NA N'HADA** Tenho que agradecer a oportunidade de estar aqui convidado pelo Vídeo Brasil (Sesc). Eu agradeço aos organizadores do Vídeo Brasil que me dão a oportunidade de mostrar o meu trabalho e agradeço a você mesmo por se interessar por ouvir a minha prosa e espero que sirva para alguma coisa.

**CRISTINA BESKOW** Para mim foi uma honra. Muito emocionante ouvir seu depoimento. Muito obrigada.

**SANA NA N'HADA** Obrigado.

**resenhas**

# DA IMPORTÂNCIA DE SE PUBLICAR EM LÍNGUA PORTUGUESA:

UMA RESENHA SOBRE *CINEGRAFIAS ANGOLAS* (2022)

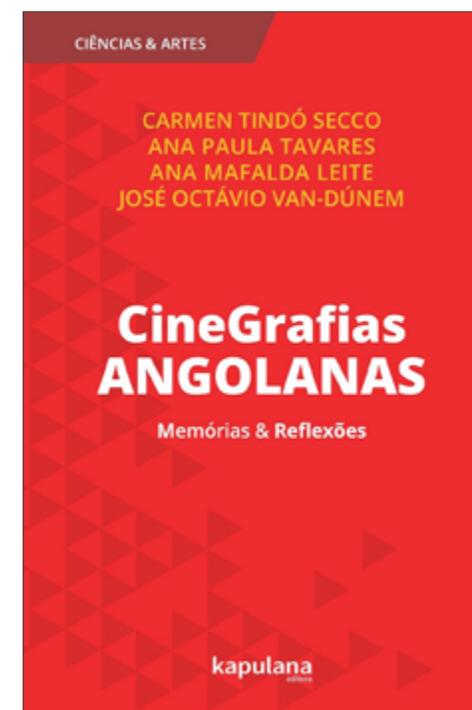
JUSCIELE C. A. DE OLIVEIRA<sup>1</sup>

Escrever e publicar em língua portuguesa, em qualquer lado do Atlântico (África, América e Europa), contemporaneamente é um ato de resistência estética e luta política, visto que se vive a hegemonia da língua inglesa. Por muito tempo, nos estudos literários e cinematográficos, imperou o uso de línguas impostas. Inicialmente pela prática dominante e colonialista da França, que instituiu a língua francesa como idioma oficial (e obrigatório) dos seus investimentos culturais, continuando assim a promover as identidades linguísticas dos antigos colonizadores. Depois, com a relação canônica (e quase obrigatória) de se escrever na língua inglesa.

Como destaca o escritor moçambicano Mia Couto, “Os autores africanos que não escrevem em inglês (e em especial os que escrevem em língua portuguesa) moram na periferia da periferia, lá onde a **palavra tem de lutar para não ser silêncio**” (COUTO, 2011, p. 13, grifos nosso). Neste sentido, o inglês revela seu poder de controle global não somente por imperar nos espaços da literatura, da academia e do turismo, mas também da economia, notadamente do mercado editorial, e da indústria cultural, sem falar nos eventos e como língua falada e/ou legendada nos/dos filmes, o que não seria diferente nos cinemas africanos, mesmo com uma comunidade de falantes de português de mais de 250 milhões.

E é lutando para não ser silêncio que pesquisadoras(as), escritoras(as) e cineastas fazem o esforço hercúleo de criar, publicar e realizar em língua portuguesa sobre/de culturas, literaturas e cinemas africanos. No entanto, somente em 2007, foi publicado no Brasil o primeiro livro sobre cinemas africanos em língua

1 Doutora em Comunicação, Cultura e Artes, especialista em cinemas africanos de língua oficial portuguesa, notadamente, na obra do cineasta Flora Gomes.



portuguesa *Cinema no Mundo* (5 volumes organizados por Alessandra Meleiro), a primeira edição: *Indústria, política e mercado: África*, composta de traduções importantes para os estudos da área e uma introdução e um capítulo original de Mahomed Bamba. Em 2012, mais uma vez, Mahomed Bamba e Alessandra Meleiro organizam o livro *Filmes da África e da diáspora: objeto de discursos*, com textos originais de diversos(as) pesquisadores(as). Em 2014, o livro *África: um continente no cinema*, organizado por Carolin Overhoff Ferreira, foi publicado, em formato de coletânea de textos composta por seis capítulos de tradução.<sup>2</sup>

É preciso destacar que dentre os poucos livros publicados sobre cinemas africanos recentemente em língua portuguesa, percebe-se uma predominância sobre os PALOPs – Países Africanos de Língua Oficial Portuguesa, notadamente sobre Moçambique e Angola: *Pensando o cinema moçambicano: ensaios* (2018),<sup>3</sup> organizado por Carmen Lúcia Tindó Secco (UFRJ); e *CineGrafias Moçambicanas: memórias & crônicas & ensaios* (2019),<sup>4</sup> também organizado por Secco juntamente com Ana Mafalda Leite (Faculdade de Letras ULisboa) e o poeta moçambicano Luís Carlos Patraquim. Em 2019, publicou-se também a tradução do inglês da obra *África Lusófona: além da independência*<sup>5</sup>, de Fernando Arenas. Já em 2020, o ebook *Cinemas africanos contemporâneos: abordagens críticas*, organizado por Ana Camila Esteves e Jusiele Oliveira, foi disponibilizado completamente gratuito, com textos inéditos (artigos, críticas, entrevistas e traduções) sobre filmes africanos contemporâneos, que destacam filmes dos PALOPs e de mais de 20 países do continente.

Três anos após as publicações sobre cinema moçambicano, em 2022, edita-se o livro *CineGrafias angolanas: memórias e reflexões*, obra organizada por Carmen Tindó Secco (Brasil; UFRJ), Ana Paula Tavares (Angola; FLUL), Ana Mafalda Leite (Portugal; FLUL) e José Octávio Van-Dúnem (Angola; CEJES), da jovem editora Kapulana,<sup>6</sup> sobre o cinema de Angola, no qual se destacam entrevistas, depoimentos, artigos e/ou ensaios de profissionais e pesquisadores do/sobre o continente africano. É uma edição relevante, sobretudo, pela sua diversidade de formatos, escritas e textos.

O livro é dividido em três partes: “Memórias” (p. 29-70), “Ensaio” (p. 71-196) e “Entrevista” (p. 197-283), acrescidas de “Apresentação” (p. 15-27), “Fontes bibliográficas sobre o cinema angolano” (p. 285-288), “Filmografia” (p. 288-297) e “Biografia dos organizadores” (p. 299-309). Na “Apresentação”, as autoras e autor destacam que um dos objetivos da publicação é “divulgar o cinema africano em língua portuguesa, ainda pouco conhecido no Brasil e em outros países” (2022, p. 15), *lutando para que estes cinemas não sejam silêncios*. É ainda neste item que falam sobre os autores, cineastas e textos, sobre o papel do cinema em Angola, demons-

2 Para maiores informações sobre publicações sobre cinemas africanos em língua portuguesa consultar: Esteves, Oliveira e Gama (2022) e Esteves e Oliveira (2020).

3 Coletânea com onze ensaios que analisam filmes e obras literárias de Moçambique. Os textos são resultado do evento “Encontro com Luís Carlos Patraquim”, durante a III Mostra de Cinema Africano, na Faculdade de Letras (UFRJ), em 2017; e do curso “Afeto, Literatura e Cinema: representações da História em obras literárias e filmes de Angola, Moçambique e Guiné-Bissau”, também em 2017. Os ensaios apresentam, analisam e comparam obras cinematográficas clássicas do cinema moçambicano, como *A árvore dos antepassados* e *Virgem Margarida*, de Licínio Azevedo; *O búzio*, de Sol de Carvalho; *Ngwenya, o crocodilo*, de Isabel Noronha, além da adaptação para o cinema do livro *Terra sonâmbula*, de Mia Couto, dirigida por Teresa Prata. Disponível em: <https://x.gd/xZGrH>

4 A obra traz ensaios, crônicas e entrevistas com grandes nomes do cinema de Moçambique, apresentando memórias e analisando obras consagradas de diretores moçambicanos, como Ruy Guerra, Camilo de Sousa, Licínio Azevedo, Isabel Noronha, Sol de Carvalho, João Ribeiro e Yara Costa. Os textos versam sobre a história e a produção cinematográfica e o público que frequenta os cinemas de Moçambique, com textos de estudiosos moçambicanos e também de outros países. Disponível em: <https://x.gd/FGySM>.

5 Tradução do livro *Lusophone Africa: Beyond Independence*, publicado em 2011, nos Estados Unidos.

6 A editora foi fundada em 2012 por Rosana Moraes Weg. Os seus interesses são para a publicação e divulgação de obras do Brasil e de países como Angola, Moçambique, Nigéria, Portugal, Quênia e Zimbábue. As publicações apresentam múltiplas identidades, com temas e cenários que expressem seus valores socioculturais. Para mais ver site, disponível em: <https://x.gd/c7Key>.

trando que a partir da análise política, teórica, cultural e estética é possível se ter perspectivas de investigação do cinema angolano, desde a pioneira Sarah Maldoror (1929-2020), citada em quase todas as entrevistas, até a contemporaneidade com o escritor-cineasta Ondjak e o realizador premiado por seu último longa-metragem, *Ar-Condicionado* (2020), Fradique.

Em “Memórias”, há 05 textos: (1) “Cinema angolano: ‘Angola – Ano Zero’”, de Xico Henriques; (2) “Memórias do cinema angolano da minha geração: saudades e reflexões”, de Afonso Salgado da Costa; (3) “O cinema angolano da pós-independência: um percurso”, de Óscar Gil; (4) “Filmografia, formação cinematográfica e atuação de Asdrúbal Rebelo”, de Adrúbal Rebelo; e (5) “Jorge António: filmar (em) Angola”, de Ana Paula Tavares, os quais, com imagens dos realizadores, apresentam os cineastas e suas produções, às vezes, por eles mesmos, bem como suas questões políticas, estéticas e escolhas, ou ainda como destacam as autoras e o autor: “[...] constatamos que sua vida e sua obra se realizaram e se encontram em Angola” (2022, p. 18-19).

Em “Ensaaios”, os 08 estudos: (1) “‘Os cantos de Maldoror’: cinema de libertação da ‘realizadora-romancista’ Sarah Maldoror”, de Maria do Carmo Piçarra; (2) “António Ole: a criatividade dos sentidos”, de Jorge António; (3) “O filme Carnaval da Vitória como escrita de si”, de Guilherme Rezende Machado; (4) Cinema e antropologia para além do filme etnográfico”, de Marta Lança; (5) “*Afluentes*, de Asdrúbal Rebele: uma viagem poética com António Jacinto”, de Carmen Tindó Secco; (6) “*Valeu – A trajetória de Asdrúbal Rebelo*”, de Paula Faccini de Bastos Cruz; (7) “Entre a memória e o seu apagamento: *O grande kilapy*, de Zézé Gamboa e o legado do colonialismo português”, de Katy Hunter; e (8) “A inserção irônica de *As aventuras de Ngunga*, de Pepetela, no filme *Na cidade vazia*, de Ganga: intertextualidade paródica e distopia”, de Beatriz de Jesus Santos Lanziero, destacam a historiografia do cinema angolano, a partir da trajetória de importantes cineastas angolanos(as) e filmes clássicos para a história do cinema.

Já em “Entrevistas”, há 12 interlocuções, “sendo 10 estruturados por perguntas e respostas entre entrevistador-entrevistados e dois elaborados como subjetivos e criativos memoriais” (2022, p. 20), com escritores, produtores e cineastas: José Manuel Nunes, Zézé Gamboa, Nguxi dos Santos, Maria João Ganga, Pocas Pascoal, Ondjaki, Fradique, Jorge Cohen, Ery Claver, Kamy Lara, Hugo Salvaterra e Tchiloia Lara, que destacam memórias e reflexões, que agrupam diferentes e diversas reações dos(as) entrevistados(as) a um questionário fixo, construído pelas organizadoras e organizador. As entrevistas destacam-se porque estimulam a compreensão argumentativa do cinema angolano, proporcionando assim uma visão geral de um determinado momento histó-

rico ou cinematográfico, bem como possibilitam uma maior compreensão dos temas, metáforas, métodos, estilo e escolhas dos(as) realizadores(as).

Assim, com o livro *CineGrafias Angolanas: memórias & reflexões*, Carmen Tindó Secco, Ana Paula Tavares, Ana Mafalda Leite e José Octávio Van-Dúnem não só escrevem em língua portuguesa, mas promovem o cinema angolano feito em língua portuguesa, como também lutam para que *a palavra e o cinema em língua portuguesa não sejam silêncios* neste mundo globalizado da “anglofilia”. Desejando que os (as) cineastas sejam interpretadas e interpeladas por perspectivas múltiplas e diversas, que buscam fugir do perigo de uma história única, destacado por Chimamanda Adichie, sobre o cinema feito em Angola.

## REFERÊNCIAS

- COUTO, Mia. Línguas que não sabemos que sabíamos. In. *E se Obama fosse africano?: e outras interinvenções*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011, p.11-24.
- ESTEVES, Ana Camila; OLIVEIRA, Jusciele; GAMA, Morgana. Cinemas africanos: pesquisa e curadoria em língua portuguesa. In: CUNHA, Paulo; PENAFRIA, Manuela; CABRAL, Fernando; FERNANDES, Tiago (eds). *Cinema em português. XIV Jornadas*. Covilhã/PT: Universidade da Beira Interior, 2022, p. 165-179.
- ESTEVES, Ana Camila; OLIVEIRA, Jusciele. *Cinemas Africanos Contemporâneos - Abordagens críticas*. São Paulo: Sesc, 2020. Disponível em: [https://bitly.com/cinemasafrianos\\_ebook](https://bitly.com/cinemasafrianos_ebook).
- SECCO, Carmen Tindó; TAVARES, Ana Paula; LEITE, Ana Mafalda; VAN-DÚNEM, José Octávio Serra (orgs). *CineGrafias angolanas: memórias e reflexões*. 1. ed. São Paulo: Kapulana, 2022.

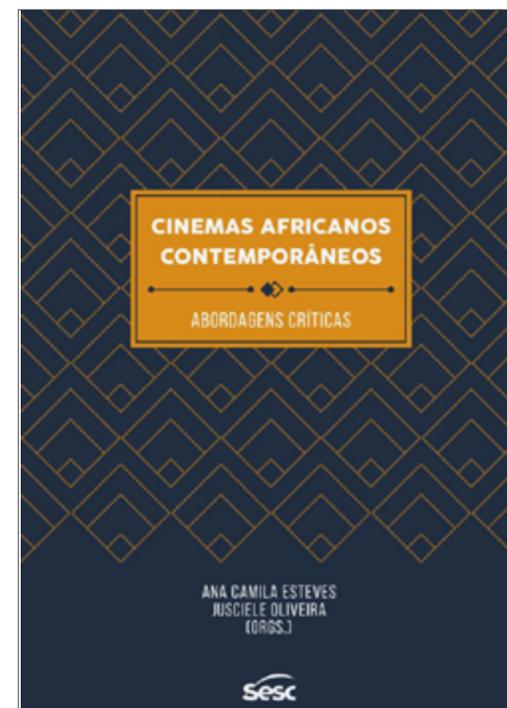
# DIMENSÕES CRÍTICAS SOBRE CINEMATOGRAFIAS AFRICANAS EM *CINEMAS AFRICANOS CONTEMPORÂNEOS: ABORDAGENS CRÍTICAS* (2020)

THAIS VIEIRA<sup>1</sup>

A obra *Cinemas Africanos Contemporâneos: Abordagens Críticas*, lançada virtualmente em 2020 pelo Cine África, vinculado à Mostra de Cinemas Africanos, em parceria com o Sesc Digital, é a primeira coletânea brasileira sobre as cinematografias africanas contemporâneas. Organizado pelas especialistas em cinemas africanos e doutoras Ana Camila Esteves e Jusciele Oliveira, o livro virtual tem como proposta abordar diversas perspectivas referentes aos cinemas africanos contemporâneos, reunindo em suas cinco seções e um apêndice: teorias, práticas, visões e debates relacionados ao campo de estudo.

A introdução do livro, nomeada como “Por uma ampliação do campo de estudos em cinemas africanos no Brasil em língua portuguesa”, oferece importantes reflexões sobre a necessidade de ampliação dos estudos de cinemas africanos no país, de colocar o Brasil como uma possível rota de pesquisas nesta área. As pesquisadoras Ana Camila e Jusciele concebem um panorama das publicações referentes ao campo dos cinemas africanos, que se iniciaram nos anos 1970, em línguas inglesas e francesas. As produções em língua portuguesa só se iniciaram em 2007. É a partir desta análise, que o livro virtual tem como intuito colaborar com a expansão de produções críticas sobre as cinematografias africanas na língua portuguesa. Pois se compreende que há uma vasta produção sobre essas temáticas em outras línguas, que muitos pesquisadores brasileiros e até mesmo de outros países que falam a língua portuguesa, não acessam por barreiras linguísticas. Assim, “O e-book em questão consolida o interesse em promover mais conhecimento sobre o continente africano e sua produção fílmica, diante de seus multiculturalismos e interculturalidades.” (2020, p. 13)

1 Mestranda no Programa de Comunicação e Cultura Contemporâneas pela Universidade Federal da Bahia (PosCom-UFBA).



A obra é pioneira nos estudos de cinemas africanos no Brasil e possui o propósito de refletir acerca das diversas abordagens críticas e cinematográficas dos cineastas contemporâneos do continente africano. Importante frisar, que há um movimento das organizadoras em focar nos cinemas contemporâneos, por compreenderem que se faz necessário avançar nas discussões sobre tais cinematografias, para não haver somente estudos e perspectivas sobre os cinemas africanos do passado. Nessa introdução, as organizadoras demarcam também a atuação da Mostra de Cinemas Africanos ao longo de 2020, com seus desafios relacionados à pandemia do COVID-19. O Cine África, vinculado à Mostra de Cinemas Africanos, empreendeu no ano de 2020 em formato digital, tendo duas temporadas, com exibições de filmes africanos contemporâneos com legendas em português, com o objetivo de possibilitar acesso às cinematografias para os brasileiros, e conseqüentemente contribuir para a construção de repertórios, abordagens e pesquisas sobre os cinemas africanos. Elas destacam também a importância do papel da crítica e como se dão os processos de recepção das cinematografias abordados pelos próprios africanos.

Na seção “I – Contribuições Teóricas”, inicia-se com a tradução da introdução e trechos de alguns capítulos do livro *Women in African Cinema: Beyond the Body Politic* (2019), das pesquisadoras Lizelle Bischoff e Stefanie Van de Peer, intitulado no ebook como “A Multiplicidade das Identidades Femininas no Cinema Africano: Acolhendo a Pluralidade”. No artigo, as autoras introduzem reflexões acerca do agenciamento de realizadoras africanas, o quanto é perceptível a predominância de representações femininas e africanas, realizadas respectivamente por homens e não africanos. É essa lacuna que o artigo visa preencher, compreendendo as nuances de identidades culturais, construções de feminilidades africanas, questões subjetivas, políticas e até mesmo no constructo do que se dita nacional e transnacional. E o mais importante, é considerar que há uma diversidade no continente, de realizadores(as) africanas e suas práticas cinematográficas.

Em complemento a essas ideias, o segundo artigo desta seção é “Mulher e Sexualidade no Cinema Africano”, de Estrella Sendra. A autora discute uma temática muito relevante sobre as representações de mulheres relacionadas às suas sexualidades e sensualidades. O quanto é necessário “transformar sua representação de objeto para sujeito com agência” (2020, p. 38) e, principalmente, como a Sendra diz “desocidentalizar” as terminologias vindas do ocidente sobre perspectivas de gênero e sexualidades.

Já no terceiro artigo, “A Gramática da Violência na fala das Mulheres Subalternizadas: três exemplos nos cinemas africanos contemporâneos”, os pesquisadores Carolin Overhoff Ferreira e José Lingna Nafafe examinam três obras com mulheres protagonistas que enfrentam o sistema patriarcal em seus países. Os filmes africanos contemporâneos discuti-

dos são: *Madame Brouette* (2002), de Moussa Sène Absa; *Fronteiras (Frontières)*, 2017) de Apolline Traoré; e *O Fantasma e a Casa da Verdade (The Ghost and the House of Truth)*, 2019), de Akin Omotoso. Os autores reúnem alguns conceitos quando abordam o multilinguismo, como “cinemas com sotaque”, de Hamid Naficy, a “violência epistêmica”, de Spivak e “a fala do colonizado”, de Mudimbe. A partir das análises dos três filmes, Ferreria e Nafafe discutem sobre quais são os tipos de gramáticas fílmicas abordadas nas obras, seja nas estéticas, estilos e até mesmo nas línguas retratadas nos filmes.

Em “Ascensão do Musical Africano: Disjunção Pós-Colonial em *Karmen Gei* e *Madame Brouette*, de Sheila Petty, a partir de análises fílmicas, a autora visa compreender como os cinemas africanos musicais se utilizam do “espaço pós-colonial disjuntivo” (2020, p. 71). Partindo das percepções de como são construídas as ações das personagens em conjunto com as músicas, considerando que “a música sempre foi um elemento integrante do cinema da África subsaariana.” (2020, p. 68).

Posteriormente, vêm as importantes considerações do professor e pesquisador Mahomed Bamba, no artigo “Reflexão sobre a dimensão espetatorial dos filmes africanos. Ou como os cinemas africanos pensam de outra forma os seus públicos”. Bamba argumenta a questão da espetatorialidade dos cinemas africanos, a partir de questões semióticas e simbólicas no que se refere à recepção, o autor se utiliza de exemplos de filmes grióticos para defender sua tese, *Keita! L'héritage Du Griot* (1995) e *Djeli, contes d'aujourd'hui* (1981). Bamba cita esses filmes como exemplos de possíveis fabulações a partir de “gestos enunciativos” (2020, p. 86), construindo para o espectador o texto fílmico baseado no narrador griot. Para ele, é perceptível essa tendência nos cinemas de autor. Assim, há uma relação com o texto fílmico, seus enunciados e espectadores.

Em “Crioulização da língua portuguesa. Uma reflexão a partir de filmes contemporâneos de Angola, Cabo Verde e Guiné- Bissau”, Jusciele de Oliveira aborda a temática relacionada à utilização das línguas europeias e nativas nas cinematografias africanas, pelo olhar das disputas sobre esses aspectos entre diferentes pesquisadores e cineastas. A autora também traz os conceitos de crioulização, de Édouard Glissant, para pensar como os cineastas de países de línguas oficialmente portuguesas, como se posicionam numa tarefa multilinguística em seus filmes, reafirmando também questões de diversidades, estéticas, estilos em suas cinematografias. Em consonância com os conceitos de transculturação e autorrepresentação.

Na publicação “A Cena Contemporânea do Cinema Nigeriano”, escrita por Jonathan Haynes, o pesquisador apresenta o panorama sobre os cinemas nigerianos, o qual não pode deixar de falar sobre a *Nollywood*. Com as suas três décadas de atuação, Haynes também discute as possíveis nomeações, considerando suas temporalidades, como *Old Nollywood* e *New Nollywood* (2020, p. 113). Esta última surge com os adventos de exibições em salas de cinemas, participações em festivais internacionais, acessos às plataformas de *streaming* e sobre a espectralidade destas produções. O autor argumenta também que as obras não são somente focadas em Nollywood, mas como produções de cinemas fora desse eixo. Considerando ainda, a atuação de mulheres neste mercado em posições de liderança.

Já Ana Camila Esteves escreve “Habitar o mundo, Habitar as fronteiras – Contextos de migrações/mobilidades nos cinemas africanos contemporâneos”, evidenciando a discussão sobre as gerações de cineastas do pesquisador Mahomed Bamba quando se trata dos temas de migrações presentes nas cinematografias africanas. Outra contribuição relevante sobre esse assunto, é o conceito de mobilidades para os contextos africanos defendidos pela pesquisadora cabo-verdiana Iolanda Évora. Ao decorrer do artigo, há debates sobre como as nomenclaturas de cinema periférico e pós-colonial podem ser uma armadilha para os cinemas africanos. E mesmo como a própria autora sugere “livrar-se da ideia de nação” (2020, p. 144) quando pensarmos sobre tais cinematografias e seus cenários.

Em “Abderrahmane Sissako e o Afro-modernismo Cinematográfico”, de Beatriz Leal Riesco, realiza-se um panorama das obras do diretor mauritano Abderrahmane Sissako e suas relações com as artes africanas, afro-americanas e afrodiaspóricas. Segundo a pesquisadora, há em seus filmes um “aspecto transcultural e intertextual” e a “ideia de identidade em processo” (2020, p. 154). Ademais, Riesco afirma que as tentativas de colocar as obras do autor Sissako em uma dicotomia não estão atentas aos processos transculturais e transnacionais nas filmografias do cineasta. Assim, ela se remete a uma ligação entre a filmografia de Sissako e o conceito de afro-modernismo cunhado pelo britânico Kobena Mercer.

No artigo “O Metacinema como estratégia de reescritura pós-colonial: uma leitura de *O Enredo de Aristóteles*”, de Morgana Gama de Lima, destaca-se sobre como o filme dirigido pelo cineasta camaronês Jean-Pierre Bekolo, *O enredo de Aristóteles*, se utiliza de metacinema em suas “construções alegóricas” (2020, p. 171) para questionar o próprio cinema, suas convenções ocidentais e os contextos e expressões artísticas das cinematografias africanas. Como a narrativa ensaística de Bekolo, pode ser, como Lima diz “uma espécie de pedagogia do mistério” (2020, p. 183), ao propor tensionamentos e questionamentos ao público por meio de suas alegorias.

Na seção seguinte, tem-se o *Dossiê Crítica de Cinemas na África*, que reúne diversos críticos africanos e suas perspectivas. O conjunto de textos traz contribuições em relação à importância de se ter e reconhecer os críticos africanos, seja no continente ou no exterior, a existência de redes de críticos ao redor do continente africano e a rememoração da figura de Paulin Soumanou Vieyra, enquanto crítico das cinematografias africanas. Ademais, aborda-se os desafios enfrentados pelos críticos em seus países, no que diz respeito às suas produções e reconhecimentos midiáticos e a inserção dos profissionais dos cinemas do continente africano nos circuitos, laboratórios e festivais, bem como o lugar do crítico africano na cadeia do cinema e entre outras visões. Portanto, esta seção se dedica a ser um espaço para pensar os processos de críticas na África, com diferentes abordagens.

A seguir, na seção 3, há ensaios e críticas relacionados à programação do Cine África no Sesc Digital em 2020. Os filmes foram exibidos no evento e alguns pesquisadores e críticos evidenciaram seus olhares ao entrarem em contato com as cinematografias africanas. Através de suas compreensões críticas e ensaísticas, os convidados abordam as questões estéticas, estilísticas, temáticas e simbólicas dos filmes analisados.

Na seção 4, “Entrevista coletiva: Programadores de Cinemas Africanos no Mundo”, apresenta-nos os desafios enfrentados pelos curadores e programadores africanos de cinematografias advindos pela pandemia do Coronavírus em 2020, demandas que também foram enfrentadas pela Mostra de Cinemas Africanos. Dessa forma, ao longo das entrevistas discutiram-se sobre as dificuldades e possibilidades dentro desse cenário com programadores, diretores artísticos e curadores de países africanos e não africanos para dialogarem sobre suas experiências neste formato online e suas visões e perspectivas para as cinematografias africanas e seus respectivos festivais diante das plataformas digitais.

Por último, o livro apresenta um apêndice com as publicações em português sobre cinemas africanos, incluindo catálogos, dossiês, revistas, monografias, teses e dissertações. Selecionou-se também as principais obras em inglês e francês sobre as cinematografias africanas. Demonstrando mais uma vez, a perspectiva de ampliar as referências sobre essas temáticas e torná-las cada vez mais acessíveis aos públicos brasileiro e/ou falantes de língua portuguesa.

Diante disso, é notável a importância da obra no que tange aos estudos dos cinemas africanos, tanto no campo teórico quanto no analítico. É uma vasta publicação que abarca diversos temas recorrentes das cinematografias africanas contemporâneas, oferecendo visões múltiplas sobre assuntos tais como presença feminina, multilinguagens, experiências estéticas e estilísticas, debates sobre nação e considerações únicas sobre o desafio de transpor

essas noções – por muitas vezes ocidentais – dos cinemas africanos por um viés pós-colonialista ou periférico. O ebook tem como intuito considerar tais cinematografias enquanto cinema e como expressões artísticas em suas diferentes abordagens, práticas e tensionamentos.

Portanto, o livro virtual afirma o compromisso no decorrer de suas contribuições teóricas, críticas, ensaios e entrevistas com a expansão da produção de saberes e de conhecimentos referentes aos cinemas africanos no Brasil. Uma leitura que introduz e defende variados conceitos relevantes para o campo da pesquisa, estreitando assim relações com o continente africano e suas cinematografias.

## REFERÊNCIAS

ESTEVES, Ana Camila; OLIVEIRA, Juscielle (orgs.). *Cinemas africanos contemporâneos: abordagens críticas*. São Paulo: Sesc. 2020.

# CINEMA COMO RECONSTRUÇÃO DE IDENTIDADES:

COMENTÁRIOS SOBRE *AFRICAN DIASPORIC CINEMA: AESTHETICS OF RECONSTRUCTION* (2020)

MORGANA GAMA DE LIMA<sup>1</sup>

Tratar sobre os filmes produzidos por cineastas que se situam na diáspora africana não está entre as tarefas mais fáceis no campo de estudos cinematográficos, sobretudo pela dificuldade em compreender o pertencimento dos sujeitos envolvidos na sua realização. Por mais que se tente utilizar expressões compostas (como franco-senegalês, luso-guineense, entre outras) para denominar o aspecto múltiplo de tal pertencimento, tendo em vista a complexidade de se analisar os filmes produzidos por tais cineastas, são poucos os livros e coletâneas que lidam de forma específica com os cinemas africanos diaspóricos. Entre os poucos títulos, há a coletânea *Cinemas of the Black Diaspora: diversity, dependence, and oppositionality* (1995), organizada por Michael T. Martin, e os livros *Contact Zones: memory, origin, and discourses in Black Diasporic Cinema* (2008), de Sheilla Petty, e *Contemporary Cinema of Africa and the Diaspora* (2014), de Anjali Prabhu. Obras que apresentam um panorama, mas que carecem da exposição de um método analítico que permita compreender as características de tais produções à luz dos cinemas africanos,<sup>2</sup> bem como sua contribuição artística na cena contemporânea. É justamente sobre tais aspectos que o livro *African Diasporic Cinema: aesthetics of reconstruction* (2020) demonstra seu diferencial em relação às obras citadas.

Escrito por Daniela Ricci, pesquisadora italiana com doutorado pela Universidade Jean Moulin (Lyon, França), em coparceria com a Howard University (Washington, EUA), o livro foi lançado inicialmente em francês com o título *Cinemas des diasporas noires: esthétiques de la reconstruction* (L'Harmattan, 2016) e, de certa forma, reflete questões discutidas pela autora em seu documentário *Creation in Exile: Five Filmmakers in Conversation* (2012) no qual acompanha a trajetória artística e pessoal de cinco cineastas.<sup>3</sup> Embora este seja o seu único livro, a republicação em inglês quatro anos depois de sua primeira edição ratifica a originalidade de sua abordagem teórica e, ao mesmo tempo, a necessidade de provocar discussões sobre o assunto.

1. Doutora pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura Contemporâneas (Póscom/UFBA).

2. Muitas obras que discutem os cinemas da diáspora africana tendem a destacar produções cinematográficas pautadas na questão racial – a exemplo de livros como *Black American Cinema* (1993), de Manthia Diawara e *Film Blackness: American Cinema and the Idea of Black Film* (2016) –, considerando os desdobramentos da diáspora em um território específico (principalmente estadunidense) e que não têm, necessariamente, uma relação direta com os cinemas produzidos no continente africano.

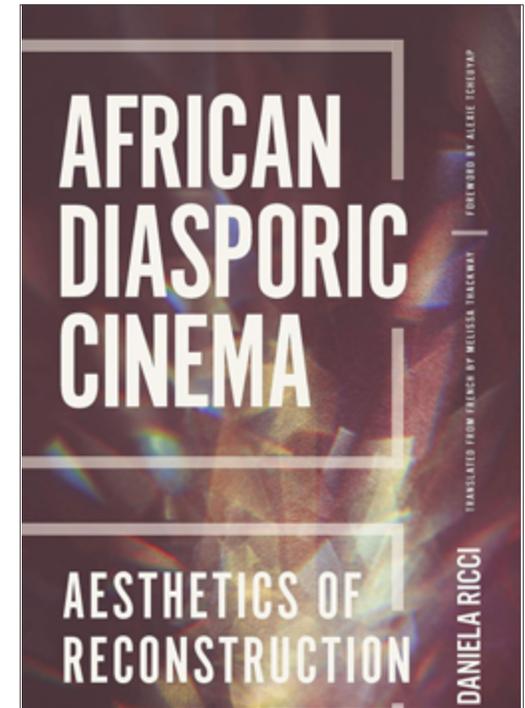
3. Newton I. Aduaka, John Akomfrah, Haile Gerima, Dani Kouyaté e Jean Odoutan.

