



CINEMAS PÓS-COLONIAIS E PERIFÉRICOS

VOLUME 4

MICHELLE SALES | PAULO CUNHA

(Orgs.)

C574 Cinemas pós-colônias periféricos, Volume 4. Organizado por Michelle Sales e Paulo
Cunha- Rio de Janeiro: Paisagens Híbridas, 2024.
162 p.: il., 16 x 20 cm.
ISBN: 978-85-69970-41-5
1. CINEMA 2. TEORIA E CRÍTICA 3. PÓS-COLONIALIDADE Título I. SALES, Michelle II.
Cunha, Paulo III.

CDD: 791.1

CDU: 791

PROJETO EDITORIAL

Cinemas pós-colônias e periféricos

COORDENAÇÃO

Michelle Sales e Paulo Cunha

CAPA, PROJETO GRÁFICO

Rubens de Andrade

REVISÃO DOS ORIGINAIS

Michelle Sales e Paulo Cunha

FICHA CATALOGRÁFICA

Nara Ferreira Oliveira

CRB/1313

Todos os direitos desta edição são reservados a Editora Paisagens Híbridas e aos autores. Nenhuma parte desta obra pode ser reproduzida ou transmitida por qualquer forma e/ou quaisquer meios (eletrônicos ou mecânicos, incluindo fotocópias e gravação) ou arquivada em qualquer sistema de banco de dados sem permissão escrita do editor. Os artigos e imagens que compõem esta obra são de inteira responsabilidade dos autores.

**PAISAGENS
HÍBRIDAS**
E D I T O R A

editorapaisagens@gmail.com

CINEMAS PÓS-COLONIAIS E PERIFÉRICOS

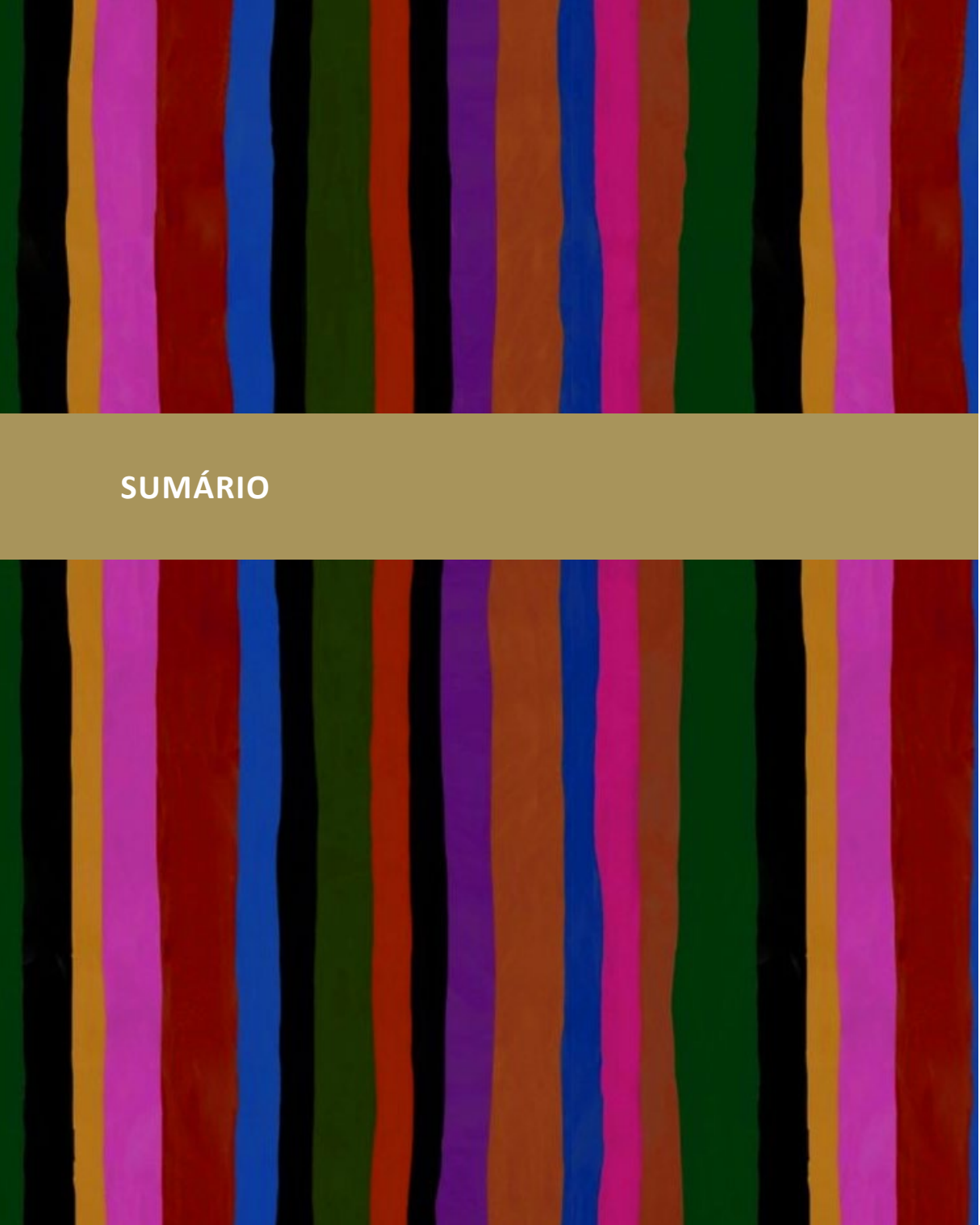
VOLUME 4

MICHELLE SALES | PAULO CUNHA

(Orgs.)

PAISAGENS
HÍBRIDAS

Rio de Janeiro
2024



SUMÁRIO

PREFÁCIO <i>Gilberto Alexandre Sobrinho</i>	6
CINEMAS PÓS-COLONIAIS E PERIFÉRICOS: USOS E SENTIDOS PARA A HISTORIOGRAFIA RECENTE DO CINEMA MUNDIAL <i>Michelle Sales</i>	12
APOSTANDO EM “BISSAUWOOD” <i>Catarina Laranjeiro</i>	28
O AUTOR NA PERIFERIA: PERCEPÇÕES ACERCA DE O SOM AO REDOR E INFERNINHO <i>Gabriela Lucena de O. Coutinho</i>	42
IMAGENS EM PRETO E BRANCO <i>Juliane Cavalcante Clementino Jesus Jr.</i>	58
A MORTE BRANCA DO FEITICEIRO NEGRO: A IMAGEM-ARQUIVO COMO RE-EXISTÊNCIA <i>Catarina Andrade Ricardo Lessa Filho</i>	72
SOBREVIVÊNCIAS NAS RUÍNAS DE FORDLÂNDIA: BICHO, GENTE E CONTRA-FANTASMAGORIA <i>Roberto Robalino</i>	82
DEZ ANOS DA ROSZA FILMES NO RECÔNCAVO DA BAHIA, CINEMA E TERRITÓRIO <i>Angelita Bogado</i>	102
“ENTRE O NORTE E O SUL. ENTRE O QUENTE E O FRIO. NADA É TÃO SIMPLES”: REFLEXÕES CONTEMPORÂNEAS SOBRE O PÓS-COLONIAL NOS CINEMAS AFRICANOS CONTEMPORÂNEOS <i>Jusciele Conceição Almeida de Oliveira</i>	124
O CONTEXTO ATUAL DA PRODUÇÃO CINEMATOGRAFICA EM MOÇAMBIQUE: FORMAÇÃO, FOMENTO, LEGISLAÇÃO E PRESERVAÇÃO (2010-2019) <i>Julia Alves de Oliveira</i>	138
AUTORES/AUTORAS	154
ÍNDICE REMISSIVO	160



PREFÁCIO



Em suas arqueologias filmicas, Jean-Luc Godard nos mobilizou para atentar sobre o papel-chave do cinema como máquina de memória, desde seu surgimento. Nos usos dos arquivos desses filmes-ensaios, ele firmou a ideia-chave da virada testemunhal nas artes, sendo o cinema, o meio por excelência dessa guinada e de uma forma contundente de absorver e lidar com nossa experiência no mundo. Uma experiência cindida, perturbada e multifacetada em que as superfícies das imagens dos filmes camuflam, revelam, ferem, celebram, numa profusão de afetos e de relações possíveis. Embora as imagens acumuladas do cinema deem vazão para um repertório inapreensível de emoções e percepções do mundo, há, ainda, poucas imagens em circulação, de grande alcance.

As salas comerciais de cinema, a televisão e as plataformas distribuídas em diferentes janelas de exibição reduzem o espectro e o alcance a essa vastidão de imagens, narrativas e experiências de que versa o cinema. Não fossem os festivais, as mostras e os trabalhos de universidades e cinematecas, por exemplo, a visão estaria muito mais obnubilada. É o trabalho de resistência - uma palavra banalizada no presente das redes sociais que devoram e tendem a anular (quase) tudo, na lógica do capitalismo de algoritmos - uma palavra muito necessária, contundente e que qualifica o esforço intelectual de uma publicação como esta, que tem Michelle Sales e Paulo Cunha como organizadores, sendo ambos pesquisadores que resistem em refletir sobre filmes e abordagens “periféricos” da imagem em movimento.

Periferia é um lugar de revelação. A palavra evocada em sua dimensão urbana é polissêmica. Traz o mundo dos apartados,

migrantes, racializados, pobres e colocados à margem dos centros e dos privilégios do capital. Periferia é lugar de carência das políticas públicas do Estado, de violência desmedida, de violência policial e criminalização da pobreza. Periferia é, por outro lado, lugar de invenção de mundos, de gambiarras, arranjos inesperados, de arte e criatividade. É na periferia que se revelam as iniquidades sociais, os poderes assimétricos, a falta de distribuição de renda e a demagogia dos governos. Penso que toda periferia tem, potencialmente, o elemento perturbador da ordem, ela é, portanto, reflexiva, por sua própria natureza. Assim também é um cinema nomeado como periférico, ele sintetiza esses aspectos cortantes de uma ordem estabelecida.

Ao reunir os termos pós-colonial e periférico para pensar as imagens do cinema, a presente coletânea informa, assim, sobre lugares estratégicos para se refletir sobre o estatuto dessa forma artística contemporaneamente. Pois, se de um lado, temos essa dimensão reflexiva do dispositivo-periférico, o pós-colonial evoca uma nova ordem geopolítica que ainda está por ser devidamente compreendida e que tem demonstrado, paradoxalmente, força e fraqueza, para lidar com os imperativos do desenvolvimento cinematográfico. As cinematografias aqui reunidas pertencem à periferia desse sistema. Um lugar que perpetua os valores do chamado Ocidente, suas indústrias e festivais que, inclusive, seguem legitimando obras de outros pertencimentos. Nos capítulos que compõem a publicação, fica evidenciada a diversidade e a multiplicidade de propostas estéticas dos filmes, em estreito ou amplo diálogo com o público, com abordagens singulares, principalmente, de diretores e diretoras que experimentam

aspectos narrativos e audiovisuais imprevisíveis que pensam sobre o cinema e sobre a realidade em que se situam. À margem do sistema, esses filmes, chacoalham O Sistema, como evidenciam as acuradas reflexões e análises.

A publicação destaca filmes brasileiros (ou que tematizam tópicos daqui) e de países africanos dos chamados PALOP – Países Africanos de Língua Oficial Portuguesa. Uma conjunção esmerada para se relacionar com o mundo-cinema, afirmando comunidades periféricas e suas construções de imaginários e representações. Um apanhado crítico testemunhal da diferença e da invenção periférica. Os filmes brasileiros nordestinos, de diferentes lugares e tradições, ganham destaque e análises iluminadoras, fazem justiça a essa filmografia recente, premiada e vibrante e que oferece plasticidade, sonoridade e modos de pensar o mundo com sotaques tradicionalmente solapados pelo estereótipo televisivo. E vem da África lusófona, sob rasura, uma filmografia e um pensamento sobre cinema desafiadores. São estados nacionais que emergem após árduas batalhas contra o Império português e que refazem suas experiências no mundo, e tomam a imagem como elemento-chave de reposicionamento e ressignificação. Nos textos, enfatizam-se as dinâmicas recentes que envolvem os novos artistas, as políticas públicas de fomento e as questões teóricas desse contingente. Enfim, um conjunto estimulante de ideias, com um potente recorte, dos dois lados do Atlântico, a partir de/sobre o cinema tradicionalmente invisibilizado. Capítulos que revelam a diversidade do cinema contemporâneo, de várias faces, expondo um quadro de percepções estéticas emergentes, identidades

em construção, arquivos sob análise, performances de gêneros, testemunhos, expansões audiovisuais, deslocamentos territoriais de produção e de fabricação do sentido.

Gilberto Alexandre Sobrinho

Professor do Departamento de Multimeios,
Mídia e Comunicação, do Instituto de Artes,
UNICAMP, Campinas – SP
Setembro, 2024.

**CINEMAS PÓS-COLONIAIS E PERIFÉRICOS:
USOS E SENTIDOS PARA A HISTORIOGRAFIA
RECENTE DO CINEMA MUNDIAL**

Michelle Sales

Boa parte deste texto recai sobre questões e reflexões acerca dos anos em que estive, ao lado de outros colegas, a coordenar a rede de pesquisa internacional e grupo de trabalho Cinemas-Pós Coloniais e Periféricos. Organizar e estruturar esta memória recente, individual mas também coletiva, faz parte de um trabalho coordenado, feito por muitas mãos, na tentativa de aprofundar questões há muito tempo presentes, mas ainda assim laterais no campo de pesquisa da História e Teoria do cinema, pelo menos no Brasil e em Portugal.

O campo de estudos desta rede internacional de pesquisa, o *Cinemas Pós Coloniais e Periféricos*, tem consolidado-se nos sucessivos encontros anuais da AIM, Associação de Investigadores da Imagem em Movimento, de Portugal, e da SOCINE, Sociedade Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual, desde 2018, reunindo pesquisadores procedentes de variadas universidades e centros de pesquisa, em ambos os países. Nossa abrangência e escopo teórico são variados em termos de referenciais teóricos e de abordagens metodológicas, transitando entre a História do Cinema, os Estudos Culturais, os Estudos Pós-Coloniais, a Antropologia, a Teoria da Imagem, o Feminismo, o Cinema Indígena, entre muitos outros.

Ao refletir sobre de que forma esta rede de pesquisa avançou e, diante da envergadura conceitual que os termos “pós-colonial” e “periferia” sugerem, irei abordar neste ensaio os cinemas produzidos no espectro do imaginário pós-colonial, assim como imagens feitas a partir da politização do conceito de periferia e seus usos.

Por isso, como ponto de partida, é importante ressaltar, para muitas das questões que atravessaram os anos deste grupo de trabalho,

que o lastro do grupo de pesquisa *Cinemas Pós Coloniais e Periféricos* é um desdobramento de um grupo de trabalho anterior, também da Socine e da AIM, o *Cinemas em Português*. Este último grupo teve como interesse refletir sobre as filmografias dos países de língua portuguesa e pensar categorias analíticas que pudessem sugerir aproximações e divergências entre estes cinemas. Este grupo de pesquisa, entretanto operava, centralizando de forma hegemônica – e só é possível falar isso hoje, dez anos depois, – o cinema português e também o cinema brasileiro, deixando como “lateral” cinematografias que já apareciam (ainda que de forma tímida entre nós), imagens vindas de realizadores cabo-verdianos, guineenses, angolanos e moçambicanos.

Entre 2010 e 2016 houve um esforço coletivo, enquanto rede de pesquisa, para que, para além do trabalho de pesquisa, nosso grupo pudesse também formar platéias, um público mais alargado que pudesse ver conosco filmes e imagens dessas cinematografias africanas que iam se impondo. Nesse sentido, além da revisão bibliográfica, atuamos, de modo diferente, no Brasil e em Portugal, na curadoria, na organização de Mostras de Cinema, em Festivais, assim como atuamos na crítica cinematográfica, e até na realização de filmes. A lacuna era enorme. Ainda é. Por motivos alheios a este ensaio e à publicação deste livro, vou optar por mencionar apenas algumas ações deste tipo, sinalizando possíveis pesquisas no futuro. As iniciativas do Bacalhau Cinema Clube na Cinemateca do Museu de Arte Moderna no Rio de Janeiro, as Mostras de Cinema Português realizados no Centro Cultural do Banco do Brasil, no Rio de Janeiro e em São Paulo, as Mostras de Cinema dos Países Lusófonos, realizadas no Rio de Janeiro, para além das nossas

participações conjuntas e individuais em inúmeros festivais no Brasil e em Portugal.