Ao escolher analisar filmes produzidos na diáspora, Daniela Ricci mostra que os filmes e trajetórias dos cineastas estão longe de uma noção de “origem africana”, por isso é preciso uma reconsideração teórica e pragmática deste corpo de obras contemporâneas, a começar por uma compreensão do que significa a prática de seus cineastas. Também há uma carência de epistemologias que permitam compreender a natureza desses filmes, uma vez que eles envolvem “a dimensão diaspórica por vir” (no caso dos novos sujeitos pós-coloniais que são seus diretores), assim como a conjunção do passado com o presente no processo de transformação desses sujeitos.

Como sinaliza o pesquisador Alexie Tcheuyap, no prefácio da obra, esses cineastas não viveram sob o peso da violência colonial e sua experiência pessoal acaba sendo enriquecida por outras. A “situação diaspórica” dos cineastas, portanto, os leva a outros tipos de perguntas e a explorar outros lugares onde a África pode se mostrar, simultaneamente, presente e distante. Entre o lugar de origem e sua nova residência, entre o ontem e o hoje, surgem então identidades sincréticas e uma estética cinematográfica que tem o potencial de libertar os filmes de marcadores genealógicos ou nacionalistas.

Por meio dessas questões, a autora propõe uma análise das estratégias estéticas adotadas em filmes contemporâneos diaspóricos para expressar um processo mais amplo de reconstrução de identidades após os traumas gerados pela violência epistêmica de representações hegemônicas. Uma reconstrução que se torna mais visível à medida que o livro contextualiza tais produções na história dos cinemas africanos, indicando os pontos de ruptura e continuidade desses filmes em relação às obras pioneiras do continente.

O livro se divide em duas partes. Na primeira, a autora contextualiza o trabalho e estabelece o enquadramento teórico para questões que a análise fílmica destaca. Já na segunda, há uma análise detalhada de cada filme a partir das estratégias estéticas que os cineastas utilizam para expressar o “híbrido”.<sup>4</sup> e representar condições da diáspora africana. Na parte do enquadramento teórico – constituída por três capítulos – há discussões em torno da noção de identidade e como se constrói a representação cinematográfica dos africanos, sobretudo no cinema colonial (belga, português, italiano, britânico e francês), atentando para os efeitos do olhar do Outro no cotidiano das pessoas. Essa retrospectiva acaba sendo um pilar fundamental para mostrar a importância ontológica da mudança de paradigma e das novas perspectivas introduzidas pelas primeiras produções de cineastas africanos na era da independência.



4. Como forma de fundamentar o aspecto “híbrido” na constituição das obras analisadas, a autora recorre à noção de diáspora “híbrida” e “heterogênea” conforme argumentação de Stuart Hall e Paul Gilroy acerca da diáspora negra.

A “condição diaspórica” no mundo ocidental também é um aspecto caracterizado no livro e é definido como: ser africano e carregar a memória do continente; pertencer a uma minoria negra em sociedades brancas; ter sido objeto de representações estereotipadas. Tal condição permite compreender o motivo pelo qual a maioria dos realizadores reflete em seus filmes questões de auto-busca e auto-reconstrução, ao mesmo tempo em que manifestam a recusa em assumir uma identidade rígida, preferindo o lugar de uma mistura cultural. Por isso, nesse livro a “diáspora contemporânea” é vista pelo prisma da hibridização cultural e do processo de recomposição de identidades fragmentadas.

A segunda parte do livro – composta por seis capítulos – se destaca pela originalidade da abordagem e análise dos filmes selecionados para o *corpus*. São analisados cinco filmes de meados dos anos 2000: *Rage* (Nigéria/Reino Unido, 1999), de Newton I. Aduaka; *L'Afrance* (Senegal/França, 2001), de Alain Gomis; *Juju Factory* (República Democrática do Congo/Bélgica/França, 2005), de Balufu Bakupa-Kanyida; *Teza* (Etiópia/Alemanha/EUA, 2008), de Haile Gerima e *Notre étrangère* (Burkina Faso/França, 2010), de Sarah Bouyain.<sup>4</sup> Embora diferentes, os filmes convergem por serem produções autorais – escritas e dirigidas por seus realizadores – e expressarem o ponto de vista de seus realizadores por um estilo cinematográfico altamente pessoal.

Com histórias enraizadas no presente, mas sem negligenciar o passado, os filmes apresentam personagens que buscam reconstruir a si mesmos, encenando experiências pessoais associadas a um pensamento teórico relacionado a questões de migração, representação e identidade. A autora defende que não se trata apenas de apresentar uma reflexão sociológica do mundo, mas mudar o mundo para o ficcional em um processo de “tradução” que dá vida ao estilo cinematográfico de cada cineasta. E é nesse contexto que as personagens se tornam mediadoras entre esses “mundos”, incorporando situações, caminhos e memórias do mundo ficcional de seus autores e encenando um processo de reconstrução de identidade no qual o passado é convocado para entender melhor o presente.

Para mostrar como o real se infiltra na dimensão ficcional dos filmes, Ricci parte da noção de *paráfrase*, conceito formulado por Jean-Pierre Esquenazi (2009) para quem o texto ficcional retrata certos fragmentos do mundo real do espectador e este, conforme seu quadro de interpretação particular, se apropria da narrativa. Mesmo que os filmes apresentem uma relação íntima dos cineastas com os seus trabalhos, para a autora o conceito de *paráfrase* é diferente da noção de autobiografia, pois os filmes envolvem universos ficcionais. Por isso, as ficções são “paráfrases”<sup>5</sup> de parte da trajetória de seus autores e suas realidades socioculturais, um processo em que os cineastas transpõem parte de seus universos reais em um mundo ficcional.

5. A única cineasta mulher do *corpus* selecionado. O que se justifica pelo fato de o livro abordar apenas obras ficcionais e por, nesse período, cineastas como Mati Diop e Dyana Gaye estarem produzindo seus primeiros longas ficcionais.

6. A noção de “paráfrase” atribuída ao filme se assemelha, em termos analíticos, à noção de “alegorias narrativas” (LIMA, 2020, p. 271-272), uma vez que parte de um mesmo pressuposto em relação aos filmes: a de que as histórias criadas no universo ficcional se reportam a outras histórias resultantes de experiências vividas, sejam de forma individual ou coletiva.

Tal método adotado na análise dos filmes é denominado pela autora de análise “sócio-estética”, pois leva em conta tanto a estética do filme quanto o seu contexto de produção – combinando análise interna e externa, formal e histórica – de modo a destacar a dimensão “parafraseática” dos universos ficcionais analisados. Para a autora, também é uma forma de se diferenciar de “estudos clássicos” sobre os cinemas africanos que sempre buscam identificar uma “autenticidade africana” nos filmes ao invés de observar as obras, acima de tudo, como produções artísticas (Ricci, 2020, p. 53).

Por fim, as análises filmicas apresentadas confirmam duas hipóteses: a de que os mundos ficcionais criados pelos cineastas evocam suas próprias realidades e a de que os caminhos dos cineastas (e seus filmes) são, ambos, afetados por experiências pessoais e coletivas. Os filmes africanos diaspóricos, em questão, são, portanto, obras ficcionais que abraçam a pluralidade de espaços e linguagens por meio da complexidade de seus protagonistas e que, segundo a autora, se tornam revolucionários ao mobilizar a superação de um pensamento dominante provocando o espectador a tomar um posicionamento diante da representação oferecida pelo cinema.

Considerando que os filmes analisados no livro *African Diasporic Cinema: aesthetics of reconstruction* remontam ao início dos anos 2000, é possível que desde então muitas outras produções poderiam ser consideradas como parte dessa “estética de reconstrução”, bem como a discussão sobre cinema diaspórico africano poderia ser ampliada. De modo geral, o que se desprende desse investimento analítico é a necessidade de, para além dos filmes, repensar as próprias denominações e categorias que costumam ser atribuídas para definir as estéticas que emergem com essas cinematografias, uma vez que seus realizadores e realizadoras vivem em trânsitos transcontinentais.

## REFERÊNCIAS

ESQUENAZI, Jean-Pierre. *La vérité de la fiction. Comment peut-on croire que les récits de fiction nous parlent sérieusement de la réalité ?* Paris: Éd. Hermès-Lavoisier, 2009.

LIMA, Morgana Gama de. Alegorias narrativas: dimensões históricas em perspectiva no cinema. In. *Griots modernos: a alegoria como recurso retórico em filmes africanos*. Tese de Doutorado, Universidade Federal da Bahia, 2020.

MARTIN, Michael (org.). *Cinemas of the Black Diaspora: diversity, dependence, and oppositionality*. Detroit: Wayne State University Press, 1995.

PETTY, Sheilla. *Contact Zones: memory, origin, and discourses in Black Diasporic Cinema*. Detroit: Wayne State University Press, 2008.

PRABHU, Anjali. *Contemporary Cinema of Africa and the Diaspora*. Chichester: John Wiley & Sons, 2014.

# PARA ALÉM DO 'WORLD CINEMA':

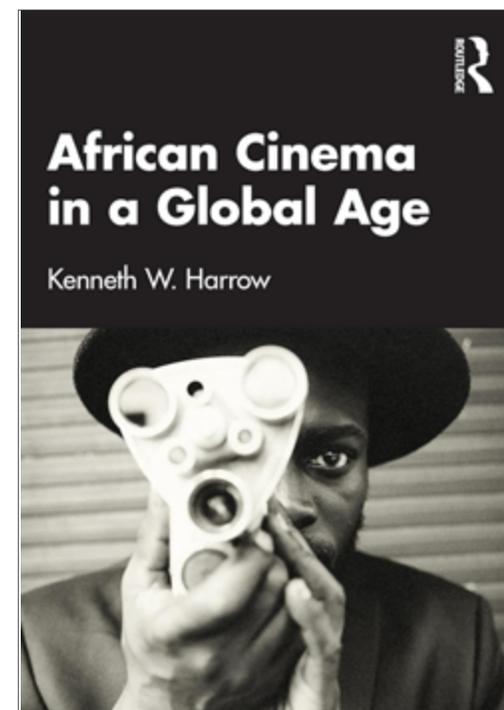
COMENTÁRIOS SOBRE *AFRICAN CINEMA IN A GLOBAL AGE* (2024)

ANA CAMILA ESTEVES<sup>1</sup>

O campo de estudos dos cinemas africanos desde sempre se depara com o dilema das definições e nomenclaturas (Oliveira, 2018; Lima, 2019), bem como com as diferentes perspectivas teóricas que, ao longo do tempo, buscam encaixar estas cinematografias em uma historiografia eurocêntrica dos estudos em cinema, ou privilegiando leituras mais culturalistas que aquelas que consideram aspectos estéticos e estilísticos dos filmes (Leal-Riesco, 2014; Esteves, Lima, 2018). Se considerarmos ainda a circulação de pessoas africanas no mundo e o modo como estes movimentos se refletem no seu fazer cinematográfico (Esteves, 2020), tanto em aspectos estéticos quanto em condições de produção, as classificações e taxonomias se tornam ainda mais complexas, uma vez que já não é tão óbvia a ideia de que “cinema africano” é aquele feito exclusivamente por africanos dentro do continente (Tcheuyap, 2019).

A combinação desses aspectos com a entrada das tecnologias digitais, que facilitaram a produção de filmes em todo o mundo, resultou em significativas transformações nas paisagens dos cinemas africanos no início dos anos 1990, especialmente a partir do fenômeno nigeriano Nollywood. Ao produzir filmes de baixo orçamento e qualidade, mas com forte apelo às audiências locais, a indústria audiovisual nigeriana foi tomando forma e ofereceu alternativas ao cinema autoral engajado de nomes pioneiros (Ousmane Sembène, Med Hondo) e seus seguidores (Djibril Diop Mambéty, Gaston Kaboré, Souleymane Cissé) (Haynes, 2014; Esteves, 2022). Ao mesmo tempo, as dimensões transcontinentais dos filmes realizados por africanos em diáspora e daqueles de famílias africanas que já nasceram fora da África complexificaram ainda mais a dimensão do que, afinal, pode ser considerado “cinema africano”.

1. Doutora pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura Contemporâneas (Póscom/UFBA)



Este cenário construiu uma espécie de labirinto conceitual no qual palavras-chave como “transnacional”, “transcontinental”, “entrelugar” e “diáspora” se tornaram mais pertinentes que “nacional” ou “pós-colonial”, por abrangerem mais efetivamente as dimensões identitárias de sujeitos africanos no mundo a partir da análise de como essas experiências aparecem em suas obras fílmicas. Essa condição de um cinema tão complexo de classificar fez com que as cinematografias africanas ficassem marcadas e estagnadas no universo do Terceiro Cinema, do Cinema Pós-Colonial ou do *World Cinema* – todos conceitos que, por um lado, ajudam a situar os fenômenos e analisá-los, mas que, por outro, isolam os filmes africanos em contextos unicamente voltados para a discussão dessas dimensões contextuais.

Amparado na angústia de ver os cinemas africanos amarrados a conceitos reducionistas e a teorias que insistem em considerar os filmes africanos como “o outro”, o professor e pesquisador Kenneth W. Harrow oferece uma tentativa de situar os cinemas da África para além da ideia de “world cinema”. Em *African Cinema in a Global Age*, recém-publicado pela Routledge, o professor emérito da Michigan State University e um dos mais prolíficos pesquisadores da literatura e cinema do continente africano propõe analisar essas cinematografias a partir da ideia de um cinema *global*, feito de filmes que atravessam temas, fronteiras e estéticas.

Para isso, Harrow faz um interessante exercício de aproximar obras que, aparentemente, nada têm em comum, com o objetivo de fazer saltar dessa aproximação as discussões que lhe interessam. Em uma linha similar ao que Mariana Souto (2019) propõe em sua perspectiva metodológica de cinema comparado, Harrow coloca em perspectiva os filmes *Living in Bondage* (1992), de Chris Obi Rapu, longa considerado aquele que inaugurou o fenômeno Nollywood na Nigéria, e *Chocolat* (1988), de Claire Denis, primeiro filme da cineasta francesa que em muitas de suas obras tem o continente africano como locação e tema. Ao analisar estes longas na primeira parte do livro – intitulada “The Long 1990s” –, Harrow situa *Living in Bondage* como a origem de um fenômeno que possibilitou uma ruptura nos modos de se fazer filmes no continente africano, e aponta *Chocolat* como também um marco de ruptura nos modos de se fazer e pensar o “cinema autoral” europeu, especialmente quando eles tangenciam o continente africano em suas narrativas. Lançados em anos muito próximos, mas em contextos bastante diferentes, ambos os filmes permitem que Harrow construa uma sofisticada análise do momento em que o cinema nigeriano muda o curso da história do cinema, bem como daquele em que a perspectiva autoral do cinema europeu passa a ser atravessada por “transnacionalismos” que deslocam temporalidades e territorialidades.

A partir de um vastíssimo repertório de filmes africanos, produzidos ao longo de décadas, nas quais vem se dedicando à pesquisa nas cinematografias do continente, Kenneth Harrow neste livro está interessado em locali-

zar temas e estilos que atravessaram as obras de modo a não somente sustentar a tese de um cinema global, mas ao mesmo tempo problematizar conceitos como modernidade e tradição, uma constante e insistente dupla que marcou por décadas as abordagens teóricas sobre as artes africanas. É neste sentido que na segunda parte do livro, “The Problematics of Modernity in African Cinema at the Millenium”, Harrow mobiliza a discussão em torno da modernidade africana recorrendo, entre outras referências, à essencial obra do filósofo congolês Valentin-Yves Mudimbe, *A Invenção da África* (2019). Em um primeiro momento, Kenneth Harrow resgata dois filmes de um dos mais importantes cineastas nigerianos vivos, o pioneiro Tunde Kelani, para tratar de como questões em torno da modernidade atravessaram sua obra, tanto no nível das narrativas como no dos contextos políticos e sociais. A figura do “griot moderno” também é analisada em filmes que giram em torno do ator malinense Sotigui Kouyaté, e dois longas de coprodução Nigéria-Estados Unidos são convocados para discutir o lugar desses deslocamentos e mobilidades quando se trata de pensar a modernidade para além dos territórios africanos.

Na terceira parte do livro – “African Cinema in a Age of Globalism” –, Harrow torna ainda mais complexa sua reflexão em torno das distintas temporalidades presentes em filmes africanos lançados nos últimos dez anos, oferecendo uma análise das figuras de mulheres idosas, mulheres consideradas bruxas e rituais de morte. O autor aproxima títulos como o longa *Isso não é um Enterro, é uma Ressurreição* (*This is not a Burial, it's a Resurrection*, 2019), gravado no Lesoto e dirigido por Lemohang Jeremiah Mosese, e o documentário *The Letter* (Quênia, 2019, de Maia Lekow e Christopher King), bem como as ficções *Eu não sou uma Bruxa* (*I am not a Witch*, Zâmbia, 2017, de Rungano Nyoni) e *Tey*, de Alain Gomis (Senegal, 2012) – todos sob o mesmo guarda-chuva da noção de “globalismo” que Harrow convoca neste título que brinca com o próprio título do livro.

*African Cinema in a Global Age* sucede a publicação do livro *Space and Time in African Cinema and Cine-scapes*, lançado em 2022 também pela Routledge, onde discute com bastante robustez teórica os conceitos de tempo e espaço no cinema a partir dos filmes que ele mais assistiu na vida, os africanos. Por sua prolífica e profunda contribuição para as discussões teóricas em torno dos cinemas e literaturas africanas, Kenneth Harrow já publicou cerca de 20 livros e recebeu o prêmio de Distinguished Africanist no encontro de 2023 da African Studies Association (ASA), a maior associação dedicada aos estudos africanos no mundo.

## REFERÊNCIAS

- ESTEVES, Ana Camila de Souza. *Da África para o Mundo: os dilemas da produção e da difusão dos cinemas africanos para audiências globais a partir da entrada da Netflix na Nigéria*. Tese de Doutorado em Comunicação e Cultura Contemporâneas, UFBA, Salvador, 2022.
- \_\_\_\_\_, Ana Camila; LIMA, Morgana Gama de. "Abordagens possíveis para os cinemas africanos – questões de visibilidade". In. CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO – INTERCOM, 41, 2018, Joinville. Anais [...]. São Paulo: Intercom, 2018. Disponível em: <https://x.gd/ax5n2>. Acesso em: 7 de junho de 2022.
- \_\_\_\_\_, Ana Camila. "Habitar o mundo, habitar as fronteiras - contextos de migrações/mobilidades nos cinemas africanos contemporâneos". In. ESTEVES, Ana Camila; OLIVEIRA, Jusciele (org.). *Cinemas Africanos contemporâneos: abordagens críticas*. São Paulo: Sesc, 2020. p. 124-150
- HARROW, Kenneth W. *African Cinema in a Global Age*. Taylor & Francis, 2023.
- \_\_\_\_\_, Kenneth W. *Space and Time in African Cinema and Cine-scapes*. Routledge, 2022.
- HAYNES, Jonathan. "CloseUp: Nollywood – a worldly creative practice: 'New Nollywood': Kunle Afolayan". *Black Camera: An International Film Journal*, Bloomington, v. 5, n. 2, 2014, p. 53-73.
- LIMA, Morgana Gama de. "Que cinema africano? Uma reflexão conceitual". *Revista Perspectiva Histórica*, v. 8, 2019, p. 163-187.
- MUDIMBE, Valentin-Yves. *A invenção da África: gnose, filosofia e a ordem do conhecimento*. Petrópolis: Editora Vozes, 2019.
- RIESCO, Beatriz Leal. "Historia y ansiedades de la crítica de los cines africanos a través de la persona y la obra de Med Hondo". *El Futuro del Pasado: Revista Electrónica de Historia*, Salamanca, v. 5, 2014, p. 163-187.
- OLIVEIRA, Jusciele Conceição Almeida de. "*Precisamos vestirmo-nos com a luz negra*": uma análise autoral nos cinemas africanos – o caso *Flora Gomes*. Tese de Doutorado em Comunicação, Cultura e Artes, Universidade do Algarve, Faro, 2022.
- SOUTO, Mariana. *Infiltrados e invasores: uma perspectiva comparada sobre relações de classe no cinema brasileiro*. Salvador: Edufba, 2019.
- TCHEUYAP, Alexie. "Para além do cinema "africano": novas produções em um contexto global". In: SESC. *Mostra de cinemas africanos*. São Paulo: Sesc, 2019. Disponível em: <https://x.gd/AHiUB>. Acesso em: 7 de junho de 2022.

**ensaio visual**

# A FACA SOBRE A MESA

PAOLA BARRETO<sup>1</sup>

*Como se faz cinema? Para fazer cinema é simples. É preciso fechar os olhos. Você fecha os olhos e começa a ver pontos de luz. A luz começa a se tornar mais precisa, surgem personagens, a vida se cria. A cabeça funciona, mas não mais que o coração. Há toda uma história que surge de acordo com a direção do vento. E quando você abre os olhos, a história está lá. É muito simples. Toda vez que quiser ver a luz, feche os olhos.*

Djibril Diop Mambéty

<sup>1</sup> Artista visual e professora do Instituto de Humanidades, Artes e Ciências Professor Milton Santos da Universidade Federal da Bahia.

Quando penso o cinema através de África, penso em formas de fazer filmes com o vento, que nos projetam a partir da imaginação radical de outros mundos possíveis. Formas de imaginar de olhos bem fechados e mentes bem abertas, em um diálogo com aquilo que não é da ordem do visível. Penso no convite que nos faz o senegalês Diop Mambéty nas palavras que abrem este ensaio, e imagino jeitos de criar com imagens e de se apropriar do cinema, essa ferramenta cuja invenção é reivindicada pela França, no auge do processo das chamadas “missões civilizatórias” no mundo colonial. Uma invenção que serviu, entre tantas outras histórias, para criar uma imagem de África, uma imagem de “africanos” e de como filmes africanos deveriam parecer.

O Benim, país da costa ocidental africana onde realizei as imagens que compartilho aqui, é um território que tem suas fronteiras traçadas pela França no momento inaugural do cinema, no final do século XIX. A célebre sessão dos irmãos Lumière no Grand Café de Paris acontece no ano seguinte ao da vitória das tropas do General Dodds contra o exército do Rei Gbehanzin, instituindo, já em 1894, o Dahomé Francês e suas iconografias. Esse ensaio não é sobre as relações complicadas entre cinematógrafo, etnografia e colonialidade, mas traz estas dimensões implicadas ao propor imagens de África em movimento, dialogando com história(s) do cinema e seus arquivos que não cabem em certos enquadramentos.



1. Mulheres e crianças no mercado em Ketou, Benim | Acervo pessoal

Na organização dos arquivos que produzi fui assaltada pela lembrança de um slogan da Kodak nos anos 1990: “Não destrua, fotografe”. Parece-me tão estranha essa polaridade entre o ato de destruir e o de fotografar, a fotografia como uma espécie de Ersatz da destruição, como alternativa de lida com o que se deseja possuir da realidade, operando ao mesmo nível do extrativismo ou do colecionismo. Buscar outras vias de habitar com as imagens, no momento da sua tomada e, neste momento de retomada, parece-me fundamental. Cautela com estas cenas e os modos de apresentá-las, nomeá-las, organizá-las; o que cada imagem conta, o que cada imagem esconde, o que cada imagem sugere, o que não é visto, mas está posto? A título de resposta, compartilho fragmentos desta pesquisa, em andamento, sobre modos de ver e enquadrar no Benim, produto parcial de meu estágio pós-doutoral na Universidade de Abomey Calavi, em Cotonou, entre janeiro e abril de 2023, com uma bolsa Capes Print-UFBA.



2. Apresentação de Zangbetó em Ouidah | Acervo pessoal

A cultura vodum caracteriza boa parte do território Àja-tádó, que se estende ao longo do Golfo do Benim, de Lagos na Nigéria a Accra em Gana, passando por Cotonou no Benim e Lomé no Togo. Ainda que a maioria da população atualmente se autodeclare adepta da religião católica, o culto aos voduns familiares permanece como culto doméstico, e o Festival International do Vodum criado em Ouidah, em 1992, pretende fortalecer essa identidade regional. Nesta imagem (Figura 2) vemos a entidade de palha Zangbetó, o guardião da noite. É uma entidade protetora das comunidades e originária da região da capital do Benim Porto Novo. O zelador à esquerda da imagem, atento aos movimentos com sua Dior fake, desafia as lentes do fotógrafo desavisado, que busca, em vão, uma suposta pureza no entorno do ritual. A tradição está atravessada pelo mundo, hoje. O culto está no mundo.

Máscaras foram feitas para serem dançadas, animadas, ritualizadas coletivamente. Quando a câmera se põe a dançar com as máscaras, a imagem que resulta é sempre uma surpresa. Na entrada do Palácio Real de Ketou, o olho da câmera encontra o olho da caça (figura 3).



3. A Festa dos Caçadores arrebatava o povo pelas ruas de Ketou | Acervo pessoal

Atravessar o país de carro é encontrar pessoas e fazer amizades. Conversar e aprender um pouco mais sobre a riqueza dos tecidos e suas significações. As roupas e os modos de utilizá-las compreendem uma linguagem sofisticada e trazem mensagens codificadas, para quem souber ler. “Meu marido é capaz”, “Eu peço a permissão do rei para entrar na corte”, “O cérebro de Kofi Annan” e outros nomes interessantes designam os motivos estampados.



4. Nattan e sua irmã Egide a caminho de um casamento em Abomey | Acervo pessoal



5. Easy Rider na capital Porto Novo  
Acervo pessoal

As roupas tradicionais de algodão estampado dominam a cena, em diversos modelos e motivos. Os tecidos são costurados por homens e mulheres, e usados por pessoas de todas as idades e classes sociais. Essa paixão nacional é na verdade uma identidade cultural criada a partir da relação entre a cultura autóctone e a indústria têxtil holandesa, que, desde o século XIX, lidera esse mercado. Conforme se pode ler na página da gigante Vlisco: “Inspiradas em técnicas do Batik indonésio, industrializadas pelos holandeses e adotadas na África no século XIX”, o chamado Wax desafia qualquer possibilidade de essencialização. Em francês são chamados de pagnes, e a produção das fábricas holandesas e africanas vêm enfrentando, nos últimos anos, a competição do mercado chinês, que investe na substituição do algodão natural por fibras sintéticas.

Dilma trabalha como vendedora de Acará, à beira da estrada, na chamada Gare Routière de Godomey, onde motoristas de carros particulares organizam viagens de lotação: quatro pessoas atrás, duas na frente. A alegria de saborear o Acará, que no Benim é comido com peixe defumado, e tem uma forma mais redonda que o nosso Acarajé. “Acará jé” quer dizer: “coma acará, a bola de fogo, feita de feijão fradinho frito no óleo vermelho”.



6. A vendedora de Acará  
Acervo pessoal



7. A vendedora de inhame | Acervo pessoal

As mulheres dominam o comércio de alimentos, são elas que vendem tudo o que se come, raízes, frutas, verduras, cereais, laticínios, carnes, peixes. Quando paro para comer o inhame de Madame na travessia de barco pela região das lagoas, lembro do episódio contado por João José Reis, da greve das negras de ganho em 1857 na Bahia, quando faltou comida na mesa da Casa Grande (Reis, 2019). Penso no título honorífico de Yalodê, a dona do mercado na cultura Yorubá, entendendo a vida como um espaço de troca e o mundo como um grande mercado. E no poder que estas mulheres de fato têm, ainda que muitas vivam na precariedade e na opressão. Quando Ângela Davis esteve na Bahia disse: “quando uma mulher negra se move, movimenta toda a estrutura da sociedade com ela.” (Davis, 2017). De que modo a consciência dessa força e desse poder pode trazer paz e justiça para as mulheres negras, em África e na diáspora?

Eu saí de Salvador, a cidade mais africana dessa ficção chamada Brasil, e encontrei uma espécie de avesso da Bahia nessa viagem através do espelho. O jeito de corpo, de ombro, de cadeiras. O jeito de menear a cabeça e falar com as mãos. Chegar ao Benim é entender o corpo como lugar de inscrição de memória, de história e de ancestralidade (Martins, 2003). Encontrar rostos que nos deixam com uma sensação estranhamente familiar, de voltar para casa, mas encontrar as coisas mudadas.



8. Vodunsi sorri e pede passagem no Festival Internacional de Ouidah | Acervo pessoal

Em Cotonou, a imensa faixa de areia separa as partes ocupadas da praia e do mar. Pouquíssimas pessoas se banham, imagino que seja pela força intimidatória das águas neste trecho do litoral. A moça que passa carregando mercadorias na cabeça me transporta para as baianas do recôncavo e me perco olhando a linha do horizonte.



9. Quituteira em Fidjirossé | Acervo pessoal

O Benim, como uma República, com suas fronteiras geográficas e um idioma unificado, é um produto da colonização francesa. São muitos reinos, muitos povos e muitas línguas. Como já indagou Saidiya Hartman: “Não havia uma única África. Nunca existiu. Será que ‘África’ tornou-se um código cifrado qualquer, dado a um país perdido e que não pode mais ser nomeado?” (Hartman, 2020, p. 41) Assombrada por estes pensamentos apresento estas imagens sem a pretensão de que representem uma síntese “africana”. São instantâneos de experiências vividas nessa terra, um pequeno recorte de como olhei para o que vivi. Compartilhá-las faz parte do processo de elaboração dessa travessia atlântica, que me desarma e reorienta.

## REFERÊNCIAS

DAVIS, Angela. *Atravessando o tempo e construindo o futuro na luta contra o racismo*. Conferência proferida em 25 de julho de 2017 na UFBA. Disponível em: <https://x.gd/VrmEV>. Acesso em: 16 ago. 2023.

HARTMAN, Saidiya. *Perder a mãe: uma jornada pela rota atlântica da escravidão*. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2021.

MARTINS, L. *Performances da oralitura: corpo, lugar da memória*. Letras, [S.l.], n. 26, p. 63-81, 2003. DOI: 10.5902/2176148511881. Disponível em: <https://periodicos.ufsm.br/letras/article/view/11881>. Acesso em: 16 ago. 2023.

REIS, João José. *Ganhadores: a greve negra de 1857 na Bahia*. Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 2019.

**tradução**

# ENTREVISTA DE SARA GÓMEZ A MARGUERITE DURAS (CUBA, 1967)<sup>1</sup>

RENATA MASINI HEIN<sup>2</sup>



1 Tradução da entrevista concedida por Sara Gómez a Marguerite Duras, disponível na íntegra em: YERO, Olga García. *Sara Gómez: un cine diferente*. Havana: Ediciones ICAIC, 2017, p. 276-284. Agradecemos imensamente à autora e a Ediciones ICAIC pela cessão sem custos do texto.

2 Mestranda no Programa de Pós-graduação em Cinema e Audiovisual da Universidade Federal Fluminense (PPGCine-UFF).

**MARGUERITE DURAS** Nos países capitalistas, os jovens, desde a infância, estão submetidos a um certo *dooping* carreirista: ser o primeiro da classe para ser o mais famoso, o mais rico, o mais livre. O termo *percer*, ou seja, romper com a massa e superá-la sozinho é o único ideal. O que aconteceu aqui em Cuba com o carreirismo, com todo o espírito de competição? Na situação atual, já é possível dizer o que o substituirá?

**SARA GÓMEZ** É necessário considerar que todas as perguntas do seu questionário partem de premissas que sou obrigada a aceitar antes de responder, o que me deixa um pouco desconfortável.

Você me pergunta “O que aconteceu aqui...?”. Eu diria que aqui, no terreno do indivíduo, nada aconteceu, mas está acontecendo, e acontecendo por meio de uma longa e dolorosa “dissolução”, para falar em termos cinematográficos. Acredito que, embora as mudanças revolucionárias na base econômica sejam provocadas “por corte”, esse não é o caso na escala dos valores éticos individuais. O carreirismo e o espírito de competição estão aqui presentes, e isso não me preocupa muito.

O que sim eu acredito é que a mudança básica na estrutura tende a canalizar esse sentimento individualista para uma função social e, de fato, a transformar tal sentimento. Uma criança cubana quer estar na vanguarda, ou seja, ser a melhor de sua classe, e isso só pode ser alcançado por meio de um estudo sério e consciente; pela honestidade em seus exames; pela participação em seminários e cursos especiais e pela conquista do direito de ser um aluno “monitor” (guia, assistente) da matéria que mais lhe interessa. Isso cria um desenvolvimento intelectual comprometido com uma verdadeira vocação. Você conhece nosso sistema pedagógico atual?