Tendo em conta este dilema à nossa frente, a dos *Cinemas Pós-Coloniais e Periféricos*, gostaria de começar esta digressão através do filme *Kuxa Kanema*, de Margarida Cardoso, realizadora portuguesa. Este é seu primeiro longa-metragem, de 2003, um documentário que reúne imagens de arquivo sobre a formação do Instituto Nacional de Cinema INC, criado pelo então presidente Samora Machel após a Independência de Moçambique que veio com o 25 de Abril.

A experiência do INC Instituto Nacional de Cinema em Moçambique é interessante porque recebeu inúmeros técnicos brasileiros, cubanos, entre muitas outras nacionalidades, sobretudo para constituir e formar profissionais em cinema. O esforço de criação do INC também envolveu a chegada e compra de equipamentos e um aporte financeiro e logístico importante da então União Soviética. Não cabe aqui avançar muito na importância da União Soviética nas guerras coloniais em África, para já basta imaginarmos que o mundo, sob a Guerra Fria, estava longe de ser pacífico e a África era o território quente onde os campos de batalha se estabeleciam de fato, acentuando as oposições entre o Primeiro Mundo Capitalista e o Segundo Mundo Comunista. Tendo cooperado financeiramente com as lutas de libertação, a União Soviética – e, portanto, o comunismo – representou para os países africanos de língua portuguesa descolonizados uma relação política automática.

É importante pensar também que, como as leis coloniais vigentes até o 25 de Abril de 1974 proibiam os africanos de produzirem imagens

em seu próprio território, havia um entendimento muito profundo que o cinema fazia parte da luta pela libertação e pela descolonização das mentes. A Guerra Colonial (1961-74) havia deixado muitas feridas, e era preciso instrumentalizar a cultura para organizar simbolicamente a história dos países recém-independentes. Esse foi um processo comum aos países africanos de língua portuguesa que foram descolonizados após o 25 de Abril de 1974. As lideranças advindas e formadas durante o processo da Guerra Colonial em África, lideranças que surgiram nos partidos políticos então clandestinos como o MPLA (Movimento Popular de Libertação de Angola) e a FRELIMO (Frente de Libertação de Moçambique), produziram uma enorme reverberação em todo o “terceiro mundo” e influenciaram sobremaneira inclusive o cinema novo brasileiro, sempre lido apenas a partir das referências euro-centradas e brancas. Para falar apenas de experiências pontuais, esquecemos que Glauber Rocha e Ruy Guerra transitaram nesse espaço descolonizado e contribuíram com estas cinematografias pós-coloniais e contra hegemônicas que surgiam em África.

De volta ao filme de Margarida Cardoso, cabe mencionar que é possível a película nos despertar muitos incômodos, mas o fato é que ao trazer-nos de volta, em 2003, imagens de arquivo produzidas no calor dos acontecimentos pós-Independência, o filme nos brinda com o olhar inédito dos moçambicanos daquele momento. Imagens de celebração da vitória contra o Império Português, narradas pelo então presidente Samora Machel, as imagens de arquivo que Margarida Cardoso organiza e re-apresenta cumpre a missão de recuperar um imaginário visual e cinéfilo inédito no contexto dos países de língua

portuguesa: as imagens de *Kuxa Kanema*, *O nascimento do cinema* dão a ver um mundo pós-colonial, um olhar descolonizado *avant la lettre*. Como bem pontou o pesquisador Alexandre Montauray

Kuxa Kanema é, portanto, o nome do filme que elejo como objeto central deste ensaio e, ao mesmo tempo, o nome do periódico oficial de divulgação do regime independente da FRELIMO (Frente de Libertação de Moçambique), que, ao abrigo de uma ideia nova, pretendia mostrar pela primeira vez o moçambicano ao moçambicano fora das lentes coloniais (Montauray, 39).

Sobre a questão do uso do termo pós-colonial para falar acerca do contexto de realização de alguns filmes e da emergência de novas imagens, recorreremos também ao pensamento de Stuart Hall (2003, p. 102) no momento em que nos esclarece que

O termo pós-colonial não se restringe a descrever uma determinada sociedade ou época. Ele relê a “colonização” como um processo global essencialmente transnacional e transcultural – e produz uma reescrita descentrada, diaspórica ou “global” das grandes narrativas imperiais do passado, centradas na nação. Seu valor teórico, portanto, recai precisamente sobre sua recusa de uma perspectiva do “aqui” e “lá”, de um “então” e “agora”, de um “em casa” e “no estrangeiro”.

Por outro lado, não seria demais lembrar que, apesar disso, apontamos o filme de Margarida Cardoso apenas como uma espécie de amálgama pós-colonial, fazendo ressurgir, já que o filme é lançado em 2003, um debate importante sobre o colonialismo e a Guerra Colonial, ainda que o filme esteja permeado pelo constrangimento de ter sido realizadora por uma portuguesa.

Por isso, não seria demais lembrar que filmes como *Sambizanga*, 1972, de Sarah Maldoror, ainda não ocupam, dentro da historiografia recente das cinematografias africanas, o lugar que merece. Não apenas por ter sido o primeiro filme de longa-metragem feito por uma realizadora negra em África, a película de Maldoror enfrentou inúmeros percalços. A começar pelo facto de ter sido filmado em meio a Guerra Colonial, além de ser uma adaptação do livro *A vida verdadeira de Domingos Xavier*, e por isso ter a colaboração indireta de José Luandino Vieira, escritor angolano preso pela PIDE (Polícia Internacional e de Defesa do Estado) inúmeras vezes e que, na ocasião de filmagem de *Sambizanga*, encontrava-se encarcerado no campo de concentração do Tarrafal, prisão política que Portugal manteve por muitos anos em Cabo Verde.

O filme de Sarah Maldoror, pelos motivos descritos acima, cumpre a missão de preencher enormes lacunas antes mesmo que o regime colonial tivesse sido deposto pelos próprios africanos e nos brinda com uma perspectiva muito singular e pessoal sobre o que foi a formação do MPLA, o engajamento de comunidades rurais e cidadãos civis na luta armada e o esforço coletivo hercúleo de conscientização política anticolonial pelo fim do colonialismo. É mais um filme pós-colonial *avant la lettre*, entre tantos outros que emergem nos anos 1970 no contexto “lusófono”. Nesse sentido, Sarah Maldoror não é menos importante que nomes internacionalmente mais conhecidos do cinema africano como Ousmane Sembène e Safi Faye, ambos contemporâneos de Maldoror.

Em ambos os filmes, reinvidico a questão pós-colonial pelo facto de relacionarem-se de forma direta com o momento

histórico da descolonização em África, no caso Moçambique e Angola, respectivamente. Entretanto, é importante confrontarmos este conceito, o pós-colonial, que diz respeito também ao momento pós-Independência, com aquele que lideranças políticas como Amílcar Cabral falavam desta luta: um embate *anticolonial*, seguindo a trilha de pensadores africanos radicados no continente europeu entre os anos 1940 e 1950, tais como Aimé Césaire, Frantz Fanon, Léopold Senghor. Entre os africanos, é mais relevante pensar o anticolonialismo como uma prática constante de luta pela descolonização e depois, pela permanência da autodeterminação e liberdade em África. Desejos que hoje já parecem uma miragem face à onda de guerras civis, golpes de Estado, *sedentarização forçada* (Mbembe, 2022), campos de extermínio e crise migratória, tudo derivado do legado colonial.

Apenas para mencionar uma tríade de imagens onde o conceito pós-colonial parece encaixar-se de forma pertinente, pensemos também acerca do filme *Mueda, Memória e Massacre*, 1979, de Ruy Guerra. Este filme deveria despertar grande interesse no Brasil já que é considerado o primeira longa-metragem de ficção produzido em Moçambique e dirigido pelo Ruy Guerra, cuja filmografia possui enorme relevância no panorama consensual do cinema novo.

Mueda, Memória e Massacre é um reconstituição cinematográfica do Massacre de Mueda, genocídio que ocorreu em 16 de junho de 1960, quando soldados portugueses abriram fogo sobre uma manifestação pacífica, acabando por matar centenas de pessoas. A tragédia emblemática fez irromper o início da Guerra Colonial

em Moçambique e acabou por ajudar a consolidar partidos políticos clandestinos como a FRELIMO.

Certamente esta tríade mencionada merece uma reflexão mais aprofundada sobre linguagem, estética, formas de produção, formas de circulação, censura, fortuna crítica, entre outros. Entretanto, cito-os aqui como uma espécie de exemplo para aquilo que, de forma conveniente, podemos nomear de cinemas pós-coloniais, vinculados a este conceito pelo momento histórico, por quem realizou os filmes, pelo local onde os filmes foram feitos, mas também por serem filmes capazes de produzir uma releitura histórica contrária ao olhar colonial, como salientou Stuart Hall na citação acima.

Nesta perspetiva, também é possível falar de um cinema pós-colonial feito em Portugal, ou mesmo em outros países da Europa, evidentemente. Ou seja, o espaço/tempo pós-colonial não é uma prerrogativa do continente africano, embora tenha sido pelas lentes de realizadores negros que boa parte desta produção tenha reunido forças.

A questão do fim do colonialismo é determinante na historiografia política, econômica, social e cultural também do continente europeu. Não há nada que não tenha sido completamente transformado em Portugal, por exemplo, com o fim do colonialismo. Os desdobramentos para o cinema português contemporâneo são enormes e merecem ainda de olhares críticos renovados e sensíveis a esta questão. O mesmo poderia ser dito também do Brasil, o problema é que somos anacrônicos com relação ao pós-colonial. Nossa Independência, para além de não ter sido fruto de um longo embate, guerras e tensões que também existiam no Brasil, aconteceu

no século XIX, forçado por dinâmicas próprias do continente americano e necessidades do então Império Português. O Brasil, sede da corte portuguesa desde o século XIX, é um território contraditório, quase esquizofrênico do ponto de vista colonial. Vastas veredas, *plantations* inteiras povoadas por grupos escravizados, o Cais do Valongo como o epicentro do tráfico negreiro, e território ao mesmo tempo político e financeiro da metrópole colonial portuguesa. O Brasil foi simultaneamente sede da metrópole e a maior colônia portuguesa. Nosso mundo pós-colonial e a própria experiência do colonialismo é, por muitos motivos, divergente do caso africano. Nesse sentido, é comum o termo pós-colonial fazer pouco sentido entre nós.

Dessa forma, assombrados diante do pensamento de diferentes autores e autoras, o termo pós-colonial oscila de forma precária entre o século XIX e o século XX, ainda que de forma mais consistente o termo tenha surgido após as guerras de libertação e descolonização no continente africano após a II Guerra Mundial. Pensadores africanos preferem usar o termo pós-Independência para pensar os resíduos do colonialismo europeu e as dificuldades de organização social após a descolonização. Entretanto, é anterior ao período da descolonização o pensamento de autores anti-coloniais como Aimé Césaire e William Du Bois, autores que criam e discutem a negritude como categoria analítica capaz de pensar uma produção cultural dissidente e em comum para grupos e indivíduos racializados ao redor do mundo. De forma breve, o pós-colonial é, portanto, correspondente a duas vertentes que, às vezes, soam até incompatíveis: a primeira diz respeito ao processo de

descolonização dos países do “terceiro mundo” na segunda metade do século XX e a outra diz respeito a uma ampla corrente política, epistêmica e cultural, o *pós-colonialismo*, presente no mundo anglo-saxão e francófono dos anos 1950 em diante.

A QUESTÃO DA LÍNGUA PORTUGUESA NA FILMOGRAFIA PÓS-COLONIAL: MAIS UM LEGADO COLONIAL

Para além de pensar o processo histórico desses cinemas, a constituição de suas filmografias e os principais temas e realizadores, a “lusofonia” aparece de forma compulsória como um conceito e, ao irmos reunindo filmes, cineastas e movimentos de países tão díspares como Brasil, Moçambique, Angola, Portugal, aos poucos, fomos aprofundando a noção de que a língua forjava mais do que um possível legado cultural em comum.

Aliás, esse legado cultural em comum, ou supostamente em comum, tornou-se o principal problema, mostrou-se, cada vez mais, ao passar dos anos o próprio legado colonial. No escopo dessa “lusofonia”, retomo uma breve citação do dossiê publicado na revista *Rebeca* em 2017, organizado por mim, sobre esses “cinemas em português”, entendendo-os como cinemas pós-coloniais também:

a adoção do conceito (lusofonia) implica-nos pensar de que forma podemos organizar ou problematizar os cinemas provenientes de países tão díspares quanto Brasil, Angola ou Cabo Verde - só para citar como exemplos - e pensá-los numa perspectiva comum ou através de representações culturais que possam parecer íntimas a países tão diferentes. É nesse sentido que a centralidade da língua portuguesa, aquilo que “une e

representa-nos culturalmente”, logo revela-se frágil quando percebemos a diversidade, a mistura e muitas formas de falar português entre as cinematografias dos países supracitados e de outros, além de uma fala e de um modo de pensar e viver crioulo. Vai por terra a questão dos “cinemas em português”, já de partida (SALES, 2017, p. 4).

Abandonar a “lusofonia” ou pensar a língua oficial como um problema cultural de largo alcance significa, portanto, pensar o legado colonial, representa pensar cinemas e imagens cujas linguagens, conteúdos e contextos de produção consideram a difícil missão de imaginar futuros possíveis para construção de mundos que se desliguem radicalmente dos registros da colonialidade. E que possam, sim, estar fora da norma culta da língua portuguesa, ser falado em outras língas. Essa discussão é gigante e atravessa mais diretamente outras áreas, como a literatura, por exemplo. Negociar, usar, subverter a língua do colonizador e ser capaz de propor novas linguagens, formas e métodos passou a ser também central não só na escrita, mas também no cinema, nas artes visuais pós-coloniais.

Por isso, a pouco e pouco, o eixo geográfico foi mantido, ainda no sentido querer ver e pensar os “cinemas em português” produzidos entre Brasil, Portugal e países africanos de língua oficial portuguesa, abandonando completamente o fato do filme ser falado ou não em língua portuguesa. Cada vez mais a questão pós-colonial passou a ter como ponto de partida a luta pela descolonização em África e os ecos possíveis nas antigas metrópoles, seja em Portugal ou no Brasil.

Ao abandonar a questão linguística como um aspecto cultural em comum a estas cinematografias advindas do colonialismo português

outras características impuseram-se para pensar estes cinemas, como a questão racial e também de gênero.

O contexto foi propício no Brasil, pois o debate acerca das relações étnico-raciais emerge no século XXI com bastante protagonismo nas nossas discussões culturais e identitárias. Somado ao fato de que os cinemas africanos “lusófonos” são quase sempre (evidentemente) dirigidos por um realizador ou realizadora negra, este fato acaba por impor ao campo dos cinemas pós-coloniais (não apenas lusófonos) o problema urgente da raça e representação de forma compulsória.

Tendo isso em vista, nos últimos anos, este grupo de trabalho abriu caminho, dessa forma, para que o debate tomasse o rumo de análises comparativas conjuntas entre os cinemas africanos e indígenas e os cinemas “periféricos urbanos”, tendo a questão do racismo, dessa vez, como o amálgama conceitual. Foi neste novo contexto teórico que a periferia desponta com força e recorrência, re-centralizando a presença das “periferias e margens” como a categoria analítica que passou a reunir-nos e que foi assumida, num caráter mais global, para além dos países de língua portuguesa, como inicialmente esteve proposto.

A partir daí, dessas imagens periféricas, a questão central passou a refletir a crise da imagem como representação, tratando esta como uma questão predominante do imaginário colonial-imperial de quatro séculos. O mote estruturante interessou-se por pensar a forma como imagens insurgentes, dissidentes, imagens que reivindicam o direito de olhar, de auto-representar ou de auto-apresentar, como propõe bell hooks, irrompem nas frestas e margens do mundo ocidental ao longo do século XX, mas sobretudo no contexto pós-II Guerra a partir dos anos 1950.

O interesse recai na tentativa de aproximação das imagens capazes de dilatar nosso olhar para novos modos de produção da alteridade, novos esquemas de produção e distribuição cinematográfica, novos padrões de autoria e circulação de filmes coletivos, imagens contra hegemônicas feitos por grupos ativistas, coletivos de mulheres, associações e movimentos sociais “minoritários” interessados em novas formas de produção de subjetividade e de afetos. Não era involuntário o esforço dessas imagens, todas estão prenhas de questões raciais e de gênero e anseios por uma representação justa e adequada que desmonte o racismo/sexismo, núcleo do pensamento colonial.

Pensar a periferia como locus de produção significa, por outro lado, gerar um debate acerca da assimétrica relação artístico-cultural entre os eixos norte-sul ou centro-periferias onde essas tensões não só persistem mas talvez até já tenham sido atualizadas em novas dinâmicas coloniais. Como bem nos ensinaram as feministas interseccionais as tensões de raça e de gênero não se separam das questões classe e, portanto, o lugar onde as imagens são feitas e por quem são feitas importa – e muito.

No contexto dos Estudos Pós-coloniais que emergem na Europa no âmbito do pós-II Guerra Mundial, movido pela migração de povos africanos de várias partes do continente, pela chegada de indianos e também latino-americanos provenientes do Caribe, essa corrente de pensamento, o pós-colonial, começa a sofrer revisões críticas já nos anos 1980. A principal crítica ao pós-colonial é a matriz de pensamento ainda fortemente vinculada a categorias eurocêtricas. A emergência, na Índia, de grupos como os *Subaltern Studies* começam a reivindicar

reparações na teoria pós-colonial. O conhecido artigo de Spivak (*Can the subaltern speak?*) é um eixo central do pensamento pós-colonial dissidente e feminista).

A subalternidade e a periferia, no contexto dos anos 1970 e 1980, são categorias que supõem criar uma espécie de órbita onde circulam imagens produzidas fora dos centros hegemônicos ocidentais, como Europa e EUA, como também imagens e cinemas produzidos contra representações hegemônicas. Esse duplo enlace, entre o pós-colonial e a periferia, implica um tensionamento na fácil aceção do pós-colonial. Já que o pós-colonial não é, pura e simplesmente, o momento posterior ao colonial, mas também um período divergente, do dissenso e da contranarrativa ocidental. Nesse contexto, vimos surgir na América Latina, por exemplo, o Terceiro Cinema, e os cinemas novos, cinemas feitos à margem da indústria hollywoodiana, assim como do lócus europeu. Os cinemas engajados dos países “terceiro mundistas” nos anos 1970 conseguem aderir a este engajamento uma vez que tanto a questão colonial, como a localização periférica, afeta-os profundamente.

Não pretendo com este ensaio partir em defesa de nenhum dos dois conceitos que vimos utilizando por alguns anos, tanto o *pós-colonial* como o *periférico* acarretam inúmeras dissensões e problemas que seriam impossíveis de esgotar, mas que merecem alguma justificativa, exatamente porque não significam apenas uma coisa, nem apenas um posicionamento acadêmico e até político.

Ter abandonado o termo pós-colonial para adotar uma teoria decolonial nas nossas pesquisas mais recentes foi um passo necessário, porém não menos incerto e consensual. Particularmente, a despeito do

momento propício para esta discussão em torno da Matriz Colonial de Poder e das continuidades do colonialismo nas formas da colonialidade, o pensamento decolonial, pelo menos no Brasil, ainda não assumiu uma forma homogênea que pudéssemos assumir com clareza também a partir daí um posicionamento político. Há muitas críticas sobre o fato de que o tal giro decolonial na América Latina não consegue dar conta ou avançar com profundidade nas discussões raciais ou de gênero.

Quando tudo e todos os ativismos viraram-se para o decolonial como uma espécie de chamariz, uma fogueira acesa capaz de despertar a opinião pública para assuntos urgentes, o colonialismo em si foi se tornando uma cortina de fumaça. Talvez seja a hora de darmos mais uma vez o passo atrás e percebermos o que está por detrás. Afinal qual é a grande diferença entre a escravidão nas *plantations* e os regimes de servidão forçada que versam até hoje Brasil afora? Há assim uma diferença tão grande entre o momento anterior, colonial e por isso perverso e brutal e o momento atual, forjado por uma Independência arranjada pelas elites?

REFERÊNCIAS

- HALL, Stuart. *Da Diáspora: identidades e mediações culturais*. Belo Horizonte: UFMG, 2003.
- HOOKS, Bell. *Olhares negros: raça e representação*. São Paulo: Elefante, 2019
- MONTAURY, Alexandre. Kuxa Kanema: imagem e utopia. In: *VIS - Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da UnB*. V. 18, nº 2/julho-dezembro de 2019 Brasília
- SALES, Michelle. *Cinemas em português: estratégias para entrar e sair da lusofonia*. In: *Rebeca*, nº. 12, 2017.



APOSTANDO EM “BISSAUWOOD”

Catarina Laranjeiro



Quando perguntei a Noel Djassi quando tinha realizado o seu primeiro filme, respondeu-me que tinha sido há dez anos atrás, em 2011, no Bairro Militar em Bissau, na Guiné-Bissau. Estávamos em sua casa, em Queluz, nos arredores de Lisboa. Contou-me que o seu pai, que já estava na altura em Portugal, lhe havia enviado para Bissau um telemóvel *Samsung*. Foi com esse aparelho que gravou o seu primeiro “teatro comédia”¹. A narrativa girava em torno de uma história de dívidas e cobranças, e apresentava alguns erros amadores. Por exemplo, o ator que fazia de cobrador de dívidas também fazia de assaltante. Como construíram a história à medida que a gravavam, os atores encarnavam personagens conforme necessário. Mais tarde, editaram a sequência num *cyber* café. Eles eram um grupo de amigos que haviam visto os filmes de Mário Oliveira (Barudju), realizador e ator que merecerá destaque ao longo deste artigo, e queriam fazer filmes semelhantes.

Situações destas aconteceram em Bissau e em muitos locais do continente africano, onde o acesso a equipamento de vídeo era extremamente parco, razão pela qual o uso dos telemóveis conheceu, nesse contexto, funções que em muito ultrapassam a comunicação (MBEMBE, 2021, p. 92-93). Paralelamente, outras tecnologias digitais tornaram-se mais acessíveis. Computadores, câmaras fotográficas e de vídeo, ainda que não desenhadas para esses contextos, foram aí “enxertadas” em diferentes “matrizes culturais” gerando surpreendentes combinações (Mbembe, 2021, p. 94). O digital tornou possível a realização de filmes com orçamentos irrisórios e atores amadores que circulam amplamente em

¹ Esta é uma expressão comum para designar pequenas peças de teatro, mais ou menos improvisadas e sempre humorísticas, que têm lugar em eventos como casamentos, rituais fúnebres, entre outras celebrações.

redes sociais e canais da Internet e que os mais canónicos investigadores de cinema africano tendem a não incluir nas suas análises (Diawara, 1992; Ukadike, 1994). Porém, estes filmes alcançam números surpreendentes de espectadores. E se muitas audiências africanas desconhecem as obras dos seus cineastas mais reconhecidos internacionalmente, como é o caso de Flora Gomes na Guiné-Bissau ou de Ousmane Sèmbene no Senegal, são ávidos consumidores destes filmes amadores, por partilharem narrativas com as quais se identificam (Pina, 2014).

Este artigo é sobre estes filmes. Filmes realizados por jovens amadores, por grupos de amigos, por associações de jovens em Bissau e por jovens guineenses na Europa. Filmes que não tendo nunca sido exibido em festivais de cinema ou mesmo em qualquer sala de cinema convencional, circulam através da Internet, atingindo números de visualizações surpreendentes, quando comparados com filmes resultantes de grandes produções nos mesmos países, também em acesso livre. Através de comentários e partilhas, estes filmes geram comunidades de espectadores que transmitem as suas expectativas para os filmes que ainda serão realizados.

Esta forma de produzir cinema extrapola os limites do cinema convencional, apresentando semelhanças com outros produtos audiovisuais como videoclips, videojogos, telenovelas ou séries televisivas. Já os modos de produção são muito característicos do contexto onde são realizados. Com génese nos tradicionais “teatros comédias”, a possibilidade de gravação veio permitir a sua partilha e reprodução. “Teleteatros” é precisamente a designação dada a estas primeiras produções filmicas que partiram de grupos de teatro amador.

Por todas estas características, escolho designar estes filmes como vernaculares. Mas poderiam ser também designados de “filmes populares”, *home-made films*, *do-it-yourself films* ou *non-theatrical cinema*. Todas estas designações surgiram de estudos que investigaram fenómenos semelhantes (Salazkinaç; Fibla, 2021). Mas a diversidade e volubilidade destes filmes permitem que não encaixem integralmente em nenhum destes rótulos. E é este o motivo por que importa analisar este modo tão peculiar de realizar filmes, que questiona as abordagens mais convencionais ao cinema africano (Mirzoeff, 2011; Shohat; Stam, 2014).

Desta hibridação resulta que alguns destes filmes aspiram a ser cinema, isto é, são realizados por realizadores que procuram profissionalizar-se, assim como entre outros técnicos, enquanto outros são produtos audiovisuais que resultam de situações espontâneas, marcadas fortemente pela improvisação, para serem apenas partilhadas em redes sociais ou canais de Internet. Porém, quando analisamos estas obras como um todo percebemos como a parte mais significativa de produção audiovisual guineense está a acontecer com recurso a estruturas da sociedade civil: associações juvenis, televisões comunitárias², *bankadas*³ grupos de teatro amador ou mesmo uma inesperada oficina de mecânicos – *Máquina Motor* – onde os trabalhadores também realizam filmes

² São exemplo a TV Klelé, a TV Bagabunda e a TV Massar. A TV Klelé produziu o filme *Tapioca, fonte de nutrição e economia familiar* (2013), que foi premiado no festival internacional AgroFilm, na Eslovénia.

³ Grupos informais, frequentemente mistos, mas com predominância masculina, através dos quais se organizam atividades, desde festas ou piqueniques, até à prestação de serviços de vigilância, como sucedeu durante anos no Bairro Militar quando não havia esquadra da polícia no bairro. Cf. (ROQUE, 2016, p. 91). Henrik Vigh (2006, p. 146-148) apelidou as bancadas de “parlamento dos pobres”.

Se o digital possibilitou a explosão de cinema vernacular guineense, as primeiras produções foram realizadas em vídeo e há que reconhecer como os seus modos de produção são herdeiros de Nollywood, movimento filmico que surgiu na Nigéria na década de 1990 (Haynes, 2016; Jedlowski *et al.*, 2013; Musa, 2019). Filmado em vídeo, editado em computadores pessoais e reproduzido em cassetes e discos, estes filmes juntaram a Nigéria às suas diásporas. Se o sucesso de Nollywood se deveu à capacidade de interpretar os medos, os sonhos e as expectativas das suas audiências, os seus modos de produção e distribuição foram fundamentais para o tornar acessível às classes sociais mais desfavorecidas (Krings; Okome, 2013, p. 1). Trinta anos depois, Nollywood é um género cinematográfico consagrado, que lançou atores e atrizes que se tornaram estrelas nacionais e internacionais (Tsika, 2015), e que inspirou a reprodução dos mesmos modos produção em outros países, gerando fenómenos cinematográficos similares, como Wakaliwood (Larsen; Namatovu, 2020). O crescendo de filmes vernaculares guineenses, ainda que de forma tímida, está a gerar um movimento cinematográfico que não será arriscado apelidar de Bissauwood.

CINEMA VERNACULAR GUINEENSE: DA BANALIDADE DO QUOTIDIANO À VIOLÊNCIA TRIVIAL

Há uma figura central neste universo, sistematicamente referenciada, quando se investiga cinema vernacular guineense, e cujas obras mais significativas – *Barafunda*, *Kal Kolidade* e *Casamento Catem Rasa* – elegi analisar e introduzir os potenciais do cinema vernacular

guineense quer no campo dos estudos fílmicos quer no que concerne a história contemporânea da Guiné-Bissau. Todos o tratam por *Barudju*, nome da personagem que interpretou no filme *Barafunda*, o primeiro que realizou. A este seguiram-se os filmes *Kal Kolidad* e *Casamento Catem Rasa*, nos quais foi também ator principal, respectivamente, com as personagens Mado e Kevin.

O seu nome é Mário de Oliveira e quando, em 2019, o procurei em Bissau, disseram-me que havia emigrado para Portugal. Aí realizou algumas pequenas comédias – *Dudu de Pendão & Barudju*, *Barudju Mavi Nega Far Rim Não Teatro* e *Barudju vs Clara de Sabura Barcu Rabida Tio Cu Subrinha* – que encontrei no canal de *You Tube* de Em Man, que havia sido o seu diretor de fotografia. Em Man está emigrado em Portugal, é camionista e planeia em breve mudar-se para a Suíça, onde acredita que ganhará mais dinheiro. Paralelamente à sua profissão, mantém um estúdio de vídeo e música, na Rinchoa, Mem Martins, nos subúrbios de Lisboa. Ele é músico hip-hop, realiza videoclipes e domina o algoritmo. O seu uso do *You Tube* é tão amador quanto empreendedor (Burgess; Green, 2009, p. 89). Através dos resumos de jogos de futebol, garante números de visualizações suficientes na sua página, que lhe permitem ganhar dinheiro com a música e o audiovisual a que se dedica.

Já Mário de Oliveira não conseguiu garantir qualquer retorno económico do seu trabalho cinematográfico. As parcerias em que apostou falharam, e hoje trabalha numa fábrica nas Caldas da Rainha, em Portugal.

O seu primeiro filme *Barafunda* conta a história de um antigo combatente da Luta de Libertação que vê os ideais da independência

serem traídos, e o sentimento de desesperança que o assola conduzem à loucura. Entra numa espiral de dívidas e cobranças e outros azares o atingem. É assaltado em sua casa e não consegue enfrentar os ladrões. A sua filha fica doente, e ele não tem como pagar o tratamento. Tem de prestar contas à justiça por uma dívida antiga, Barafunda, o primeiro vê-se obrigado a subornar o juiz para se ilibar. A filha chumba na escola porque paga as propinas com o seu trabalho, o que a deixa sem tempo para estudar. Desesperado, vai a um *djambakus* [cr. vidente] que prediz que ele conseguirá emigrar para a Europa, mas também que morrerá em breve. Por fim, é apanhado em flagrante pelo marido da sua amante, e finge estar ainda mais louco do que efetivamente está, para conseguir escapar a esta situação. Em suma, o mundo foge-lhe das mãos.

Barudju é assim o reflexo das transformações económicas, sociais e políticas que a Guiné tem atravessado desde a Luta de Libertação. Não consegue sustentar nem educar a família, e a sua autoridade é posta em causa pela mulher, sobre quem recaem todas as responsabilidades da casa. Apesar do discurso de homem sério e honesto, nunca agressivo ou violento, acaba por ter comportamentos pouco dignos, como o adultério.

Personagens secundárias, Bia e Cancera, respectivamente a mulher e a filha de Barudju, revelam a complexa transformação das relações de poder e autoridade nos agregados domésticos e os novos papéis que as mulheres estão a ser chamadas a desempenhar para sobreviver à instabilidade económica (Roque; Vasconcelos, 2012, p. 266). As falhas na economia formal fizeram das mulheres especialistas no sector “informal”, tornando-as provedoras das famílias (Roquel, Vasconcelos, 2012, p. 268). É Bia quem suborna o juiz para ilibar

Barudju e em outras situações é notório que ela é a gestora da casa. Quando Barudju a pressiona a desempenhar funções subservientes, como o de lhe fazer a cama, ela afronta-o. Quando lhe obedece, expressa o seu desagrado. Já Cansera, apesar de adolescente, sustenta-se.

Porém, estas transformações não são tomadas necessariamente como sinais de emancipação feminina. É que ao assumirem o papel provedoras, as mulheres sobrecarregam o de cuidadoras. Por isso, Bia e Cansera vivem angustiadas, sentimento comum a muitas mulheres guineenses que se sentem abandonadas e desprezadas pelos maridos quando estes não contribuem para o agregado familiar (Roque;, Vasconcelos, 2012, p. 273).

Realizado em 2006, este filme foi à época um enorme sucesso, tornando Mário de Oliveira um cineasta conhecido na Guiné-Bissau⁴. Este filme foi produzido e distribuído pela BETA-TV, a quem, após os créditos, é dedicado um *spot* publicitário⁵. Foi a BETA-TV que imprimiu os filmes em DVD e os colocou à venda na Guiné-Bissau, em Portugal e em França, países europeus onde se encontram muitos imigrantes guineenses. Mais tarde, Mário de Oliveira cortou relações com esta produtora porque o dinheiro que o filme gerou não lhe foi devidamente retribuído.

Posteriormente, Mário de Oliveira realizou um curso de cinema no Centro Cultural Português/Embaixada de Portugal, realizado em

⁴ Apesar de eu me referir a estas obras como filmes vernaculares, Mário de Oliveira sempre se refere a estas como teleteatros. E todos os teleteatros da sua autoria foram realizados com atores do grupo de teatro amador Blifi.

⁵ Sobre a imagem de dois editores a trabalhar num estúdio podemos ler: “Fazemos promoção de cultura no espaço da UEMOA”; Videoclipes em DVD-Vídeo; Reportagem TV; Documentário TV; Filmes; Seminários; Ateliers; Teatro tv/Rádio; etc”.

parceria com o INCA, e ministrado pelo cineasta português Luís Correia da LxFilmes. Tomou ainda contato com os cineastas Flora Gomes e Sana Na N'Hada, com quem discutiu os seus guiões seguintes. Não obstante, nestes filmes não são notadas melhorias técnicas significativas. Pelo contrário, são filmes bem mais curtos, com personagens e diálogos menos trabalhados, e com uma edição de som mais imperfeita.