O adolescente ou o jovem quer ser “vanguarda”, “militante”, para o que deve ser estudioso e trabalhador; participar ativamente de atividades esportivas, culturais e agrícolas, e necessariamente ser reconhecido como tal pela massa – é a massa que lhe concede o direito de “superá-la”, se é que posso usar aqui seus termos. Essa massa constantemente põe à prova sua honestidade; em assembleia se discute seu direito de “militar”, de ser um quadro político, administrativo e artístico, e essa massa logo será formada por homens que foram meninos melhores, jovens melhores. Pessoalmente sou otimista, mas acho que tive experiências que me justificam. Acredito nos bolsistas de escolas de arte, esportes, tecnologia e idiomas. Acredito nessa geração de alunos secundaristas que, todo ano, por 45 dias, longe de suas casas, compartilham teto e comida, enquanto fazem trabalho agrícola ao lado de homens que nunca viram, dos quais não tinham nenhuma consciência objetiva e palpável de que existiam. E se eu sentisse alguma preocupação com aqueles homens que não foram meninos melhores, confio na influência recíproca desse contato direto com a juventude; confio nos conflitos que logicamente surgirão, no triunfo do melhor de cada um e na impotência daqueles que não têm a qualidade

para melhorar a si mesmos. Isso significa que não há oportunistas, pessoas medíocres e acomodadas? Não, eles estão aqui, entre nós mesmos. Dentro de mim é possível que habite uma oportunista, uma medíocre, alguém que aspira a ser acomodada, mas isso não é sério porquanto estejamos dispostos para lutar contra esses elementos fora e dentro de nós. E o que sim posso te assegurar é que este não é um país de conformistas: confio, antes de mais nada, em um desses jovens conflituosos em cada sala de aula, em cada fábrica, aquele que faz a pergunta que ninguém nunca fez; que exige uma resposta e que faz os outros pensarem.

**MARGUERITE DURAS** O bem-estar pessoal é o único bem-estar nas sociedades capitalistas. O único desejo das famílias burguesas é desfrutar dos bens que adquiriram com seu lucro; é reunir-se com sua família e amigos em uma casa de campo. Depois disso, só começa a desesperança. Você poderia dizer o que substituirá esse bem-estar – um bem-estar pacífico que é como um pesadelo –, que é considerado o mais comum?

**SARA GÓMEZ** Esse bem-estar pacífico, que de fato deve ser um pesadelo, deixou de ser um ideal, talvez porque não seja mais uma possibilidade. Estamos muito comprometidos para podermos estar pacíficos. O fato de sermos um povo “acelerado” e de estarmos com “pressa” é evidente. Todos temos urgências, a urgência de nossos problemas econômicos coletivos; a urgência de nossos problemas políticos e militares – temos um inimigo, o reconhecemos, o enfrentamos e temos pressa para liquidá-lo; a urgência de nos expressarmos agora, imediatamente, de nos afirmarmos. Estamos desesperadamente comprometidos em meio a uma verdadeira compulsão de trabalho, de luta, de entrega; além disso, acreditamos, acreditamos com uma agressividade que, embora nos encoraje, nunca nos acalma, mas nos excita e nos projeta uns sobre os outros. Acredite em mim, não vivi um único dia sem ser tomada por um estado de júbilo, de verdadeira e autêntica celebração interior e, às vezes, por motivos tão estranhos ao seu mundo, como, por exemplo, por um triunfo de nossa equipe esportiva em um evento internacional.

Ou, não sei, outras vezes aconteceu que, em um ônibus, no consultório de uma policlínica, conheci uma mulher. Alguém que me contou suas preocupações, seus problemas domésticos e eu entendi, contei-lhe coisas sobre mim, fomos amigas, conversamos carinhosamente por duas horas. E isso é maravilhoso. Nunca mais nos encontraremos, ou sim, não importa. Não sei seu nome; não conheço sua casa, mas eu a amo; eu a entendo e isso me deixa feliz. Talvez você entenda que todo esse discurso sobre comunicabilidade não responde à sua pergunta, mas parece-me que lhe dei meu novo conceito de bem-estar, de felicidade, que é logicamente subjetivo, com base em minha personalidade, que é raivosamente extrovertida. Mas há algo sintomático – nunca me senti sozinha por muito tempo e sem me envergonhar depois.

**MARGUERITE DURAS** Uma mutação está ocorrendo aqui. Qual é a maior dificuldade nessa mutação, quero dizer, do ponto de vista do indivíduo, de sua vida interior?

**SARA GÓMEZ** Acredito na mutação que você apontou e muitas vezes pensei sobre isso. No meu caso pessoal e de muitos outros que conheço, a maior dificuldade ocorre na ética doméstica, nas regras de convivência no lar. Há coisas que aceitamos de antemão por meio de um processo intelectual e que depois produzem uma contradição emocional séria e terrível. Sei muito bem o que quero fazer comigo mesma, o que preciso fazer comigo mesma, com minha vida. Entretanto, quase sempre hesito, hesito a ponto de me desesperar, e cheguei a acreditar que era impotente diante de minha própria inércia. Não me sinto capaz de fazer nada, de romper com eles, com aqueles que se oporiam por causa de seus valores antigos; eles são meus pais, minha avó, meus afetos e eles vão sofrer; poderiam morrer e eu me sinto responsável; preciso deles de certa forma. Somos um país que herdou uma tradição familiar espanhola e estamos permeados de preconceitos, não é fácil, é trágico. É curioso que isso aconteça no contexto de uma família revolucionária; no caso de parentes contrarrevolucionários, isso se torna mais fácil. Por exemplo, não tenho problemas com meu pai; ele partiu como exilado político para os Estados Unidos e de fato desapareceu. As diferenças são muito sérias, decisivas, entende? O problema está deste lado da linha divisória. Em um caso extremo de guerra, minha mãe estará ao meu lado com seu rifle, mas é em tempos normais, em tempos de paz, em tempos de trabalho, que a convivência se torna angustiante. Há coisas que ela não entende, que não tem por que ter aprendido a entender, e que eu devo lhe explicar. E, quando falo de minha mãe, estou falando de toda uma geração de homens e mulheres de 45 anos, que são militantes e até lideraram organizações de massa, mas que acreditam nos mitos da sociedade burguesa anterior. Eles pretendem fazer de nós uma série de damas virgens, decentes, elegantes e refinadas, “damas de moral impecável”, e homens sérios, cavalheiros e formais, “homens discretos, respeitosos e serenos que sabem manter as aparências”. Eles exercem uma influência tão possessiva sobre nós que o rompimento é sempre violento e doloroso para ambos. E o mais dramático é que isso acontece por causa de uma revolução que todos nós estamos dispostos a defender.

**MARGUERITE DURAS** A projeção do homem, do “seu” em bens materiais; pelo que será substituído esse vício fundamental do homem que leva à sua ruína? Será nesse ponto que ocorrerá a maior modificação do “eu” aqui? Ao diminuir seus atributos, o “eu” será preservado de seu sofrimento ou não? Os suicídios entre os fracassados da sociedade, o que significa isso aqui? Então não restaria nada além do que poderíamos chamar de suicídio puro e metafísico?

**SARA GÓMEZ** Para responder a essa pergunta, muito do que foi dito nas respostas 1 e 2 é útil. Além disso, poderemos analisar fatos específicos, pois não me sinto capaz de especular sobre nada. Recentemente, meu marido

e eu notamos que nossa filha de dois anos não tinha desenvolvido um senso de propriedade privada. Ela frequenta um círculo infantil desde os 45 dias de idade, no qual, durante 10 horas por dia, compartilha os alimentos, as roupas, os brinquedos, uma televisão e a atenção direta de uma equipe com várias crianças. Essa observação foi uma verdadeira surpresa para nós, mas minha filha não distingue “sua bola” de uma bola, “sua cadeira” de uma cadeira, “seu prato” de um prato. Tudo isso me fez pensar em minha experiência de trabalho na Isla de Pinos, onde ouvi falar de “minha fazenda”, “meu albergue”, “meu estábulo” e houve até quem falasse de “sua ilha”. Na Isla de Pinos, a ilha da juventude, eles estão criando, do nada, um lugar habitável; estão construindo, estão plantando; são os únicos responsáveis por essa ilha e, de fato, são os donos dela. Será que está ocorrendo uma transformação no sentido da propriedade sem que necessariamente ela tenha sido perdida? Não sei, é possível. Eu não entendo muito bem desse problema e também confesso que tenho um senso possessivo de propriedade sobre certas coisas que às vezes me alivia e compensa. Mas me ocorre que tendemos a achar que somos donos de tudo aquilo de que participamos; que somos parte integrante, ajudando na sua criação. Talvez esse novo e mais amplo senso de propriedade nos impeça de nos entregarmos à posse mesquinha de um novo e importante traje de baile para esta noite. Me faça entender? Agora, não é ridículo um sofrimento por falta de tributo pessoal que nos faz sentir que fracassamos a ponto de nos suicidarmos? Eu tenho uma resistência tenaz a aceitar o fracasso, de fato, não gosto da palavra; e quanto ao suicídio puro e metafísico, não entendo, não acredito nele. Todos nós possuímos e somos possuídos aqui, mesmo aqueles que não sabem disso ou não quiseram saber. Você não acha isso lindo?

**MARGUERITE DURAS** No mundo capitalista, a célula familiar é algo que acalma diante de um universo inscrito e sem alegria que é a única coisa que se oferece. E aqui? É nesse ponto que ocorre a maior modificação do “eu”? Ter filhos para que eles possam ser rapidamente liberados de sua tutela é desanimador para alguns? Ou é o contrário?

**SARA GÓMEZ** Bem, sabemos o que acontece com a família; seus valores foram ofuscados por outros. Minha família representa uma minoria, até quantitativamente, considerável, em comparação com os outros, todos com os quais me deparo e não me relaciono, eu escolhi. Além disso, você está enganada. Minha filha não foi liberada da minha tutela, pelo contrário. Tomei consciência de que minha responsabilidade para com ela determina que devo contribuir para que ela viva em um mundo melhor. Estou cumprindo meu dever social, que é cumprir meu dever biológico.

**MARGUERITE DURAS** A concepção segundo a qual a criança deve necessariamente entrar em conflito com seus pais para ocupar seu lugar no mundo... Até que ponto você acha que isso está aqui?

**SARA GÓMEZ** Desta vez, não entramos em conflito com nossos pais para ocupar o lugar deles no mundo, mas outro lugar no mundo e, além disso, outro lugar em outro mundo. Um mundo exatamente oposto àquele mundo que os levou ao desespero e à violência.

**MARGUERITE DURAS** Em que se transformam os atributos funcionais das mulheres em Cuba? Parece que a mulher funcional está a caminho de desaparecer. O comportamento das mulheres parece menos feminino do que na Europa. Isso é uma ilusão?

**SARA GÓMEZ** Parece que não entendi sua pergunta, mas, se você estiver se referindo aos atributos funcionais que tornam as mulheres responsáveis pela procriação, parece-me que eles não mudaram, mas foram enriquecidos. Agora somos, cada vez menos, um objeto gentil, estético, estático, sexual e passivo. A revolução confrontou a todos nós com a responsabilidade de nossa inteligência, de nosso compromisso como seres pensantes. No caso das mulheres, isso se manifesta ao nos proporcionar uma segurança; um tipo de autossuficiência que não possuíamos antes. Portanto, quando nos doamos, somos capazes de exigir. Estamos mais conscientes do que nunca do valor exato do que damos e refletimos isso em nosso comportamento com um novo senso de liberdade que, em minha opinião, traz frescor, charme e espontaneidade às nossas relações.

**MARGUERITE DURAS** A solidão inalienável do homem, para o melhor e o pior (ou seja, para o melhor, a arte, e para o pior, o suicídio), mudou seu significado?

**SARA GÓMEZ** Sim, ela mudou de significado. Toda a nossa vida, nosso trabalho estão dentro do que você chama de “solidão inalienável” para o melhor, ou seja, nossa vida, nossos atos, nosso trabalho não pertencem a ninguém. Estamos sozinhos diante de nossa própria consciência histórica, o que nos torna totalmente responsáveis e, portanto, desapareceu o motivo da alienação. Nosso trabalho é criativo. Vivemos para criar e para criar algo que nos pertencerá além do tempo, além de qualquer possibilidade de angústia existencial, como a arte. Está claro?

**MARGUERITE DURAS** Atualmente, o trabalho está em perfeita coincidência com a consciência revolucionária. O que acontecerá quando ocorrer a mecanização dos meios de produção? Qual será a ocupação do homem?

**SARA GÓMEZ** Sua pergunta me pegou de surpresa e confesso que não posso respondê-la. Já lhe contei muito, já falei muito, estou exausta. Tentei ser honesta; não podia fazer outra coisa. Mas agora quero acrescentar algo a

essa pergunta: o problema que você levantou não é meu. Não sei se foi Fanon, mas alguém disse que cada geração é obrigada a resolver seus próprios problemas, e o problema da troca do homem pela máquina não está dentro do meu período de tempo, mas vou lhe dizer que gostaria que esse problema fosse colocado para mim; e ainda mais porque isso implicaria que os outros, os que estão sendo colocados para mim agora, estariam resolvidos. Embora eu goste destes tempos, sinto um verdadeiro orgulho geracional. Tenho certeza de nossa transcendência histórica e lhe garanto que sou feliz, feliz por viver aqui e agora. Você me falou do caráter absurdo, ou inútil, não me lembro, da vida... Não sei o que você quis dizer exatamente, mas não entendo. Acredite que não a entendo. E, se você acredita em tudo isso, justifica a minha perplexidade diante de sua obra, diante de seu cinema. Espero sinceramente que você me perdoe por esse último ponto, pois tenho muita boa vontade com você também, acredite, é só que eu simplesmente não consigo compreendê-la.

**navegações**

# IMAGENS DO BRASIL EM LATÊNCIA E SUSPENSÃO NO FILME *OS JOVENS BAUMANN*

ANA MARIA ACKER<sup>1</sup>

**RESUMO** A proposta investiga o filme *Os Jovens Baumann* (2018), de Bruna Carvalho Almeida, por meio da relação entre *found footage*, memória (Huysen, 2014) e aparatos antigos de captação de imagens. Partimos do pressuposto que tais elementos narrativos e estéticos deslocam a obra, que se passa em 1992, para uma discussão política acerca do Brasil contemporâneo, a percepção de um país em latência (Gumbrecht, 2014) cujas cicatrizes do passado emergem em espectros difusos, envoltos em *glitches* de VHS.

**PALAVRAS-CHAVE** *Found footage*; horror; latência, estética VHS; política brasileira.

**ABSTRACT** This paper proposes to investigate the movie *The Young Baumanns* (2018), by Bruna Carvalho Almeida, through the relation between found footage, memory (Huysen, 2014) and old image-capturing apparatuses. Our premise is that these narrative and aesthetic elements relocate the movie, which takes place in 1992, to a political discussion about Brazil today, to the perception of a country in a state of latency (Gumbrecht, 2014) whose past scars emerge in diffused specters surrounded by VHS glitches.

**KEYWORDS** Found footage; Horror; Latency; VHS aesthetics; Brazilian politics.

<sup>1</sup> Doutora em Comunicação e Informação pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). Professora e coordenadora do curso de Jornalismo da Universidade Luterana do Brasil (ULBRA).

## INTRODUÇÃO

A exploração do VHS no gênero horror ainda não recebeu a devida investigação apesar do crescimento exponencial do uso deste tipo de imagem, seja em arquivos originais ou simulados (Acker, 2017). Em sobreposições com outros artefatos, tais como visualidades geradas por smartphones, câmeras de vigilância, televisão ou webcams, o vídeo explicita granulações que contribuem para a análise da memória, o que nos propomos a fazer neste artigo a partir do filme *Os Jovens Baumann* (2018), dirigido por Bruna Carvalho Almeida. A produção tenta evocar o passado ao debate do Brasil contemporâneo e investigamos esse movimento pelo conceito de latência, de Hans Ulrich Gumbrecht (2014b). Nas conexões com o passado, Andreas Huyssen (2014) nos ajuda a pensar a opacidade das perspectivas de futuro quando traumas não são processados. Como um *found footage* de horror, a obra simula documentário e, às vezes, tenta aplicar truques com a audiência sobre a origem ontológica das imagens e sons (Carreiro, 2013).

Na narrativa, jovens primos passam férias numa grande fazenda de café em Santa Rita d'Oeste, cidade de São Paulo, próxima à divisa com Minas Gerais. A propriedade, que já vivera momentos de prosperidade, agora é um local de descanso e lazer para a família Baumann, que representa a elite local. Algumas dessas informações são acessadas pela narração em *voz over*, uma mulher que relembra ter visitado a casa em companhia do pai, encanador que foi fazer um reparo no local.

As ações transcorrem em 1992, ano em que o primeiro presidente eleito pelo voto direto após 21 anos de ditadura militar, Fernando Collor de Mello, acabou renunciando após sofrer processo de impeachment. Pela forma como desvela a imagem videográfica, *Os Jovens Baumann* transforma em ambiência a desilusão de um país em suspensão – um lugar que nunca alcança o futuro porque não consegue restaurar problemas e traumas do passado (Acker, 2023). Desta forma, 1992 se conecta também com 2018, ano em que Jair Bolsonaro tornou-se presidente do Brasil com muitas pautas semelhantes às defendidas por Collor trinta anos antes.

Ao analisar o filme de Bruna Almeida, Laura Cánepa (2020) salienta que a produção é peculiar na cinematografia contemporânea de horror e a discute por três aspectos: 1) a reconstituição da década de 1990; 2) as características fragmentadas e enigmáticas das imagens em VHS; 3) a narração, em *voz over*, em primeira pessoa, por meio de uma simulação de documentário (Cánepa, 2020, p. 171). No presente artigo, buscamos pontuar a problematização nos aspectos um e dois, aprofundando a relação entre *found footage*, latência, memória e o uso

do VHS. O texto empreende, assim, uma observação que evidencia o quanto os elementos narrativos e estéticos de *Os Jovens Baumann* possibilitam uma discussão política sobre o Brasil atual, a identificação de um país em latência, cujas cicatrizes aparecem a partir de imagens granuladas, desconexas, ambíguas e com visualidades que só são possíveis por conta do uso do vídeo.

## VHS COMO UM CAMINHO FANTASMAGÓRICO DE ACESSAR O PASSADO

Hans Ulrich Gumbrecht afirma que alguns objetos artísticos ou artefatos técnicos absorvem a atmosfera do seu tempo (Gumbrecht, 2014a).

Por princípio, textos e artefatos absorvem a atmosfera de seus tempos. Porém, quer em termos estéticos, quer em termos históricos, tudo depende da medida em que os textos operam nessa absorção, e da intensidade com que os atos de leitura e de declamação tornam de novo presentes esses ambientes. [...] Ainda que possamos nem sempre dar por isso, não podemos – nem deveríamos – duvidar de que a atmosfera de um determinado presente pode tocar-nos de maneira direta; ao mesmo tempo, sentimos que esse mundo e a sua atmosfera nunca se materializarão por completo, e nunca assumirão, para nós, uma forma definitiva. (Gumbrecht, 2014a, p. 57-58)

Esse fenômeno é identificado nos filmes contemporâneos de horror como um esforço em expandir o medo por *glitches* e interferências visuais. Assim, apontamos alguns vislumbres experimentais nas conexões entre VHS e o horror *found footage* (Acker, 2018). Muitas produções analisadas com essas características tentaram simular o VHS, Super8, visão noturna, gravações de vigilância e outros aparatos com o intuito de emular a ambiência dessas imagens, novas ou antigas visualidades. A ideia de atmosfera, ambiência, não busca a representação apenas, ao contrário, é um tipo de relação corporal e afetiva com os objetos e sua experiência estética (Gumbrecht, 2014a).

Alain Badiou observa que “o cinema é uma arte das massas porque transforma o tempo em percepção, torna visível o tempo” (Badiou, 2004, p. 32, tradução nossa). Ter uma emoção do tempo é diferente de viver o tempo, pontua o filósofo: “Todos temos naturalmente uma vivência imediata do tempo, mas o cinema transforma essa vivência em representação, mostra o tempo” (Badiou, 2004, p. 32, tradução nossa). A música é outra arte que possibilita esse tipo de experiência, afirma o filósofo e dramaturgo. No caso do *found footage* de horror, o tempo experimentado apresenta características peculiares em relação ao tempo do realismo cinematográfico.

Paul Virilio (2002) discorre sobre essas peculiaridades temporais da sociedade contemporânea ao tratar das características distintas entre as imagens da fotografia e do cinema em relação às geradas pela síntese digital. A dialética na visualidade cinematográfica é conhecida, enquanto as possibilidades da lógica paradoxal da imagem numérica permanecem um mistério. O autor destaca que, na virtualidade, “o paradoxo lógico é finalmente o desta imagem em tempo real que domina a coisa representada, este tempo que a partir de então se impõe ao espaço real” (Virilio, 2002, p. 91). Máquinas de percepção sintética se expandem, observa Virilio, e superam nossa capacidade visual, subvertendo a noção de realidade.

Muitas vezes, há no realismo do dispositivo *found footage* um fluxo de “tempo real”, uma impressão dele, apesar de a maioria das obras reiterar o passado anunciando que é resultado da edição de arquivos documentais encontrados, ou seja, imagens que carregam a marca do tempo. Heller-Nicholas (2014) argumenta que as marcas do tempo, muitas vezes, são criadas na pós-produção dos filmes – falhas, variações de cor do vídeo, por exemplo, que aparecem em obras digitais. Esses efeitos confirmam a tentativa de se simular uma deterioração imagética, confirma a autora, uma ação do tempo que não existe por se tratar de um falso arquivo.

Contudo, a diretora Bruna Almeida não tentou simular um vídeo antigo, mas sim, de fato, usou câmeras VHS durante quase todo o filme – apenas o som foi captado com equipamento digital além de alguns planos (Cánepa, 2020). Uma escolha estética como essa revela a intenção de trazer de volta a imageria desse aparato, ou, como afirma Badiou (2004), mostrar o tempo – nós vemos como as pessoas de 1992 poderiam registrar suas memórias e as ações ordinárias do cotidiano de férias (Figuras 1 e 2).

*Os Jovens Baumann* flui em uma narrativa fragmentada; os personagens nos dizem poucas coisas sobre eles e as situações na fazenda (Cánepa, 2020). As lacunas durante a trama acabam expandidas pelo estranhamento causado pela permanência do VHS:

[...] as personagens deixam muito pouco de si para que possamos conhecê-las. Afinal, as imagens que elas produzem de si mesmas têm características semelhantes às apontadas por Roger Odin em seu estudo sobre os filmes domésticos, sobretudo quando ele alega que a principal característica desses filmes costuma ser o fato de eles serem feitos para aqueles que vivenciaram o que é representado na tela (1995, p. 31). Assim, as características textuais que, segundo Odin, permitem que reconheçamos um filme doméstico – como a temporalidade linear descontínua, a ausência de fechamento, o som irregular, os olhares constantes das pessoas para a câmera – aplicam-se perfeitamente aos registros

feitos pelos jovens Baumann. Eles próprios não sentem necessidade de explicar nada que contextualize as situações vividas, pois serão eles os espectadores preferenciais dos registros. (Cánepa, 2020, p. 173)

O estranhamento não é particularidade do vídeo, uma vez que outras estratégias audiovisuais no *found footage* recebem a mesma crítica por constituírem um possível problema para estabelecer o medo e o horror. No entanto, o distanciamento na fruição e o estranhamento trazem outras possibilidades ao horror estético nos filmes contemporâneos (Acker, 2017). A experiência com o gênero para além do medo não é nova, porém, a exposição do processo tecnológico na tela aumentou como estratégia narrativa nos últimos 15 anos, em especial após *Atividade Paranormal* (2007).

Uma narrativa fragmentada dispersa em imagens cheias de opacidade – o que não se vê, tudo o que falta fala mais sobre a memória, perdida e um eterno devir Brasil. O filme não mostra um propósito de guiar o público pelas ruínas do passado, mas tenta nos deixar em suspensão e latência. Os personagens eram diferentes e podemos sentir com a imagem VHS durante a diegese: o espaço único, conversas privadas e frívolas separadas dos habitantes da fazenda, afastadas como uma presença fantasmagórica (Figura 1).

Atualmente, o VHS não causa confusão entre ficção e documentário desde que a estética parece ter sido incorporada aos hábitos cotidianos (Heller-Nicholas, 2014). No entanto, a estrutura visual e a montagem às vezes tornam-se estranhas, o que contribui para a atmosfera de horror (Figura 1).



Figura 1 – Os primos sempre aparecem apartados das pessoas do lugar. Fonte – *Captura de tela de Os Jovens Baumann*, 2018.

A ambiência é composta pelo VHS, fotografia e direção de arte. O espaço da casa, objetos e personagens aparecem e se movimentam sem uma conexão assertiva entre eles. Um *plot* fragmentado desorganiza qualquer esforço de dar uma sequência linear aos eventos mostrados. Nós apenas sabemos do desaparecimento que aconteceu durante o verão de 1992. O público é testemunha ainda de um banho no lago (Figura 2), jogos de bola, corridas pela plantação de café, caminhadas pela mata ou com um cavalo – os planos são instáveis, com diferentes tons de

cores, característica usual da estética VHS (Figura 2). Cortes marcados por uma tela azulada, câmera subjetiva e o botão de *forward* pressionado são recursos que misturam a imagem e o aparato, algo peculiar no cinema videográfico experimental (Dubois, 2004).

Os diálogos se conectam à atmosfera visual: conversas triviais sem um desenvolvimento de ideias coerentes (Cánepa, 2020). Os primos raramente falam sobre outros membros da família – apenas o avô é mencionado, mas de um jeito esparso como uma figura deslocada do grupo de jovens, embora permaneça como um link à tradição. A imageria do vídeo do mesmo modo pode ser compreendida como um caminho à autenticidade e o instantâneo, alguma ideia de alcançar um mundo menos mediado (Huysen, 2014). No contemporâneo, o reality show é outro caso desse tipo de manifestação ao lado do cinema *found footage*. O VHS explora algumas ambiências de um passado reconhecível e, ao mesmo tempo, expõe os grãos das imagens, sua estrutura, no intuito de alcançar a realidade daquela família e o que aconteceu com ela.

Como já abordamos, o vídeo explora um estranhamento com imagens fragmentadas em produções de *found footage*, porém a narrativa aposta na contramão sem explicações sobre o que os primos realmente pensam a respeito de sua condição social. Temos partes dela – como as ruínas mencionadas por Huysen (2014).



Figura 2 – A estética VHS de *Os Jovens Baumann* reforça a atmosfera de estranhamento. Fonte – *Captura de tela de Os Jovens Baumann*, 2018.

Além disso, algumas sequências da obra são apresentadas pela voz *over* de uma mulher, provavelmente a diretora-personagem, e trazem alta definição de câmera (Figura 3), sem *glitches* ou *jump cuts*, o que indica que aquele registro foi feito no presente. A narração aproxima a sensação de espaço vazio, o mistério de uma tragédia não resolvida, que reconhecemos pelos planos fixos. As impressões da narradora indicam ainda o distanciamento de dois mundos distintos: a menina, filha de um encanador, observando a bela e grande casa e, do outro lado, jovens

ricos, descendentes de uma família importante da região. Esses excertos funcionam como momentos de pensamento, uma pausa para a reflexão após todos aqueles fragmentos de imagens do passado.



Figura 3 – Cores, glitches e sombras contribuem para a ambiência estranha da trama. Fonte – *Captura em Os Jovens Baumann*.

Huysen (2014) observa que a nostalgia se opõe à noção linear de progresso, porque isso é uma perda de outro lugar ou experiência, um tipo de utopia às avessas. O desejo de nostalgia envolve tempo e espacialidade.

A ruína arquitetônica é um exemplo da combinação indissolúvel de desejos espaciais e temporais que desencadeiam a nostalgia. No corpo da ruína, o passado está presente nos resíduos, mas ao mesmo tempo não está mais acessível, o que faz da ruína um desencadeante especialmente poderoso da nostalgia. (Huysen, 2014, p. 91)

A grande casa dos Baumann funciona como uma ruína, um espaço de memórias e nostalgia, um lugar preso a um tempo remoto e em suspenso (Figura 4).

Huysen (2014) enfatiza que a obsessão contemporânea pelas ruínas esconde a falta de uma era anterior, quando ainda era possível imaginar outros futuros. Ainda que as tragédias do século XX tenham mudado para sempre a capacidade de imaginação, contudo, a nostalgia persiste “esforçando-se por buscar algo que se perdeu com o término de uma forma anterior de modernidade” (Huysen, 2014, p. 91). Já o conceito de latência de Gumbrecht (2014) não explora a nostalgia, mas nos ajuda a entender o link entre o filme de Bruna Almeida e a sociedade brasileira do presente por outro ângulo.

Ao discutir a relação com o pós-guerra em *Depois de 1945*: latência como origem do presente, Gumbrecht aborda a constituição de um presente amplo, cuja organização é influenciada pela tecnologia:

Quando nada pode ser deixado para trás, cada passado recente se impõe, no presente, sobre os passados prévios armazenados, e neste presente do novo cronótopo, que sempre está aumentando, haverá um sentido menor daquilo que cada um dos “agoras” – cada presente – realmente “é”. [...] O presente sempre em expansão começou a nos dar a impressão de que estamos encurralados num momento de estagnação. O tempo deixa de ser considerado um agente absoluto de mudança. Ao mesmo tempo, dentro do presente em expansão, certas atividades e comportamentos – certamente todas as formas de comportamento facilitadas pela tecnologia eletrônica – vão acelerar e consumir cada vez mais tempo que temos ao nosso dispor, sem produzir nenhum sentido de direção nem de realização. (Gumbrecht, 2014b, p. 318)

A coexistência de um grande presente é possível devido à tecnologia de armazenamento e reprodução. Como observa Gumbrecht (2015), vários passados retornam:

Em vez de deixarem de oferecer pontos de orientação, *os passados* inundam o nosso presente; os sistemas eletrônicos automatizados de memória têm um papel fundamental nesse processo. Entre os passados que nos engolem e o futuro ameaçador, o presente transformou-se numa dimensão de simultaneidades que se expandem. Todos os passados da memória recente fazem parte deste presente em ampliação; é cada dia mais difícil excluirmos do tempo de agora qualquer tipo de moda, ou música, das últimas décadas. O amplo presente, com seus mundos simultâneos, ofereceu, sempre e já, demasiadas possibilidades; por isso, a identidade que possui – se possui alguma – não tem contornos definidos. (Gumbrecht, 2015, p. 16)

O tempo em suspensão é reiterado por planos gerais da fazenda, suas áreas verdes em relação ao transitar dos primos (Figura 4). Identificamos uma alternância entre planos abertos e fechados, em muitos deles com declarações de personagens para a câmera, estratégia usual de *found footage*. Mas os *closes* são mais frequentes dentro de casa, como um esforço para compreender a aura e o mistério da família. Nesse aspecto, a casa-grande não é apenas um espaço, ela representa um arquivo do tempo, e algumas dessas ruínas não podemos ver, todavia conseguimos sentir pela estranheza dos atos dos membros da família.

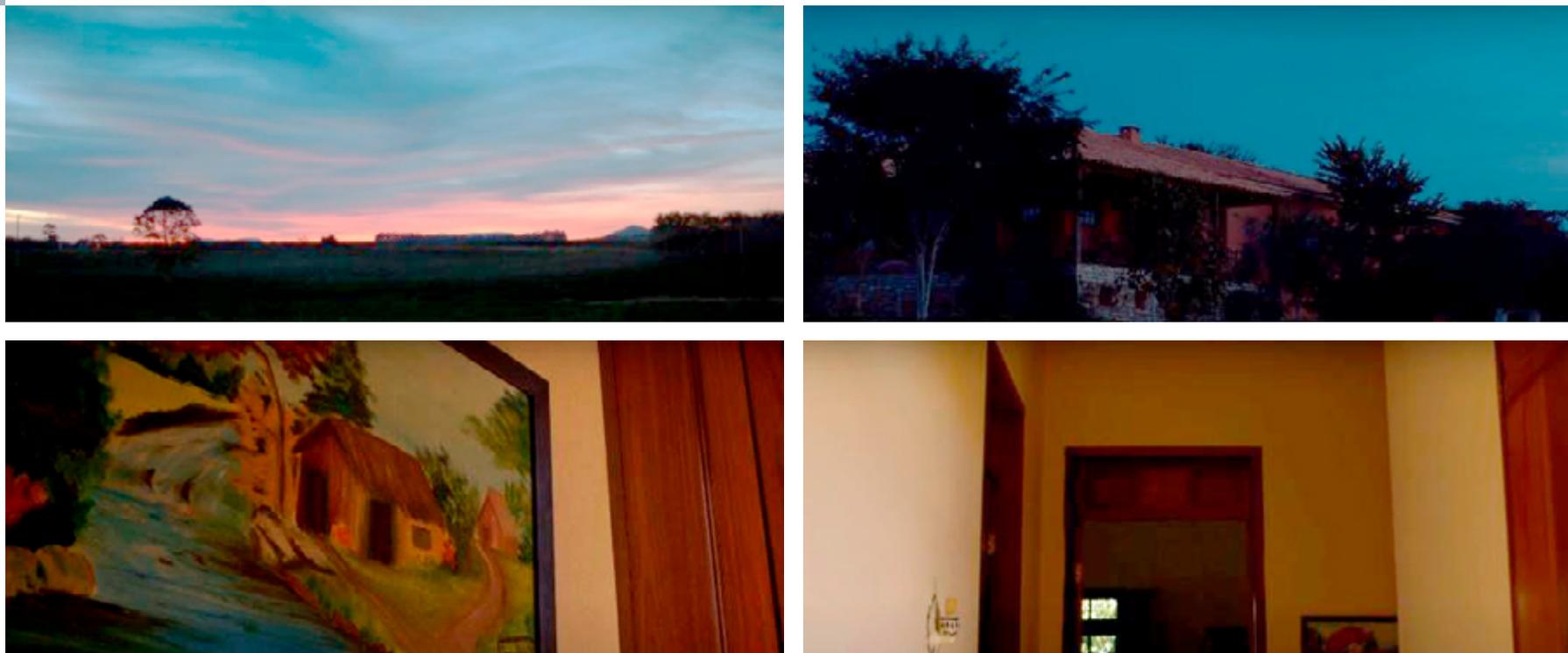


Figura 4 – Imagens em alta definição da casa e fazenda aparecem durante narração em voz over. Fonte – *Captura em Os Jovens Baumann*.

O arquivo do tempo fica evidente também durante as brincadeiras infantis praticadas pelos jovens (Figura 5), o que aponta um retorno ao passado, uma dificuldade de avançar como pessoa e um afastamento das tradições familiares. Conforme notado pela locução, os primos raramente eram vistos na cidade naquela época.

No final do filme, quando os membros da família Baumann estão desaparecendo, a imagem do VHS volta para trás (Figura 6), mostrando uma corrida pela plantação de café: eles estão voltando para o passado e trancados ali como seus ancestrais, como a História do país.



Figuras 5 e 6 – Os primos jogando como crianças durante as férias (esq.); Corrida dos primos pela plantação de café (dir.)  
Fonte – *Captura em Os Jovens Baumann*.

## A BUSCA PELO BRASIL – 1992 A 2018

O ano da narrativa, 1992, é emblemático para a história nacional: o primeiro presidente eleito pelo voto direto após 21 anos de ditadura militar, Fernando Collor de Mello, renunciou em meio ao processo de impeachment. *Os Jovens Baumann* traz a atmosfera de desilusão e desesperança de um país em suspensão, latência – um lugar que nunca alcança o futuro porque não consegue restaurar os problemas do passado.

Gumbrecht (2014) analisa os efeitos da Segunda Guerra Mundial para a Alemanha e outros países com o conceito de latência – alguma coisa do “passado e de como se tornou parte do nosso presente nunca terá sossego” (Gumbrecht, 2014, p. 50). Não há conceitos para compreender a extensão do evento, então essas lacunas aparecem como *Stimmung* – palavra em alemão que pode ser traduzida para “clima” ou “atmosfera”. *Stimme* significa “voz”, como a experiência pode ser revelada por sons, música, presenças que tocam nossos corpos.

*Mood* refere-se a uma sensação interior, um estado de espírito tão privado que não pode sequer ser circunscrito com grande precisão. *Climate* diz respeito a alguma coisa objetiva que está em volta das pessoas e exerce uma influência física. Só em alemão a palavra se reúne, a *Stimme* a *stimmen*. A primeira significa “voz”; a segunda, “afinar um ins-

trumento musical”; por extensão, *stimmen* significa também “estar correto”. Tal como é sugerido pelo afinar de um instrumento musical, os estados de espírito e as atmosferas específicas são experimentados num *continuum*, como escalas de música. Apresentam-se a nós como nuances que desafiam nosso poder de discernimento e de descrição, bem como o poder da linguagem para as captar. (Gumbrecht, 2014a, p. 12),

O teórico defende que é possível ter o corpo ‘tocado’ por ambiências e atmosferas que emergem a partir do uso de aparatos técnicos: “É que aquilo que nos afeta no ato da leitura envolve o presente do passado em substância – e não um sinal do passado, nem a sua representação” (Gumbrecht, 2014, p. 25). Como se as imagens em vídeo da obra intentassem um contato, uma experiência, uma sensação de se estar naquela fazenda, casa, em meio aos membros da família. Esses passados retornam como percepções, ambiências e, no caso do horror *found footage*, desconcertam pelo jogo entre reconhecimento e estranhamento diante das tessituras da imagem, suas granulações.

As ambiências e atmosferas são perceptíveis no universo dos filmes de horror pelas razões já citadas, mas podemos destacar algumas características das produções contemporâneas. Uma delas é a da repetição: imagens, enquadramentos recorrentes (Acker, 2017). Na produção em análise, há uma reiterada escolha por primeiros planos e *closes*:

Se o fantasma é ruptura com o fluxo normal do tempo, ele também pode ser retorno ou repetição. Contrariando o descarte, ele volta para lembrar-nos daquilo que esquecemos, que pensávamos haver posto de lado. Como repetição, ele representa um momento que se reencena indefinidamente, uma *imagem congelada* ou uma fração de tempo. É como se tomássemos um pedaço da película de um filme, cortando-a e colocando o fragmento em *loop* perpétuo. (Felinto, 2008, p. 51)

Os rostos em imagens videográficas exacerbam a ambiguidade das personagens, como se houvesse um esforço em desvendá-las, entretanto o efeito é de eclipse em relação ao destino dos primos.

Nestas elipses e lacunas a latência mostra que há algo que não podemos apreender o que é. Esse algo tem uma articulação material, requer espaço e, por isso, não sabemos onde ou quando o objeto latente irá emergir e se podemos ser capazes de reconhecê-lo (Gumbrecht, 2014).

Arte e elementos da cultura de massa são instrumentos para aparecimentos de latência e, embora o conceito tenha sido delineado por Gumbrecht (2014) para refletir sobre a Segunda Guerra e o seu crescimento (o autor nasceu em 1948) em um país que buscava se reconstruir estruturalmente e moralmente após o genocídio de judeus e outras minorias, pode ser apropriado para outras circunstâncias.

Latência não se refere a um sentido velado, inconsciente, reprimido ou sublimado; não corresponde nem ao trauma nem ao tabu da teoria psicanalítica freudiana. Não se pode, por conseguinte, desvelar, liberar, trazer à consciência ou mesmo interpretar aquilo que está latente. (Soares, 2015, p. 330)

Contudo, é importante pontuar distinções entre os conceitos de efeito de presença e latência, pois, se o primeiro se detém mais em uma dificuldade em interpretar sensações e percepções e indica uma relação espacial da experiência; o segundo remonta àquilo que emerge, insiste em retornar, como observa Luiza da Silva Mello em análise da obra do autor:

[...] se a latência, de acordo com o que o professor nos dizia no seminário de 2009, indicava antes de tudo uma relação temporal – melhor dizendo, uma certa resistência do passado “em passar” e sua tendência a permanecer no presente? Dizer que o passado permanece, de forma latente, no presente é o mesmo que dizer que o passado é uma presença (espacial, corpórea) no presente? Em outras palavras, podemos afirmar que o passado latente pertence à categoria das “coisas do mundo” de que fala o autor? Para responder a essa questão, temos de introduzir na discussão um outro conceito: *Stimmung*. (Mello, 2014, p. 332)

A resistência de “um passado em passar” aparece por trás da aparente tentativa, do esforço por uma atmosfera (*Stimmung*) que tentou criar uma impressão de normalidade no pós-guerra, sobretudo em manifestações das artes, entretenimento, jornalismo, como na edição da revista *Life*, do final de 1945:

A justaposição do texto à fotografia leva o leitor a experimentar o efeito da ausência presente das catástrofes de Hiroshima e Nagasaki. A ausência de qualquer menção direta aos ataques nucleares dos Estados Unidos ao Japão não indica uma repressão, já que a destruição causada pelos ataques está presente de maneira latente sob a forma do fogo e da fumaça que transbordam do monte Vesúvio. “Desaparecidos os sentimentos pessoais”, diz Gumbrecht, “a latência começou a espalhar-se como uma atmosfera, uma disposição geral” (Idem, p. 40). (Gumbrecht *apud* Mello, 2014, p. 334)

Como se houvesse uma dificuldade em lidar com o fato e os efeitos dele no presente, era necessário embaçar o passado, pois faltavam categorias hermenêuticas para lidar com o que havia ocorrido: uma destruição da perspectiva de futuro gestada ao longo de toda a Modernidade.

É impossível dizermos com precisão de onde nos vem a certeza dessa presença, tampouco sabemos afirmar exatamente onde está agora aquilo que é latente. E, porque não conhecemos a identidade do objeto ou da pessoa latente, nada nos garante que reconheceríamos essa entidade se alguma vez viesse revelar-se diante de nós. Além do mais, aquilo que está latente sofre transformações durante o tempo em que permanece oculto. (Gumbrecht, 2014b, p. 40)

A permanência do oculto e daquilo que, em determinadas circunstâncias, emerge e se conecta com uma nova percepção de tempo surgida após a metade do século XX: “É óbvio que tanto o socialismo (que existia principalmente enquanto ideologia utópica) quanto o capitalismo (que ainda hoje existe, enquanto ação e movimento, a um ritmo cada vez mais acelerado), dependem do antigo cronótopo do progresso, da transição e do distanciamento em relação ao passado” (Gumbrecht, 2014, p. 333). Porém, conforme o autor, essa ideia de futuro como progresso, mudança, esfacelou-se após os efeitos da guerra que terminou em 1945. A concepção de História que avança já não é mais possível. Mello (2014) afirma que para Gumbrecht o tempo não passa, mas acumula-se, espacializa-se:

Não há sentido a descobrir, verdade a desvelar, porque, em primeiro lugar, aquilo que está latente, isto é, aquilo que se sabe que está lá sem se saber o que é, não está propriamente oculto, nem velado, mas às claras, conquanto não possa ser definido. Não se pode descobrir o que não está encoberto ou oculto, nem interpretar o indefinível. A ideia de que estamos vivendo em um novo cronótopo, em que o tempo está se especializando; em que o presente está inchado pela incorporação de passados que não se pode deixar para trás e pelo fechamento das fronteiras que deveriam se abrir para o futuro; em que o passado, enfim, está presente de forma latente. (Mello, 2014, p. 338)

A reflexão de que vários passados se acumulam e não nos deixam torna-se experiência quando artefatos técnicos assim o fazem, quando o intuito do cinema em “mostrar o tempo”, como já comentamos por meio de Badiou (2004), se materializa. Ao invocar o passado nas imagens de VHS, o *found footage* explicita camadas de tempo que se acumulam e retornam, causando estranhamento, reconhecimento, evidenciando brechas por onde o que estava latente possa reaparecer.

Ao observarmos uma segunda camada para além da trama inicial de *Os Jovens Baumann*, podemos problematizar a História do Brasil e a relação com a situação política contemporânea. A obra faz emergir as diferenças entre classes envolvendo questões econômicas, sociais, culturais e raciais.

Entretanto, para se entender o que é consciência de classe, é necessário ultrapassar a área econômica e incluir aspectos mais amplos (Souza, 2017, p. 88). Os primos representam a classe média alta, mas eles não se veem assim, um fenômeno comum na sociedade brasileira e que as imagens em VHS elaboram por meio da memória e estética retrô.

Jessé Souza (2017) defende que o problema mais profundo do Brasil é o racismo e a desigualdade estrutural criada por ele. “No nosso caso, as classes populares não foram abandonadas simplesmente. Elas foram humilhadas, enganadas, tiveram sua formação familiar conscientemente prejudicada e foram vítimas de todo tipo de preconceito, seja na escravidão, seja hoje em dia” (Souza, 2017, p. 89). O filme de Bruna Almeida não é explícito com esta discussão, uma vez que essa se apresenta de forma latente, ou, em outra conexão que podemos fazer, como o retorno do reprimido, conceito desenvolvido por Robin Wood (1979).

Ressentido e reprimido, neste contexto, se relacionam com uma perspectiva de alteridade social. Seguindo ideias fundamentadas na psicanálise, e em certo momento apropriadas por uma tradição marxista – na qual podemos pensar em um comportamento/psicologia social –, Wood chama o outro social de reprimido (repressed), pois, em seu corpo, expressam-se desejos, pulsões sexuais e instintos refreados pela dinâmica da sociedade hegemônica. Assim, Wood nos fala a respeito de um retorno do reprimido em épocas de crise e desintegração social e como isso é expresso no cinema através dessas narrativas horríficas, capazes de metaforizar os pesadelos coletivos de uma época ou de uma sociedade. Segundo o autor, os filmes de horror, assim como sua proliferação e popularização, relacionam-se intimamente com momentos de crises e a consequente vontade de superação destas. (Santos, 2019, p. 76)

Wood (2003) fala em diversas situações e circunstâncias em que o Outro é representado em filmes de horror, e entre essas está a de questões étnicas e raciais: “Acho que, ao abordar qualquer um dos gêneros a partir do mesmo ponto de partida; é o filme de horror que responde da forma mais clara e direta, pois centraliza a própria dramatização do conceito dual reprimido/o outro, na figura do Monstro” (Wood, 2003, p. 68). As obras de horror dramatizam, reencenam o que está em nossos pesadelos, salienta o teórico.

*Os Jovens Baumann* traz traumas reprimidos do Brasil, e nesse aspecto podem ser comparados os argumentos de Wood (2003) e o conceito de latência, organizado por Gumbrecht (2014). O passado escravocrata ainda mantém traços na sociedade contemporânea, e a grande fazenda de café da família Baumann é a fratura por onde podemos ver, ou melhor, sentir a atmosfera da latência. A narrativa é obtusa ao abordar este ponto, embora ele esteja lá, principalmente através das imagens fragmentadas em VHS.

Durante uma conversa, os personagens reclamam sobre a decadência da propriedade e um deles diz: “Isso é culpa a reforma agrária!” – comportamento comum nas classes média ou alta, que preferem culpar as transformações no campo social a admitir os próprios problemas e limitações. O plano aberto enquadra os jovens juntos, em uma mesa de conversa após o jantar, a luz é mais fraca. Até há uma expectativa de que a argumentação se desenvolva e possamos entender o contexto daquelas ideias, mas fica nisso. A elipse é usada em um esforço para deixar o espectador na incompletude, todavia esses lapsos também podem explicar o ambiente que os primos habitam: aquele em que qualquer avanço de políticas públicas para os mais pobres é visto como populismo:

A noção de populismo, atrelada a qualquer política de interesse dos mais pobres, serve para mitigar a importância da soberania popular como critério fundamental de qualquer sociedade democrática. Afinal, como os pobres, coitadinhos, não tem mesmo nenhuma consciência política, a soberania popular e sua validade podem ser sempre, em graus variados, postas em questão. (Souza, 2017, p. 138)

Souza (2017) reitera, ainda, que as classes dominantes tendem a ver seus privilégios como inatos ou adquiridos. Ou seja, a reforma agrária é uma ameaça a esse *status quo*, contudo, a frase é dita de forma solta, a conversa dos personagens não avança ou se aprofunda em relação à questão. As declarações esparsas deixam essas lacunas de forma a criar dúvidas no espectador, um debate supostamente político mantém as pontas soltas, a incógnita sobre o quanto o Brasil se transformava pós-redemocratização.

O discurso sobre a reforma agrária evidencia uma negação dos avanços sociais; como se o outro fosse um intruso ou alguém que rouba privilégios sem merecê-los. Esse sentimento está relacionado ao racismo estrutural, como observa Silvio de Almeida (2019):

No Brasil, a negação do racismo e a ideologia da democracia racial sustentam-se pelo discurso da meritocracia. Se não há racismo, a culpa pela própria condição é das pessoas negras que, eventualmente, não fizeram tudo que estava

a seu alcance. Em um país desigual como o Brasil, a meritocracia avaliza a desigualdade, a miséria e a violência, pois dificulta a tomada de posições políticas efetivas contra a discriminação racial, especialmente por parte do poder estatal. No contexto brasileiro, o discurso da meritocracia é altamente racista, uma vez que promove a conformação ideológica dos indivíduos à desigualdade racial. (Almeida, 2019, p. 71)

A ideia de meritocracia está implícita na conversa dos primos, mas não abertamente – a edição do filme expressa lacunas que evidenciam um borrão em relação a tudo que está fora da fazenda. Os primos vivem apartados dos outros e o filme marca esse isolamento, esquecimento a alienação daquele grupo social. As imagens fantasmagóricas reforçam o quanto os personagens estão desconectados do mundo.

Todavia, essas imagens antigas não acessam apenas uma memória nostálgica (Huysen, 2014). O objetivo também é causar estranhamento e nos fazer conscientes de uma percepção de suspensão conectando 1992 a 2018 – o Brasil do presidente Collor ao do mandato de Bolsonaro. O primeiro foi eleito em 1989 promovendo um discurso muito semelhante ao do mandatário entre 2018 e 2022: ambos garantiram que extinguiriam a corrupção e se colocaram contra qualquer indício de pensamento à esquerda na política, denominado como uma ameaça “comunista” ao país (Souza, 2017; Conti, 1999). Durante o último debate contra o então candidato Luiz Inácio Lula da Silva, em 1989, Collor reiterou: “Nós dizemos não à bandeira vermelha”,<sup>2</sup> uma referência à cor do Partido dos Trabalhadores (PT), sigla de Lula e que era associada ao Comunismo. Em 2018, Bolsonaro afirmou que poderia banir os “marginais vermelhos”<sup>3</sup> – indicando, novamente, um termo pejorativo para mencionar os oponentes na disputa eleitoral.

Collor sofreu processo de impeachment e acabou renunciando antes da conclusão do mesmo em 1992 (Conti, 1999), acusado de, ironicamente, corrupção. O nome do ex-presidente é citado pela narradora do filme – o fato foi um entre os diversos que distraíram as pessoas para longe do desaparecimento dos Baumann. Outros eventos ao longo daquele ano fizeram com que os primos se tornassem sombras, traços de memória e passado.

O discurso não é a única ligação entre as atmosferas políticas de 1992 e 2018. Durante a campanha eleitoral, Bolsonaro projetou a empreitada de fazer o Brasil voltar 50 anos – uma referência ao período da ditadura, que durou de 1964 a 1985. Em uma entrevista, pouco antes do pleito, chegou a afirmar: “Nós queremos um Brasil semelhante àquele que tínhamos há 40, 50 anos atrás. Pode ter certeza que juntos chegaremos lá.”<sup>4</sup> Vergonha na História brasileira no século XX, o período é exaltado pelo ex-presidente e seus apoiadores.

2 Edição do último debate das eleições de 1989: <https://x.gd/zUuDM>. Acesso em: outubro 2023.

3 Disponível em: <https://x.gd/Y1dla>. Acesso em: outubro 2023.

4 Disponível em: <https://x.gd/rMDen>. Acesso em: outubro 2023.

O apreço pelo passado era do mesmo modo identificado nos pronunciamentos do governante do país entre 2018 e 2022 em vídeos e lives na internet. Por vezes, o então presidente aparecia de camiseta nos vídeos, com o intuito de se mostrar simples, um homem do povo, que não foge às origens. Havia um desejo pelo tempo remoto de um Brasil arcaico.

A ideia de um retorno ao passado é uma característica do Tradicionalismo, linha de pensamento baseada no projeto de superação da Modernidade e tudo o que simboliza isso, como Democracia, Estado civilizado e Direitos Humanos (Teitelbaum, 2020). O empresário e conselheiro de Donald Trump, Steve Bannon tem sido a principal inspiração para a família de Bolsonaro nessas ideias. O que se chama de Comunismo em seus discursos são na verdade as mudanças e transformações sociais da Modernidade para uma parcela da sociedade marginalizada desde o período colonial (Teitelbaum, 2020; Souza, 2017).

No entanto, o passado, do governo e do filme, só faz aparecer a latência sobre um país que não enfrenta alguns de seus traumas mais difíceis: a escravidão de quase quatro séculos e a ditadura entre 1964 e 1985. A obra de Bruna Almeida consegue interligar esses momentos históricos por meio da fragmentação, que tem nas lacunas narrativas e nas imagens VHS o poder de trazer à tona a latência de um país que não acerta as contas com o passado, embora insista em tentar se livrar dele por caminhos ainda mais complexos.

Os primos sumiram e o motivo explicado é o que menos importa, pois é quase plausível que voltem, como espectros, presenças fantasmagóricas, ruínas de uma classe que se denomina alta e insiste em permanecer apartada das transformações culturais e sociais.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao pesquisar filmes de horror *found footage*, identificamos que algumas imagens estabelecem ambiências e expandem experiências de atmosferas, muitas delas simulações de artefatos que não mais usados massivamente, tais como o VHS. As possíveis ambiências dessas imagens e a busca por um contato tátil com a narrativa (Heller-Nicholas, 2014) pontuam um fenômeno contemporâneo de busca pela apreensão do tempo e suas memórias.

Em *Os Jovens Baumann*, apesar disso, o desejo de possuir essas imagens e seus respectivos mundos perdidos abre espaço para uma ambígua suspensão e um *dé-jà vu* de horror. O arcaísmo do filme estabelece uma conexão entre 1992 e o Brasil contemporâneo e a mesma ocorre de duas formas: pelas ruínas nostálgicas problematizadas por Huyssen (2014) e por meio da atmosfera e latência organizados por Gumbrecht (2014). A nostalgia está no modo como as personagens se conectam com o passado da fazenda e da família. Os Baumann eram poderosos na região, a narradora afirma isso, e os primos dão indícios de como se veem e se sentem. A distinção que carregam se funde com a da casa, do ambiente, das grandes plantações de café. Eles possuem uma nostalgia do que foram, tal qual uma parte da sociedade brasileira que insiste em defender o período ditatorial do país.

A outra relação com o tempo se dá pela latência. Esse passado nos toca, podemos senti-lo, e ele traz a reboque traumas nacionais não resolvidos. As múltiplas camadas de passado mostram seus cacós, rastros, que só alcançam essa potência por meio da imagem videográfica. A atmosfera do que bloqueia uma perspectiva de futuro se constitui pelo que é evidente na tela, mas também por aquilo que se disfarça nas elipses.

As imagens em VHS contribuem para uma sensação de estranheza – um achatamento de rostos dentro da casa grande e a mistura desses corpos com uma paisagem borrada. O fluxo e a ambiência do vídeo no filme são os principais lampejos experimentais com a cinematografia *found footage*, pois as escolhas da diretora estão estreitamente ligadas à proposta narrativa. A problematização da latência tem forma e o vídeo consegue nos levar às percepções acerca do que está nas lacunas.

As preocupações do Brasil real parecem afastadas, embaçadas para algumas camadas da sociedade, como os extratos representados em *Os Jovens Baumann*. As atitudes frívolas e banais dos personagens mostram parte de nossa latência mais profunda, algo que adquire uma presença fantasmagórica. A estética do vídeo contribui para expor o que estava escondido em 1992 e o que ainda não queremos ver após 2018.

## REFERÊNCIAS

- ACKER, Ana Maria. Imagens do Brasil em latência e suspensão no filme Os Jovens Baumann. In: Encontro da Sociedade Brasileira de Estudos de Cinema e Televisão - Socine, 25., 2023, São Paulo. Anais de textos completos do XXV Encontro da SOCINE: inventar futuros. São Paulo: Socine, 2023. v. 1. p. 81-89.
- \_\_\_\_\_, Ana Maria. "Ambiência e realismo das imagens técnicas na franquia Atividade Paranormal." *Todas as Musas*. Ano 9, n. 2, jan.-jun. 2018, p. 91-101.
- \_\_\_\_\_, Ana Maria. *O dispositivo do olhar no cinema de horror found footage*. Tese de doutorado em Comunicação, PPGCOM, UFRGS, abr., 2017.
- ALMEIDA, Silvio Luiz de. *Racismo Estrutural*. São Paulo: Sueli Carneiro, Pólen, 2019.
- BADIOU, Alain. El cine como experimentación filosófica. In: YOEL, Gerardo (org.). *Pensar el cine I. Imagen, ética y filosofía*. Buenos Aires: Manantial, 2004, p. 23- 8.
- CÂNEPA, Laura Loguercio. "Os Jovens Baumann e o filme encontrado: estratégia singular na ficção de horror brasileira". *Mídia e Cotidiano*, v. 14, n. 3, set.-dez. de 2020.
- CARREIRO, Rodrigo. "A Câmera diegética: legibilidade narrativa e verossimilhança documental em falsos found footage de horror". *Revista Significação*, v. 40, n. 40, 2013, p. 224-244.
- CLASEN, Mathias. *Why Horror Seduces*. New York, USA: Oxford University Press, 2017.
- CONTI, Mário Sérgio. *Notícias do Planalto: a imprensa e Fernando Collor*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
- DUBOIS, Philippe. *Cinema, vídeo, Godard*. São Paulo: Cosac Naify, 2004.
- FELINTO, Erick. *A Imagem Espectral: Comunicação, Cinema e Fantasmagoria Tecnológica*. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2008.
- GUMBRECHT, Hans Ulrich. *Produção de presença: o que o sentido não consegue transmitir*. Rio de Janeiro: Contraponto, PUC-Rio, 2010.
- \_\_\_\_\_, Hans Ulrich. *Atmosfera, ambiência, Stimmung: sobre um potencial oculto da literatura*. Rio de Janeiro: Contraponto; Editora PUC Rio, 2014<sup>a</sup>.
- \_\_\_\_\_, Hans Ulrich. *Depois de 1945: latência como origem do presente*. São Paulo: Editora UNESP, 2014b.
- \_\_\_\_\_, Hans Ulrich. *Nosso amplo presente: o tempo e a cultura contemporânea*. São Paulo: Editora UNESP, 2015.
- \_\_\_\_\_, Hans Ulrich. Uma rápida emergência do "clima de latência". *Topoi*, v. 11, n. 21, jul.-dez. 2010, p. 303-317. Disponível em: <https://x.gd/ijklE>.
- HELLER-NICHOLAS, Alexandra. *Found footage horror films: fear and the appearance of reality*. Jefferson, NC: McFarland, 2014.
- HUYSEN, Andreas. *Culturas do passado-presente*. Rio de Janeiro: Contraponto; Museu de Arte do Rio, 2014.
- MELLO, Luiza Laranjeira da Silva. Resenhas. *Tempo Social, Revista de sociologia da USP*, v. 26, n. 2, nov. 2014.

SANTOS, Fernanda Sales Rocha. "Por causa de uma cerca: Território e narrativa cisados pelo medo em O som ao redor e Historia del miedo". *Dixit*, n. 31, julio-diciembre, 2019. Disponível em: <https://x.gd/zCUHi>.

SCONCE, Jeffrey. *Haunted Media: Electronic Presence from Telegraphy to Television*. Durham: Duke University Press, 2000.

SOUZA, Jessé. *A Elite do Atraso: da escravidão à Lava-Jato*. Rio de Janeiro: Leya, 2017.

TEITELBAUM, Benjamin R. *Guerra pela Eternidade: o retorno do Tradicionalismo e a ascensão da direita populista*. Campinas, SP: Editora Unicamp, 2020.

VIRILIO, Paul. *A Máquina de visão*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2002.

WOOD, Robin. *Hollywood: from Vietnam to Reagan.... and beyond*. New York: Columbia University Press books, 2003.

## FILME

OS JOVENS Baumann. Direção: Bruna Carvalho Almeida. Produção executiva: Eduardo Azevedo, Julia Alves, Michael Wahrmann. São Paulo: Vitrine Filmes, 2018. (70min), son., port., color.

# O CINEMA E SEUS TERRITÓRIOS:

## CIDADES E CORPOS

ELIS CROKIDAKIS CASTRO<sup>1</sup>

ELIANA MONTEIRO<sup>2</sup>

**RESUMO** A relação entre a câmera e os corpos dos atores/personagens em filmes de Cláudio Assis (*Amarelo Manga*, 2002, *A Febre do Rato*, 2011), será um dos focos centrais desse trabalho onde a interface entre esses dois elementos confere ao diretor uma estética própria e, inconfundível, que soma os corpos e a cidade onde eles se inserem. Buscaremos refletir o estado de degradação de seus personagens (marcado nos corpos sob diversos aspectos) como também suas desintegrações sociais levadas, tanto uma como a outra, ao limite mais criativo do diretor, que será, a luz do conceito de "obscenidade" de Jean Baudrillard, analisado. Em tal conceito se configuram o avesso da cena, o avesso do espetáculo e o avesso do jogo de sedução. Ainda no contexto estabeleceremos as intrínsecas relações do espaço físico (cidade) com o espaço afetivo da memória e da representação que é pontuado através desse cinema, de certa forma marginal, onde algumas vezes o espaço da cidade é reflexo, outras vezes ele é ruína e outras ainda representação simbólica de algo afetivo ou mesmo político capaz de construir correspondências, física e social entre as mais diversas periferias do país e que adquirem sentido umas em relação às outras.

**PALAVRAS-CHAVE** cidade; cinema; corpos; espaço; periferia.

**ABSTRACT** The relationship between the camera and the bodies of the actors/characters in films by Cláudio Assis (*Amarelo Manga*, 2002, *A Febre do Rato*, 2011), will be one of the central focuses of this work, where the interface between these two elements gives the director an aesthetic and, unmistakably, that sums up the bodies and the city where they are inserted. We will seek to reflect the state of degradation of his characters (marked on the bodies in several aspects) as well as their social disintegrations taken, both of them, to the most creative limit of the director, which will be the light of Jean Baudrillard's concept of "obscenity" analyzed. In such a concept, the reverse of the scene, the reverse of the spectacle and the reverse of the seduction game are configured. Still in the context, we will establish the intrinsic relationships of the physical space (city) with the affective space of memory and representation that is punctuated through this cinema, in a way marginal, where sometimes the city space is a reflection, other times it is ruin and still others a symbolic representation of something affective or even political capable of building physical and social correspondences between the most diverse peripheries of the country and that acquire meaning in relation to each other.

**KEYWORDS** city; cinema; bodies; space; periferic.

1 Pós-doutoranda em Cinema (UFF/Unilasalle/FACHA/IDOR).

2 Doutora em Comunicação (FACHA).

## A CÂMERA E CIDADE

No livro *Margens da Cultura*, organizado por Benjamim Abdala, um texto de abertura do próprio organizador nos sugere que “em razão do caráter geopolítico que envolve a globalização neoliberal, que vincula [o] poder [do] Estado ao das corporações supranacionais [...]”, as noções de periferia e centro continuam fundamentais no pensamento crítico, assim como os problemas que envolvem a questão do fluxo planetário e “formam um campo de força que ocupa um espaço físico, geográfico que ultrapassa o virtual” (Abdala Jr., 2004, p. 13). E que é nesse espaço físico que se situam as formas de poder e os sujeitos que podem ser anônimos, mas são concretos e têm práxis sociais determinadas.

Dentro dessa ideia é que toda análise da produção artística e cultural da periferia precisa ser pensada e talvez não fosse demais tentar entender como essas produções de periferia, principalmente o cinema, se colocam diante de uma indústria cultural, especificamente diante de Hollywood, que segundo Frederic Jameson, tem um papel gigante tentando romper qualquer barreira protecionista que os outros Estados tenham, sejam estes da periferia ou não.

Partindo desse pressuposto, que observa o deslocamento do centro para a periferia, analisaremos o filme *Amarelo Manga* de Claudio Assis, como um produto cultural da periferia que nasceu fora do eixo cultural dominante traz em si todo um questionamento sobre os modelos vigentes. No filme o primeiro espaço é o da cidade em que ele está inserido e onde transcorrerá a narrativa fílmica.

A cidade é Recife e o carro de Isaac, cor de amarelo manga, corta a cidade periférica com suas pontes e rios. Não é a Recife de João Cabral de Melo Neto, nem a de Kleber Mendonça Filho em seu *Aquarius*, mas uma Recife desconhecida dos olhos do turista ou da classe dominante, embora já mostrada por Claudio Assis em outras produções.

O carro vai andando pelas ruas e o espectador ao som do *rap* vê a cidade acordando nas lojas de comércio, no Ceasa, nos trabalhadores carregando coisas de trabalho, no espaço público da rua e praças com sua poluição visual. Muitos prédios em ruínas numa alusão ao descaso e à pobreza material e da alma. E o carro chega ao lugar, Hotel Texas, onde a síntese da composição espacial estaciona para o início do filme. A periferia se apresenta então na configuração dos personagens que darão ação à trama.

Assim como a multiplicidade do espaço visto no passeio inicial, temos uma multiplicidade de discursos nos personagens que irão atuar: o velho, o gay, a lésbica, a mulher, o rabecão, o padre de uma igreja abandonada pelos fiéis, que ficou centrada no meio da periferia, fechada com obras, para ser recuperada.

A história em si é composta com um universo dos inúmeros tipos humanos que dão vida ao lugar. A violência se sente pelas imagens com aspectos de degradação como qualquer outra periferia, em qualquer outro lugar do mundo. Ali é o oposto dos grandes centros e dos espaços construídos organizadamente para a elite.

A periferia nasce de uma necessidade de habitação e da falta de investimento para as camadas mais pobres, que sem um mínimo de estrutura, nem mesmo saneamento básico vão se amontoando em suas construções improvisadas, o que só piorou nos últimos 4 anos (2019-2022) de um governo de desmonte. Quando afirmamos que piorou é porque, embora sempre estivesse ali, alguns de seus aspectos como a fome, por exemplo, e o acesso a alguns bens de consumo estavam sendo sanados entre os períodos de 2003 a 2016. No entanto, embora nesse período os indivíduos tivessem se tornando consumidores, infelizmente eles não estavam virando cidadãos de fato, com tudo que o Estado devia lhes proporcionar, pois coisas como saneamento básico, moradia e a organização mais igualitária da urbanização não parecem acontecer quando vemos as imagens dos filmes de Claudio Assis na periferia do Recife.