Kal Kolidad inicia-se com uma discussão entre um casal, Mado e Iota, em que fica explícito que ele não contribui para a casa, o que a envergonha. No entanto, a filha adolescente, Fiana, pede dinheiro emprestado a Bialo que é dono de uma *taberna* [cr. contentor na rua que funciona como uma mercearia]. Ele entrega-lhe uma nota de 10.000 cfa [cerca de 15 euros] e pergunta-lhe se quer marcar um encontro para essa noite. Combinam às oito horas, e fica implícito que ela lhe retribuirá sexualmente. Mais tarde, ficamos a perceber que Iota deseja que Fiana se case com um homem, que não é o mesmo a quem Mado a havia prometido. Entretanto, Mado é guarda noturno e conta os seus sonhos, em que agora um acidente ao patrão, que o despede com o argumento de que não precisa de um guarda que durma durante o trabalho. Mado pede desculpa e o patrão reconsidera. Porém, Mado volta a adormecer no trabalho e é assaltado; mas o assalto foi uma armadilha que o patrão lhe montou, para saber se efetivamente estava acordado. Despedido, vai trabalhar nas obras, e sem dinheiro para comprar arroz, finge ter sido assaltado, a poucos metros da *taberna*. Mas Bialo, que já havia emprestado dinheiro à sua filha, diz-lhe que não vende fiado. Antes, Bialo havia sido encontrado com Fiana, por uma mulher (Adia) que o insultou por estar a tirar proveito de uma

menina. O filme termina com Adia a contar este incidente a Mado e Iota, que expulsam Fiana de casa, porque ficou desonrada e já não poderá casar.

Todas estas personagens encontraram formas de lidar ou ultrapassar os obstáculos consequentes da desestruturação social em que vivem. Mas ninguém é bem-sucedido. Mado, sem um trabalho considerado “digno e proveitoso”, vê a sua função de provedor comprometida, papel que tem de ser assumido por Iota. No entanto, isto não representa qualquer alteração no seu estatuto, uma vez que as atividades económicas desempenhadas por mulheres tendem a ser desvalorizadas (Roque, 2016, p. 129). O ideal parece ser um bom casamento, que lhe permita desempenhar plenamente o papel de “mulher decente”, sonho que Mado e Iota alimentam para Fiana. Porém, Fiana é o arquétipo de uma jovem rapariga que encontrou nas relações com homens mais velhos uma forma de garantir a sua subsistência, comprometendo o futuro planeado, mas não garantido, pelos seus pais.

Já aos homens é reservado um papel ambíguo e passivo: desempenham comportamentos socialmente reprováveis, mas pelos quais nunca são punidos. É às mulheres que é atribuída a responsabilidade de evitarem “armadilhas amorosas”. Por exemplo, em *Casamento Catem Rasa*, Kevin e Baby mantêm uma relação escondida, à qual os pais de ambos se opõem, por serem de religiões distintas: ele é cristão e ela muçulmana. Mas a relação de ambos é também perturbada pela relação de Kevin com Ricardina, com quem atraiçoa Baby. Ricardina deseja ficar com Kevin e fazendo uso de *futis* [cr. feitiço] coloca-lhe um *mezinhu* [cr. medicamento tradicional] numa bebida, para assim

o conquistar. Já Baby fica grávida e não cedendo à pressão de Kevin para abortar, tenta o suicídio, que a sua mãe consegue evitar (Cunha; Laranjeiro, 2020, p. 138). Ambas as mulheres são descritas como estratégias ou calculistas, seja pela gravidez ou pelo uso de *futis*. Já a personagem de Kevin evidencia como as conquistas sexuais masculinas são uma forma de elevar o estatuto social, expressão que em crioulo guineense se designa por *ronku di matchu* (Moreira, 2020). Se a virilidade masculina é resumida às múltiplas namoradas, de preferência jovens, este padrão de homem é também responsável pela emergência e perpetuação de mulheres que procuram nas relações com homens mais velhos uma forma de garantir a sua subsistência (Vasconcelos, 2016, p. 109). Muitas vezes, quando resvalam para a prostituição, estas jovens contam com a cumplicidade dos namorados, também eles beneficiários do seu trabalho sexual (Pais, 2016, p. 13).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Apesar do humor que atravessa os três filmes aqui em análise, nenhum destes tem um final feliz. Neste ponto, importam os contributos de Silvia Roque que atentam na dimensão do sofrimento e da normalização da violência provocados pela omissão do Estado na (des)estruturação económica e social do país (Roque, 2016, p. 132). Estes filmes parodiam essa (des)estruturação, que é uma espécie de “ruído de fundo” do quotidiano da população, ao qual habitualmente não se dedica atenção. A Guiné-Bissau é lembrada e enaltecida pela Luta pela independência contra o colonialismo português, é notícia pelas tentativas e pelos golpes de Estado

consumados, pelos assassinatos políticos, ou pelo narcotráfico. Estes eventos “extraordinários” são recorrentes na filmografia guineense internacionalmente aclamada: *Mortu Nega* (Flora Gomes), *Udju Azul di Yonta* (Flora Gomes), ou *Kadjike* (Sana Na N'Hada). Já os filmes da investigação em apreço retratam o extraordinário (Perec, 2015) – o corriqueiro, o banal, o evidente – que nunca se questiona ou investiga. Interrogar a violência normalizada é o grande potencial de trazer o cinema vernacular para o campo dos estudos fílmicos. Através destes filmes percebemos quem são as personagens que pautam o quotidiano da Guiné-Bissau: adolescentes que sobrevivem mantendo relações com homens mais velhos; homens que não conseguem ser provedores da família; mulheres vingando na economia informal; guardas despedidos porque adormecem quando têm de manter dois trabalhos, um de dia outro de noite, entre outras situações tão banais, quanto violentas.

REFERÊNCIAS

BURGESS, J.; GREEN, J. *The entrepreneurial vlogger: participatory culture beyond the professional/amateur divide*: National Library of Sweden, 2009.

CUNHA, P.; LARANJEIRO, C. From the Tabanca to Bissau, from Bissau to the Diaspora: Social narratives in the Bissau-Guinean popular cinema. In: *Contemporary Lusophone African Film* Routledge, 2020, p. 131-144.

DIAWARA, M. . *African cinema: politics & culture* (V. 707): Indiana University Press, 1992.

HAYNES, J. *Nollywood: the creation of Nigerian film genres*: University of Chicago Press, 2016.

Global Nollywood: The transnational dimensions of an African video film industry: Indiana University Press, 2013.

KRINGS, M.; OKOME, O. Nollywood and its diaspora: An introduction. *Global Nollywood: The transnational dimensions of an African video film industry*, 2013, p. 1-24.

- LARKIN, B. Indian films and Nigerian lovers: media and the creation of parallel modernities. *Africa*, 67(3), 1997, p. 406-440.
- LARSEN, M. M.; NAMATOVU, R. *Wakaliwood: the hollywood of Uganda*, 2020.
- MBEMBE, A. *Brutalismo* (M. Lança, Trans.). Lisboa: Antígona, 2021.
- MIRZOEFF, N. *The Right to look: a counterhistory of visuality*. Durham & London: Duke University Press, 2011.
- MOREIRA, J. K. *Matchundadi: gênero, performance e violência política na Guiné-Bissau*. Lisboa: Sistema Solar, 2020.
- MUSA, B. A. *Nollywood in glocal perspective*: Springer, 2019.
- PAIS, J. M. Prefácio “Um tiro kada dia”: dos futuros herdados aos futuros desejados. *Soronda Especial*(Juventude e Transformações Sociais na Guiné-Bissau), 2016, p. 9-21.
- PEREC, G. *L'infra-ordinaire*: Média Diffusion, 2015.
- PINA, M. *Clara di Sabura*, 2011.
- ROQUE, S. Jovens gerindo (im)possibilidades: a reprodução da desesperança em BISSAU. In: *Soronda especial, juventude e transformações sociais na Guiné-Bissau*, 2016, p. 123-143.
- PUREZA, J. M. (Ed.). *Dinâmicas violentas das negociações geracionais e de gênero na Guiné-Bissau*, in Pureza, José Manuel, 2012, p. 241-290.
- SALAZKINA, M.; Fibla, E. *Global perspectives on amateur film histories and cultures*: Indiana University Press, 2021.
- SHOHAT, E.; Stam, R. *Unthinking eurocentrism: multiculturalism and the media*: Routledge, 2014.
- TSIKA, N. A. *Nollywood Stars: Media and migration in west Africa and the diaspora*. Bloomington: Indiana University Press, 2015.
- UKADIKE, N. F. *Black african cinema*: Univ of California Press, 1994.
- VASCONCELOS, J. Sujeitos plurais: emergência de novos modelos de rapariga em Bissau? In: *Soronda especial, juventude e transformações sociais na Guiné-Bissau*, 2016, p. 77-123.
- VIGH, H. E. *Navigating terrains of war: youth and soldiering in Guinea-Bissau* (V. 13): Nova Iorque: Berghahn Books, 2006.

**O AUTOR NA PERIFERIA:
PERCEPÇÕES ACERCA DE
*O SOM AO REDOR E INFERNINHO***

Gabriela Lucena de O. Coutinho

Discutirei aqui algumas inquietações teóricas a respeito da ideia de autoria no cinema contemporâneo brasileiro, fazendo uma breve análise dos modos de produção dos filmes *o Som ao Redor* (2012, Kleber Mendonça Filho) e *Inferninho* (2018, Guto Parente e Pedro Diógenes) a partir de dois conceitos ferramentais: "dispositivo" (Agambe, 2009), e "autor", nos moldes da "função-autor" (Foucault, 2001).

Através de Michel Foucault, Giorgio Agamben definirá dispositivo como “qualquer coisa que tenha de algum modo a capacidade de capturar, orientar, determinar, interceptar, modelar, controlar e assegurar os gestos, as condutas as opiniões dos seres vivos” (Agamben, 2009, p. 13). Ou seja, o dispositivo seria um agenciador de sujeitos, as substâncias ao se relacionarem com os dispositivos acabam por produzir sujeitos.

Dito isto, argumento que a autoria é um conceito dispositivo que angaria modos de perceber e se relacionar com o cinema, bem como produz, através de profissionais do cinema, o cineasta-autor, atribuindo-lhes novas formas de se perceber e exercer sua profissão em relação aos meios de produção cinematográficos e à própria sociedade, assumindo uma "função-autor" específica de acordo com os ambientes e temporalidades socioculturais em que a noção de autoria no cinema transita.

No Brasil a noção de autor para o cinema chega nos anos de 1960 a partir dos críticos e cineastas do Cinema Novo (Bernardet, 1994). Vemos uma refuncionalização do conceito de autoria, ou do cinema de autor, que era formulada pelos críticos e cineastas da *Cahiers du*

cinéma, e que foram de importância fundante para o Cinema Novo, mas ao ser processado nos trópicos assume uma forma eminentemente política, que exige do cineasta uma postura crítica, militante, onde o cinema passa a ser visto como uma arma política na construção das memórias e imaginários nacionais.

Temos assim a busca de um cinema nacional contra a colonialidade do poder, pautando uma autoria, que se faz em oposição não somente ao cinema hollywoodiano e seu grande aparato industrial cinematográfico, que disputa espaço com outros cinemas nacionais, muitas vezes atrasando e dificultando seu desenvolvimento em um enfrentamento injusto (Wollen, 1994). Como também se opondo à indústria nacional do cinema, que por sua vez tende a tentar reproduzir o padrão hollywoodiano, que funciona enquanto mecanismo de colonização eurocêntrica (Stam; Shohat, 2006), em seus filmes por meio de uma estética que não condiz com a realidade da produção local, bem como as narrativas.

Glauber Rocha apontava uma contradição fundante na busca de um cinema autoral:

Esse autor cuja criação depende dos meios técnicos que lhe são negados – pode existir? Será possível um cinema de autor, ou o cinema, por sua própria composição, é uma arte menor, que não permite autores? Estarão os autores verdadeiramente possuídos do cinema ou de condição autoral incorporada ao cinema? Pela contradição de um processo é possível o autor se afirmar? A única forma de negar essas perguntas não será como diz Orson Welles - uma manifestação totalmente criminal do autor, criminal e suicida ao ponto de subverter a ordem do cinema e da moral em nome do mito (Rocha como citado em Bernardet, 1994, p. 142-143).

Desta forma, cinema autoral era pensado nos termos de cinema nacional vs indústria nacional do cinema dentro da lógica de conflito e de dominação do colonialismo interno (Casanova, 2007), e de um doloroso conflito inerente à própria estrutura industrial do cinema, restando a proclamação de um cinema independente, e na medida do possível, anti-industrial como alternativa para a construção de um cinema de autor nacional. Tal alternativa representava em si uma contradição, pois os aparatos técnicos e de circulação da época não permitiam um cinema fora da lógica industrial, para tanto restava ao autor um lugar “criminal”, de contravenção de desconstrução da própria ideia posta de cinema.

A partir do que nos foi introduzido com a noção de "dispositivo" (Agamben, 2009) pensamos que os profissionais de cinema ao se relacionarem com o conceito de autor assumem um tipo específico de sujeito, o sujeito cineasta-autor; no caso do cineasta periférico essa condição se dá sempre a partir de uma marginalidade, que pressiona a noção de sujeito-indivíduo.

Tal tensão se vincula a visão do cineasta como intercessor de sua comunidade, e para além, as disposições hierárquicas e funcionais do set, que acabam sendo diluídas e realocadas de diversas formas durante uma realização. A precariedade do próprio modo de produção gera espaço para recriação do próprio set e das funções ali estabelecidas.

Neste encontro (profissionais do cinema mais autor) a autoria enquanto conceito dispositivo também sofre modificações em sua relação com as substâncias e o meio sociocultural em que atua. Desta forma, seus

agenciamentos na produção do cineasta-autor não são monolíticos e sim múltiplos, e que pensados com auxílio da ideia de "função-autor" (Foucault, 2001) nos ajuda a compreender melhor a autoria no contexto periférico do cinema brasileiro.

Foucault afirma que o autor é uma função assumida pelo sujeito em um contexto social específico; o século XVIII “no momento crucial da individualização na história das ideias” (Foucault, 2001, p. 5). Ou seja, surge no contexto de despontamento de uma episteme moderna, ligada à noção de indivíduo. E desde então tem sua importância e aplicabilidade variando de acordo com o momento histórico.

No caso da arte essa individualidade foi ficando cada vez mais expressa em termos de subjetividade no processo de representação do mundo, gerando formas de agregação de valor. Na literatura essa fusão de individualidade e subjetividade buscava a presença da personalidade do autor na obra, “ocorrendo uma espécie de transbordamento entre autor e obra, uma fusão e não mais um distanciamento” (Peixoto, 2014, p. 21). A própria ideia de obra é marcada pelo surgimento da noção de autor, que deixaria um rastro de criação agrupado, uma obra. Sendo assim, segundo Foucault:

Um nome de autor não é simplesmente um elemento de um discurso [...]; ele exerce relativamente aos discursos um certo papel: assegura uma função classificativa; um tal nome permite reagrupar um certo número de textos, delimitá-los, opô-los a outros textos. [...] Em suma, o nome de autor serve para caracterizar um certo modo de ser do discurso: [...] se trata de um discurso que deve ser recebido de certa maneira e que deve, numa determinada cultura, receber um certo estatuto (Foucault, 2001, p. 44-45).

Para melhor compreender o autor no cinema, apresentá-lo-ei enquanto dispositivo que se inicia na Europa no final dos anos 1950, a partir de uma tendência na crítica que ficou conhecida como “autorismo” (Stam, 2003) que seria tanto a política dos autores, um movimento da crítica e de cineastas franceses, quanto a teoria do autor empreendida nos EUA com Andrew Sarris.

O autorismo partia de uma lógica de culto ao autor, do diretor do filme enquanto autor-artista, que deveria imprimir sua subjetividade em seus filmes, mostrando um estilo próprio. Esta forma de perceber o cinema a partir da autoria era uma maneira de garantir ao cinema um lugar nas técnicas artísticas, empreendendo para tanto um certo romantismo, um desejo inconsciente e conservador de busca da aura perdida da obra de arte na era da reprodutibilidade técnica; a partir de metáforas advindas da literatura como a ideia de Câmera-caneta de Alexandre Astruc (1948) em artigo que impulsionou todo o movimento da autoria como forma de perceber e se relacionar com o cinema, que também é marcada por revistas como a *Cahiers du cinéma*, cineclubes, festivais e pela *Nouvelle Vague*, sendo bastante influenciada pelo cinema americano (Stam, 2003).

Nos EUA, Andrew Sarris buscou dar a noção de autoria uma envergadura teórica, e mais fechada ainda ao cinema americano, para ele os verdadeiros autores apenas se encontravam em Hollywood, aqueles cujo estilo se sobressaía apesar das mais rígidas marcações das produtoras, dando à noção de teoria dos autores um substrato ideológico conceitual para o imperialismo do cinema hollywoodiano e sua colonização de outros cinemas nacionais.

A ideia de autor no cinema ao adentrar o "terceiro mundo", passa por uma refuncionalização, ou seja, “uma transformação de formas e instrumentos de produção por uma inteligência progressista” (Brecht como citado em Benjamin, 1994, 127). Focando precisamente no Brasil com Glauber Rocha e Gustavo Dahl, a partir do Cinema Novo vemos a refuncionalização do termo a partir do imbricamento entre noção de autoria e um cinema político.

Benjamin pensa a tendência política justa e a qualidade da obra de forma imbricada, pois “a tendência política correta de uma obra, inclui sua qualidade literária, porque inclui sua tendência literária” (Benjamin, 1994, p. 121) e essa tendência pode resultar num progresso ou retrocesso da técnica. Assim, se pergunta como a obra se situa dentro das relações de produção de determinada época, como ela atua e se articula com referência às relações de produção para entender a tendência política correta e, portanto, a qualidade de determinada obra.

Essa fórmula ajuda a pensar a construção e legitimação dessa "função-autor" no Brasil, que nasce como que incorporando essa tensão entre um cinema industrial e um cinema independente. O autor enquanto envolvido de forma reflexiva com os meios de produção do próprio cinema, enquanto ferramenta atuante para um progresso da própria técnica e para construir possibilidades outras ao cinema estabelecido pela indústria, que por sua vez está colonizada pelo olhar eurocêntrico.

Para demonstrar como a "função-autor", especificamente pensando no cinema brasileiro, opera no cinema contemporâneo, recorro a uma breve análise de questões que ocorrem em torno de dois

filmes, o pernambucano *O Som ao Redor* (2012) e o cearense *Inferninho* (2018); considero-os importantes porque sintetizam processos de fomento da produção nacional e de produção independente através de coletivos de cinema, que vinham movimentando o *underground* do cinema brasileiro. Isso dentro do contexto do nordeste brasileiro, ou seja, periferia do país, de onde vem despontando o melhor do cinema nacional (Ikeda, 2012), chegando ao ponto de não ser mais possível falar da produção contemporânea sem se debruçar sobre as produções da região, formando a melhor geração de cineastas brasileiro “desde o cinema novo e os chamados marginais” (Schweizer como citado em Araújo, 2019).

Tomo os dois filmes para ajudar a pensar o autor-cineasta, partindo do princípio de que a ideia de autoria no Brasil é marcada por um modo de produção específico, sendo este o modo de produção atravessado por um certo sentido político instaurado no próprio fazer do filme, enquanto cinema independente; sendo este um cinema construído em confronto com a própria indústria nacional do cinema, que seria bem menos plural e diversa que o cinema nacional em si.

O Som ao Redor é o primeiro longa ficcional de Kleber M. F., que vem da crítica cinematográfica e já tinha feito uma série de curtas premiados, mas só a partir do surgimento do edital de Baixo Orçamento (B.O.) 2009, conseguiu produzir seu primeiro longa metragem.

Edital este que trouxe uma forma diferenciada, fora do modelo de captação de recursos pela lei de incentivo fiscal¹, para a produção de longas. A outra forma acaba por privilegiar as grandes produtoras

¹ Lei número 8.313 do dia 23 de dezembro de 1991, mais conhecida como Lei Rouanet.

do eixo Rio-São Paulo (Ikeda, 2019). Assim o B.O. acabou lançando diversos cineastas fora do centro, que já vinham de uma produção madura, mas ainda não haviam encontrado meios de lançar seus longas. Apesar de ter aberto este espaço, nem de perto conseguiu dar vazão a quantidade de cineastas que borbulhavam nos coletivos de cinema espalhados pelo Brasil.

A película é lançada em 2012, um pouco depois do icônico festival de Tiradentes de 2010, onde vários críticos passaram a pautar algo inédito no cinema brasileiro, sendo chamado por alguns de novíssimo cinema brasileiro (Ikeda; 2012; Oliveira, 2016).

O Som ao Redor foi um inesperado sucesso nacional e internacional, sendo na época citado na lista dos dez melhores filmes do ano no *New York Times* (2012), e arrematando vários prêmios em festivais dentro e fora do Brasil. Levando em consideração as devidas proporções, de fato o filme teve uma média que rompe as expectativas do espaço proposto ao cinema independente, dentro do cinema comercial (Coutinho, 2018).

Desta forma, o filme se encontra em um limiar interessante para se pensar o cinema independente, conseguindo, em certa medida, romper barreiras de circulação do cinema comercial, mesmo não operando dentro da lógica de cinema de produtor embasada pelo cinema *mainstream* no Brasil, principalmente representado pela Globo Filmes.

O filme traz uma representação crítica e reflexiva do contexto brasileiro fazendo vivo o passado rural e escravocrata no presente moderno da cidade do Recife, no qual o cineasta está localizado, sendo a própria rua do Kleber protagonista do filme, visto assim o cineasta é

intercessor de sua comunidade, tanto no contexto relacional do espaço que ocupa quanto do próprio circuito artístico em que está inserido. Kleber assume um papel de militante da cultura; para além de com o filme pensar profundamente seu bairro, que na verdade é o Recife, é o Brasil e muitas outros lugares; ele também opera como um intelectual público, se colocando em grandes debates abertos com a Globo Filmes e outras produtoras que homogeneízam e monopolizam a produção nacional.

Em 2012 houve uma polêmica protagonizada pelo executivo Cadu Rodrigues da Globo Filmes e o cineasta, que demonstra muito bem a atuação de Kleber no cenário conflituoso montado pelo cinema independente e o cinema industrial, ressaltando ainda mais as disparidades evidentes entre os dois tipos de produção (Mendes, 2013). Rodrigues deixa bem claro que o que importa é uma fórmula que garanta a bilheteria, longe aplicar a chave da diversidade, e um viés artístico para o cinema. Aí se configura uma outra questão (em certa medida análoga à que Glauber fez); como viabilizar uma forma artística que possui custos tão caros, que preserve traços autorais e artísticos e ainda seja rentável financeiramente? É interessante que Kleber deixa claro na sua resposta que o problema não se encontra na estrutura para realização de filmes que a Globo Filmes tem, mas sim sua falta de diversidade, por não abrir espaços para outros formatos e conteúdos, engolindo o mercado nacional, que por sua vez é engolido pelo hollywoodiano, pois no fim pode-se dizer ter uma boa estrutura para a realização de seus filmes e depois vê-los circulando massivamente pelas salas do país é desejo de qualquer cineasta.

O cineasta em outros momentos aparece crítico e atuante na vida cultural brasileira: ao denunciar o golpe sofrido pela presidenta Dilma em 2016 em Cannes na ocasião de exibição de seu filme *Aquarius* (Folha de São Paulo, 2016), e mais recentemente ao denunciar enquanto participante do Júri do festival de Cannes, o descaso com o cinema e memória do Brasil, no deliberado abandono da Cinemateca Brasileira (Cultura UOL, 2021). Ter caráter autoral no Brasil, acaba, talvez pela própria precariedade, estando atrelado a uma função política. Cinema autoral no Brasil é sinônimo de um cinema independente, em certa medida anti-industrial.

Este cinema que impressionou a crítica já vinha sendo gestado pelos trabalhadores do audiovisual que se organizavam em coletivos, mas não apenas, fora dos grandes centros produtores brasileiros, que procuravam alternativas para criação, reflexão e circulação de seus filmes. Esses coletivos geralmente eram vinculados a cineclubes como alternativa de circulação de sua própria produção, como o Alumbramento e o Cine-caolho, e, renovaram a forma de fazer cinema no país (Ikeda, 2019).

Tudo isso, lógico, possibilitado pelo vídeo e a imagem digital, e depois ainda fomentado por editais públicos que são de reconhecida importância para a produção nacional. Nesse contexto produtivo há uma ideia de cinema pós-industrial, onde ocorreria um deslocamento do sentido industrial de produção, que antes era pautado por uma posição hierárquica e centralizada da produção cinematográfica. Se o cinema na era industrial era pautado pela escassez, hoje o é pela abundância (Migliorin, 2011).

Os meios de produção não estão mais centralizados como no século XX. Temos uma multidão de realizadores e espectadores do audiovisual, que não precisam mais de milhões ou do suporte de um estúdio para filmar, ao mesmo tempo em que raramente conseguem viver e se ver enquanto cineastas. Migliorin (2011) aponta, no campo da produção, essa como a grande mudança sofrida na relação do cinema com o capitalismo, e talvez seja a nova contradição que abarca o autor-cineasta: se agora há a possibilidade de um cinema totalmente independente, não há mais o sujeito autor deste cinema?!

Não responderei tal questão, porém, creio que a dissolução do sujeito-cineasta aponta para um isolamento construindo barreiras a formas de solidariedade, para se colocar enquanto uma força operante e reivindicativa na sociedade. Em paradoxo, nos entres, há sempre resistência: os coletivos, que sustentam uma grande potência, e acabam por gestar uma função autoral própria, centrada justamente na comunidade, numa pluralidade; no lugar de tradicionais empresas produtoras são coletivos ou grupos que geralmente produzem e realizam seus próprios filmes, desmontando a lógica de especializações hierarquizadas.

O filme *Inferninho* é interessante para pensar deslocamentos da "função-autor", por ser um filme que acaba fechando todo um processo de cinema colaborativo do Coletivo Alumbramento. Estando assim concentrado no filme, em sua construção autoral, todo um percurso vivido pelo coletivo cearense (Ikeda, 2019). Além de Guto Perante e Pedro Diógenes, se soma a essa autoria múltipla o Bagaceira, coletivo de teatro independente de Fortaleza. Apesar de ter financiamento de um

editais estaduais, o orçamento é de apenas 100 mil reais. Sendo, portanto, feito, segundo os próprios diretores (2020), através de parcerias e comunhão, no encontro respeitoso e criativo-experimental de duas técnicas, cinema e teatro.

Resultando em um filme crítico que pensa cidade e exclusão a partir de um drama-cômico-fantástico, e conseguiu em seu processo de produção, tanto na narrativa do filme, quando vemos, por exemplo, personagens do cenário pop, como Wolverine e o Mickey sendo retratados ali de forma decadente, quanto na estética, no uso do *chroma key*, que é tosco, mas que emociona ao tornar possível a volta ao mundo da personagem Deusimar. Assim, *Inferninho* conseguiu transformar de fato, como diz o Pedro Diógenes (2020), o precário em poesia. Um cinema que se faz potente nos encontros afetivos e entre formas artísticas, apesar de tudo ir contra seu nascimento.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Por fim, o autorismo ao entrar em contato com o aparato cinematográfico brasileiro é digerido de outro modo; “refuncionalizada”, a autoria vai mobilizar outros significantes, o autor vai ter uma outra função, e aqui esta é política e anticolonial.

O autor-cineasta no contexto periférico acaba assumindo um discurso contraventor e político, tanto esteticamente ao transformar a precariedade em potência estética, quanto na postura do cineasta em sociedade, como uma figura atuante cultural e politicamente.

A minha hipótese é que há um deslocamento da autoria do sujeito criador, assumindo a autoria enquanto uma prática de cinema

político, um cinema em que o autor é artista, mas artista-trabalhador. A autoria chega ao Brasil, em um contexto de país de "terceiro mundo" e empreendida pelo Cinema Novo materializa uma forma de fazer cinema atrelada a uma luta pelos sentidos de nação e do próprio cinema. E é dessa forma que a autoria atravessa o contemporâneo, ainda carregada pelas tensões entre cinema autoral – enquanto um cinema político e independente – e o cinema industrial.

Assim a autoria representa a tendência correta em relação à tendência comercial, homogeneizadora e eurocêntrica, e para se configurar enquanto tendência correta é necessária uma certa relação de inventividade do artista para com a técnica (Benjamin, 1994) estabelecida pela indústria cinematográfica. Nesse contexto o cinema pós-industrial descrito por Migliorin (2011), dentro de suas várias possibilidades de existir, configura um campo forte de inventividade técnica/formal autônoma da indústria.

Inferninho e o *O Som ao Redor* representam bem formas de atuação da "função-autor", seja na postura do cineasta perante a sociedade, seja na inventividade estética-poética diante da precariedade do fazer cinema no contexto periférico, abrindo espaços cada vez mais múltiplos para pensar o cinema nacional.

REFERÊNCIAS

- AGAMBEN, Giorgio. O que é um dispositivo? In: *Outra Travessia*, n°. 5, p. 9-16, 2005.
- BENJAMIN, Walter. O autor como produtor. In: BENJAMIN, W. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- BERNADERT, J.C. *O autor no cinema: a política dos autores: França, Brasil anos 50 e 60*. São Paulo: Brasiliense, 1994.

CASANOVA, P. G. Colonialismo interno uma redefinição. *A teoria marxista hoje. Problemas e perspectivas*. CLACSO, Consejo Latino Americano de Ciencias Sociales, 2007.

Cultura UOL. Em Cannes, Kleber Mendonça Filho critica Bolsonaro por gestão na pandemia e área cultural. https://cultura.uol.com.br/entretenimento/noticias/2021/07/07/1352_em-cannes-kleber-mendonca-filhocritica-bolsonaro-por-gestao-na-pandemia-e-area-cultural.html.

Folha de São Paulo. Em Cannes, equipe do filme nacional 'Aquarius' faz ato contra impeachment. <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2016/05/1772071-em-cannes-equipe-de-aquarius-protesta-contraimpeachment-no-tapete-vermelho.shtml>.

FOUCAULT, M. O que é um autor? In: *Ditos e escritos: estética – literatura e pintura, música e cinema*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001.

IKEDA, M. O novíssimo cinema brasileiro: Sinais de um renascimento. In: *Cinémas d'Amérique latine*, V. 20, 2012. p.136-149.

IKEDA, M. *Fissuras e fronteiras: o coletivo alumbamento e o cinema contemporâneo brasileiro*. Sulinas, 2019.

MENDES, F. Arte ou cifrões? A polêmica entre a Globo Filmes e Kléber Mendonça Filho. primeira. 2013. Recuperado em 14 de março, 2018 de <http://www.leiaja.com/blogs/2013/02/21/arte-ou-cifroes-polemica-entre-globo-filmes-e-kleber--mendonca-filho>

MIGLIORIN, C. Por um cinema pós-industrial: notas para um debate. In: *Cinética*, 2011.

OLIVEIRA, M. C. V. “Novíssimo” cinema brasileiro: práticas, representações e circuitos de independência. (Tese de Doutorado). Universidade de São Paulo, São Paulo, Brasil, 2016.

SCHWEIZER apud ARAÚJO, I. *Folha de S.Paulo*. Recuperado em 15 de outubro de 2020 de <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2019/07/edicao-especial-da-cahiers-du-cinema-destaca-qualidade-dos-filmes-do-brasil.shtml>, 2019.

STAM, R. *Introdução à teoria do cinema*. Papirus., 2003.

STAM, R.; Shohat, E. *Crítica à imagem eurocêntrica: multiculturalismo e representação*. Cosac Naify, 2006

PEIXOTO, M. *A reconfiguração da autoria na linguagem audiovisual contemporânea*. (Tese de Doutorado em Comunicação). Universidade de Brasília, Brasília, Brasil, 2014.

WOLLEN, P; XAVIER, Ismail (Org.). *Cinema no século XX*. São Paulo: Imago, 1996.



IMAGENS EM PRETO E BRANCO

Juliane Cavalcante | Clementino Jesus Jr.

Politeístas!
Pluristas!
Circulares!
Monoteístas!
Monistas!
Lineares!"

(SANTOS [Bispo], 2015, 17).

 ano é 1697. Um forte é erguido na margem esquerda do Amazonas, a mais de 1.000 quilômetros do seu encontro com o mar. A fortificação do maior rio do mundo fazia parte da estratégia da Coroa portuguesa para proteger e ocupar a região, a mais inóspita de sua única colônia do outro lado do Atlântico. Quase cem anos depois de construído, o forte ganha *status* de vila, batizada de Óbidos, e no final do século seguinte, começa a receber africanos escravizados em suas plantações de cacau. Para fugirem do trabalho forçado, muitos preferiram as águas turvas como destino. Protegidos pela selva, quedas d'água e pelos índios, puderam ser livres em outras partes do mesmo rio.