Se um olhar estético/ sociológico do final do século XIX sobrevoasse aquele espaço do Recife, diria que o homem é produto do seu meio e talvez lembrasse *O Cortiço* de Aluísio Azevedo, esquecido, mas bem referencial e ainda vigente como metáfora do Brasil, que retornou com força ao mapa da fome, anos depois dos filmes terem sido feitos. Isto porque, na estética realista a descrição da sociedade é o que alimenta o escritor, que a usa como laboratório para a sua criação, ao mesmo tempo em que denuncia as mazelas da sociedade. No romance, especificamente o de Aluísio Azevedo, referido acima, o realismo se exacerba e temos o naturalismo, que se apresenta na narrativa com características que são marcantes tais como a redução dos personagens ao nível animal, despersonalizando-os, o que seria uma consequência do sistema desumano de trabalho. Nesse sentido, conforme nos afirma Alfredo Bosi,

à consciência naturalista aparece como um fado de origem fisiológica, portanto inapelável. [...] efeito da iniquidade social, o naturalista acaba fatalmente estendendo a amargura da sua reflexão à própria fonte de todas as suas leis: a natureza humana afigura-se-lhe uma *selva selvaggia* onde os fortes comem os fracos. (1994, p. 191)

Ou seja, para o leitor do romance brasileiro do fim do século XIX, as imagens de Claudio Assis, da periferia e dos cortiços do Recife, com seus personagens e espaços singulares, remetem diretamente à estética realista e naturalista como se fossem de fato a sua representação cinematográfica.

Não podemos dizer que são muitos os espaços do filme, não são. Eles na imagem se repetem, tal como o bar inicial e o Hotel Texas, que já servira de laboratório para o curta do mesmo Assis em *Texas Hotel*.

Assis repete o espaço e alguns personagens nesse *Amarelo Manga*.

Alguns contrastes espaciais aparecem, temos o hotel, lugar em que moram quase todos os personagens desconexos entre si, mas que ali habitam, e a casa de Kika. Essa uma boa casa, no alto, aparentemente caprichosa porque tem que expressar aquilo que é Kika, mulher crente da Igreja neopentecostal, que se veste de acordo com sua moral e ditames da religião. Dentro do espaço residencial arrumadinho, tudo denota aquela “personalidade purificada” pela crença.

Outro contraste de espaço que chama atenção é o da igreja. A igrejinha antiga abandonada onde mora o padre e a igreja nova cheia de fieis dançando. A ruína de uma e o auge da outra sugerindo talvez que cada época tem suas crenças e caminhos diversos, no entanto, parece que fica clara a crítica a isso, principalmente quando Kika ao saber-se traída também trai e despreza suas próprias convicções “dando” para o primeiro que aparece, no caso Isaac, no Hotel Texas.

Ou seja, o hotel como já disse, é a síntese de todo espaço de possibilidades como o cortiço.

Achamos que Assis em sua estética, apesar de mostrar a violência dos personagens em seus discursos, tenta impactar de forma muito mais forte com a plástica do espaço que utiliza.

A luz que usa para mostrar esse espaço cria junto com o mesmo uma sensação de abandono, pobreza, miserabilidade. É como se aquela composição espacial fosse a causa daquelas criaturas serem como são, numa visão bem naturalista já dita por alguém. No entanto, não é só isso, pois se formos estudar os personagens eles nem são tão absurdos para quem observa um pouco a sociedade. Todavia o espaço, esse sim, choca, assim como chocam as várias profissões especialmente a do açougueiro. O espaço de morte do boi que sangra e é descarnado me parece o mais

agressivo, como se aquela sociedade fosse ali também descarnada e sangrasse no seu cotidiano miserável. Essa talvez a mais obscena das tomadas. Cena que dificilmente é vista quando até mesmo os açougues em modelo antigo deixaram de existir, dando lugar a carnes empacotadas, onde sequer vemos qualquer processo de beneficiamento até sua chegada ali. Daí a obscenidade da ação violenta contra o boi. Seria uma cena para não ser vista dentro de um modelo cinematográfico clássico, no entanto, Claudio Assis quer chocar e ele imprime à cena uma agressividade, e não deixa que a profissão do açougueiro seja esquecida. Todavia a cena hoje choca menos do que a briga pelos ossos que o Jornal Nacional mostra em pleno desgoverno de 2019 a 2023. Ou seja, se antes Claudio Assis chocava com sua forma fora do eixo Rio\São Paulo, ontem em 2022, o choque é de todo país que depois de comer melhor retorna aos ossos que eram jogados no lixo. Logo, não é mais a cena do filme que será lembrada, mas a cena real que não será esquecida, como uma cena pornográfica. Para Jameson a superação do questionamento através do impacto da obscenidade é motivo de sua análise do cinema, diz o teórico:

O visual é essencialmente pornográfico, isto é, sua finalidade é a fascinação irracional, o arrebatamento [...] Assim, filmes pornográficos são apenas a potencialização de uma característica comum a todos os filmes, que nos convidam a contemplar o mundo como se fosse um corpo nu. Certamente sabemos disso com maior clareza hoje, porque nossa sociedade começou a nos apresentar o mundo [...] exatamente como um corpo, que se pode possuir com os olhos e de que se podem colecionar as imagens. (Jameson, 1995, p. 1)

Também para essa imagem do boi morto no filme caberiam as observações de Heidegger citadas por Leo Charney (2004, p. 320) quando diz que é o “momento da visão” onde a mesma é experimentada “de um modo não racional, e essa experiência nos preenche com a sensação de estar presente no presente”. Podemos dizer que as cenas de tomadas espaciais vão além da composição do personagem que ali atua, sendo esse espaço por si só também um personagem que desde o início do filme já se apresenta, e que ligado ao tempo permite ao espectador uma certa configuração do mundo ou pelo menos de onde estará inserida a história que será contada. Isso talvez seja o elemento responsável por um teor documental no filme.

Os afetos também são inexistentes no filme, exceto pelo apelido carinhoso de Dinguinha, dado ao personagem de Matheus Nachtergaele, o resto parece que coabita, mas não se deixa penetrar. Não é uma história de amor, nem de traição, mas esses elementos se inserem nos retratos do espaço para dar ação. Talvez apenas seja essa a intenção, retratar quase documentalmente aquela realidade. Com pessoas deslocadas, vivendo num espaço de improvisado. Nenhum daqueles personagens parece se sentir pertencendo ao hotel, até porque hotel não é casa, mesmo de quem vive ali.

Não há nada de muito interessante para acontecer, cada um vive sua vida sem graça e esse espetáculo do cotidiano banal é que vai ser a tônica do filme, junto com certa indiferença pela existência que todos os personagens possuem.

Assis não usa o que seria espetacular, ele faz o trivialmente básico daquele lugar ser espetáculo, quando lança sua luz e incita o espectador a olhar de forma diferente aquele espaço de passagem com todos os seus penduricalhos, como lojas, igrejas, praças, o excesso de elementos pregados e escritos, o espaço visualmente poluído e não o espaço asseado que normalmente é mostrado no cinema do centro. Assim também ocorre nos filmes de favelas, que têm a imagem do povo e tentam ainda se abrigar nesse universo espacial como se ele, feito de maquiagem ou não, pudesse dar o suporte para a aceitação geral e de certa crítica à composição criativa.

Todo esse processo de uso do espaço, especialmente o popular, não chega a ser uma novidade dentro do nosso cinema. A veia do neorealismo italiano que irrompe com o Cinema Novo ainda pulsa em nossos cineastas, como nos de outras periferias: Oriente Médio, Índia, Nigéria, Argentina etc.

Dessa forma, o excesso de visibilidade apresentado pela sociedade em seu espaço, serve também para, mais uma vez, fazer uma associação com a pornografia, considerando-se ainda que as imagens por si só já apresentam um potencial pornográfico.

Para Jameson, a sociedade contemporânea vive um processo marcado pela obscenidade e, neste sentido, as imagens cinematográficas da rua e dos espaços marginais cumprem seu papel que pode até mesmo ser considerado político, quando pensamos de forma benjaminiana na refuncionalização da arte através da reprodução técnica.

Logo, pensar a relação que se desenvolve entre o cinema, a cidade, a memória, os corpos, a política e as marcações subjetivas dos criadores nos remete de imediato a linhas de estudos que desembocam na questão da identidade cultural, que na pós-modernidade sofre um grande impacto derivado principalmente do processo de globalização.

Stuart Hall nos explica esse processo principalmente quando vai falar no descentramento do sujeito na modernidade tardia o que ocorre não só pela desagregação desse sujeito, mas também pelo seu deslocamento que resultará no fato daquele sujeito antes visto como uma identidade fixa, estável, ter se descentrado gerando “identidades abertas, contraditórias, inacabadas, fragmentadas” (Hall, 2003, p. 46).

Nesse contexto aberto, contraditório e fragmentado, o espaço acima descrito e retratado no filme de Assis é construído junto com tempo, onde as “novas características temporais e espaciais, que resultam na compressão de distâncias e de escalas temporais” (Hall, 2003, p. 68), acabam sendo, segundo o entendimento de Hall, aspectos importantíssimos que afetam as identidades culturais e as subjetividades dentro do processo atual de globalização.

Logo, quando falamos em espaço e tempo, sabemos que estes também são elementos básicos dos sistemas de representação. Que são o cinema, a literatura, a pintura, a arte e que devem traduzir o seu objeto representado em dimensões espaciais e temporais. Essas formas artísticas naturalmente em cada época são remodelações do espaço e tempo em que se dão e seus efeitos atingem diretamente a identidade. Ou seja, se a representação de espaço e tempo se reconfiguram, isso também se dará na identidade desse sujeito e no que ele produz como representação desse mesmo espaço e tempo.

Eduard Said, citado por Stuart Hall, chama de “geografias imaginárias” o espaço e o tempo simbólico, em que estão localizadas as identidades. Suas paisagens, ou seus espaços, entendidos aqui como a composição de território e sociedade, são característicos, do senso de lugar, de casa, de lar, bem como de suas localizações no tempo. Nesse sentido, as tradições inventadas que ligam passado e presente, mitos de origem etc., projetam o presente de volta ao passado em narrativas de nação, que conectam o indivíduo a eventos históricos nacionais mais amplos, mais importantes. Assim, atualmente, a essa geografia imaginária se somam os chamados “fluxos culturais” entre nações e o consumismo global, que criam identidades partilhadas.

Com isso vale dizer que hoje, partindo da globalização e dos fluxos culturais, é muito mais fácil se encontrar semelhanças identitárias nas mais diversas periferias do mundo. Isso porque determinados bens, serviços, imagens são encontrados em toda parte, por pessoas que estejam em espaços diferentes. Exemplo são os produtos da China vendidos no mundo todo, ou o mundo todo usando jeans, reféns das mesmas necessidades, num processo curioso de uniformização social, que ocorre mundialmente. Nesse processo, vemos então que as identidades, que talvez sejam parte constitutiva dos sujeitos, são cada vez mais desvinculadas e flutuam no imenso “supermercado cultural” que o mundo virou, onde consumimos as mesmas coisas, sentimos e vemos o mesmo numa quase homogeneidade cultural.

Dessa forma, pensar tal processo não é tão simples, pois que mesmo com certa homogeneidade cultural buscamos entender, aceitar e descobrir um pouco mais as diferenças que existem entre os povos, nações etc., o que

seria um ponto de articulação entre o global e o local, cuja discussão vem sendo pontuada pelos estudiosos com pregações defendendo a volta do local e suas tradições e outras defendendo um caminho do meio, entre o global e o local, articulados.

Voltando ao local, ou sendo uma articulação entre local e global, o cinema da periferia, do terceiro mundo, continuará sendo aquele que vai retratar, ou representar também uma periferia dentro da periferia. Se a periferia global sempre esteve aberta às influências culturais do ocidente, se não sobrevive mais a ideia do exótico, do puro, dos intocados, há que se observar que o processo que gera a uniformização vem se intensificando cada vez mais com a chegada da internet e suas imagens. Somado ao veículo virtual e imagético atuam, na atualidade, a grande crise humanitária com as imigrações forçadas pelas guerras e outros problemas sociais. Tais deslocamentos deixam de ser do centro para a periferia e passam a ser da periferia para o centro. As pessoas saem do terceiro mundo para o primeiro, Europa e Estados Unidos, que recebem imigrantes das Américas, África e Ásia.

Esses contingentes de imigrantes que vão habitar a periferia dos grandes centros na Europa, Estados Unidos e no Brasil, e o contingente de migrantes dentro do próprio país que habitam, por exemplo, a periferia de São Paulo, Rio de Janeiro, Recife, Brasília, é que hoje possuem produções culturais diversas daquelas da metrópole e é onde a inovação cultural será mais presente com sua hibridação, que ocorre entre tudo e todos.

Diante do que expusemos acima, numa síntese da importância do espaço da cidade, para a construção da identidade e dos sujeitos é que examinaremos mais detidamente os corpos filmados por Cláudio Assis em sua poética, que foge da região Sudeste e vai para o nordeste do país, onde se impõe uma grande população com enorme potencial cultural, e que vive à margem de uma produção de cultura que é a difundida pela mídia corporativa do centro econômico do país.

## A CÂMERA E OS CORPOS

A cumplicidade entre cinema e cidade data do século XX, e expande-se e configura-se na conjunção que se estabelece entre o presente, o passado e o futuro. Esta união se torna mais madura com o passar dos anos. Durante muito tempo, lembra-nos Marc Augé, “a cidade foi uma esperança e um projeto, o lugar de um futuro possível

para muitos e, ao mesmo tempo um espaço incessante de construção” (Augé, 2010, p. 88). Hoje, diz ele, quando se pensa nas grandes metrópoles se tem várias imagens em mente, em especial, de certos filmes Hollywoodianos nos quais se multiplicam os planos aéreos de grandes vias públicas, luzes e transparências. Em vista disso, a cidade pode ser compreendida na categoria de Cidade Vitrine, iluminadas, os letreiros de néon e os imensos painéis digitais constituem a própria cidade; “na cidade vitrine as próprias representações, as próprias imagens, da vida urbana em mutação são apropriadas pelas imagens” mais que isso: “a cidade é como um dispositivo autêntico da história das vozes, desejos, sonhos e memórias que compõem o cenário social” (Bastos e Mittermayer, 2016).

Paralelamente a estas noções e categorias de cidade, Wim Wenders vem a completar:

O filme é testemunha desse desenvolvimento que transformou as cidades tranquilas da virada do século nas cidades de hoje, em plena explosão, febris, onde vivem milhões de pessoas. [...] O filme viu os arranha-céus e guetos engrossarem, viu os ricos cada vez mais ricos e os pobres, mais pobres. (Wenders, 1994, p. 181)

Portanto, “a cidade é ao mesmo tempo uma ilusão e uma alusão, do mesmo modo que a arquitetura que ali edifica os monumentos mais representativos” (Augé, 2010). Claudio Assis talvez seja aquele, que por volta dos anos 2000, melhor desnudou na tela do cinema brasileiro, becos e guetos das cidades sem vitrines, onde a miséria dos corpos e da alma humana são tecidas nesses espaços. Os jogos que se constituem entre a câmera do diretor e os corpos dos personagens (na sua quase totalidade ocupantes das mais diversas periferias do país) retratados em seus filmes (*Texas Hotel*, 1999; *Amarelo Manga*, 2002; *Baixio das Bestas*, 2006; *A Febre do Rato*, 2011 e *Big Jato*, 2015), denunciam a obsessão pelo obsceno compreendido como “algo absolutamente real, alguma coisa que até então era metafórica, ou tinha uma dimensão metafórica”, ao que vale dizer,

quando as coisas se tornam demasiadamente reais, quando elas são dadas imediatamente, quando existem como realidade concreta, quando estamos nesse curto-circuito que faz com que as coisas se tornem cada vez mais próximas, estamos na obscenidade [...]. (Baudrillard, 2001)

E quando se está na obscenidade, afirma o filósofo francês, não há mais cena, jogo, o distanciamento do olhar se extingue. Sendo assim, Assis ao expor cenas dos atos sexuais se insere na obscenidade e no pornográfico onde se tem “o corpo inteiro realizado. Os atos não estão mais ‘postos em cena’ e sim grosseira e imediatamente, dados a ver, isto é, a devorar, são absorvidos e reabsorvidos no mesmo ato” (Baudrillard, 2001, p. 30). Deste modo o jogo da

cena foi eliminado, há aí “uma colusão total dos elementos”. Sob esta perspectiva, Baudrillard nos lembra de Régis Debray e faz uma crítica à sociedade do espetáculo ao afirmar que o que vivenciamos não é mais comunicação e sim uma contaminação do tipo virótica, “tudo passa de um para o outro de maneira imediata. [...] sem distância, sem encanto” (Baudrillard, 2001, p. 31).

Uma análise de algumas cenas do filme *Febre do rato* permite explicitar a reflexão acima.

O cinema de Assis abre as portas do inferno! Lá, “corpos descarnados, esfolados [...]”, dos quais fala Baudrillard impõem seus desejos – os mais ocultos –, e emoção, sem distanciamento. Neste cinema, tudo se contamina: cidade, trabalho, sexo, sangue, os ladrões, as “bonecas”, são os pernetas, como tão bem nomeia o narrador, logo nas primeiras imagens do filme. O espelhamento da cidade traz como reflexo os excluídos: desempregados, analfabetos, semianalfabetos, seres marginais e adoecidos. A cidade descontrolada\ contaminada de Cláudio Assis tem como foco estes recifenses, figuras que pouco se vê no cinema brasileiro, homens e mulheres que, apesar das adversidades, não estancam seus desejos. “Recife é o inferno!” Zizo, personagem principal, esbraveja, esta sentença seminu pelas ruas, “poeta é assim mesmo”, diz ele, “tem alma exagerada!”.

Zizo, vivido pelo ator Irandhir Santos é um poeta inconformado e anarquista, que preenche seus dias com seus poemas subversivos e saciando seus desejos sexuais. Ele tem a febre – desejo ardente ilimitado e ilimitável – de tomar para si a cidade, transgredi-la com seus versos, tentativa descontrolada de lhes dar sentido. A cidade onde se passa a história é Recife e Zizo é testemunha dessa “cidade sem calcinha”, como brada o poeta ao megafone numa *mise en scène* radiofônica. Essa expressão ganha sentido aos poucos, em cada sequência o diretor desnuda na tela, uma Recife em preto e branco, cortada por canais e rios malcheirosos, palafitas, lixo e todo tipo de abandono. Assis coloca a lente da sua câmera entre as pernas da cidade, nas suas entranhas mais ocultas, lá está um emaranhado de elementos: a cidade, o cinema, o corpo, o sexo, a arte, a poesia e a transgressão.

Deste modo, Assis expõe os paradoxos do espaço urbano, nas suas desigualdades e vulnerabilidades territoriais. No entanto, a vulnerabilidade, que tem como particularidade a fraqueza, é tomada pelo diretor como força, resistência sociopolítica. *Febre do Rato* faz uma reflexão das relações que operam entre os indivíduos invisíveis e os espaços públicos.

Ao contrário de Zizo, os personagens do filme são seres de poucas palavras e muita ação, estas caracterizadas por práticas pouco usuais como, os banhos na caixa d’água exposta no quintal da casa, sexo grupal e a relação do

personagem Pazinho com a travesti Vanessa. As cenas dos banhos seguidas de sexo se sobrepõem ao registro dos versos de Zizo, somente nestes momentos o poeta é calado. Na caixa d'água, nuas com ele, mulheres mais velhas que exibem certa degradação corporal através da gordura e da flacidez de seus corpos. Durante os banhos a câmera do diretor dá um caráter de normalidade a uma cena que foge dos padrões. A lente desliza sobre o homem (magro) e a mulher (gorda) como se dissesse que é preciso contemplar os corpos na sua diversidade humana; mamas imensas flutuam na água que enche a caixa d'água. A lente de Assis desenha o ato sexual de vários ângulos, astutamente aproxima e afasta a câmera e por vezes a posiciona sobre a cena, e num plano *plongée* traz como contraponto uma imagem político-moral zelosa dos “bons costumes”.

Retomando o que dissemos anteriormente a partir de Debray e Baudrillard, a noção de obscenidade em Assis está no realismo dos corpos nus na caixa d'água, e na proximidade da câmera aos personagens. No entanto, o diretor trabalha em dois extremos: a obscenidade e a sedução. Neste sentido, Assis ao distanciar a câmera (plano *plongée*) sai da obscenidade e entra no campo da sedução.<sup>3</sup>

“Há por um lado, uma arte capaz de inventar uma outra cena, que não a real, uma outra regra do jogo e, por outro lado, uma arte realista, que caiu em uma espécie de obscenidade [...]”. (Baudrillard, 2001, p. 31)

Esta “outra cena” da qual nos fala Baudrillard é recorrente na obra do diretor (*Amarelo Manga, Piedade*, etc.), Assis faz um jogo com o “olhar do alto” plano capaz de distanciar o espectador daquilo que se torna insuportável aos olhos. “Essa reversão seria, talvez, o último avatar da sedução em um mundo de perdição [...]”. (Baudrillard, 2001, p. 32)

Os corpos, tal como são, são regidos unicamente pelo desejo, movem-se freneticamente na água que transborda do recipiente. Zizo além de poeta é também conhecido como aquele que “come as velhas” como diz Eneida, jovem estudante – vivida por Nanda Costa – pela qual o personagem nutre um desejo que não se realiza e nem se nomeia. Na narrativa Eneida só se deixa possuir através das cópias de fragmentos de seu corpo, registradas na máquina xérox, instalada na precária oficina do poeta, onde é impresso o jornal-manifesto Febre do Rato, sobre as imagens de seios, púbis e coxas, Zizo se masturba. Evidentemente na cena o diretor insere a questão do desejo inscrito na interface entre o corpo e a máquina, entre o real e sua representação. De certa maneira o único contato “físico” entre os dois se constitui através do excremento de Eneida durante uma festa de São João que acontece a noite na praia, momento em que Zizo pede que Eneida urine sobre suas mãos. A cena é marcada pelo silêncio do poeta e da jovem, preenchido unicamente pelo som da urina que jorra entre as pernas de Eneida e sobre as mãos de Zizo. O

3 É importante observar a noção de sedução usada por Baudrillard, o termo já adquiriu diversas acepções como: “o poder seduz as massas” ou “sedução da mídia” ou até mesmo “os grandes sedutores”. O autor afirma: “eu não compreendia o termo nesse nível que é, no entanto, o mais vulgarizado [...] a sedução de que eu falava é na verdade o domínio simbólico das formas, ao passo que aquela outra não é mais que o domínio material do poder pelo viés do estratagema” (2001, p. 8).

som gera no espectador inquietação, já que a cena se prolonga. A câmera se posiciona como a única testemunha da intimidade vivida pelo casal. Cláudio Assis, especialmente neste filme, é diabólico nas suas tomadas!

A partir desse encontro/desencontro com a jovem agrava-se a instabilidade poética do personagem, seus versos vão parar nos muros subterrâneos dos viadutos da cidade sobre os quais vai deixando seus vestígios. Nessa cena, o personagem se equilibra sobre um pequeno bote para pichar a expressão, “Febre do Rato”. Nessa sequência Cláudio Assis parece criar, através da arte, uma memória de resistência sobre a realidade da cidade de Recife.

No filme, a potência do desejo e a prática sexual dos personagens parecem também se configurar como ato de resistência àquilo que é socialmente nomeado como normalidade. Nessas sequências a câmera de Assis cai na obscenidade “tudo aí está de forma imediata, sem distância, sem encanto [...]. Na obscenidade, os corpos, os órgãos sexuais, o ato sexual, não são mais “postos em cena”, e sim, grosseiramente dados a ver, isto é, a devorar, são “absorvidos e reabsorvidos no mesmo ato”. (Baudrillard, 2001, p. 9)

Neste sentido, o devorar-absorver-reabsorver, no mesmo ato, se realiza no filme em cenas, como as que Zizo, refere-se à rigidez de seu pênis enquanto o toca, há, sugere o diretor, entre o corpo e o órgão genital do personagem, mais que uma comunicação, uma contaminação. Eles se devoram. Na sequência de um ménage (três rapazes e uma moça), tudo passa de um para o outro de maneira imediata. Em *Febre do Rato* “a obscenidade está na visibilidade total das coisas” nela, a imagem invocada pela lente do diretor é perfeitamente legível ao extremo.

A pulsão do desejo no filme é encarnada e uniformizada entre um homem e as velhas, um homem e a jovem estudante e um homem e o travesti. Pazinho, um dos amigos do poeta, vivido por Matheus Nachtergaele, mantém um relacionamento com a travesti Vanessa, casal permanentemente amparado e homenageado publicamente nos versos de Zizo que apagam qualquer diferença amorosa e de gênero entre eles. Os versos falam da perfeição deste tipo de amor que foge ao lugar, moralmente, comum: diga à ela, diz Pazinho mandando um recado à Vanessa “que ela é o homem da minha vida”. Pazinho, a partir de seu sofrimento (o casal havia se separado), amplia o campo poético narrativo no filme. É possível distinguir em *Febre do Rato* que a poesia, mesmo de modo inconsciente, norteia a vida de alguns personagens

A poesia de Zizo no filme parece resvalar o alter ego do diretor, de modo que, Cláudio Assis é Zizo, Zizo é Cláudio Assis. O vínculo entre os dois está na impossibilidade de separar o artista da sua obra, no filme a poesia, fio

condutor do personagem, denuncia que um conhece o outro. Autor e personagem condenam as práticas civis e políticas contemporâneas e, portanto, as denunciam: “você sabem o barulho que essa cidade tem. Você sabem o gosto, o cheiro...”. Nos versos do poeta/autor, nenhuma palavra está fora do lugar, todas são incorporadas à realidade e, sob este aspecto constitui um instrumento artístico de resistência. A força poética cresce ainda mais quando, no filme, Pazinho, diz ao se referir à poesia do amigo: “gosto de coisa que não entendo” há aí certamente um tipo de sensibilidade poética estimulada pela constante proximidade com os versos de Zizo, que permite a Cláudio Assis enfatizar a possibilidade de resistência da poesia, e chegar de modo dramático e arrebatador ao espectador.

Logo, a cidade de Cláudio Assis é um emaranhado de elementos: desejos, vozes, sonhos que refletem na tela corpos, sexo, arte e poesia em agonia. Onde o cineasta, como o Brasil, parecia estar fora de controle. Não à toa isso acontecia, vivia-se, quando das produções de Assis, um momento efervescente na arte, com muitos investimentos e valorização do nosso capital criador cultural e nunca se fez tanto cinema em várias partes do Brasil, nem se incentivou tanto o cinema como naquele primeiro decênio dos anos 2000. Mas isso não foi o que aconteceu nos últimos anos passados (2016 a 2022), quando a realidade assolada por um desgoverno e por uma pandemia fez descer pelo ralo todas as conquistas anteriores tornando a realidade de muitos brasileiros mais obscena que qualquer imagem de Assis ou de outros cineastas, que seriam neorrealistas. Dessa forma é que pensando as imagens, às vezes diacronicamente (fim do século XIX, no romance brasileiro, século XX, século XXI) ou sincronicamente dentro desse tempo, (apenas os anos de 2003-2016) é que procuramos refletir sobre as imagens dialéticas<sup>4</sup> que nos são postas, pois que comparam os momentos da arte com a realidade, a fim de que não nos escape a possibilidade de análise crítica dos filmes e do Brasil nesses últimos tempos. Assim, nesse contexto de ganhos e perdas, a arte ainda se recupera, para de novo tentar ocupar seu território seja onde ele for.

4 Surge, necessariamente, de uma nova percepção a partir do choque de duas polaridades “dialéticas”, da tensão que leva “o passado a colocar o presente numa situação crítica” (BENJAMIN, 2009, p. 513, fragmento [N 7a, 5]).

## REFERÊNCIAS

- AUGÉ, Marc. *Por uma Antropologia da Mobilidade*. Lumeiras – Maceió – Edufal: Unesp, 2010.
- BAUDRILLARD, Jean. *Senhas*. Rio de Janeiro: Difel, 2001.
- BOSI, Alfredo. *História Concisa da Literatura Brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1994.
- CHARNEY, Leo. “Num instante: o cinema e a filosofia da modernidade”. In. CHARNEY, Leo; SCHWARTZ, Vanessa R. *O cinema e a invenção da vida moderna*. São Paulo: Cosac & Naify, 2004, p. 317-334.
- HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. São Paulo: DP &A, 2003.
- JAMESON, Fredric. *As marcas do visível*. Trad. Ana Lúcia A. Gazolla e outros. Rio de Janeiro: Graal, 1995.
- JUNIOR, Benjamim Abdala (org). *Margens da cultura: mestiçagem hibridismo & outras misturas*. São Paulo: Boitempo editorial, 2004.
- SANTAELLA, Lucia (org.). “Cidades inteligentes: por que, para quem?”. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2016. 239 p. Resenha de Thiago Mittermayer. Teccogs: *Revista Digital de Tecnologias Cognitivas*, TIDD | PUC-SP, São Paulo, n. 13, jan-jun. 2016, p. 144-147.
- WENDERS, Wim. “A paisagem urbana”. In. Heloisa Buarque de Hollanda (org). *Revista Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, Rio de Janeiro: Graphos, n. 23,1994, p. 180-189.

# CINEMA DE PERIFERIA:

UMA PROPOSTA DE MÚTIPLAS SUBJETIVIDADES POLÍTICAS

ALINNY AYALLA COSMO DOS ANJOS<sup>1</sup>

**RESUMO** Os conflitos contemporâneos estão presentes no campo do imaginário, dos signos, da representação e da visibilidade. O processo de tornar visível, de mostrar e produzir imagens é uma construção social, e é neste sentido que nos interessa analisar o cinema. A falta de equidade em relação à diversidade social, tanto em relação aos criadores creditados quanto ao foco das narrativas, mantém um sistema excludente e pouco representativo. A análise sob esta perspectiva levanta questionamentos em relação à visibilidade das periferias, ao seu empoderamento e à sua participação. Neste artigo, discutimos o Cinema de Periferia, que questiona representações sociais preexistentes, com intuito de intervir no imaginário social, criar as suas próprias representações imagéticas das suas experiências. Referenciamos alguns filmes, coletivos e cineastas como forma de capitalização de experiências. Dessa forma, podemos concluir que esse cinema pode ser uma das formas de enfrentar os problemas históricos de desigualdade no cinema e na sociedade, uma vez que a arte é um instrumento de transformação social e o audiovisual é uma ferramenta política e representativa.

**PALAVRAS-CHAVE** Cinema de Periferia; representatividade; cultura periférica; cinema brasileiro.

**ABSTRACT** Contemporary conflicts are present in the field of imagery, signs, representation, and visibility. The process of making visible, showing, and producing images is a social construction, and it is in this sense that we are interested in analyzing cinema. The lack of equity in relation to social diversity, both in terms of the creators credited and the focus of the narratives, maintains an exclusionary and unrepresentative system. The analysis from this perspective raises questions regarding the visibility of the peripheries, their empowerment, and their participation. In this article, we discuss Periphery Cinema, which questions pre-existing social representations, with the aim of intervening in the social imaginary, to create their own imagetic representations of their experiences. We reference some films, collectives, and filmmakers as a way of capitalizing on experiences. Thus, we can conclude that this cinema can be one of the ways to face the historical problems of inequality in cinema and society, since art is an instrument of social transformation and audiovisual is a political and representative tool.

**KEYWORDS** Periphery Cinema; representativeness; peripheral culture; brazilian cinema.

<sup>1</sup> Pesquisadora do Laboratório de Pesquisa e Produção em Audiovisual (LAPPA), da Universidade Federal de Sergipe.

## INTRODUÇÃO

Quando se trata de grupos minorizados, a questão da visibilidade na esfera pública é de extrema importância. A visibilidade é um fator crucial para a inclusão social, e a falta dela pode levar a uma série de problemas, como marginalização, discriminação e exclusão. O poder está presente não apenas na repressão a um certo grupo, mas também na produção de discursos e práticas sociais que moldam a maneira como a sociedade os vê e trata. O historiador francês Roger Chartier (1990, p. 23) associa as representações sociais como “práticas que visam a fazer reconhecer uma identidade social, exibir uma maneira própria de estar no mundo, significar simbolicamente um estatuto e uma posição”. A criação de espaços de representatividade e a promoção da diversidade na mídia e na cultura são maneiras importantes de aumentar a visibilidade desses grupos e combater as práticas e discursos opressivos que limitam ou distorcem sua presença na sociedade.

Hannah Arendt (2010), ao analisar a condição moderna, tratou da questão do domínio público e da aparência em um mundo compartilhado. Segundo a filósofa, aparecer significa estar em um ambiente de trocas e conexões, ou seja, a ação requer a criação e instituição de um espaço imediatamente coletivo. A ação está intimamente ligada à existência dos outros e à sua presença, o que torna a ação possível pelo processo de aparecimento, único que permite a troca mútua. É por meio desse processo que tanto indivíduos quanto grupos criam e reproduzem as categorias relevantes de mundo. Deixar de participar da dinâmica da aparência pública significa privar-se ou ser excluído da participação política, o que, de acordo com Arendt (2010), significa privar-se da realidade, uma vez que o sentido da realidade do mundo só é assegurado pela presença de outros e pela aparência pública. Sem a possibilidade de ser visto e ouvido, é o sentido da realidade que sofre alterações. Dessa forma, a identidade e o senso de realidade só mantêm consistência ao longo do desenvolvimento da ação e da fala em um espaço aparentemente compartilhado. O mundo comum é o que as pessoas compartilham com as outras, incluindo suas ações, produções e discursos anteriores. A existência de um mundo comum torna possível uma ação coletiva, uma vez que é o fundamento da linguagem e das normas que a estruturam (Anjos, 2021).