Em 2021, seus descendentes são cerca de 8 mil, entre eles André dos Santos e seus seis irmãos, nascidos no quilombo de Boa Vista. Quilombo, palavra de origem africana, era o nome dado às comunidades formadas por escravos fugidos no Brasil. Hoje, tem um sentido mais amplo, está relacionada às diferentes estratégias de resistência ao genocídio negro e manutenção de suas culturas. Os quilombolas de Boa Vista foram os primeiros a ter direito ao título da terra que ocupavam, na década de 1990. Mérito deles por se organizarem para pressionar o Governo pela regularização fundiária

de seu território. Mas antes disso, os moradores de Boa Vista tiveram que resistir mais uma vez, então à instalação de uma mineradora. Não bastava terem seus antepassados arrancados de África e vendidos como mercadorias, em 1978 começaram a ser ameaçados pela extração da matéria-prima do alumínio.

Assentados sobre a maior jazida de bauxita do mundo, André (SANTOS, 2018) conta que que não tinham luz elétrica, nem água encanada. Uma escola foi construída, mas para atender somente às famílias dos funcionários da empresa *Rio do Norte*. Era a repetição em pequena escala, do que acontecia em larga escala desde a abolição da escravatura: a precarização sistematizada da liberdade. Esses eram o cenário, os personagens e o conflito retratados por André dos Santos em seu vídeo-denúncia entregue ao Ministério Público. Uma prova da tentativa de afogar de vez sua comunidade. E, assim, tomou gosto pelo registro da imagem em movimento, ao tentar garantir as condições mínimas para o vir-a-ser quilombola. Para o sociólogo jamaicano Stuart Hall (1996), as identidades são formas modernas de mobilização política, e estão relacionadas com as práticas discursivas. Ou seja, elas não estão unicamente relacionadas por um passado comum, mas, principalmente, pela identificação com contextos simbólicos e materiais atuais.

Ao documentar a luta do Quilombo e seu modo de vida, André estava apontando uma câmera contra a perenidade do racismo e em favor de outras versões não colonizadas da História: “E vamos compreender por contra-colonização todos os processos de resistência e de luta em defesa dos territórios dos povos contra colonizadores, os símbolos, as

significações e os modos de vida praticados nesses territórios” (Santos [Bispo], 2019, p. 106)

A redução do quilombo a uma unidade básica de resistência dos pretos e pretas à escravidão, ou seja, algo reativo e não ativo, está relacionada com uma visão militarizada, europeizada, colonizada e que responde ao fatos elegidos como importantes pela historiografia oficial, circunscrevendo essa experiência a relatos generalistas – como se todos os quilombos fossem iguais, relatos essencialistas – como se somente reproduzissem modos de vidas ancestrais; relatos de fuga, de não êxito por não haver “tomado o poder”, e relatos de revolta. Essas narrativas se refletem nos poucos títulos da filmografia oficial brasileira que contemplam os quilombos em seus argumentos. Talvez os mais emblemáticos sejam *Ganga Zumba* (1964) e *Quilombo* (1984), ambos sobre a vida do primeiro líder do Quilombo de Palmares e dirigidos por Cacá Diegues, diretor projetado pelo movimento do Cinema Novo, no qual o negro passa a ser assunto mais frequente, mas quase nunca autor (Carvalho, 2007).

Os estudos da historiadora Beatriz Nascimento sobre o aquilombamento buscavam ampliar essa visão, ver o quilombo a partir de uma perspectiva de um “agrupamento de pretos empreendido por pretos”, o quilombo como uma condição social, não simplificá-lo como um movimento reativo, mas sim, uma inauguração de um novo núcleo social: “Uma organização social que tinha uma economia própria, que tinha relações próprias e que fundamentalmente era não só uma necessidade de resistência cultural, mas também de resistência racial do negro” (Nascimento, 1977, p. 129).

Beatriz, citando Lélia Gonzales, também intelectual negra brasileira, defendia que para uma outra História do Negro, era preciso que o negro passasse a falar por si, deixasse de ser falado por outros e saísse dessa condição “infantilizada”.

André dos Santos (2018) afirma que esse olhar antropológico sobre sua identidade aprendeu com sua companheira. Ele conheceu Denise quando estava descobrindo-se cineasta. Ele do Norte e ela do Sul. Ele foi guia em uma expedição na qual ela era pesquisadora. A arqueóloga e antropóloga já havia deixado o Rio Grande do Sul há quase uma década para trabalhar na Universidade Federal do Pará quando André, aos 26 anos, deixou Boa Vista, no interior do Estado, para morarem juntos na capital. É o único de sua família a não viver mais lá. Denise logo passa a fazer parte da Lamparina Filmes, produtora audiovisual de André com Artur Arias Dutra, especializada em registrar a memória de comunidades tradicionais amazônicas.

SAMBA DE CACETE, ALVORADA QUILOMBOLA

Morena, por ti respeito,
eu vim preso pra Maranhão.
Pede a ordem a seu Governo, morena.
Me tira dessa prisão.”
(Mestre Domingos, 2016, filme *Samba de Cacete*,
Alvorada Quilombola)

Sentado sobre um tambor, onde suas mãos de lavrador ditam o ritmo, Mestre Domingos repete a letra aprendida com seu avô no quilombo de Igarapé-Preto. O homem franzino, de voz mansa e olhar doce é um dos personagens de *Samba de Cacete, Alvorada Quilombola*.

O primeiro documentário dirigido por André e por seu sócio, com Denise na produção executiva, mostra uma manifestação cultural criada por grupos afrodescendentes na Amazônia. Seu batuque, canto e dança resistem há quatro gerações somente pela oralidade entre os quilombos da região. As cantigas são como lamentos do tempo da escravidão e seguem embalando os mutirões – a limpeza e cultivo da terra feitos de forma comunitária. “– Se nós era 10, você tinha que ir em 10 roça” –, explica Mestre Domingos no filme.

O trabalho é feito com muita alegria, regado à *desimbirra*, uma mistura de gengibre, açúcar e cachaça. Depois de capinarem, voltam todos para casa já de “porrinha” (embriagados), os homens começam a tocar o samba enquanto as mulheres dançam. Entre os movimentos, elas “arribam” (sacodem) suas longas saias para chamar a atenção dos tocadores. Muitos homens também dançam, conta Dona Deonata, e entram numa espécie de disputa com elas. Com um sorriso malicioso no rosto, revela em *Samba de Cacete*: “– O namoro no samba é depois, né? Nós não dá para namorar antes porque senão perde para eles”. Atravessam a noite nessa brincadeira até o dia amanhecer quando voltam para o roçado, mas antes, dão um mergulho no Igarapé de águas escuras que dá nome à comunidade.

Essa memória só pôde ser registrada graças a um edital público com foco em jovens realizadores negros. O próprio André (Santos, 2018) afirma que incentivos como este são fundamentais para garantir a presença deles no setor audiovisual. Aproximadamente, um em cada quatro latino-americanos se identifica como afrodescendente, um total de 133 milhões de pessoas, quase 80% delas está no Brasil.

Em um país onde mais da metade da população se autodeclara preta ou parda, os afrodescendentes dirigiram apenas 2,1% dos longas-metragens nacionais lançados em 2016. Mas esses dados não são nenhuma surpresa. O Grupo de Estudos Multidisciplinares da Ação Afirmativa/Gemaa analisou as vinte maiores bilheterias entre os filmes brasileiros de 2002 a 2012 e o resultado não foi muito diferente. Em dez anos, 2% dos títulos foram dirigidos e 4% roteirizados por afrodescendentes, nenhum do gênero feminino. E, obviamente, isso reflete sobre o que é projetado, “os negros aparecem em apenas 31% dos filmes. Quase sempre caracterizados a partir de estereótipos associados à pobreza e criminalidade” – segundo a mesma análise.

Então, se a maior parte das histórias da cinematografia nacional tem uma perspectiva branca é preciso perguntar que outras experiências não estão sendo contadas por conta desse estrabismo? Será, por isso, que não é dado tanto cartaz aos personagens de grupos tradicionais de matriz africana, por exemplo? Segundo a descrição de Antonio Bispo dos Santos, ex-professor da disciplina *Encontro de Saberes* na Universidade de Brasília/UnB, a cosmovisão quilombola é antirracista, autossustentável, biointerativa, fundamentada em uma religiosidade não-cristã e em favor das terras comunitárias. Suas manifestações culturais são um elo do Brasil com seu passado e o mundo contemporâneo. Bispo acredita que o movimento quilombola é um contraponto, por exemplo, ao sistema econômico predatório adotado pelo Brasil e restante da América Latina, decorrente da herança deixada, segundo ele, pelo imperialismo branco, patriarcal, cristão, linear e monista.

Os cerca de três mil remanescentes de quilombos até ganharam as telas e páginas dos jornais em 2018, mas por outra razão. O Supremo Tribunal Federal/STF julgou improcedente a ação de inconstitucionalidade movida pelo então Partido da Frente Liberal/PFL, atual Democratas/DEM. Basicamente, ela questionava critérios de reconhecimento do direito dos quilombolas à terra, garantido desde a Constituição de 1988. Vinte anos depois da Lei aprovada, as discussões não deveriam ser sobre os critérios, mas sobre a morosidade. Um pouco mais de 170 títulos coletivos foram emitidos em favor deles, totalizando menos de 10% dos pedidos. Enquanto as famílias quilombolas assistem em câmera lenta esse processo, ficam expostas a conflitos com grileiros, grandes fazendeiros ou sendo engolidas pela expansão de áreas urbanas.

Uma das estratégias de enfrentamento para esses entraves passa pela disputa de sentido para modificar os consensos sobre os quais o Estado se cristaliza. Segundo Hall (2010), é preciso lutar pela significação dos eventos, pois é o meio pelo qual se criam os entendimentos sociais coletivos e, assim, é possível mobilizar de maneira eficaz o consentimento para resultados particulares.

É possível afirmar que a Política Nacional de Promoção da Igualdade Racial/PNPIR, implementada por decreto em 2003, aponta nesse sentido, porque prevê em seus objetivos específicos a "Reavaliação do papel ocupado pela cultura indígena e afro-brasileira, como elementos integrantes da nacionalidade e do processo civilizatório nacional" (BRASIL, 2003). Mas essa reavaliação necessita de uma descolonização das histórias contadas sobre a diáspora africana

que possibilite a desconstrução de estereótipos, desnaturalização das desigualdades raciais no Brasil e a implementação de direitos conquistados por populações políticas minoritárias.

As ações afirmativas no cinema podem mudar o rumo desse enredo ao abrir espaço e dar projeção para outras narrativas escritas por sujeitos historicamente invisibilizados. Garante, primeiro, que negros e negras tenham maior participação no campo discursivo do cinema, uma indústria que no Brasil depende substancialmente de incentivo do Estado. E mais, além de mudanças simbólicas, elas também provocam mudanças materiais: filmes dirigidos por afrodescendentes tem mais afrodescendentes tanto na equipe técnica quanto no elenco. Esse tipo de incentivo permitiu que o *Samba de Cacete*, manifestação cultural quase desconhecida no Brasil, fosse vista no maior festival de documentários musicais do mundo com o filme ganhando prêmios nos EUA, China e na França¹. Mas para que essa política seja mais efetiva é necessário também investir em formação, não basta só direcionar os recursos, conforme relata André (Santos, 2018):

– Como era um edital público, tínhamos que oferecer uma contrapartida ao Estado, e ao invés de ser em dinheiro, preferimos dar um curso de produção audiovisual e equipamentos aos moradores de Igarapé-Preto para que contassem suas próprias histórias.

¹ Segundo André dos Santos (2018) “Samba de Cacete, Alvorada Quilombola” foi premiado no *The California Film Awards* (2018)/Categoria: Prêmios de Ouro; Guangzhou International Documentary Film Festival (2017), e no Festival Internacional Du Film Pan Africain (2017)/Categoria: Melhor Documentário de Curta-metragem.

Esse tipo de formação provocaria um outro efeito. Para ele, a comunidade se sentiria mais à vontade se fossem os produtores do seu autorregistro.

Mesmo André sendo descendente de quilombolas e, segundo suas próprias palavras, “*falarem a mesma língua*”, sua presença deixava seus personagens tímidos. Por isso, preferiu visitá-los primeiro acompanhado somente de sua esposa. Passaram uma semana imersos, antes de chegarem as câmeras, *drones* e o restante da equipe. Também convidou um dos moradores para trabalhar como produtor. Isso reduziu esse “estranhamento”, criou um clima de confiança e ajudou a direcionar o seu olhar para aspectos importantes segundo os critérios de Mestre Domingos, Dona Deonata e seus pares. Tinha a preocupação de ser mais um facilitador do que um direcionador. Sua proposta foi deixá-los à vontade para se manifestarem. E na hora de editar, buscou eleger aquelas cenas onde os olhos de seus personagens brilhavam e quando ficava claro o orgulho deles sobre o que estavam contando.

MARAMBIRÉ

A trajetória do primeiro filme de André dos Santos foi ponte para um segundo finalizado em 2017, também com produção executiva assinada por sua companheira. A experiência e reconhecimento angariados com *Samba de Cacete*, *Alvorada Quilombola* facilitou ganharem outro edital, esse promovido pela iniciativa privada e sem a prerrogativa de ações afirmativas, mas financiado por dedução fiscal. O mecanismo utilizado foi a lei que ficou conhecida como Rouanet que tem entre seus objetivos “proteger as expressões culturais dos grupos

formadores da sociedade brasileira e responsáveis pelo pluralismo da cultura nacional”. O diretor relembra:

– Quando eu era pequeno e começaram os quilombos a se associarem para pleitear o título de suas terras, que a minha comunidade foi pioneira, começaram a organizar também os encontros de raízes negras (...) e eu fiquei fascinado pela apresentação do marambiré.

Uma comitiva com a presença do rei e rainha do Congo, rainhas auxiliares, “valsares” (vassalos), tocadores e contramestres, com suas coroas e capacetes, cantam e dançam em agradecimento pela colheita e por terem conquistado a liberdade. O marambiré é um festejo religioso centenário com referências aos antigos reinados da África Central e elementos do catolicismo e de cultos africanos. É também uma reverência ao São Benedito, conhecido como o *Santo dos Pretos*. Mesmo assim, sua encenação era proibida dentro das igrejas. – “De primeiro, a gente fazia escondido dos padres, não tinha essa liberdade” – confessa no filme Cruzinha, uma das rainhas auxiliares. A comunidade do Capoval, onde André filmou, talvez seja a única a quebrar esse protocolo. A outra audácia cometida por eles foi conquistarem com o filme *Marambiré* um prêmio no *Festival Internacional du Film Panafricain* de Cannes, em abril de 2018.

Mas essa premiação André não pode comemorar com Denise. Ela morreu em março de 2018 em decorrência da esclerose lateral amiotrófica, a mesma desenvolvida pelo físico Stephen Hawking. Tinha especial interesse pela linguagem iconográfica da Amazônia, tanto em cerâmicas quanto em geoglifos (desenhos gigantescos geométricos feitos em morros ou regiões planas). Sua relação com a antropologia visual se desdobrou para a etnografia audiovisual se tornando ao lado

do marido grandes contadores de histórias amazônicas. Suas produções sobre a Floresta e seus habitantes contribuem para a proteção de suas formas de vida mais tradicionais ameaçadas constantemente pelo mito da modernidade e pelo discurso desenvolvimentista.

O agronegócio e a exploração de madeira e minério seguem, na verdade, com a mesma lógica colonialista e taxam de primitivos e atrasados tudo que querem submeter ou fazer desaparecer do mapa. Segundo relatório da *Global Witness* sobre a morte de ambientalistas no qual o Brasil segue liderando a lista, “quase 90% dos defensores assassinados em 2017 morreram tentando proteger a Amazônia – uma área da qual dependem para sua subsistência” (ONG Global Witness, 2018). Ironicamente a região segue sendo inóspita, mas agora para os pequenos agricultores, comunidades afrodescendentes e até mesmo indígenas.

Quando perguntado sobre o que identificaria um remanescente de quilombola nos dias de hoje, André dos Santos responde, sem rodeios, que passa impreterivelmente pela sua relação com a terra. Ele está consciente dos quilombos urbanos, mas mesmo nestes, é possível perceber uma relação diferente com os espaços que ocupam. Talvez o pensador Abdias do Nascimento possa dar algumas pistas quando alinha o termo *quilombismo* e o define como um movimento que tem início no século XV como resposta à compulsória utilização do uso da mão de obra de africanos escravizados no sistema da *plantation*. Para ele, é uma “ideia-força” contra o genocídio, a opressão, a desigualdade, o racismo. É “a continuidade dessa consciência de luta político-social” das populações negras que tem uma organização móvel “atendendo exigências do tempo histórico e situações do meio geográfico”.