Historicamente, a produção audiovisual no Brasil tem sido ancorada em uma perspectiva branca, elitista e eurocêntrica, que limitou a representação e a visibilidade de outros grupos e suas experiências. Em relação às periferias, é notável como em todos os aspectos, imagéticos, comunicacionais e políticos, os “pressupostos centrados em parâmetros negativos têm sido utilizados como referência hegemônica na representação social [...] em torno da ideia de ausência, carência e homogeneidade” (Souza e Silva, 2009, p. 21). Dessa forma, a periferia é constan-

temente pensada e assimilada a partir do senso comum, o qual é fortemente influenciado por imagens negativas. A midiaticização incessante, o aumento progressivo da violência urbana e a cultura do medo se tornaram elementos cruciais na construção da representação da periferia em nossa cinematografia (Anjos, 2021). O cineasta periférico Adirley Queirós,<sup>2</sup> em entrevista, questiona esse retrato realizado:

O cinema brasileiro, em geral, tem esse aspecto de estar sintonizado com aquilo que os seus autores acham ser a narrativa do real. Mas a narrativa do real deles é só de um lugar, de um lugar de classe. Que eles entendem como “ah, o pobre é assim, o deficiente é assim, o periférico é assim, esses caras não entendem política”. A forma [...] no cinema brasileiro é a mais opressora em relação ao documentado, que nunca tem a possibilidade de sair do lugar, nunca. Ele sofre na vida e vai sofrer também no cinema. (Queirós, 2017)

Essas representações têm um peso na sociedade, pois não são “simplesmente opiniões, imagens ou atitudes em relação a um objeto social, mas são verdadeiras teorias ou sistemas de conhecimento que servem na descoberta e organização da realidade” (Camino; Torres, 2013, p. 105), e têm grande papel em emular construções e noções de pertencimento. Essas percepções são impactantes porque constituem um imaginário social e geralmente vêm de lugares de poder. Consequentemente, é comum que as pessoas internalizem esses imaginários, que, por sua vez, influenciam a forma como percebem a si mesmas e os outros, bem como compreendem grupos, objetos, práticas e instituições. Dessa forma, os filmes, novelas, séries e peças publicitárias podem criar um imaginário que interfere negativamente na formação de imagens de pessoas reais na sociedade, além de causar dores motivacionais, emocionais e psicológicas, especialmente em crianças e jovens (Anjos, 2021).

O cinema não reflete nem registra a realidade; como qualquer outro meio de representação, ele constrói e “reapresenta” seus quadros da realidade por meio dos códigos, convenções, mitos e ideologias de sua cultura, bem como mediante práticas significadoras específicas desse meio de comunicação. Assim como cinema atua sobre os sistemas de significado de uma cultura – para renová-los, reproduzi-los, ou analisá-los, – também é produzido por esses sistemas de significado. (Turner, 1997, p. 128-129)

Em um cenário em que as representações dominantes enfatizam a importância da imagem não apenas na criação de significado, mas também na construção do tema, o Cinema de Periferia pode ser uma maneira de resistir a essa exclusão, permitindo que vozes, histórias e culturas periféricas sejam representadas e reconhecidas. A antropóloga Rose Satiko pesquisou realizadores e exibidores da periferia de São Paulo, e relatou a ampla consciência em relação à

2 Adirley Queirós é cineasta de Ceilândia, periferia em Brasília. No cenário nacional teve visibilidade a partir dos documentários *A Cidade é Uma Só?* (2011), e *Branco Sai, Preto Fica* (2014), pelo qual foi premiado no Festival de Brasília e indicado ao Prêmio Guarani de Cinema Brasileiro. Internacionalmente, o destaque veio com *Era Uma Vez Brasília* (2017).

falta de uma representatividade plural na TV e na mídia. A pesquisa demonstrou que para eles é imprescindível “debater criticamente a linguagem cinematográfica ou televisiva, desenvolver experimentos audiovisuais com diversas linguagens, questionar as relações de poder nas esferas de produção de imagens e conhecimento” (Hikiji, 2008, p. 12).

Nos últimos anos, houve um aumento significativo nos festivais e mostras que exibem essas obras em todo o país, e eventos dedicados exclusivamente ao Cinema de Periferia ganharam relevância e se multiplicaram, como a Mostra Formação do Olhar, do Festival de Curtas de São Paulo, o Festival Cine Favela de Cinema,<sup>3</sup> e o Na Quebrada Festival de Cinema<sup>4</sup> em São Paulo; Festival Cine Cufa,<sup>5</sup> no Rio de Janeiro; Cine Periferia Criativa, em Brasília; Mostra Periferia Cinema do Mundo, em Minas Gerais; Festival de Cinema das Periferias,<sup>6</sup> no Pará, etc. Tais eventos, como mostras, encontros, debates, projetos e festivais específicos para o Cinema de Periferia, atuam como “instâncias de reconhecimento de novos realizadores no campo do audiovisual e criam condições para sustentar um discurso social [...] que ao mesmo tempo unifica e legitima um conjunto específico de trabalhos de cinema” (Zanetti, 2010, p. 193). E ao criarem e cultivarem esse cenário de cinema,

[...] alargam as oportunidades de integração entre as periferias e promovem a divulgação dos materiais por elas produzidos, uma vez que é obrigatório para a inscrição que as obras tenham sido realizadas por associações ou coletivos instalados na favela ou por produtores periféricos independentes. É desse modo que o mercado cinematográfico se abre e se estende, tornando-se uma possibilidade aos moradores das favelas. (Clavery; Bogado; Oneto, 2012, p. 5)

Diante disso, este artigo tem como objetivo discutir essa produção audiovisual, refletir sobre sua importância a partir dos entrelaçamentos e conflitos que se estabelecem entre representações sociais pré-existentes. As reflexões fazem parte dos resultados da dissertação *Cinema de periferia: novas narrativas, representatividade e luta política* (Anjos, 2021), onde desenvolvemos um estado da arte<sup>7</sup> da produção acadêmica referente ao tema, análises sobre as condições de formação desse cinema e seu panorama político, a criação discursiva sobre a periferia ao longo do tempo e sua representação no cinema nacional.

Apresentamos também uma constelação de filmes e cineastas, e a seleção foi conduzida com base em alguns critérios para garantir uma mostra mais precisa da questão proposta. Dentre os critérios considerados, incluímos obras e realizadores que assumiram em seus discursos, como entrevistas, e/ou nos próprios filmes, esse posicionamento político, a íntima ligação de sua produção com o território periférico; com produção nos últimos dez anos; e que obtiveram destaque por meio de festivais de cinema.

3 Festival Cine Favela de Cinema, disponível em: <https://x.gd/rk5tW>.

4 Na Quebrada Festival de Cinema, disponível em: <https://x.gd/Nj3CD>.

5 Festival Cine Cufa, disponível em: <http://www.cinecufa.com.br/>.

6 Projeto Telas em Movimento, disponível em: <https://x.gd/UOdWM>.

7 A coleta de dados do estado da arte foi realizada através da consulta aos bancos de teses e dissertações da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES) e da Biblioteca Digital Brasileira de Teses e Dissertações (BDTD), a partir das palavras-chave “cinema de periferia”, “periferia”, “audiovisual” e “vídeo”, delimitando o período entre 2000 e 2020, e as grandes áreas em Ciências Sociais Aplicadas, Ciências Humanas, Multidisciplinar, e Linguística, Letras e Artes.

Privilegiamos nessa constelação, com algumas exceções, participantes de edições do Festival Visões Periféricas.<sup>8</sup> O festival existe desde 2009, com curadoria específica, no intuito de contemplar a produção audiovisual das periferias brasileiras em toda a sua diversidade. Segundo o texto de apresentação do evento, “é um projeto singular que amplia, por meio da exibição de filmes e laboratório de desenvolvimento de projetos, o espectro de visões sobre espaços periféricos brasileiros a partir do olhar de quem vive o seu cotidiano”.

8 Todas as edições, disponíveis em: <https://x.gd/Y5Cqi>.

## CINEMA DE PERIFERIA

É relevante destacar que, antes do poder público, diversas organizações não governamentais já atuavam em áreas periféricas, e a inclusão do audiovisual nas periferias e comunidades tem sido construída há décadas (Anjos, 2021). Como aponta Oliveira (2014), a conexão entre o Estado e o setor cinematográfico a partir da Retomada e, posteriormente, com a Agência Nacional do Cinema (Ancine), possibilitou que toda uma geração pensasse na área como uma opção profissional. Souza e Silva (2012, p. 101) afirma que a inclusão e o aumento na produção audiovisual nas periferias foram possibilitados por “políticas culturais empreendidas nos últimos 10 anos, tanto no âmbito municipal quanto no federal; [...] tecnologias digitais, [...] e, por fim, novas propostas de políticas de representação”.

Os últimos vinte anos de oficinas e políticas públicas permitiram que a tecnologia e a linguagem visual fossem usadas para redefinir a relação entre as comunidades com grande vulnerabilidade social e o mundo “exterior”. As iniciativas federais implementadas durante o primeiro mandato do presidente Luiz Inácio Lula da Silva (2003-2006), tais como o Plano Nacional de Cultura (PNC), o Sistema Nacional de Cultura (SNC), o Cultura Viva e o Programa Mais Cultura, tiveram um grande impacto na área cultural.

Nessa conjuntura, temos visto um aumento significativo das produções audiovisuais das periferias, com outras perspectivas sobre temas, discursos, questões de lugar, território, culturas e narrativas, tanto em filmes de ficção quanto em documentários, experimentais ou híbridos. Os temas e personagens que são excluídos, marginalizados ou estereotipados no cinema e na mídia são abordados nessas obras, e ao apontar os diversos aspectos sociais, culturais e políticos da periferia, produzem um enorme e emblemático material que muitas vezes contraria o imaginário social existente (Anjos; Colucci, 2020).

O que é o Cinema de Periferia? O que os teóricos e pesquisadores produziram a respeito? Quais são os conceitos fundamentais para se aprofundar nesse cinema? O que une o conjunto da produção? Para grande parte do grupo hegemônico, essa produção não é considerada um “cinema”. Acreditamos ser relevante nomeá-la, afirmando as suas múltiplas experiências. Contudo, os pesquisadores e realizadores que se dedicaram ao tema o consideram enquanto pluralidade, e não há um consenso para nomear essa produção audiovisual. Aderaldo (2017, p. 75) defende que a nomenclatura dependerá “da forma como a alteridade é percebida e representada em cada caso”. São exemplos de termos: cinema de favela, cinema comunitário, cinema de quebrada, vídeo popular, etc. (Aderaldo, 2017).

Portanto, para compreender este cinema, é necessário distingui-lo dos campos vizinhos, que, muitas vezes, são confundidos como se tratassem da mesma coisa. Um termo bastante utilizado é o “Cinema Periférico de Bordas”, apresentado pela pesquisadora Bernadette Lyra (2017 p. 47), que denomina um grupo “específico de filmes de ficção que, além de realizados com baixíssimo orçamento e técnicas precárias, são caracterizados por uma forma bastante específica de apropriação imitativa e fragmentária de filmes de gêneros”. Contudo, a própria autora faz questão de afirmar que não se trata do Cinema de Periferia, mesmo que seja realizado por “moradores de determinadas cidades interioranas ou habitantes de subúrbios das grandes cidades” (Lyra, 2017, p. 47).

Também não se trata do “Cinema Periférico” utilizado pela pesquisadora Angela Prysthon em artigos e mais recentemente no livro *Retratos das margens: do Terceiro Cinema ao Cinema Periférico* (2022), onde examina, a partir dos Estudos Culturais, o lugar que os cinemas de “terceiro mundo” ocupam no debate e na história recente do cinema mundial, com especial ênfase no Brasil, mas também considerando os cinemas argentinos, portugueses, franceses, espanhóis e palestinos. Reduzir a abordagem a uma questão de falta de recursos também não é uma opção, pois, apesar da desvantagem em relação ao cinema *mainstream* e todo o aparato técnico e financeiro, outros cinemas de grupos sociais minorizados também passam por isso, e estratégias são construídas a partir disso.

Não há correntes estéticas, formais ou de linguagem que una essa produção. O que une esses trabalhos audiovisuais de diferentes periferias é a valorização do território simbólico fundamentado em questões de filiação, comunidade e identificação (Anjos, 2021). Um cineasta periférico pode, ou não, classificar seu trabalho como Cinema de Periferia, mas ao fazê-lo se inscreve em uma práxis política, que reconhece a ideia de um centro, mas o subverte, questiona e tensiona.<sup>9</sup> “Cinema de Periferia é o audiovisual produzido em favelas e periferias a partir de múltiplas estéticas, políticas, formatos e intenções, mas intimamente ligado à questão da valorização do território simbólico, uma questão de pertencimento e comunidade” (Anjos, 2021, p. 90). Sendo assim, é caracterizado principalmente

9 É necessário frisar que pode haver e existe conflito entre os atores sociais que reivindicam o direito de “existir” no discurso e nas imagens de forma bastante heterogênea. Ou seja, não significa dizer, que toda produção audiovisual realizada nas periferias é Cinema de Periferia, visto que é um posicionamento político. Um cineasta periférico pode assumir que seu cinema é independente, ou mesmo que faz parte de outro ponto identitário, como o cinema negro, o cinema *queer*, o cinema feminista, etc.

pelos atores sociais, cineastas e realizadores da periferia que formam um ponto de referência: o território simbólico (Anjos, 2021). Para Barbosa e Souza (2013, p. 125) o território “não é apenas um lugar físico que se habita. É uma experiência de comunicação entre sujeitos sociais”. Como consequência da ação humana, o território se torna um jogo de forças múltiplas e a sua legitimidade está nas representações que ele cria, tão simbólicas quanto.

O território é visto “como um espaço vivido, inspirador da criação, e no qual o artista se coloca ao serviço de uma comunidade para contribuir no seu desenvolvimento identitário, que, ao mesmo tempo, marca o lugar de um imaginário” (Anjos, 2021, p. 89). A cineasta Renata Dorea,<sup>10</sup> no curta-metragem *Suellen* e a *Diáspora Periférica* (2020), fala desse pertencimento e identificação, mesmo depois do “exílio”. Através de imagens de arquivo e voz *off*, ela recorda com saudade as experiências e vivências de toda a comunidade em São João de Meriti, na Baixada Fluminense (RJ), e também comenta as dificuldades enfrentadas ali por sua família, amigos e vizinhos devido ao abandono do Estado (Anjos, 2021).

A subjetividade desse lugar está presente nas narrativas de vida contadas de diversas formas, como vídeos, música, teatro, artes visuais, literatura, entre outras. As releituras artísticas do seu espaço pelos cidadãos possibilitam a transformação e aprimoramento das imagens da periferia. Nos últimos vinte anos, obras audiovisuais têm apresentado outras opções de narrativa, com a periferia sendo a principal fonte de suas criações artísticas e culturais. Além de representar a própria realidade, os cineastas periféricos também acreditam que o audiovisual é uma forma de produzir e posicionar o discurso no âmbito público (Anjos, 2021).

Em outras décadas do cinema brasileiro, a distância dos diretores que faziam filmes sobre a periferia trazia, em muitas vezes, uma distorção, um olhar meio antropológico. E acho que o que tem acontecido com esse olhar periférico é justamente o contrário, o que pra mim já é muito bonito. Ter esse tipo de olhar, de pessoas que têm um conhecimento de causa, falando bem ou até mal desses lugares, mas com desejo político. Acredito que um dia esse cinema feito nesses lugares vai voltar para esses mesmos lugares de uma forma muito potente e ser visto por muita gente. Acho que aos poucos isso já acontece, mas acredito que tudo pode atingir uma outra escala. Eu acho que esse deveria ser um novo foco pra gente pensar. (Novais, 2014)<sup>11</sup>

Segundo Hamburger (2018, p. 30), “o movimento ascendente desses jovens pertencentes às classes populares estimula a reflexão contundente sobre sua história e sobre os lugares onde moram ou moraram”. A ode ao território pode ser representada no espaço, nos personagens, na menção subjetiva, na autoria, etc. Realizadores do

10 Renata Dorea nasceu na Baixada Fluminense (RJ), é artista afro-indígena, ilustradora, designer e cineasta.

cinema de Periferia subvertem as barreiras geográficas, econômicas e sociais ao questionar o discurso único sobre a periferia, reapropriando, fabulando e criando para expressá-la como um conceito não binário (Anjos, 2021). Ao pensar de forma imagética sobre questões relacionadas à diferença, tais como cultura, raça, orientação sexual, diferenças de classe, etc., a invenção de uma nova forma de luta coletiva é inscrita nas periferias. O cineasta periférico Lincoln Péricles<sup>12</sup> reflete:

[...] não tem mais como – principalmente a burguesia cinematográfica – negar o que nós da quebrada temos feito. Qualquer filme que eu faça é considerado menos por causa da minha posição de classe. [...] Então, se eu quero experimentar e usar a linguagem do cinema, eu sou considerado menos. Se o [Jean-Luc] Godard, o playboy da USP ou de qualquer outro lugar do Brasil fizerem, tudo bem. Se o Lincoln fizer, não. Tem essa questão de classe bem delimitada. Não adianta só fazer um filme, eu preciso também questionar o que é fazer um filme. Porque o meio de produção nunca foi nosso. Quer dizer, o meio de produção em massa continua não sendo. (Péricles, 2020)

A questão da representação imagética de grupos minorizados, através de estereótipos, ainda é uma questão relevante, apesar de obras audiovisuais com diferentes perspectivas começarem a surgir. A presença e evolução dos papéis atribuídos às pessoas residentes nas periferias demonstram a lenta evolução da sociedade brasileira, que ainda é marcada pelo racismo e classismo. A representação a partir das suas próprias enunciações, pode, por um lado, desafiar as narrativas dominantes e desconstruir estereótipos prejudiciais, e, por outro, o que é mais relevante, incentivar a autoestima da juventude periférica (Anjos, 2021).

A descentralização e a separação gradual entre cultura e Estado, a emergência de territórios e metrópoles que funcionam em rede, o apagamento de grandes narrativas nacionais criam uma demanda pelo desenvolvimento das narrativas locais, ficcionalizações territoriais e uma imaginação capaz de mover as linhas. O acesso ao audiovisual é uma forma importante de promover a participação popular e fortalecer a democracia em comunidades carentes e favelas. É necessário criar espaços comunitários de produção audiovisual, fornecer capacitação técnica e educacional, criar espaços de exibição e discussão.

Nesse sentido, é importante discutir o impacto que as políticas públicas têm na produção cultural. Os realizadores audiovisuais da periferia, além dos inúmeros percalços, ainda enfrentam uma disputa desigual em relação a financiamentos, em especial na questão dos editais do poder público, pois “a maior parte dos mecanismos públicos de financiamento existentes no contexto nacional são disputados por todos os grupos que atuam no grande campo do

11 Lincoln Péricles nasceu e mora no bairro do Capão Redondo, periferia de São Paulo. É diretor, roteirista, fotógrafo, técnico de som, montador e professor de cinema. Em fevereiro de 2020 teve seu trabalho destacado pela *Cahiers du Cinéma*, considerada a maior publicação de cinema do mundo.

cinema” (Oliveira, 2014, p. 210). Para a periferia fica a incapacidade de acessar bens e serviços no espaço público e, ainda mais gravemente, não poder fazer valer o seu direito de acesso. Os habitantes das periferias sentem-se assim abandonados, fora do campo da representação, invisíveis, colocados “fora do jogo” da vida pública, da cidadania.

O desenvolvimento da desconfiança, da precariedade, das desigualdades sociais e territoriais nas cidades, combinado ao crescente descrédito da política e um enfraquecimento da democracia, torna-se um coquetel explosivo. As ações e políticas públicas falham em vários aspectos fundamentais desde a sua criação, ao ignorar as capacidades de expressão, iniciativa e ação dos habitantes. Muitas vezes os veem como problemas, mas raramente como recursos, e negligenciam sua inventividade e habilidade de agir. Preferem abordagens individuais, baseadas no mérito individual e na competição, e cada vez mais negligenciam a responsabilidade coletiva e as contribuições de cooperação e solidariedade. Negam a existência de uma pluralidade de saberes específicos às identidades coletivas e individuais, comunidades de vida, afiliações culturais, crenças filosóficas e religiosas, não promovem o encontro e o diálogo (Anjos, 2021).

No entanto, apesar do acúmulo de dificuldades, as periferias apresentam considerável riqueza humana e criatividade social. Seus moradores realizam ali diversos atos de solidariedade, iniciativas cívicas e econômicas, pouco conhecidas e intocadas pelo poder público. Devemos dar um importante passo, enquanto país plural e democrático, o da autonomia: permitir que as periferias tenham acesso à capacidade política para serem responsáveis pela definição de suas necessidades e coprodutoras do desenvolvimento social de seu território. Não os limitar à condição de consumidores passivos de políticas públicas, mas os reconhecer como cidadãos ativos, capazes de assumir o próprio desenvolvimento e o de seu meio, de se manifestar e realizar seus projetos. Contar com seus propósitos, suas convicções, suas habilidades. Em síntese, apoiar esta reconquista da sua dignidade cívica, da sua cidadania plena, e dar-lhes os meios para isso.

As estruturas institucionais tornaram-se obsoletas à medida que o potencial da sociedade civil se desenvolveu. Se as periferias não se envolvem ou pouco participam da vida pública, não é porque não se interessem, mas porque não têm, nos espaços que lhes são oferecidos, o poder real sobre eles. É tempo de considerar os cidadãos pelo que são: pessoas e grupos dotados de reflexão, capazes de inventar, de ser responsáveis e solidários, de decidir, de agir juntos para dar vida aos valores de uma democracia. A ação pública, quando envolve os cidadãos no seu desenvolvimento, implementação e avaliação, torna-se mais relevante, eficaz e sustentável. É um agente que multiplica os investimentos públicos e privados, gerando dinâmicas de desenvolvimento para pessoas, comunidades e territórios

vivos. É crucial reconhecer a relevância da arte e da cultura como alavancas econômicas, mas também compreendê-las como estimuladoras dos laços sociais e ferramentas de planejamento urbano e regional. O nosso tempo não suporta mais medidas que promovam a aquisição da paz social de forma isolada. É a nossa cultura política que precisa ser aprimorada e modificada. Os indivíduos não são apenas moradores, são agentes sociais (Anjos, 2021).

## CONSTELAÇÃO DE OBRAS, CINEASTAS E NARRATIVAS

Segundo o pesquisador Wilq Vicente, nas produções audiovisuais da periferia, encontramos “presença de temáticas identitárias, de gênero, territoriais, sobre o racismo, a pobreza, a violência, a mobilização política coletiva e a produção cultural popular, além de escolhas artísticas e posicionamentos político-culturais” (Vicente, 2021, p. 65 ). Além disso, é importante ressaltar a diversidade estética presente. Os cineastas exploram diferentes estilos narrativos e linguagens cinematográficas, muitas vezes utilizando recursos experimentais para contar suas histórias. Essa diversidade é um reflexo da multiplicidade de experiências e perspectivas presentes nas comunidades periféricas.

Para começar, citaremos o cineasta paulista Lincoln Péricles que se apresenta afirmando “não sou do meio do cinema, eu sou do meio daqui da quebrada onde eu moro” (Péricles, 2020). Ele dirigiu os curtas *O trabalho Enobrece o Homem*, *Cohab* e *Isso É Uma Comédia Desgraçada*, em 2013; *Aluguel: O filme*, *Filme dos Outros*, *Ruim é ter que trabalhar* e *Entrevista com as coisas*, em 2015 e *Filme de domingo* em 2020. Com suas obras chamou atenção da mais prestigiada revista de cinema do mundo, a *Cahiers du Cinéma*, que descreveu sua produção como “um cinema longe do imaginário ligado às favelas, que inventa sua própria forma, áspera e necessariamente imperfeita, entre intervenção e arquivo visual do bairro” (Lepastier, 2020, p. 57).

Especialista em montagem, o seu longa *Filme de Aborto* (2016) se destaca pela experimentação. As opções do cineasta para contar a história surpreendeu e dividiu crítica e público onde o filme foi exibido. O longa-metragem narra a história de um casal jovem, que vive em Capão Redondo, São Paulo, que enfrenta as disparidades sociais em busca de oportunidades escassas de emprego e os abusos dos patrões. Quando descobrem que terão um filho nessa situação, decidem abortar. Uma questão tabu em nossa sociedade é abordada através da gravidez masculina, que, na história, tem o direito de abortar. Esta premissa abre a possibilidade para diversas discussões a respeito de classe e gênero. Além disso, a trama desenvolve-se de forma não-linear, onde imagens e sons aparecem

de forma aleatória e não estão sincronizados. É uma proposta cinematográfica que rompe com as convenções vigentes em relação ao cinema *mainstream* (Anjos, 2021).

*Os Guerreiros da Rua* (2018), do cineasta pernambucano Erickson Marinho,<sup>13</sup> premiado em 2020 como Melhor Filme Infantil no Festival de Cinema Itinerante da Língua Portuguesa 2020, é uma mescla de *live action* e animação. Na verdade, faz parte de um projeto transmídia,<sup>14</sup> uma história contada por meio de três produtos: filme, videoclipe e HQ. O projeto desenvolve a ideia do fantástico na periferia em Santa Terezinha, Recife (PE), narrando, através de uma mescla de fantasia e realidade, as aventuras de quatro jovens que têm como missão salvar a comunidade onde moram da invasão de seres malignos. O longa-metragem, que se passa nos anos 1990, apresenta elementos da infância de Marinho, como os desenhos *Cavaleiros do Zodíaco* e *Caverna do Dragão*, e trata da amizade, do poder da imaginação e do sonho. O elenco foi composto de pessoas da comunidade que nunca tinham feito cinema antes (Anjos, 2021).

O documentário *Anastácias* (2020) da paulista Thatiane Almeida,<sup>15</sup> foi premiado na edição de 2021 do Festival Visões Periféricas, ao retratar “a vida de cinco mulheres negras de comunidades da região do Jabaquara, zona sul de São Paulo, a partir da premissa do afeto”. O título faz referência à figura lendária da escrava Anastácia, forçada a viver com uma máscara de ferro cobrindo sua boca após recusar-se a dormir com o senhor. Embora não seja mencionado diretamente, o longa apresenta cinco mulheres da periferia de São Paulo que passaram por situações de abandono e violência. Márcia Cristina Pereira Amaral, Maria Aná dos Santos, Maria Aparecida Falcão, Cenira Barboza da Silva e Janaina Saraiva de Jesus expõem suas histórias e intimidades, que abrangem desde relacionamentos abusivos até a perda de filhos, além de abordar como essas mulheres lidam com sensações e sentimentos como aceitação, amor-próprio e liberdade (Anjos, 2021).

Em termos de diversidade de temas, não poderíamos deixar de mencionar a obra *Perifericu* (2019), de Nay Mendl,<sup>16</sup> Rosa Caldeira,<sup>17</sup> Stheffany Fernanda<sup>18</sup> e Vita Pereira.<sup>19</sup> O longa-metragem recebeu mais de 30 prêmios. A história de Denise (Ingrid Martins) e Luz (Vita Pereira), amigas que moram na Ilha do Bororé, no Grajaú, trata de temas como cultura periférica, religiosidade, extermínio de negros e LGBTQIA+, hipersexualização do corpo travesti, política, dentre outros. O curta inicia com uma reflexão de Luz: “Dizem que sonhar é a certeza de que você tá viva. Essa anda sendo minha maior preocupação”. Com uma equipe composta por mulheres, periféricas, LGBTQIA+ e negras, o filme foi contemplado pelo VAI – Valorização de Iniciativas Culturais, projeto da Prefeitura Municipal de São Paulo (Anjos, 2021). Com base em reflexões “sobre o que é ser LGBTQIA+ e viver nas favelas de São Paulo”, a

12 Erickson Marinho cresceu na comunidade de Santa Terezinha, em Santo Amaro, no Recife. É graduado em Cinema de Animação e pós-graduado em Estudos Cinematográficos.

13 Os bastidores do projeto transmídia *Os Guerreiros da Rua*, disponível em: <https://x.gd/T4Oeb>.

14 Thatiane Almeida é de Brasilândia, periferia de São Paulo. Temas como gênero, sexualidade, raça e classe são frequentes nos trabalhos da diretora, que considera o audiovisual uma arte com potencial de entreter, mas também de levar a reflexão sobre o tipo de sociedade que vivemos e a que queremos. Ela carrega no currículo importantes trabalhos como diretora, como assistente de direção ou produtora executiva de obras tanto no cinema como na música. Já trabalhou com artistas como Elza Soares, Emicida, Luiza Sonza, Xênia França, Glória Groove, Karol Conká e Linn da Quebrada.

15 Nay Mendl é cineasta periférico, transmasculino, da periferia de São Paulo e graduando em Cinema e Audiovisual pela Universidade Federal da Integração Latino-Americana (UNILA). É diretor, diretor de fotografia e montador.

16 Rosa Caldeira tem formação em Ciências Sociais, é *gaffer* no cinema, multiartista, trans, militante e realizador, atuando com cultura LGBTQIA+ e periferia.

17 Stheffany Fernanda é cineasta, DJ e técnica de produção de áudio e vídeo. Atualmente cursa Cinema e Audiovisual, na UNILA.

18 Vita Pereira é multiartista, travesti e produtora cultural. Formada em Pedagogia e Teatro. Possui diversos trabalhos em cinema, artes visuais, teatro, educação e moda, entre outros.

equipe tem produzido e pesquisado desde 2015 as vivências e narrativas desses indivíduos periféricos, bem como suas conexões com o território, temas e subjetividades pouco discutidos.

A ideia de realizar se mescla com as urgências das nossas vidas. Vemos nosso filme como um grito coletivo que diz que estamos vivos/vivas/vives e que não vamos só aceitar a sobreviver e ir para além. Explorar esse tema pode ser algo que muitas pessoas já fazem, porém temos sonhos, temos vontades, temos vozes e agora mais do que nunca a gente fala por nós mesmos. (Fernanda, 2020)

Ampliando o escopo, é necessário falar sobre a produtora<sup>20</sup> mineira Filmes de Plástico, da periferia da cidade de Contagem, hoje sediada em Belo Horizonte (MG), que tem deixado sua marca no cinema brasileiro contemporâneo. Em 2009, os cineastas André Novais Oliveira, Gabriel Martins, Maurílio Martins e o produtor Thiago Macêdo criaram a produtora. Suas produções foram premiadas em mais de 200 festivais no Brasil e no mundo, incluindo a Quinzena dos Realizadores em Cannes, Festival de Cinema de Locarno, Festival de Rotterdam, FID Marseille, Indie Lisboa, Festival de Cartagena, Festival de Cinema de Brasília, Mostra de Cinema de Tiradentes, entre outros, tendo conquistado mais de 50 prêmios. Alguns filmes tiveram grande destaque como *Ela Volta na Quinta* (2014), *Temporada* (2018), hoje presente no catálogo do streaming *Netflix*, *No coração do mundo* (2019) e *Marte Um* (2022). Suas abordagens corajosas e criativas, aliadas à busca por temáticas relevantes e à inovação estética, tem inspirado e influenciado outros cineastas e contribuído para a discussão da diversidade e a qualidade do cinema nacional (Anjos, 2021).

Não podemos deixar de citar também Adirley Queirós, de Ceilândia (DF), que teve grande destaque nacional e internacionalmente com o documentário híbrido *A cidade é uma só?* (2011), elogiado tanto pela crítica como pelo público e com premiações diversas como a Semana dos Realizadores (RJ), 15<sup>a</sup> Mostra de cinema de Tiradentes (MG), BAFICI – Buenos Aires, Festival Internacional de Cinema Independente, Word Cinema Amsterdã, Los Angeles Brazilian Film Festival, entre outros. Com o documentário híbrido *Branco Sai, Preto Fica* (2014) recebeu mais de 30 prêmios no Brasil e no mundo (Anjos, 2021). Em 2017, conquistou o prêmio de melhor direção no 50<sup>o</sup> Festival de Brasília do Cinema Brasileiro, com o filme *Era Uma Vez Brasília*. Em conjunto com a cineasta Joana Pimenta, ganhou o grande prêmio do Festival Cinéma du Réel, em Paris, com o longa *Mato Seco em Chamas* (2022).

Também premiado, o curta-metragem *Bonde* (2019) de Asaph Luccas<sup>21</sup> vai tratar da história de três jovens negros da favela de Heliópolis, Zona Sul de São Paulo, que buscam refúgio da discriminação na noite LGBTQIA+ da cidade, a aceitação e o acolhimento que não encontram em suas famílias/quebradas. O filme nos mostra as dores

19 A Filmes de Plástico (MG) é uma das produtoras periféricas mais conhecidas nacionalmente, contudo conseguimos identificar a existência de outras como Zalika Produções (SP), Quebrada Produções (SP), A Matilha (RJ), Renca Produções (MG), etc.

20 Asaph Luccas é artista multidisciplinar LGBTQIA+ negro que cresceu na periferia da Zona Leste de São Paulo, ilustrador e realizador de cinema independente, abordando temáticas de gênero, sexualidade e representatividade de identidades negras e LGBT através de seus trabalhos.

que vem do racismo e LGBTQIfobia, contando a história de Lua (Alice Marcone), uma mulher trans que é vista pelos colegas de faculdade como um objeto a ser estudado; Camis (Joyce Brito), mulher lésbica que sofre preconceito da própria mãe e Raí (Eric Oliveira), um jovem gay e gordo continuamente desprezado em aplicativos para o público LGBT. Produzido pelo Coletivo Gleba de Pêssego (SP) através do VAI II, edital de valorização de iniciativas culturais periféricas, o filme foi escolhido pelo júri como Melhor Curta Brasileiro na 27ª edição do Festival MixBrasil, ganhou três prêmios no 30.º Curta Kinoforum – Festival Internacional de Curtas-Metragens de São de Paulo e o Lili Award Best Short Film, no MIX Copenhagen LGBTQ+ Film Festival em 2020 (Anjos, 2021).

Outro ponto relevante a ser considerado é a questão dos coletivos. Podemos mencionar o Coletivo Coquevídeo (PE), o Coletivo Apeirom (DF), o Coletivo Transformar (SP), o Coletivo DUCA (DF), o Coletivo Na Favela – Núcleo Audiovisual Favela (RJ), o Coletivo Cine Campinho (SP), entre outros espalhados pelo país, muitas vezes mais conhecidos nas próprias comunidades. Na Gleba de Pêssego, Asaph Luccas, Carol Santos, Gabriel Soares, Guilherme Candido, Joyce Santos, Leonardo Domingos, Tatiane Ursulino e Oliv Barros, vêm de várias partes da Grande São Paulo, com um objetivo bem definido. Além de trabalhar com a criação audiovisual, produzem conteúdos digitais, artes, moda e design, assinando a direção criativa coletivamente, e o grupo almeja que seus trabalhos abram as portas para outros realizadores negros, LGBTQIA+ e de periferia. No entanto, este é um desafio para aqueles que não estão inseridos no mercado de editais e no cinema *mainstream*, por isso que a maioria das produções do Cinema de Periferia é composta por curtas-metragens (Anjos, 2021).

O audiovisual é um mercado muito excludor, os editais sempre são ganhos pelas mesmas pessoas que basicamente vieram das mesmas universidades, compartilham os mesmos ciclos sociais e contam histórias a partir das mesmas vivências. A coisa do curta-metragem é que apesar de tudo isso, ele se torna uma solução mais acessível para realizadores que saem dessa curva. Tem uma cena muito incrível de outros realizadores negros, LGBTQI+ e vindos das periferias que só existe no circuito de curtas-metragens. (Luccas, 2019)

Esses coletivos têm um certo número de pontos em comum: realizam exposições e eventos no espaço público, ações coletivas e colaborativas, interdisciplinaridade e abordagens múltiplas, participam da definição de outras relações entre arte e sociedade, em uma nova estética e necessidade de estar junto, até de compartilhar uma utopia concreta sobre a cidade e vivê-la juntos. Experimentação e participação são centrais. Eles se convidam à complexidade da cidade, ocupando os espaços tanto no “centro como nas margens”, traçam percursos e fazem representações cartográficas que mobilizam outros imaginários, outras formas de ler e reinventar a cidade (Anjos, 2021).

O poder dos cineastas de contar histórias também é o de contar a si sua relação com o outro, sua cultura e o mundo, o que nos leva a abordar a questão das estruturas simbólicas e imaginárias. Na forma reflexiva de “falar sobre nós mesmos”, a identidade pessoal é projetada como uma identidade narrativa. A narrativa coletiva, apresentada pelo sujeito da escrita através do jogo de identificações projetivas cruzadas, recolhe os fragmentos dispersos da experiência, dramatiza-os e inscreve-os em um quadro narrativo, que fabula a realidade do grupo na encenação de uma experiência compartilhável (Anjos, 2021).

Rancière (2005, p. 58), afirma que “o real precisa ser ficcionado para ser pensado”, e podemos a partir daí pensar a importância da fabulação das realidades periféricas. Criar histórias está conectado com a capacidade de dar sentido à experiência humana, porque nossas vidas são inteligíveis apenas em narrativas. A fabulação está em uma espécie de ponto crucial onde a percepção, a memória, a geração de ideias, a emoção, a metáfora e, sem dúvida, inquietações de nossas vidas, se cruzam e interagem.

## REFLEXÕES FINAIS

Através da articulação narrativa ou ruptura, o Cinema de Periferia nos instiga a refletir sobre o processo significativo dessas imagens, a representação e identidades sociais. Para estabelecer um certo equilíbrio na sociedade e nas disputas políticas, é necessário, antes de tudo, mudar o pensamento comum e estereotipado em relação à periferia, formar na consciência dos cidadãos ideias reais sobre equidade social, e formas de alcançá-la. Acreditamos na hipótese de a narrativa audiovisual ser um dos caminhos para desconstruir práticas discursivas e construções de sentido estereotipadas. O filme enquanto texto, portanto, não é visto como um trabalho fechado, mas como discurso, um dispositivo de significação, dinamismo e contradição do que está posto (Anjos, 2021).

Dessa forma, a representação possível nesse cinema considera que o espectador não seja um mero receptor passivo de significados e que reflita as imagens, já que se depara com uma figura dinâmica e dialética da identidade de alguém, em contraste com os papéis engessados e estereotipados esperados na sociedade. Nos interessa, em particular, experiências que não são vistas nas telas, que mostram figuras e sujeitos em suas diversidades, não se prendendo ao fatalismo da violência nas periferias anunciada nos jornais. Ao desconstruir todo o nosso sistema de percepção e representação por meio das narrativas, o Cinema de Periferia coloca as relações de classe no centro da

desconstrução do processo narrativo. Dessa forma, inicia-se o processo de resistência das imagens ao significado social estabelecido (Anjos, 2021).

A representação pra nós é uma questão política, uma questão de ferramenta. Se nós se auto representar, se tem capacidade de estar fazendo um filme, se nós ter forma de financiamento, essa forma nos levar a autonomia, a representação tá num outro lugar, tá no lugar de reivindicar algo, mesmo que nós teja falando de qualquer outra coisa, falando sobre as borboletas no Capão Redondo. [...] fazer filme pra nós é urgente porque é uma ferramenta de continuidade da nossa existência, de antes e de agora, de adiante. (Péricles, 2020)

O filme é considerado como um fato social que existe apenas em relação às suas condições de criação, recepção e interpretação por um público. No entanto, não se trata apenas de estudar o cinema como instrumento e suporte de mobilizações sociais, mas também de “reconstituir a textura inteligível e o pensamento próprio da interpretação e enquadramento dos fenômenos coletivos” (Anjos, 2021, p. 104). A noção de protagonismo, além de oferecer outras perspectivas, abre caminhos que tocam em questões importantes de representatividade. Mostra também a capacidade em politizar de forma direta e prática, principalmente quando vivenciada, um momento em que os indivíduos, mesmo os mais distanciados da política, descubrem sua capacidade de influenciar o curso dos acontecimentos e ganham acesso a uma subjetividade política sem precedentes através da arte (Anjos, 2021).

Tratando de grupos absolutamente distantes dos projetos e atuações das mídias hegemônicas, o Cinema de Periferia propõe a seus participantes a entrada no jogo da visibilidade que existe na contemporaneidade, uma entrada que não acontece pelas vias tradicionais, pois essas “identidades” costumam ser rejeitadas da arena dos discursos midiáticos. Esses filmes se configuram de maneiras que buscam refletir sobre a subjetividade de indivíduos e sua vinculação a categorias coletivas, construindo imaginários de pertencimento.

A força da arte também surge em áreas que a vida parece estar mais ameaçada, uma vez que a luta contra as diversas dificuldades acaba exigindo uma jornada contínua de invenção. É possível desistir, mas a resistência é uma condição necessária (Anjos, 2021). Não se trata de exaltar a situação precária em que as periferias vivem, mas sim de um exercício diário de enfrentamento às adversidades. O modo de viver a cidade, atravessar e ser atravessados por ela, constitui uma base formativa elaborada na estética do acontecimento. As estratégias e táticas de sobrevivência desenvolvidas nesses territórios estão estabelecendo a prática política, tornando a vida possível por meio da invenção; é nos desafios diários que surgem formas de ativismo, outros conhecimentos, estratégias, afiliações

e comunidades. Criando outros modos de subjetivação,<sup>22</sup> vivências e um deslocamento do padrão predominante, que enxerga as periferias apenas através do binômio pobreza/violência, esse cinema vai muito além da questão geográfico-espacial e pode ser analisado como signo da experiência e possibilidades de outras subjetividades na tela.

21 Os modos de subjetivação, conforme proposto por Foucault (1997), são os processos pelos quais os indivíduos são constituídos como sujeitos em uma sociedade. Esses processos são atravessados por relações de poder, normas sociais, discursos e práticas institucionais. Compreender os modos de subjetivação é fundamental para analisar como o poder opera nas relações sociais e como as identidades individuais e coletivas são construídas e reguladas dentro de um determinado contexto histórico e social.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ADERALDO, Guilherme. "Linguagem audiovisual e insurgências populares: reconstituindo uma experiência associativa entre jovens vídeo-ativistas nas periferias paulistanas". *Revista Iluminuras*, Porto Alegre, n. 18, jan.-jul. 2017, p. 74-101.
- ANJOS, Alinny Ayalla Cosmo dos. *Cinema de periferia: novas narrativas, representatividade e luta política*. Dissertação de Mestrado em Cinema e Narrativas Sociais, UFS, 2021.
- ANJOS, Alinny Ayalla Cosmo dos; COLUCCI, Maria Beatriz. "Cinema, representações e imaginário social: a periferia brasileira em foco". *Coninter*, Recife, jan. 2021, p. 1-18.
- ARENDT, Hannah. *A condição humana*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010.
- BARBOSA, Jorge Luiz; SOUZA E SILVA, Jailson. "As favelas como territórios de reinvenção da cidade". *Cadernos de Desenvolvimento Fluminense*, Rio de Janeiro, v. 1, fev. 2013, p. 115-126.
- CAMINO, Leoncio; TORRES, Ana Raquel Rosas. "Origens e desenvolvimento da Psicologia Social". In: CAMINO, Leoncio; TORRES, Ana Raquel Rosas; LIMA, Marcus Eugenio de Oliveira; PEREIRA, Marcos Emanuel (orgs.). *Psicologia Social: Temas e Teorias*. Brasília: Technopolitik, 2013, p. 27-74.
- CHARTIER, Roger. *A história Cultural: entre práticas e representações*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1990.
- CLAVERY, Elisa Cristina; BOGADO, Maria Del-Vecchio; ONETO, Paulo Domenech. "A cidade é uma só? – um novo olhar sobre o cinema da periferia". In: *Congresso de Ciências da Comunicação na Região Sudeste*, v. 17, 2012, Ouro Preto. Anais... Ouro Preto, 2012, p. 1-12.

- FERNANDA, Stheffany. Perifericu aborda com irreverência os desejos da juventude na 24.<sup>a</sup> Mostra Competitiva Nacional de Curtas. [Entrevista cedida a] Imprensa IBCA. Site Festival de Vitória, Espírito Santo, 2020. Disponível em: <https://x.gd/496mZ>. Acesso em: 21 de fevereiro de 2021.
- FOUCAULT, Michel. *Resumo dos cursos do collège de France:(1970-1982)*. Editora Schwarcz-Companhia das Letras, 1997.
- HAMBURGER, Esther. "Guerra das imagens". *Rapsódia*, São Paulo, n. 12, jan. 2018, p. 25-44.
- HIKIJ, Rose Satiko Gitirana. "Um caso de antropologia compartilhada". *Jornal da USP*, São Paulo, 24 nov. 2008.
- LEPASTIER, Joachim. "Rencontre: Lincoln Péricles, cinema de Quartier". *Cahiers Du Cinéma*, Paris, n. 763, fev. 2020, p. 57.
- LYRA, Bernadette. "A experiência periférica das bordas no Cinema Brasileiro". *Toma Uno*, Córdoba, n. 5, jun. 2017, p. 47-60.
- LUCCAS, Asaph. "Curta-metragem conta a história de jovens LGBTQI que buscam refúgio na noite". VICE, São Paulo, 26 de agosto de 2019. Disponível em: <https://x.gd/tRZhs>. Acesso em: 06 de março de 2021.
- NOVAIS, André. Conheça a carreira do diretor André Novais Oliveira. [Entrevista cedida a] Adriano Garrett. Site Cine Festivais, São Paulo, 2014. Disponível em: <https://x.gd/TnbYy>. Acesso em: 21 de maio de 2020.
- OLIVEIRA, Maria Carolina Vasconcelos. "*Novíssimo*" cinema brasileiro: práticas, representações e circuitos de independência. Tese de Doutorado em Sociologia, USP, 2014.
- PÉRICLES, Lincoln. Lincoln Péricles: Bacurau e o cinema. [Entrevista cedida a] Jean-Claude Bernardet. Outras Palavras, São Paulo, 2020. Disponível em: <https://x.gd/QG95x>. Acesso em: 21 de fevereiro 2021.
- QUEIRÓS, Adirley. Adirley Queirós filma o subúrbio que veio do espaço. [Entrevista concedida a] Jorge Mourinha. Público, Lisboa, 2017. Disponível em: <https://x.gd/ANves>. Acesso em: 20 mar. 2020.
- RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível: estética e política*. São Paulo: EXO experimental, 2005.
- SOUZA E SILVA, Jailson. *O que é favela, afinal?* Rio de Janeiro: Observatório de Favelas, 2009.
- SOUZA E SILVA, Jailson; ANSEL, Thiago Araújo. *Mídia e favela: comunicação e democracia nas favelas e espaços*. Rio de Janeiro: Observatório de favelas, 2012.
- TURNER, Graeme. *O cinema como prática social*. São Paulo: Summus editorial, 1997.
- VICENTE, Wilq. "Disputas culturais e o audiovisual feito na e pela periferia". *Lutas Sociais*, São Paulo, v. 25, n. 46, jan.-jul. 2021, p. 64-71.
- ZANETTI, Daniela. "O cinema de periferia e os festivais: práticas audiovisuais e organização discursiva". *Comunicação & Sociedade*, São Paulo, n. 53, jan.-jun. 2010, p. 191-214.

## FILMES

- A CIDADE é uma só? Direção de Adirley Queirós. Ceilândia, DF: Vitrine Filmes, 2011. 1 DVD (73 min).
- ALUGUEL: O filme. Direção de Lincoln Péricles. São Paulo: 2015. 1 vídeo (16 min).
- ANASTÁCIAS. Direção: Thatiane Almeida. São Paulo: Feel Filmes, 2020. 1 vídeo (81 min).
- BRANCO sai, preto fica. Direção de Adirley Queirós. Ceilândia, DF: Vitrine Filmes, 2014. 1 DVD (93 min).
- COHAB. Direção de Lincoln Péricles. São Paulo, 2012. 1 vídeo (9 min).
- ELA volta na quinta. Direção: André Novais Oliveira. Minas Gerais: Filmes de Plástico, 2014. 1 DVD (108 min).
- ENTREVISTA com as coisas. Direção de Lincoln Péricles. São Paulo, 2015. 1 vídeo (7 min).
- ERA UMA vez Brasília. Direção de Adirley Queirós. Ceilândia, DF: Vitrine Filmes, 2017. 1 DVD (100 min).
- FILME de aborto. Direção de Lincoln Péricles. São Paulo, 2016. 1 vídeo (63 min).
- FILME de domingo. Direção de Lincoln Péricles. São Paulo, 2020. 1 vídeo (26 min). Disponível em: <https://x.gd/IXLEk>. Acesso em: 10 de janeiro de 2021.
- FILME dos outros. Direção de Lincoln Péricles. São Paulo, 2015. 1 vídeo (20 min).
- ISSO É uma comédia desgraçada. Direção de Lincoln Péricles. São Paulo, 2013. 1 vídeo (25 min).
- MARTE um. Direção de Gabriel Martins. Minas Gerais: Filmes de Plástico, 2022. 1 vídeo (112 min).
- MATO seco em chamas. Direção de Adirley Queirós e Joana Pimenta. Brasil, Portugal: Cinco da Norte, 2022. 1 vídeo (153 min).
- NO CORAÇÃO do mundo. Direção: Gabriel Martins e Maurílio Martins. Minas Gerais: Filmes de Plástico, 2019. 1 DVD (120 min).
- O TRABALHO Enobrece o Homem. Direção de Lincoln Péricles. São Paulo, 2013. 1 vídeo (17 min).
- OS GUERREIROS da rua. Direção de Erickson Marinho. Recife, 2018. 1 vídeo (41 min).
- PERIFERICU. Direção de Nay Mendl, Rosa Caldeira, Stheffany Fernanda e Vita Pereira. São Paulo, 2019. 1 vídeo (22 min).
- RUIM é ter que trabalhar. Direção de Lincoln Péricles. São Paulo, 2014. 1 vídeo (9 min).
- SUELLEN e a Diáspora Periférica. Direção de Renata Dorea. Minas Gerais, 2020. 1 vídeo (4 min).
- TEMPORADA. Direção de André Novais. Minas Gerais: Filmes de Plástico, 2018. 1 vídeo (113 min).

# DIVERSIDADE RACIAL NO AUDIOVISUAL BRASILEIRO:

A RESISTÊNCIA DO ESTADO NA IMPLEMENTAÇÃO DE POLÍTICAS PÚBLICAS

GLEDSOON MERCÊS<sup>1</sup>

**RESUMO** Este trabalho analisa como o Estado vem deixando de implementar políticas públicas efetivas para diversidade racial no audiovisual brasileiro ao longo dos últimos anos. Além disso, traz reflexões sobre como, mesmo diante das discussões atuais acerca do tema e das próprias diretrizes dos órgãos a respeito da diversidade, não há o comprometimento estatal com a promoção da diversidade racial no setor.

**PALAVRAS-CHAVE** Cinema negro; diversidade; políticas públicas; equidade; Ancine.

**ABSTRACT** This work analyzes how the State has failed to implement effective public policies for racial diversity in Brazilian audiovisual over the last few years. In addition, it brings reflections on how, even in the face of current discussions on the subject and the policies of the bodies regarding diversity, there is no state commitment regarding racial diversity in the sector.

**KEYWORDS** Black cinema; diversity; public polilicy; equity; Ancine.

<sup>1</sup> Mestre em Cinema e Audiovisual – Universidade Federal Fluminense.

## INTRODUÇÃO

Em 6 de setembro de 2001, após uma década conturbada para o cinema brasileiro e início do processo de retomada da produção nacional, que começa a tomar forma em meados dos anos 1990, é publicada a Medida Provisória nº 2.228-1. A Medida Provisória (MP) é um importante marco para o setor, pois estabelece princípios gerais da Política Nacional do Cinema, cria o Conselho Superior do Cinema (CSC) e a Agência Nacional do Cinema (Ancine), além de outras providências.

A Medida estabelece novo sistema programático na relação entre Estado e Cinema nos anos 2000, por meio do que ficou conhecido como o “tripé institucional” da política audiovisual brasileira (Ikeda, 2021a, p. 25), formado pelos: CSC, responsável pela elaboração da política nacional do cinema; Secretaria do Audiovisual (SAv) – que já existia antes da MP – com funções mais ligadas ao chamado “cinema cultural” e ações voltadas para promoção de mostras, festivais, preservação do acervo, curtas e médias-metragens; e, por último, Ancine, mais ligada ao mercado e à indústria audiovisual. Destaca-se entre os objetivos da Agência o estímulo à diversificação da produção cinematográfica nacional. No entanto, os termos “diversificação”, “diversidade” e suas variantes viriam a assumir, na maioria do tempo de existência da Agência, as mais diversas acepções, como diversidade regional, diversidade de gêneros cinematográficos, entre outros, menos a de diversidade racial.

## O FUNDO SETORIAL DO AUDIOVISUAL E O PROGRAMA DE APOIO AO DESENVOLVIMENTO DO AUDIOVISUAL BRASILEIRO

Nos seus primeiros anos, a Ancine passa pelo processo de organização natural a todo novo órgão, ainda mais tratando-se de uma instituição de natureza única como esta: sendo uma agência reguladora, ela possui também a função de fomentar o setor que regula. Em seus primeiros momentos ela teve que lidar com a estruturação do órgão e com a herança de projetos audiovisuais já aprovados pelo Ministério da Cultura, mas também lançou alguns editais em iniciativas tímidas entre 2003 e 2005 (Ikeda, 2021a, p. 25).

Em 2006 é instituído um importante mecanismo na promoção do setor, o Fundo Setorial do Audiovisual (FSA), criado pela Lei Federal nº 11.437, de 28 de dezembro de 2006. O Fundo traz inovações importantes no fomento ao audiovisual brasileiro, que vinha, nesses primeiros anos do novo século, tendo como base, principalmente, as

leis de incentivo indireto e alguns editais menores. Apesar de terem sido importantes no período da retomada, as leis de incentivo possuíam a complexidade de a decisão de investimento ficar nas mãos de agentes privados (Ikeda, 2021b, p. 128), que, pela natural dinâmica do mercado, colocavam o potencial de lucro como prioritário no momento de escolher em quais projetos aportar recursos.

No sistema de fomento direto, como o nome já diz, é o Estado que decide em quais projetos vai aportar diretamente os recursos públicos, como explica Ikeda:

Com o FSA, o Estado reassume o protagonismo numa política de desenvolvimento para o audiovisual brasileiro porque pode eleger linhas de ação prioritárias para alocar os seus recursos, com critérios específicos. Ou seja, a política pública passa a eleger prioridades e não ser meramente o somatório das decisões individuais dos agentes privados. (2021a, p. 73)

Com esse poder nas mãos, o Estado nunca elegeu a diminuição da desigualdade racial no audiovisual como uma prioridade em suas políticas, salvo um curto período uma conjuntura específica (de momento político e de pessoas engajadas dentro da Ancine), quando se estabeleceu cotas para negros, indígenas e mulheres nos editais do FSA (a ser detalhado posteriormente). Destaca-se que “as ações do FSA estão voltadas para atuar em **gargalos específicos, identificados com base em diagnósticos, pesquisas e estudos técnicos**” (Ancine, 2013, p. 93, grifo nosso). Sabe-se que o estímulo à produção audiovisual conduzida por pessoas negras é um desafio na produção brasileira. A baixa participação de cineastas indígenas e afrodescendentes na condução de longas-metragens que chegam ao circuito comercial é algo que já foi diagnosticado através de diversas pesquisas e estudos. Falta ao Estado, portanto, com base nesses diagnósticos, implementar ações efetivas que venham a diminuir o problema.

Nesta mesma linha, o Programa de Apoio ao Desenvolvimento do Audiovisual Brasileiro (PRODAV), que é organizado com base nos recursos do FSA e busca induzir o desenvolvimento do mercado, possui um Regulamento Geral que estabelece as diretrizes e condições para aplicação dos recursos do Fundo. Entre os princípios balizadores das políticas públicas desenvolvidas no âmbito do PRODAV, encontram-se os princípios da Convenção sobre a Proteção e a Promoção da Diversidade das Expressões Culturais da Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura (UNESCO), promulgada pelo Decreto nº 6.177, de 1º de agosto de 2007. No capítulo II, que trata dos objetivos e metas, o Regulamento Geral informa que:

As ações do PRODAV e a aplicação dos seus recursos estão organizadas com base nos seguintes objetivos gerais:

a) expandir a produção independente de conteúdos audiovisuais, com qualidade técnica e artística e diversidade de gêneros, formatos, autores, públicos-alvo e origens regionais; (Ancine, 2018a, p. 4)

Ainda que se tenha estabelecido a diversidade de autores entre os objetivos e metas, verifica-se um forte desalinhamento no cumprimento deste objetivo, haja vista o fato de que o grupo majoritário de autores é constituído na atualidade por pessoas brancas, sobretudo homens brancos. Portanto, não há diversidade de autores já que estes, em sua maioria, fazem parte de um mesmo grupo étnico. Também há a falta de adesão prática aos princípios da UNESCO, uma vez que, nas 83 páginas do documento, não há qualquer menção à Diversidade das Expressões Culturais no que diz respeito à diversidade de gênero e raça dos cineastas.

## **O PLANO DE DIRETRIZES E METAS PARA O AUDIOVISUAL (PDM): O BRASIL DE TODOS OS OLHARES PARA TODAS AS TELAS**

Outro exemplo do lapso estatal em relação à diversidade racial é o “Plano de Diretrizes e Metas para o Audiovisual (PDM): O Brasil de todos os olhares para todas as telas”. Este Plano, lançado pela Ancine em 2013, é tido como marcador da “primeira vez que a Agência tem a capacidade de planejamento a longo prazo”, segundo as palavras do seu diretor-presidente à época, Manoel Rangel (Ancine, 2013, p. 12). O documento traça as diretrizes, objetivos e metas para o audiovisual a serem auferidas até o ano de 2020. Na abertura do Plano, a então Ministra da Cultura Marta Suplicy faz suas considerações intitulado-as de “O audiovisual como ferramenta de inclusão”:

**O audiovisual** é um segmento estratégico para a economia e a cultura de todas as nações. Para nós, brasileiros, em particular, ele constitui uma ferramenta fundamental de inclusão social, de exercício da cidadania e de manifestação de nossa identidade nacional. Daí a importância do desenvolvimento desse mercado, processo que já está em curso, por meio do estímulo à produção e da universalização do acesso a conteúdos audiovisuais que expressem a diversidade da cultura brasileira. (Ancine, 2013, p. 10, grifo do autor)

Percebe-se que o uso do audiovisual como ferramenta de inclusão social aludido na nota da Ministra não se concretizou com o passar dos anos, pois o mercado cinematográfico continua dominado por pessoas brancas, em

sua maioria oriundas das classes média e alta. O infográfico publicado pelo Grupo de Estudos Multidisciplinares da Ação Afirmativa (GEMAA) mostra que, somente em “2020, pela primeira vez na história do cinema brasileiro recente, dois homens classificados em cor ‘preta’ ou ‘parda’ estiveram entre os diretores(as) de filmes de grande público.” (Campos; Candido, 2023).

Não se têm ações contundentes e estruturadas para levar o audiovisual às periferias, por exemplo, sobretudo no que diz respeito à produção audiovisual. A maioria das iniciativas nessa direção são feitas por organizações não governamentais oriundas das próprias comunidades, a exemplo do Grupo Nós do Morro e da Associação Cultural Kinoforum.

O Nós do Morro foi criado em 1986, na comunidade do Vidigal, no Rio de Janeiro. O grupo desenvolve ações de promoção da arte e da cultura para crianças, jovens e adultos, especialmente na área de teatro e audiovisual. Muitos atores, atrizes e profissionais do cinema iniciaram sua jornada no grupo e hoje já possuem importantes trabalhos e uma carreira no ramo, a exemplo de Marcello Melo Jr. e Roberta Rodrigues. O Kinoforum, por sua vez, localiza-se na cidade de São Paulo. Criada em 1995, a Associação foca suas atividades no apoio à produção e promoção do cinema e audiovisual brasileiros, promovendo atividades como cursos, oficinas e festivais no intuito de proporcionar a jovens acesso à linguagem audiovisual, viabilizando atividades culturais que busquem o desenvolvimento de áreas periféricas precarizadas.

Ações como essas, se fossem estruturadas com base numa política audiovisual oriunda do Estado e verdadeiramente inclusiva, poderiam ter o apoio da comunidade e de diferentes entidades, que já buscam se organizar por conta própria na tentativa de suprir a ausência do poder público, e contribuir para o desenvolvimento do setor, à medida que trariam novos olhares, novos talentos e diversidade de produções. Além disso, essas organizações poderiam servir como pontos de apoio para o desenvolvimento de políticas públicas para diversificação, democratização e crescimento do audiovisual brasileiro. Com um sistema de parcerias, seriam inúmeros os benefícios para todos. De um lado, ganhariam as comunidades, por terem acesso à cultura como forma de inclusão social. De outro, ganhariam o mercado e o Estado, por contarem com a formação de novos profissionais e o surgimento de novos produtos audiovisuais. Conseqüentemente, de uma forma geral, ganharia a sociedade através de uma rede de externalidades positivas.

O PDM não se furta de analisar o cenário nacional no qual ele foi elaborado e traz em seu texto questões relevantes que serviram como balizadoras para sua concepção. Alguns dos elementos desse contexto sociopolí-

tico que são destacados no Plano são a “Política para o crescimento e a distribuição de renda” e as “Ações contra a desigualdade”, ambos tidos como alguns dos principais motores da política vigente. Outro ponto de destaque é a preocupação do PDM com a “Diversidade”, presente em vários trechos do documento e com destaque na Diretriz 6:

Construir um ambiente regulatório caracterizado pela garantia da liberdade de expressão, a defesa da competição, a proteção às minorias, aos consumidores e aos direitos individuais, o fortalecimento das empresas brasileiras, a promoção das obras brasileiras, em especial as independentes, a garantia de livre circulação das obras e a promoção da diversidade cultural. (Ancine, 2013, p. 115)

Esta meta é acompanhada por uma tabela cujo trecho descritivo enfatiza que “Diversidade implica atender à variedade de motivações que mobilizam os espectadores e dar oportunidade de exposição aos realizadores de obras na multiplicidade dos seus modos de fazer e ver o audiovisual.” (Ancine, 2013, p. 115). Apesar de toda a pretensa preocupação com a diversidade, com as minorias, com a promoção da igualdade e com a multiplicidade de olhares e dos modos de fazer audiovisual que o Plano traz desde as primeiras páginas, não se encontra, em momento algum do documento, a preocupação com a diversidade racial. Ao abordar o ambiente contemporâneo, os elaboradores do Plano ignoraram as discussões sobre ações afirmativas que já estavam em curso há algum tempo no Brasil e no mundo.

O sistema de cotas brasileiro já havia sido analisado e, por unanimidade, em 2012, o Supremo Tribunal Federal havia considerado constitucional o sistema adotado instituído em 2004 pela Universidade de Brasília (UnB). O Estatuto da Igualdade Racial, Lei 12.288, já existia desde 2010, trazendo a adoção de medidas, programas e políticas de ações afirmativas como um dos instrumentos para promover a participação da população negra, em condição de igualdade de oportunidade, na vida econômica, social, política e cultural do país (Brasil, 2010).

Tendo negros e indígenas como minorias nesses aspectos e com participação quase inexistente na produção cinematográfica comercial do país, apesar de todas as discussões correntes, nenhuma diretriz, objetivo ou meta foi traçada para esses grupos no PDM. Curioso notar que o subtítulo do plano é “O Brasil de todos os olhares para todas as telas”. Onde está o olhar dos indígenas? Onde está o olhar dos negros? Estes também não são brasileiros e não estão produzindo cinema (ainda que com dificuldades e alijados do circuito)?

Cotejando-se o PRODAV e o PDM, verifica-se que o primeiro é mais específico quando determina exatamente as múltiplas “diversidades” que o programa objetiva: diversidade de gêneros, formatos, autores, públicos-alvo e origens regionais, mas deixa de fora a diversidade racial.

Já o segundo, isto é, o PDM, é mais genérico ao falar sobre diversidade. O termo “Diversidade cultural” é citado várias vezes ao longo do documento, mas sempre acompanhado de ideias genéricas como múltiplos sujeitos, múltiplos interesses, pluralidade e ambiente democrático, sem, no entanto, especificar o que caracterizaria esta pluralidade. Alguns poderiam interpretar que a diversidade racial já está subentendida em tais conceitos. No entanto, quando necessita ser específico – e a especificidade, de fato, é necessária – o Plano deixa claro o que quer dizer com “diversidade”. É o que acontece na Diretriz 11:

Desenvolver centros e arranjos regionais de produção e circulação de conteúdo audiovisual e fortalecer suas capacidades, organização e diversidade:

É sempre surpreendente a capacidade dos brasileiros de se reconhecerem como parceiros de um mesmo projeto e uma mesma nação. O extraordinário nisso é que o amálgama que nos une não esconde as diferenças, antes as valoriza. São esses ingredientes de unidade e diversidade regional que transformam as relações culturais e comerciais internas na principal base a impulsionar o desenvolvimento audiovisual. Imaginar o futuro da atividade sem considerar esse elemento empobrece a iniciativa. Reconhecer, provocar e dar suporte às capacidades e estruturas regionais é um imperativo que deve falar a todos, não apenas aos agentes diretamente envolvidos. (Ancine, 2013, p. 96)

No trecho acima, está evidenciado que o que se quer dizer com “diversidade”, neste momento, é a diversidade regional. O documento continua a falar sobre as questões de diversidade regional em outros trechos, incluindo metas para quantidade de arranjos regionais de produção audiovisual organizados no país. Esta é uma preocupação bastante pertinente, haja vista que o mercado audiovisual brasileiro é concentrado no eixo Rio de Janeiro-São Paulo, onde estão localizadas a maioria das produtoras, distribuidoras e quase metade do parque exibidor.