Tanto no documentário sobre a comunidade de Igarapé-Preto quanto a de Capoval é possível ver o pulsar do *quilombismo*. A partir de suas manifestações culturais, fica clara a sua íntima relação com a terra, de onde tiram o seu sustento, da qual cuidam e reverenciam. Eles cantam e dançam também como um ato político. Isso os mantém articulados, mesmo com tanto assédio externo, e preserva o sentimento de pertencimento. “Eu vou contar a história que a minha avó contava sentada em cima de uma clareira para nós...” é o convite feito por Biruca, no início do *Marambiré*. André agora está experimentando contar outras histórias. O seu filme mais recente (*Limiar*) é um suspense a respeito de um garoto de apenas sete anos preso dentro de um casarão numa noite sombria. Diz que jamais vai deixar de falar das populações afros porque tem muito a mostrar ainda sobre a cultura quilombola amazônica. E termina afirmando que o importante é garantir o olhar de diretores negros no cinema nacional. “A questão é ter mais espaço para o negro falar do negro e sobre o que mais ele quiser.”

Para Santos (Bispo) as lutas identitárias afro-pindorâmicas são comuns e elas representam o que ele chama de contra-colonização. André dos Santos faz uso da linguagem audiovisual e de uma leitura própria da narrativa antropológica para, por meio da memória e se deslocando do lugar de objeto para o lugar de sujeito, produzir outras imagens insurgentes aos retratos que o Cinema sempre fez dos quilombolas e outros povos tradicionais e originários.

Partindo deste cenário, pode-se ler que os editais públicos racialmente orientados de fomento ao cinema, um desdobramento da PNPIR para garantir a participação de afrodescendentes no mercado audiovisual, vieram

abrir um caminho formal para a projeção de narrativas subalternizadas, dando visibilidade a um movimento periférico já existente de produção de linguagens, imagens, sentidos, afetos e representações feita por artistas visuais pretos. Uma estratégia importante para a produção de marcos de inteligibilidade, de combate ao racismo, ainda mais numa sociedade saturada pelo audiovisual e na qual está em disputa uma concepção de país. Políticas como essas contribuem para produção de imagens mais complexas que ativam novos processos de subjetivação sobre as culturas e identidades negras no Brasil distante de exotismos, essencialismos ou comunitarismos tão comuns em documentários com perspectiva etnográfica, por exemplo, e que só contribuem para a construção de estereótipos e faz com que as diferenças ocupem o imaginário social como hierarquização.

REFERÊNCIAS

- ABDIAS, do N. *O quilombismo: documentos de uma militância pan-africanista*. Petrópolis: Vozes, 1981.
- CARVALHO, N. dos S. *Racismo e anti-racismo no Cinema Novo*. In: HAMBURGER, E. et al (Orgs.) Estudos de Cinema Socine, nº 11, 2008. São Paulo: Fapesp, 2007.
- NASCIMENTO, M. B. *Historiografia do Quilombo*. In: Beatriz Nascimento, 1977.
- Quilombola e Intelectual: Possibilidades nos dias da destruição. Maria Beatriz Nascimento. Diáspora Africana: Filhos da África, 2018.
- HALL, S. *Introducción: ¿quién necesita «identidad»? In: HALL, S., GAY, P. (Org.) Cuestiones de Identidad Cultural*. Buenos Aires: Amorrortu, 1996. p. 13-39.
- HALL, S. *Sin garantías: trayectorias y problemáticas en estudios culturales*. Popayán: Envión, 1997.
- SANTOS, A. B. dos. *Colonização, quilombos: modos e significações*. Brasília: s.n, 2015.
- SANTOS, A. B. dos. *Colonização Quilombos: Modos e Significações*. Brasília: Ayô, 2019.
- SALLES, M.; CUNHA, L.; LEROUX (Orgs.) *Cinemas pós-coloniais e periféricos*. V.2. Guimarães: Nós por cá todos bem - Associação Cultural. Rio de Janeiro: LCV, 2020.



A MORTE BRANCA DO FEITICEIRO NEGRO: A IMAGEM-ARQUIVO COMO RE-EXISTÊNCIA

Catarina Andrade | Ricardo Lessa Filho

O ARQUIVO E O SEU REPOSITÓRIO

Como se sustenta “a prova” quando a experiência fica fora do arquivo-repositório? Como escrever sobre a vida e a experiência de outros, em momentos críticos da história, sem infamar, sem julgar, e, ao mesmo tempo, expondo a densidade da experiência? Portanto, como proceder com documentos nos quais “falam os mortos”, tomando uma atitude crítica com a operação metonímica da investigação que faz do fragmento uma marca e do arquivo uma cena clínica de extração?

Todos os povos arquivam ou têm direito ao arquivo? O que ocorre quando certas experiências “não possuem o domínio da linguagem” das operações que registram, selam, guardam e conservam? Quais são os imaginários persistentes com os quais a história e as humanidades operaram e seguem operando para separar cultura e história, documento e relato? Até que ponto o arquivo, não como espaço físico, senão como noção, segue detendo uma posição de autoridade e autorização? O que, de fato, o arquivo autoriza?

Michel Foucault, por exemplo, pôde escrever a partir de um olhar imanente aos repositórios arquivísticos, propondo que o arquivo é, antes de tudo, *a lei do que pode ser dito*:

O arquivo é em primeiro lugar a lei do que pode ser dito, o sistema que governa as aparências dos enunciados como eventos únicos. Mas o arquivo é também o que determina que todas as coisas ditas não se acumulem em uma massa amorfa, sem que sejam inscritas em uma linearidade inquebrável,

nem desapareçam à mercê do acaso de acidentes externos; mas elas são agrupadas em figuras distintas, colocadas juntas de acordo com múltiplas relações, mantidas ou atenuadas de acordo com regularidades específicas; [...] O arquivo não é o que salvaguarda, apesar da sua fuga imediata, o acontecimento do enunciado e conservação, para as memórias futuras, seu estado civil de evadido; é o que na própria raiz do enunciado-acontecimento, e no *corpo em que se dá*, define a partir do começo o sistema de sua *enunciabilidade* [...] longe de ser somente o que nos assegura existir em meio do discurso mantido, é o que diferencia os discursos em sua existência múltipla e os especifica em sua duração própria (Foucault, 1997, p. 219-220).

Já Carolyn Steedman, na estela de Jacques Derrida e o seu *Mal de arquivo* (2001), se debruça sobre essa *malaise* do arquivo que já se abateria no início do século XIX sobre Jules Michelet. Este ao ler a obra do filósofo napolitano Giambattista Vico, em 1824, anotou em seu diário que havia se intoxicado com seus princípios históricos (Steedman, 2002, p. 69). Para Michelet, diz-nos Steedman, é no silêncio do arquivo onde se acredita que o passado vive, compreendendo que a tarefa de investigação nos arquivos consiste em dar vida aos mortos – algo que na década de 1970 já afirmava Michel de Certeau (1993). Ressuscitá-los, portanto. Especialmente àquelas vidas cujas breves existências não estão “salvaguardadas” nos documentos oficiais do Estado, e onde somente o labor investigativo *dentro* desses documentos pretéritos pode encontrar um sentido para suas existências fugidias, e então pacificá-las (*Idem*, 2002, p. 71).

Nesse sentido, entre o "corpo que se dá" em Foucault e a busca para dar um "sentido às existências fugidias" de Steedman/Michelet, uma das nossas propostas é pensar a noção de “produção da evidência”

como algo mais do que aquela extração dos “dados” que geralmente sustenta as pesquisas de arquivo. Mas, ao nos depararmos com o gesto “extrativista” ante o arquivo – sobretudo aqui, o arquivo colonial –, algo emerge violentamente: a possibilidade de que as vidas ali contidas, a partir da taticidade entre o presente (o nosso) e o passado (o arquivo), re-existam. Como Arlette Farge, em um livro admirável, escreveu: “fazer do desarranjo e das rupturas uma gramática que permita ler como experiências se forjaram, se negaram ou se desfizeram uma após a outra”. Ante essa possibilidade de imaginar a re-existência que emerge à luz em *A morte branca do feiticeiro negro*, parece-nos basilar pensar duplamente estas noções: por um lado a de “produção de evidência” (ou seja, a materialidade que o arquivo nos condiciona a perceber) e por outro a “re-existência” (ou seja, a perenidade fundamental de sua sobrevivência).

Portanto, como as imagens de arquivo podem nos posicionar diante da morte, enunciada sem nomes, mas por meio das palavras que a atravessam, lacerando-a; *como se* rompendo o silenciamento das vozes violentadas, escravizadas, não passíveis de luto? Quais novos sentidos e re-existências dispõem ao olhar o palavrear negro de Timóteo, somado ao ressurgir à luz das imagens-arquivo, a partir da vida desfeita?

ESCREVER, INSCREVER-SE E RE-EXISTIR

Desse modo, questionamos, ainda, como o cinema nos fornece objetos que nos colocam questões. O que traz o filme-carta, a carta de morte – escrita por um escravo que tentava, pela terceira vez, tirar sua própria vida – associada às imagens de arquivos de mulheres e homens negros, cujos rostos não têm nome – ao contrário do de Timóteo,

um nome sem rosto –, e de que modo, a história das “experiências silenciadas” (Albán, 2017)? Diante de tantas indagações sobre a imagem: *A imagem pode matar?* (MONDZAIN, 2009), *Pode a imagem salvar?* (César, 2013), *O que as imagens querem?* (Mitchell, 2017), *O que as imagens realmente querem?* (Rancière, 2017), perguntamos: o que uma imagem mobiliza?

No filme de Ribeiro, o corpo do espectador, diante da imagem, está diante de um gesto, o gesto de Timóteo de escrever sua carta de suicídio, seu ato derradeiro, mas eternizado na palavra. Um ato também interminável – tão sem fim que, 159 anos depois de escrito, esse gesto epistolar chegou até nós, marcando, duplamente, um desejo de morte e um desejo de re-existência (Albán, 2013). Ribeiro mobiliza o espectador ao tornar visível a invisibilidade de Timóteo ao colocar as palavras de sua carta – tal qual foi escrita – fusionadas com as imagens de arquivo da escravidão brasileira. Mondzain explica que “é o que se tece invisivelmente entre os corpos que vêm e as imagens e as imagens vistas que constitui a trama de um sentido partilhado, de uma escolha sobre o destino das paixões que nos atravessam” (Mondzain; 2009, p. 41).

Entendemos que, tanto no gesto de Timóteo quanto no de Rodrigo Ribeiro, se inscreve uma noção de re-existência tal como trazida por Adolfo Albán (2013), uma vez que tanto a carta quanto o documentário confrontam a realidade estabelecida do projeto hegemônico – e juntos abrem uma fresta para que “experiências silenciadas” (Albán, 2017, p. 13) pelo sistema colonial possam ser recuperadas. São gestos que contribuem para o desprendimento das ficções naturalizadas e fazem revisitar a história considerando possibilidades outras de re-existir, “de

ser, estar, pensar, saber, sentir, existir y vivir-con” (Walch, 2013, p. 19). Para Albán, o sujeito corpóreo é convertido em depositário dos sistemas de controle, produção, conhecimento, evangelização, e foi a partir de corpos explorados e degradados que a colonialidade construiu os seres à medida de suas necessidades (2017, p. 14-15).

Observamos, no corpo de Timóteo, uma insurgência, uma desobediência ao sistema que o silencia enquanto escravizado, que lhe produz uma “não-existência” (Albán, 2017). Contudo, no ato da escrita da carta, Timóteo não apenas rompe com o silenciamento que lhe é imposto, mas se inscreve na própria história. Segundo Albán o não-ser é “el otro marginalizado y lanzado a los confines del sistema, marginal como sujeto pero central como cuerpo explotado en el sistema hegemónico de dominación/producción”, porém é esse não-ser que coloca o sistema em questão, “le devuelve la duda que este ha creado sobre si ao mostrarle que el sistema como totalidad no es absoluto de dominación” (*Idem*, p. 15).

O não ser é o figurante da história, pensado na esteira de Didi-Huberman quando escreve sobre os figurantes do cinema, “*não-atores por excelência*”, “um acessório de humanidade que serve de quadro à representação central dos heróis, verdadeiros atores da narrativa, os protagonistas” (Albán, 2017, p. 23). O não-ser é essencial ao sistema, mesmo que dispensável em sua individualidade. Do não-ser, assim como dos figurantes para Didi-Huberman, falamos sempre no plural. São os corpos que aparecem nas imagens de arquivo no filme de Ribeiro, os corpos negros que dão sustentação ao sistema de dominação colonial. Timóteo não tem corpo, ele não *figura*, por isso ele irrompe a história

com a palavra, colocando o sistema em dúvida, e invoca uma outra história, a contrapelo, para citar Benjamin.

Albán elabora o conceito de re-existência como resposta à produção de não-existência que é a base da dominação colonial. Para o intelectual e artista colombiano, “quizá lo más poderoso de la colonialidad del ser además del horror de la guerra, es la capacidad que el poder y la dominación hacen del sujeto colonizado en su proceso de autonegación” (*Idem*, p. 16). O suicídio de Timóteo perpassa pela violência da auto-negação e a carta constitui sua redenção: “Perdão”, começa Timóteo sua carta. Timóteo pede perdão por sua auto-libertação, à revelia do sistema? De que modo sua resistência e desobediência se constitui em re-existência? Dentro do pensamento decolonial, o conceito de re-existência diz respeito a formas de re-elaborar a vida auto-reconhecendo-se como sujeito da história (Albán, 2017, p.19).

La praxis de re-existencia consiste en enfrentar todas las formas de dominación, explotación y discriminación, mediante acciones que conlleven a construir consciencia de ser, de sentir de hacer, de pensar desde un lugar concreto de enunciación de la vida, son acciones que conducen a decolonizar al ser (*Idem*, p. 21)

O gesto radical de re-existir, de encerrar a própria existência e registrar em palavras, deixando o vestígio-carta (em que Timóteo sobrevive também na singularidade da sua caligrafia) re-posiciona não apenas o próprio Timóteo na história colonial mas, ainda, todos os corpos que aparecem no filme, todos os “Timóteos” cujas histórias individuais e coletivas se mesclam. A carta que sobrevive ao tempo e que resiste ao silenciamento definitivo, opera como uma fresta através

da qual a história de uma vida silenciada possa, algum dia, de algum modo, ser trazida à luz.

Os vestígios presentes no filme de Ribeiro – a palavra e as imagens justapostas – acionam o que Mondzain vai chamar de imagem encarnada (Mondzain, 2009, p. 26), na qual constituem-se três instâncias: o visível, o invisível e o olhar que os coloca em relação. Para a filósofa, essa imagem que encarna é “a única imagem que possui a força de transformar a violência em liberdade crítica” (*Idem*, p. 26). Essa imagem se distingue da imagem incorporada, que gera “efeitos fusionais e confusionais” (*Idem*, p. 42), que posiciona o espectador como parte da imagem e não o possibilita, como propõe Deleuze (2004), pensar *com* a imagem. Ao contrário, a imagem encarnada mobiliza o espectador ao estabelecer uma distância que o permite construir sentido: “a boa distância ou o lugar do espectador é uma questão política” (Mondzain, 2009, p. 43). Desse modo, o filme aciona um espectro de visibilidade/invisibilidade que nos dá margem ao questionamento. Um questionamento essencialmente decolonial já que, em certa medida, o filme se desprende da narrativa naturalizada pelo pensamento colonial, trazendo não apenas uma história que se realiza nas bordas, mas também colocando a experiência individual de Timóteo dentro de uma perspectiva coletiva da história da escravidão no Brasil.