Os Arranjos Regionais são chamadas públicas promovidas pela Ancine com o intuito de complementar editais municipais e estaduais que tenham o objetivo de desenvolver o setor audiovisual. A iniciativa é acertada, vem contribuindo bastante para o desenvolvimento do audiovisual regional e tem possibilitado a estados com baixa produção de longas-metragens a aumentarem seus números, como foi o caso do estado da Paraíba com longas lançados entre os anos de 2018 e 2019 a partir desses editais (Ikeda, 2021a, p. 132).

Nota-se, portanto, que, de uma forma ou de outra, a questão é obliterada das políticas públicas, seja por exclusão determinante, no primeiro caso, ou por omissão genérica, no segundo. A exclusão consciente ou a omissão de ações voltadas para diversidade racial nos dois documentos desobriga os formuladores de políticas de qualquer compromisso com o tema. Utilizando uma estratégia adotada ao longo da história, a de não explicitar o problema do racismo e da exclusão que negros e indígenas sofrem no país, o Plano e o Programa tentam enfrentar os diversos gargalos para o crescimento do audiovisual sustentável no país, alijando desse processo a produção desses povos historicamente excluídos. Como aponta Cida Bento (apud. Silva, 2017), “há um silenciamento diante do assunto das desigualdades raciais e sociais. Silenciar é uma estratégia para proteger os privilégios em jogo”.

## **EDITAL CURTA-AFIRMATIVO E SUA JUDICIALIZAÇÃO: DA INAÇÃO À AÇÃO EFETIVA PARA BARRAR A DIVERSIDADE RACIAL**

Diante do exposto, é importante frisar que todo esse desenvolvimento de políticas públicas para o audiovisual se deu num contexto político aparentemente favorável, uma vez que o país era governando, desde o ano de 2003, por governos de esquerda, que, historicamente, demonstram-se mais sensíveis às questões culturais e identitárias. Os governos do Presidente Luiz Inácio Lula da Silva (2003-2010), do Partido dos Trabalhadores (PT), foram pautados pela ampliação do conceito de cultura, abrindo fronteiras para políticas nos campos da cultura popular, daquelas oriundas dos povos indígenas e afrodescendentes e da diversidade cultural em geral (Rubim *et al.* 2015, p. 12). Entre 2011 e 2016, o país esteve sobre o comando da Presidenta Dilma Rousseff, também do PT, o que traria a tentativa de continuidade e ampliação das políticas dos governos anteriores, apesar de algumas dificuldades durante esse processo.

Mesmo diante desse ambiente político, ressalta-se a dificuldade de o poder público se aprofundar nas questões de inclusão racial no campo audiovisual, o que corrobora a observância de que o racismo estrutural se impõe nos diversos contextos, mesmo naqueles mais “favoráveis”. Como ilustra Almeida (2019), as instituições reproduzem a dinâmica da ordem social vigente. Logo, ao se ter uma sociedade racista, as instituições, de uma forma geral, estarão entranhadas do racismo orgânico que pauta as relações pessoais, políticas e econômicas da sociedade, ou seja, o racismo faz parte de sua estrutura. Além disso, o país é marcado pela falta de planejamento de longo prazo e pela falta de políticas de Estado. Logo, questões como a que tratamos aqui, a diversidade racial no audiovisual, fica à mercê do governo da vez.

Há a hipótese de que alguns podem encarar a questão da diversidade racial no audiovisual como uma questão menor, apenas de reparação histórica e inclusão (como se isso já não fosse suficiente e de extrema importância), mas não como uma questão econômica e de mercado. Essa visão é totalmente equivocada e faz com que o país perca a oportunidade de aumentar sua participação de mercado a partir da inclusão de outras histórias e olhares nas telas. As pessoas sentem a necessidade de se verem representadas e, portanto, estão dispostas a investirem seu tempo e dinheiro para consumirem produtos audiovisuais que as representem. O filme *Pantera Negra* (2018) de Ryan Coogler, por exemplo, foi dirigido por um cineasta negro e mostrava na tela um elenco majoritariamente negro. A obra foi um *blockbuster* e está entre os filmes de maior bilheteria da história.

No entanto, supondo que a hipótese dessa “miopia” seja verdadeira, ou seja, que o mercado, o Estado e os patrocinadores de forma geral não investem o suficiente no cinema negro somente por acreditarem que é algo que não é lucrativo, poderíamos ter órgãos e empresas investindo tranquilamente no cinema negro dito não comercial, no curta-metragem, no média, nos festivais, na formação de novos cineastas negros, não pensando diretamente nos lucros mercadológicos, mas nas questões institucionais, etc., correto? Infelizmente, não é o que os fatos nos mostram.

Em 2012, a partir de uma parceria entre a Secretaria do Audiovisual e outros órgãos de apoio à cultura, foram lançados editais destinados exclusivamente a artistas e produtores negros. Entre eles, destaca-se o edital Curta-afirmativo, dedicado a jovens negros produtores de audiovisual. As chamadas tiveram forte adesão e centenas de projetos inscritos de todo o país. Mesmo com a alta demanda de projetos, os editais foram embargados a partir de uma ação movida por um advogado:

A ação é de autoria do advogado Pedro Leonel Pinto de Carvalho e é movida contra a União, Fundação Biblioteca Nacional e Funarte. Segundo ele, o Edital “lesa o patrimônio público e ofende os princípios jurídico-constitucionais da legalidade, da impessoalidade da moralidade e da isonomia”. A sentença afirma que o Edital estimula a criação de “guetos culturais” por destinar somente aos negros a tarefa de se pronunciar. Além disso, de acordo com o texto, o Ministério da Cultura (um dos responsáveis por lançar o Edital) não poderia excluir sumariamente as demais etnias, correndo risco de criar um “acintoso e perigoso espectro de desigualdade racial”. (Caldeira apud. Aquino, 2018, p. 27)

Falando sobre um dos princípios “feridos” de acordo com o advogado, o princípio da igualdade, não se pode deixar de observar que já há amplo entendimento e jurisprudência a respeito da diferença entre igualdade formal, que é aquela que se prende ao conceito de que todos são iguais perante à lei e que, portanto, devem ser tratados

exatamente de forma igual, independentemente de suas particularidades, e a igualdade material, que leva em conta as desigualdades entre os indivíduos e suas condições de obter recursos. Esta última, portanto, pode promover tratamento “desigual” na medida das desigualdades das relações para justamente promover a igualdade, sem meramente se prender à letra fria das regras. Ora, se historicamente a população negra tem dificuldade em acessar os recursos financeiros para produzir audiovisual, nada mais justo do que haver editais voltados para ela, a fim de colocá-la em igualdade com outros grupos no futuro.

Já a sentença proferida pelo juiz federal José Carlos do Vale Madeira, da 5ª Vara do Maranhão, diz que a medida “estimula a criação de guetos culturais por destinar somente aos negros a tarefa de se pronunciar”. O juiz parece ignorar (propositalmente) que é justamente o oposto que vem acontecendo ao longo dos mais de 125 anos de cinema no Brasil e ao longo dos séculos de uma forma geral. Ignora que quem sempre teve o privilégio de falar foram pessoas brancas. A entrada de diretores, roteiristas e demais profissionais negros na indústria cinematográfica parece constituir uma ameaça para aqueles que hoje a dominam, mesmo ainda tendo muito espaço para crescimento, já que o *Market Share* dos filmes brasileiros ficou na média de 15,4% nos últimos 10 anos (Oca, 2020, p. 10). Talvez o juiz não conheça profundamente esses números (ainda assim, acreditamos que tal conhecimento não faria diferença alguma na sua decisão).

A invisibilidade da representação negra no cinema remete às antigas práticas escravocratas de literalmente silenciar o negro, amordaçando-o. A mordação, neste caso, se materializa na exclusão do negro de participar, produzir e acessar bens culturais. A tentativa do advogado e a anuência do juiz ilustram essa mordação que ainda hoje é colocada na população negra de inúmeras formas. No capítulo “A Máscara”, do livro *Memórias da plantação*, Kilomba cita o tema e formula alguns questionamentos:

A máscara, portanto, levanta muitas questões: por que deve a boca do sujeito Negro ser amarrada? Por que ela ou ele tem que ficar calado(a)? O que poderia o sujeito Negro dizer se ela ou ele não tivesse sua boca selada? E o que o sujeito branco teria que ouvir? Existe um medo apreensivo de que, se o(a) colonizado(a) falar, o(a) colonizador(a) terá que ouvir e seria forçado(a) a entrar em uma confrontação desconfortável com as verdades do ‘Outro’. (2019, p. 20)

O juiz ainda completa falando sobre “correr o risco de criar um acintoso e perigoso espectro de desigualdade racial”, como se isso já não fosse a realidade do Brasil, que é um dos países mais desiguais do mundo; como se vivêssemos numa democracia racial, o que é um mito, como nos mostra Nascimento:

Devemos compreender “democracia racial” como significando a metáfora perfeita para designar o racismo estilo brasileiro: não tão óbvio como o racismo dos Estados Unidos e nem legalizado qual o *apartheid* da África do Sul, mas eficazmente institucionalizado nos níveis oficiais de governo assim como difuso no tecido social, psicológico, econômico, político e cultural da sociedade do país. (1978, p. 96)

Sobre esta ideia dicotômica de uma possível igualdade racial em países que enfrentam o problema da discriminação ou em regiões deles, Fanon (2008, p. 85) é categórico: “Uma sociedade é racista ou não o é”. A dúvida é mais prejudicial do que benéfica para o debate.

Este é um excelente exemplo da tentativa de perpetuação da manutenção da desigualdade por parte da classe dominante e da luta desta para manter de todas as formas a hegemonia do discurso único (Berth, 2019, p. 58). E o que dizer do juiz que achou pertinente os argumentos do advogado e decidiu embargar os editais (não só uma, mas duas vezes) com justificativas mais esdrúxulas ainda? Berth nos traz algumas reflexões que nos ajudam a entender as motivações de pessoas que agem deliberadamente no sentido de coibir ações para a diversidade e de deturpar seus reais objetivos:

Não por acaso, toda luta social que mexe em acúmulos e excedentes de privilégios, provocando uma tensão estrutural na sociedade, pelo incômodo premeditado de indivíduos que estão em uma posição de conforto social, tende seguramente a ser alvo de estratégias de autoproteção desses grupos, que acabam por criar estratégias quase instintivas de defesa aguerrida de seus interesses. É o movimento reativo que ao menor sinal de perigo sai em defesa daquilo que acredita ser seu por direito, desconsiderando que acúmulos e excedentes são construídos à custa da escassez e da exploração de outros. Daí surge a distorção do sentido real das ferramentas, de estratégias sociais e políticas empregadas pelos grupos que buscam primordialmente o direito à existência plena e a justa distribuição das benesses sociais. (Berth, 2019, p. 65)

A querela veio a ser resolvida depois de muita pressão popular, ações nas redes sociais por parte dos cineastas negros e a atuação da Advocacia Geral da União, que recorreu da decisão do juiz. Produtores e diretores premiados no edital se organizaram em coletivos para pedir a retomada do edital e liberação dos recursos. Como se pode notar, qualquer medida para promoção da igualdade racial no audiovisual, por mínima que seja, está sujeita às intempéries do racismo estrutural.

O caso ilustra ações para o cinema não comercial, para curtas-metragens, e, mesmo assim, houve todo esse reboleio para o projeto não sair do papel. Felizmente, os editais tiveram prosseguimento, com a decisão favorável em 2013. No entanto, os contemplados só tiveram acesso aos recursos em 2014, o que atrasou a continuidade dos projetos.

Fazendo-se uma conexão entre as ações dos dois órgãos de fomento ao audiovisual em nível federal, a Ancine e a SAv, no que diz respeito ao lançamento do edital Curta-afirmativo de 2012 e do Plano de Diretrizes e Metas da Ancine em 2013, temos uma questão para reflexão: Por que o PDM não traz nada a respeito da diversidade racial, haja vista todo o contexto sociopolítico da época e todo o clamor por essa demanda? Levantamos aqui, a partir dessa reflexão, duas hipóteses, que, de uma forma ou de outra agravam a situação.

A primeira consiste na ideia de que fomentar cinema negro é só uma questão cultural, oposta à questão mercadológica. Essa discussão é complexa, pois tenta separar uma atividade que contempla as duas vertentes: arte e indústria. Sem aqui fazermos juízo de valor sobre uma ou outra ou qualquer tipo de demérito, a pergunta é: Por que tratar cinema feito por pessoas negras como algo exclusivamente de nicho, uma produção à parte, que não deve acessar os grandes recursos e fazer parte da indústria cultural do audiovisual como o cinema feito por pessoas brancas em geral? Chega a soar como uma tentativa de infantilização da produção cinematográfica negra e de seus profissionais, na medida em que eles são colocados num nicho, como se não tivessem capacidade de estar no grande mercado, de produzir obras comerciais e de administrar os recursos destinados aos projetos de grande valor, ficando, portanto, fadados aos projetos temáticos e aos baixos orçamentos. Talvez tenha sido essa a visão dos governantes naquele período.

A segunda hipótese, por sua vez, consiste na percepção de que a ideia pode ter chegado à Ancine, mas não encontrou espaço dentro da casa e/ou mesmo nas discussões com os comitês, conselhos e responsáveis pela tomada de decisão em âmbito políticas no setor, mantendo assim a Agência num constante ponto (proposital) de inércia a respeito do tema. Nas pesquisas realizadas, não há qualquer menção a alguma tentativa da Ancine, na época, de promover o debate racial no audiovisual. Se algo do tipo aconteceu, ficou restrito à cúpula governamental.

De toda forma, qualquer uma das hipóteses elucubradas mostra o quanto o poder público é refratário à participação plena e em pé de igualdade de cineastas negros no mercado cinematográfico comercial.

Outros editais foram lançados pela SAV ao longo da última década. Em 2014, foi lançado o edital “Curta afirmativo 2014: protagonismo de cineastas afro-brasileiros na produção audiovisual”, que contemplava curtas e médias-metragens de temáticas relacionadas às culturas de matriz africana. Em 2016, em parceria com a Ancine, a SAV lança o edital Longa de Baixo Orçamento Afirmativo. Frutos desse edital, foram contemplados os cineastas Déo Cardoso, com o filme *Cabeça de Nêgo* (2021), Viviane Ferreira, com *Um dia com Jerusa* (2021), e Gabriel Martins, com *Marte Um* (2022), este último tendo sido selecionado para representar o Brasil na disputa por uma vaga no Oscar 2023, o que mostra que ações para promover diversidade racial no audiovisual podem impulsionar o cinema brasileiro como um todo, dando visibilidade e competitividade ao cinema nacional, além de impacto mercadológico. O filme de Martins ficou entre os 20 longas-metragens com maior público no ano de 2022, figurando em 12º lugar no ranking elaborado pela Ancine (Oca, 2023, p. 12).

Já em 2018, sob influência das ações da Comissão de Gênero, Raça e Diversidade da Ancine, o Ministério da Cultura divulga os editais *#AudiovisualGeraFuturo#*, nos quais há um percentual de cotas reservadas para pessoas negras, indígenas e mulheres.

## E O SILÊNCIO É QUEBRADO NA ANCINE

Somente em 2017, com a divulgação do seu Planejamento Estratégico para o quadriênio de 2017-2020, a Ancine apresenta o Mapa Estratégico da agência que contempla, pela primeira vez na história, ações voltadas para a diversidade racial e de gênero no audiovisual. “Promover a diversidade de gênero e raça na produção das obras audiovisuais brasileiras” se torna um dos objetivos estratégicos da Agência, buscando “estimular a produção de obras brasileiras independentes de diretores e/ou roteiristas de diferentes gêneros e raças” (Ancine, 2017, p. 14).

A partir da divulgação do documento, a Agência passa a se comprometer com a implementação de ações práticas para a promoção da diversidade. Em paralelo a isso, um grupo de servidoras da Agência, algumas ligadas à Associação dos Servidores Públicos da Ancine (ASPAC), já vinha pautando no órgão questões sobre diversidade de gênero. Esse grupo promovia encontros para discutir diversidade no audiovisual, convidando palestrantes, membros do mercado e de outras entidades para discutir o assunto. A Superintendência de Análise de Mercado (SAM) da Agência também já realizava estudos sobre diversidade de gênero no audiovisual. Com um ambiente go-

vernamental propício, a iniciativa dessas servidoras e o interesse de outros servidores no tema, incluindo aqueles da SAM que já vinham realizando estudos sobre o assunto, e o amparo da diretoria à época, sobretudo na figura da então Diretora Débora Ivanov, é criada, no final de 2017, a Comissão de Gênero, Raça e Diversidade, com o objetivo de desenvolver atividades voltadas para inclusão e igualdade de oportunidades no audiovisual.

Apesar do curto período de existência a Comissão foi bastante atuante, promovendo diversos encontros com o mercado para tratar do tema, reuniões com entidades representativas como a Associação de Profissionais do Audiovisual Negro (APAN), encontro com diretores e cineastas negros para ouvir suas demandas, seminários com a presença de representantes de instituições internacionais como o British Film Institute e o ProQuote Film/Alemanha, no intuito de entender como outros países lidam com a questão da diversidade em seus territórios, entre outras iniciativas.

Houve também a ampliação dos estudos de diversidade capitaneados pela então SAM, que já vinha averiguando a diversidade de gênero no cinema brasileiro e passou a abarcar também a diversidade racial. Em 2018, a Superintendência lança a “Pesquisa Diversidade de Gênero e Raça nos Longas-metragens Brasileiros Lançados em Salas de Exibição 2016”, que trouxe à tona números alarmantes sobre a baixa participação de diretores e roteiristas negros e a ausência total de mulheres negras no comando das produções lançadas naquele ano. A pesquisa revelou que entre os 142 longas lançados, 97,2% foram dirigidos por pessoas brancas e apenas 2,1% foram dirigidos por pessoas negras, todas do sexo masculino (Ancine, 2018b, p. 7).

A repercussão do trabalho foi grande na mídia e no próprio mercado, servindo também como um dos instrumentos que ajudaram a Comissão a pleitear, junto ao Comitê Gestor do Fundo Setorial do Audiovisual (CGFSA), cotas para negros, indígenas e mulheres nos editais lançados. Em 2018, a Comissão fez uma apresentação para o CGFSA acerca da temática, sendo dividida em três eixos principais: o primeiro falava sobre o arcabouço legislativo já existente no Brasil, que vincula o Estado ao dever de promover ações voltadas para a inclusão e promoção da diversidade cultural no País; o segundo mostrava iniciativas tomadas por outros países neste sentido; e o terceiro pleiteava uma parte do fundo para ser direcionado à promoção da diversidade no audiovisual. O CGFSA acaba aceitando parte das demandas da Comissão, ainda que com percentuais de participação dos grupos minoritários abaixo do pleiteado. Dias depois, houve a inclusão desta medida no edital de Produção para Cinema do FSA de 2018. O Comitê decidiu que do total de 100 milhões que seriam destinados ao edital, pelo menos 35% deveriam ser destinados a projetos dirigidos por mulheres e no mínimo 10% deveriam ser destinados a projetos dirigidos por negros e indígenas.

Se, por um lado, as cotas nesse edital podem ser vistas como uma vitória da Comissão, dos cineastas negros e de todos aqueles que vêm contribuindo e lutando pela equidade na distribuição dos recursos, por ser a primeira vez que a Ancine adota cotas nos editais, por outro, demonstra a vontade, por parte dos gestores, de manter a produção negra com o mínimo de recursos possíveis. Se houvesse uma visão e desejo pelos gestores de transformação e promoção verdadeira de equidade racial, haveria uma distribuição de recursos proporcional à população brasileira, composta por mais de 55% de pessoas negras de acordo com o IBGE, ou algo próximo a isso. A resistência em promover a igualdade racial é tão grande que, mesmo a já citada pesquisa da Ancine, que foi apresentada ao Comitê na ocasião, ter constatado que 19,7% dos filmes foram dirigidos por mulheres e apenas 2,1% foram dirigidos por pessoas negras, o percentual concedido para mulheres nas cotas do edital foi muito acima do que o concedido para pessoas negras e indígenas, em detrimento dos dados apresentados. É justamente essa reflexão que nos traz Vaz:

Quando as reservas legais de vagas são supostamente genéricas ou universalistas, tendem a manter os privilégios da branquitude e, por isso, não geram debates e não enfrentam severos obstáculos para sua consecução. Quando se trata, entretanto, da instituição legal de cotas raciais – sobretudo para pessoas negras –, o país da “democracia racial” e sua branquitude egocentrada resistem por décadas, impondo entraves às políticas de promoção da igualdade racial e negociando nossos direitos o tanto quanto possível. (2022, p. 90)

Vejamos que esses 19,7% de mulheres que dirigiram longas lançados em 2016 foram todas mulheres brancas. A cota de 35% para mulheres visa a aumentar esse contingente, mantendo, porém, os recursos nas mãos de pessoas brancas, ainda que sejam mulheres. Enquanto isso, pessoas negras, ficaram com apenas 10% dos recursos, mesmo tendo tido uma participação quase que dez vezes menor do que as mulheres brancas na pesquisa. Esta situação é um exemplo prático do que Vaz nos coloca.

Outra medida importante implantada na Ancine a partir das discussões capitaneadas pela Comissão foi a paridade de gênero e o percentual mínimo de 25% de pessoas negras<sup>2</sup> no Comitê de Investimento (CI) do Fundo Setorial do Audiovisual. O CI auxiliava o Comitê Gestor e tinha a função de decidir em quais projetos participantes dos editais do FSA haverá o investimento por parte da Ancine. Foi a primeira vez que essas medidas foram adotadas para a escolha dos membros do Comitê, o que conferiu mais transparência e impessoalidade em suas decisões. Antes disso, os membros do Comitê de Investimento eram escolhidos de forma discricionária, a convite da Superintendência responsável pelo FSA. Ter mulheres e pessoas negras em posições de tomadores de decisão, como foi o caso dos membros do CI à época, é uma etapa fundamental no caminho para mais inclusão e diversidade no audiovisual.

2 O autor deste artigo foi selecionado neste edital e atuou como membro do Comitê de Investimento em Cinema durante alguns meses no ano de 2018.

Naquele momento, o intuito era de que as pesquisas e estudos sobre diversidade no audiovisual fossem lançados a cada ano. Apesar da promessa de continuidade, não houve novas edições lançadas anualmente pela Ancine, o que confirma a deficiência do Estado em prover informações suficientes para dar subsídios às políticas públicas voltadas para proporcionar uma maior participação de cineastas negros no mercado brasileiro. Além disso, evidencia-se a pouca importância dada ao tema. O que se tem hoje são alguns poucos estudos feitos por pesquisadores particulares e outras instituições de pesquisas, como o Grupo de Estudos Multidisciplinares da Ação Afirmativa (GEMAA), que também são de suma importância, como destaca a pesquisadora Kênia Freitas:

Entre a inexistência negra, quase secular, da autoria cinematográfica no Brasil, a representação e representatividade ausente ou estereotipada das personagens negras nas telas, os modelos de produção e criação economicamente inacessíveis e socialmente excludentes às pessoas negras, a necessidade de resistência e contra-argumentação ao racismo e aos mitos da democracia racial e da meritocracia, a produção de conhecimento em torno do Cinema Negro Brasileiro vê-se mergulhada em agendas incontornáveis e urgentes. (2018, p. 161)

No entanto, a falta de iniciativas oriundas do próprio governo ou a sua interrupção prejudica os avanços na pauta da diversidade no audiovisual. A chegada ao poder do Presidente Jair Bolsonaro, crítico ferrenho da área cultural, da promoção da diversidade e com tendências ditatoriais, aprofundou os problemas na pauta. Assumindo o poder em janeiro de 2019, já em abril, ele assina o Decreto Presidencial 9.759 de 11 de abril de 2019, que extinguiu grupos de trabalho, conselhos e comissões da sociedade civil criados até 2018 e estabeleceu limitações para colegiados da administração pública federal direta, autárquica e fundacional. Com isso, a Comissão de Gênero, Raça e Diversidade foi extinta e, sem ambiente político favorável, foram encerradas as discussões e iniciativas na Agência sobre diversidade.

Outro retrocesso na pauta foi a publicação, em 13 de abril de 2021, do novo Planejamento Estratégico Institucional da Ancine para o quadriênio de 2020-2023 que reduz a relevância do tema. No Mapa Estratégico anterior, fazia parte dos princípios e valores da Agência o item “Diversidade, cultural, regional de gênero e raça”. Neste novo Mapa, diversidade racial não faz parte da visão, dos valores, nem da missão divulgadas. O tema somente é abordado dentro do objetivo estratégico “Racionalizar as ações de fomento”, prevendo a realização de um estudo sobre a participação de mulheres, negros nos diversos segmentos da cadeia produtiva do audiovisual (Ancine, 2021, p. 26).

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Importante que ainda haja algo relacionado ao tema no Planejamento Estratégico. No entanto, consideramos um retrocesso a forma como está colocado no novo planejamento pelo fato de, conforme explicitado anteriormente, tudo que o Plano atual se propõe a **começar** a fazer já havia sido feito entre os anos de 2016 e 2018. A SAM já fazia essas pesquisas, análises, elaboração de textos e publicação de estudos a respeito.

Vale a pena também destacar que, em diversos eventos que a Comissão e a SAM participaram apresentando os resultados dos seus diagnósticos, houve diversas críticas por parte do público no sentido de que, ainda que não tenha havido até aquele momento publicação de uma pesquisa por iniciativa de um órgão federal, o mercado e os cineastas negros já conheciam a realidade da falta de participação e oportunidades para pessoas negras no setor. Portanto, o que se esperava eram mais ações concretas no intuito de modificar tal realidade.

Obviamente, é fundamental que o governo esteja sempre monitorando, diagnosticando e divulgando a realidade do setor. No entanto, é necessário avançar nessa pauta trazendo ações que de fato causem impactos positivos, como demandam os cineastas negros. As cotas nos editais de 2018 são exemplos de ações concretas. No começo do ano de 2022, a Ancine anuncia a publicação de novos editais do FSA e nenhum deles possui cotas ou qualquer outra ação voltada para a promoção da diversidade.

A luta por espaço para pessoas negras no mercado audiovisual está longe de ser vencida e vem enfrentando altos e baixos na sua caminhada. O arcabouço legal vem avançando a passos lentos, principalmente pela inércia daqueles que teriam a obrigação de colocar em prática o que os normativos pregam. A própria Constituição Federal já traz diretrizes que, na teoria, obrigam os órgãos públicos a desenvolverem ações para a inclusão de populações historicamente excluídas na vida cultural e econômica do país. Outros acordos, com os quais o Brasil se comprometeu, também trazem orientações nessa direção.

Até o fim de 2022, as ações em prol da diversidade por parte do Governo Federal ficaram estagnadas, o que causou enorme retrocesso na pauta. Com o novo governo do Presidente Luiz Inácio Lula da Silva, que assumiu o poder em 1 de janeiro de 2023, inicia-se a tentativa de retorno às ações. O Ministério da Cultura já vem discutindo o tema e adotando medidas em direção à diversidade. A própria escolha da Ministra Margareth Menezes e da Secretária do Audiovisual Joelma Gonzaga, duas mulheres negras, sinaliza o intento de novos rumos para o setor.

Em abril de 2023, a Ministra e a Secretária lançaram o Edital Ruth de Souza, que destina verbas do FSA para projetos de produção de obras cinematográficas de longa-metragem dirigidos por mulheres cis ou transexuais e apresentados por meio de produtoras brasileiras independentes, tendo um percentual dedicado exclusivamente a mulheres negras.

Espera-se que, num futuro próximo, e com a mudança de governo e de rumos ideológicos, o país e os órgãos responsáveis possam voltar a pautar e adotar a diversidade (racial e de gênero) como um dos princípios e valores das suas ações e que possam tratar o tema com a devida relevância. Enquanto a questão não for enfrentada, o país estará fadado a se repetir e a perder grandes oportunidades de ter um audiovisual que realmente represente a diversidade da população brasileira e estará na contramão do que têm feito vários países para enfrentar o problema.

## REFERÊNCIAS

- ALMEIDA, Silvio Luiz de. Racismo estrutural. São Paulo: Sueli Carneiro; Pólen, 2019. 264 p. (Coleção Feminismos Plurais; coordenação de Djamila Ribeiro)
- ANCINE. Plano de diretrizes e metas para o audiovisual: o Brasil de todos os olhares para todas as telas. Rio de Janeiro. 2013. Disponível em: <https://x.gd/a9OdA>. Acesso em: 8 de junho de 2021.
- \_\_\_\_\_. Mapa Estratégico. Rio de Janeiro, 2017. Disponível em: <https://x.gd/9Qwel> Acesso em: 05/01/2023.
- \_\_\_\_\_. Programa de Apoio ao Desenvolvimento da Indústria Audiovisual. Revisão, nov. 2018. Rio de Janeiro, 2018a. Disponível em: <https://x.gd/HGzNu>. Acesso em: 10 de junho de 2021.
- \_\_\_\_\_. Diversidade de Gênero e Raça nos Longas-metragens Brasileiros Lançados em Salas de Exibição 2016. Rio de Janeiro. 2018b. Disponível em: <https://x.gd/0lhR0>. Acesso em: 8 de junho de 2021.
- \_\_\_\_\_. Planejamento Estratégico Institucional 2020-2023. Rio de Janeiro, 2021. Disponível em: <https://x.gd/hpvdo>. Acesso em: 07 de novembro de 2022.
- AQUINO, Isabela Silva de. Cinema Negro e Políticas Públicas: O impacto dos Editais Curta Afirmativo no cinema de Realizadores Negros no Brasil. Monografia de Cinema e Audiovisual, UFF, 2018.

- BERTH, Joice. Empoderamento. São Paulo: Sueli Carneiro; Pólen, 2019. 184 p. (Coleção Feminismos Plurais, coordenação de Djamila Ribeiro)
- BRASIL. Medida Provisória nº 2228-1 de 6 de setembro de 2001. Estabelece princípios gerais da Política Nacional do Cinema, cria o Conselho Superior do Cinema e a Agência Nacional do Cinema - ANCINE, institui o Programa de Apoio ao Desenvolvimento do Cinema Nacional - PRODECINE, autoriza a criação de Fundos de Financiamento da Indústria Cinematográfica Nacional - FUNCINES, altera a legislação sobre a Contribuição para o Desenvolvimento da Indústria Cinematográfica Nacional e dá outras providências. Brasília: Presidência da República: 2001. Disponível em: <https://x.gd/SQdDs>. Acesso em: 07 de junho de 2021.
- \_\_\_\_\_. Lei nº 12.288, de 20 de julho de 2010. Institui o Estatuto da Igualdade Racial; altera as Leis nos 7.716, de 5 de janeiro de 1989, 9.029, de 13 de abril de 1995, 7.347, de 24 de julho de 1985, e 10.778, de 24 de novembro de 2003. Brasília: Presidência da República: 2003. Disponível em: <https://x.gd/mlGdO>. Acesso em: 9 de junho de 2021.
- CAMPOS, Luiz Augusto; CANDIDO, Marcia Rangel. Cinema Brasileiro: raça e gênero nos filmes de grande público. GEMAA, 2023. Disponível em <https://x.gd/D7FwE>. Acesso em: 04 de agosto de 2023.
- FREITAS, Kênia. "Cinema Negro Brasileiro: uma potência de expansão infinita". In. SIQUEIRA, Ana et al. Festival Internacional de curtas de Belo Horizonte (Catálogo). 20. ed. Belo Horizonte: Fundação Clóvis Salgado, 2018. p. 161. Disponível em: <https://x.gd/nRiWj>. Acesso em: 10 de junho 2021.
- IKEDA, Marcelo. *Utopia da autossustentabilidade: impasses, desafios e conquistas da Ancine*. Porto Alegre: Sulina, 2021a. 246 p.
- \_\_\_\_\_, Marcelo. "O papel da Ancine nas políticas públicas para o audiovisual brasileiro". *Extraprensa*, São Paulo, v. 14, n. 2, jan./jun. 2021b, p. 122-142. Disponível em <https://x.gd/ctDHI>. Acesso em: 03 de agosto de . 2023.
- KILOMBA, Grada. "A Máscara". In. *Memórias da Plantação: episódios de racismo cotidiano*. 1. ed. Rio de Janeiro, Cobogó, 2019. 248 p.
- NASCIMENTO, Abdias do. *O genocídio do negro brasileiro – Processo de um racismo mascarado*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.
- OCA. Segmento de Salas de Exibição – Informe Anual Preliminar 2019. 2020, Disponível em: <https://x.gd/5N1b2>. Acesso em: 07 de maio de 2020.
- \_\_\_\_\_. Informe Preliminar de Mercado – 2022. Brasil, 2023. Disponível em: <https://x.gd/v0IUu>. Acesso em: 02 de agosto de 2023.
- RUBIM, Antonio A. C., BARBALHO, Alexandre; CALABRE, Lia, (orgs.). *Políticas culturais no governo Dilma*. Salvador: EDUFBA, 2015. 281 p.
- SILVA, Priscila E. da. "O conceito de branquitude: reflexões para o campo de estudo". In. CARDOSO, Lourenço; MÜLLER, Tânia M.P. (orgs.). *Branquitude: estudos sobre a identidade branca no Brasil*. Curitiba: Appris, 2017. 335 p.
- VAZ, Livia Sant'Anna. *Cotas raciais*. São Paulo: Jandaíra, 2022. 232 p. (Coleção Feminismos Plurais, coordenação de Djamila Ribeiro).

ab