A invisibilidade de Timóteo, no filme, se faz visível a partir da operação fílmica de Ribeiro: “A imagem não é um signo entre outros; ela tem um poder específico, o de fazer ver, de pôr em cena formas, espaços e corpos que oferece ao olhar” (*Idem*, 2009, p. 25), mas ela dá a ver sobretudo na relação entre o campo e o extra-campo, tornando

visível à imagem o que nela está invisível. Por isso, *A morte branca do feiticeiro negro* não se resume à carta de Timóteo com imagens justapostas. Como “quase-corpos que são as imagens” (Rancière, p. 201), elas se relacionam com o espectador mobilizando afetos corpóreos, colocando em correspondência o corpo (ausente) de Timóteo e o corpo do espectador (também ausente na cena fílmica). Esses corpos ausentes se presentificam na relação do olhar. O filme parece restituir-nos uma imagem não como lugar-comum, mas como “*lugar do comum*” (Didi-Huberman, 2017, p. 223). Essa imagem do comum é epistemicamente desobediente face às narrativas instituídas e, por isso, entendemos que ela tem uma potência decolonial. O pensamento decolonial imagina um mundo no qual muitos mundos (e suas histórias e memórias) podem co-existir, ele se fundamenta numa narrativa que seja “pluri-versal” (Mignolo, 2008). Nesse sentido, é imperativo repensar a história, recontá-la a partir das memórias e experiências que ficaram às margens – “al margen no quiere decir afuera, sino en los bordes” (Mignolo *In. Albán*, 2017, p. 8) – da história fundamentada a partir do olhar do dominador.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Walter Benjamin (2000, p. 426), em um texto crucial de 1940 (portanto, contemporâneo das imagens que vemos no documentário), escrevera: “É mais difícil honrar a memória dos sem nome (*das Gedächtnis der Namenlosen*) do que das pessoas reconhecidas. A verdadeira construção histórica está destinada à memória dos que não têm nome”. Isto significa que uma história deveria construir-se para

“honrar a memória dos sem nome”, ainda se o nome de cada um deles segue estando ausente de nossa memória. De tal modo, Timóteo, negro, escravizado, cujo nome, hoje, realçado por um filme documental, faz crepitar, tanto quanto seu epíteto, sua grafia, seu gesto fundamental e derradeiro de *liberdade*, para que nisso o homem então outrora “sem nome” (sem memória, sem reconhecimento, sem luto) finalmente reencontre no tempo imensurável de sua dignidade – e de sua re-existência – um descanso para o seu sofrimento.

REFERÊNCIAS

- ALBÁN, Adolfo. Pedagogías de la re-existencia, artistas indígenas y afrocolombianos *In*: WALSH, Catherine. *Pedagogías decoloniales*: Prácticas insurgentes de resistir, (re)existir y (re)vivir. Tomo 1. Quito: Abya Yala, 2013.
- BENJAMIN, Walter. Sur le concept d’histoire [1940]. *In* Œuvres, III, Paris: Gallimard, 2000.
- DERRIDA, Jacques. *Mal de arquivo*: uma impressão freudiana. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.
- DE CERTEAU, Michel. *La escritura de la historia*. México: Universidad Iberoamericana, 1993.
- FARGE, Arlette. *O sabor do arquivo*. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2009.
- FOUCAULT, Michel. *La arqueología del saber*. Ciudad de México: Siglo XXI, 1997.
- STEEDMAN, Carolyn. *Dust. The archive and cultural history*. New Jersey: Rutgers University Press, 2002.
- WALSH, Catherine. *Pedagogías decoloniales*: Prácticas insurgentes de resistir, (re)existir y (re)vivir. Tomo 1. Quito: Abya Yala, 2013.

**SOBREVIVÊNCIAS NAS RUÍNAS DE
FORDLÂNDIA: BICHO, GENTE E
CONTRA-FANTASMAGORIA**

Roberto Robalino

De acordo com o Instituto Nacional de Pesquisas Espaciais (INPE), em 2021, foi desmatado uma área de 13.235 km² do bioma da Amazônia, o que corresponde a 22% de aumento em relação ao ano anterior e a maior marca nos últimos dez anos. O atual contexto político brasileiro, após a eleição do presidente Bolsonaro em 2018, aponta para uma aceleração na destruição da floresta. Nos discursos do presidente, como nos projetos de lei apresentado ao congresso, a Amazônia é vista como um grande vazio ameaçado por forças internas e externas que precisa ser ocupado. Esta visão da floresta vem de longe, estava presente durante o governo Médici em 1970 com o Programa de Integração Nacional que promoveu a construção da rodovia Transamazônica e tinha como um dos motos - “uma terra sem homens para homens sem-terra”, como de certa forma, foi estruturante de uma sócio economia extrativista colonial que via as terras das Américas como *terra nullius*, um vazio geográfico que necessitava ser ocupado, domado e comodificado a partir da extração das suas riquezas naturais.

Em 2019, a Amazônia ardeu como nunca, como indicam os dados do INPE¹. De imediato, o governo questionou as informações referentes as queimadas apresentadas pelo INPE e uma disputa em torno das tecnologias de monitoramento da floresta se instaurou naquilo que poderíamos chamar de uma disputa em torno do que é e não é “visível” na Amazônia, e também em torno dos aparelhos de registro que produzem uma certa visualidade. Em conjunto com o debate sobre a veracidade dos dados e sobre qual “visível” é o mais próximo à

¹ Os dados sobre as queimadas e a série histórica podem ser vistos em: https://queimadas.dgi.inpe.br/queimadas/portal-static/estatisticas_estados/

realidade, a mídia e as redes sociais foram tomadas por uma miríade de imagens que mostravam os incêndios e a destruição causada pelas chamas. A fumaça espessa cobrindo o céu das cidades, a fuga dos bichos, as chamas cobrindo vastas áreas e as árvores queimadas que pareciam esqueletos enegrecidos, foram alguns dos temas comuns que circularam na internet e na mídia. Se havia um fogo na floresta, outro se alastrava nas múltiplas telas. A impressão de quem vivenciava estas imagens era a de um fim de mundo que chegava antes da hora. Estas imagens produziam uma temporalidade complexa entre um passado colonial, que nunca nos abandona, e um futuro catastrófico que chega cedo demais. Poderíamos dizer que elas também traziam à tona uma *longue durée* colonial contida nas práticas políticas e simbólicas do novo governo que se instaurava naquele ano.

Nesse sentido, para além de uma disputa científica e de métodos em relação às queimadas na Amazônia, há também uma visualidade disputada. Não se tratava apenas de apontar as marcas irrefutáveis do incêndio, mas de fazer ver e circular estas marcas que por sua vez eram contestadas com outros sistemas visuais pelo governo que possuía sua própria métrica e radares de visionamento. Isso significa que a luta contra a destruição da Amazônia se dá também a partir de um regime visual no qual uma *economia da imagem*, nos termos propostos por Jean-Marie Mondzain, se faz presente, “(...) aqueles que são os mestres do visível, são os mestres do mundo organizando e controlando o olhar”² (2002, p. 3). Se há um esforço sobre humano contra as chamas que avançam, há outro esforço no

² Tradução livre de: “(...) the one who is master of the visible is the master of the world and organizes the control of the gaze.” (MONDZAIN, 2002, p.3)

campo sensível produzindo formas de ver e pensar a floresta que contesta e desarranja um regime visual hegemônico, seja o da negação da destruição, seja o da *terra nullius* que nos acompanha desde as primeiras caravelas.

Dentro deste campo de batalha, mais do que tornar evidente o “visível” da destruição, faz-se necessário trazer para a superfície aquilo que é do reino do “invisível”: os outros mundos (excêntricos à modernidade) em risco de extinção; a violência colonial constante e à conta gotas como nos indica Nixon a partir do conceito de *slow violence* (2011); a colisão de tempos que a catástrofe engendra; e os corpos e subjetividades dissidentes que ainda habitam a floresta. Neste processo, de inscrição e incorporação dos invisíveis no campo do visível, a produção e circulação de imagens é fundamental. Um processo que se aproxima de como Benjamin pensa a história, na qual a história irrompe em um instante, relampejando como uma imagem em que “o ocorrido encontra o agora num lampejo, formando uma constelação” (Benjamin, 2009, p. 504).

O que significa que alguma coisa no agora – um corpo, uma imagem – emerge revelando um desconforto, singularidades, em uma realidade sensível que o ignorou e o manteve invisível. Essa imagem, esse corpo, não surge do nada ou de um espaço vazio, ao contrário, é uma virtualidade, muitas vezes enterrada profundamente nas camadas do presente, e que através de uma série de agenciamentos de atores humanos e não humanos, vem à luz ou em termos Deleuzianos, é atualizada (2008). Mais do que *escovar*, faz-se necessário portanto, *escavar* os escombros da floresta à contrapelo.

A proposta deste capítulo é propor uma reflexão sobre os “invisíveis” que se sobressaem e resistem nesta visualidade em disputa

em torno da destruição da floresta Amazônica. Para isso, olharemos para um lugar icônico de um embate entre o homem branco e a floresta, entre o humano e a natureza, que são as ruínas da cidade projetada por Henry Ford no alto Tapajós – a cidade de Fordlândia. A análise se concentra em duas obras audiovisuais realizadas a partir de viagens e residências artísticas na cidade. São elas, *Fordlandia*, da artista Inglesa radicada no México Melanie Smith de 2015, e, *Fordlandia Malaise*, da documentarista portuguesa Susana de Sousa Dias, de 2019.

Para além de serem obras construídas a partir do mesmo espaço geográfico, vale mencionar outro ponto importante de convergência entre as obras, os dois vídeos fazem parte de instalações artísticas e se somam ao uma série de materiais que documentam a expedição à Fordlândia, mas também materiais dos arquivos Henry Ford que constituem uma certa cartografia heterogênea e fragmentada não só do presente da cidade, mas da sua trajetória histórica.

No caso do filme da Susana de Sousa Dias, ele pertence à obra de um coletivo Francês chamado “Suspended Spaces” que promove residências artísticas em espaços urbanos que chamam de “suspensos”, uma vez que não cumprem a função para que foram construídos e habitam um certo limbo urbanístico, entre uma utopia e um presente fantasmagórico. De acordo com o coletivo, são espaços deslocados, frágeis, temporários que instigam uma produção artística a dar materialidade a este objeto/espaço suspenso difícil de nomear³.

³ Informações mais detalhadas sobre o coletivo “suspended spaces” podem ser acessadas no site: http://www.suspendedspaces.net/entrance/Le_MaNiFEste.html

Nos interessa pensar nesta aliança entre as ruínas na floresta e as realizadoras, olhando para como as obras atualizam uma série de virtualidades que habitam o espaço “suspense” de Fordlândia. Nesse sentido, há uma certa fantasmagoria decolonial que aparece de formas diferentes em cada filme, mas que de certa maneira já habitava as ruínas antes da chegada das diretoras, como os múltiplos invisíveis que habitam a floresta que muitas vezes somos incapazes de ver. Poderíamos chamar esta imagem pré-fílmica das ruínas, de uma imagem da natureza? Como os filmes agenciam estas virtualidades projetando outros e novos sentidos para as ruínas fugindo e muitas vezes negando uma mirada colonial? Seria possível através dos filmes, olhar entre as frestas das ruínas da cidade fordista, e ver não apenas os escombros, mas sobretudo as sobrevivências, o que resiste ao avanço colonial?

FORDLÂNDIA, FORDLÂNDIA, FORDLÂNDIA...

Nos últimos anos, Fordlândia tem inspirado produções culturais diversas. O álbum de música contemporânea *Fordlandia* do islandês Jóhann Jóhannsson de 2008, o balé *Fordlandia, the ballet* da espanhola Lucia Lacarra e do canadense Mathew Golding que estreou em 2020 na ópera de Dortmund e a série documental para tv dirigida pelo cineasta alemão Werner Herzog ainda em pré-produção, são alguns exemplos. Como afirma a antropóloga Ana Tsing, é impossível fugir do nome icônico que aponta para o seu fundador Henry Ford e um sonho de progresso.

Fordlândia é uma cidade criada no final dos anos 1920, por Henry Ford, nas margens do rio Tapajós, no modelo de uma “Company Town”, como as da Fruit and Co na Colômbia e da Hershey em

Cuba, com o objetivo de suprir a demanda das fábricas de Ford por borracha. Mas, não se tratava apenas de dominar as redes de distribuição de latex da região, mas de impor aos modos de vida local, relacionados a uma economia pré-industrial e extrativista rudimentar, os modos de produção capitalista do Fordismo. E nesse sentido, o empreendimento se propôs a transplantar as formas tecnológicas e de vida do meio oeste americano diretamente no coração da floresta, ignorando por completo práticas e conhecimentos locais. As narrativas expostas pelo historiador Greg Gandin (2009) a partir das cartas e documentos escritos pelos funcionários de Ford nos primeiros anos do empreendimento são pedagógicas na construção de um imaginário colonial na qual a Amazônia e seus povos são um espaço selvagem que precisa ser domado e dominado, como são as imagens de um fim de mundo assolado por males: das “bestas” da floresta às doenças tropicais, passando pela inépcia e preguiça indolente inata de sua população. A floresta transita, portanto, entre dois polos clássicos da representação colonial da Amazônia, de um lado o ambiente virgem e de vastos recursos naturais que precisa ser explorado a qualquer custo e por outro, a de um inferno verde devorador de homens.

Mas, para além da imposição de uma técnica materializada na temporalidade fordista, nos relógios, no apito da fábrica que quer gerir o ir e vir da vida na floresta, na racionalização da produção, havia também as imposições culturais e do mundo sensível. Havia as rodas de poesia que discutiam Walt Whitman, os encontros de “*square dance*”, a substituição da dieta local por enlatados americanos, o leite de soja dado as crianças, as casas construídas a moda do *midwest* americano,

as aulas de inglês, a proibição do consumo de álcool e prostituição, enfim, uma clara tentativa de impor às margens do Tapajós aquilo que se colocava como um modelo ideal de cidade americana. Diga-se de passagem, nada disso, foi sem revolta. Os relógios de ponto de Fordlândia também foram alvo da fúria dos trabalhadores em diversas rebeliões e greves, como os de Paris nas revoltas de julho de 1830, apontados por Benjamin (2008, p. 230)⁴.

O empreendimento de Ford foi um fracasso no seu objetivo inicial de produzir borracha. A monocultura da seringueira, plantadas muito próximas umas das outras, favorecia a atuação de um fungo específico da folha da borracha, o *microcyclus ulei* que impedia a produtividade da plantation, “A arquitetura da *plantation* promove não apenas o crescimento da borracha, mas também a proliferação da ferrugem da folha da borracha. Em Fordlândia, a ferrugem da folha da borracha explodiu e todas as árvores morreram” (Tsing, 2019, p. 215). No ambiente selvagem da floresta, espaçadas umas das outras, as seringueiras quando infectadas não passavam adiante o fungo, mas o que era uma sabedoria da natureza na luta contra os fungos, era uma forma contra-produtiva, se vista através de uma perspectiva extrativista.

Nesse sentido, durante todo o tempo em que Ford esteve envolvido ativamente com o projeto, na medida em que se tornava

⁴ Benjamin nas suas teses sobre o conceito de história relembra o fato de logo após o início das revoltas de julho os ponteiros de vários relógios em Paris foram alvos de tiros, o que para o autor é um claro atentado contra uma concepção linear e homogênea da história, um gesto que denota o desejo de instaurar um novo tempo histórico (Benjamin, 2008, p.230).

impossível a produção em massa de borracha, o experimento civilizatório se tornava o foco principal. Mas, como as pragas locais, a população também resiste à imposição de uma temporalidade fordista aos modos de vida amazônicos e o empreendimento civilizatório também é eventualmente abandonado. Como forma de pensar a experiência de Fordlândia, este projeto que se realiza ao mesmo tempo em que desmorona, cabem os versos de Caetano Veloso inspirados nos Tristes Trópicos de Levis Strauss – “aqui tudo parece que era ainda construção e já é ruína”⁵.

Mais do que a vitória da natureza sobre o empreendimento colonial, o que impressiona em Fordlândia, é o que diz o historiador Greg Gradin ao avistar a cidade pela primeira vez,

(...) há de fato uma semelhança assustadora entre a torre de água enferrujada de Fordlândia, os vidros quebrados da serralaria, a usina de energia vazia e as carcaças de estruturas similares em *Iron Mountain*, uma cidade industrial na península de cima de Michigan que também foi uma cidade Ford⁶.

Não se trata, portanto, das ruínas do fracasso civilizatório no país colonizado, mas, das ruínas que antecipam a queda do modelo industrial no centro do poder. Em um certo sentido, as ruínas do passado se tornam as ruínas do presente – criando uma sobreposição complexa de tempos, do progresso que não chega nunca, da ruína do modelo industrial no presente e de um passado longínquo da floresta quando ainda podia vencer

⁵ Verso da música “For a da Ordem” de Caetano Veloso, lançada em 1991.

⁶ Tradução livre de: “There is in fact an uncanny resemblance between Fordlandia’s rusting water tower, broken-glassed sawmill, and empty power plant and the husks of the same structures in Iron Mountain, a depressed industrial city in Michigan’s Upper Peninsula that also used to be a Ford town” (Gradin, 2009, p.22).

o avanço colonial. Além disso, não podemos negar a natureza como um agente na produção deste emaranhado de tempos, sendo o fungo, na sua dimensão infinitesimal, o grande arquiteto das ruínas que agora compõe com outros pedaços de natureza para produzir os esqueletos que ainda seguem de pé. E, pensando junto com os filmes, como podemos olhar aquilo que resta lá em Fordlândia? O que a materialidade física das carcaças dos edifícios e essa temporalidade fantasmagórica produz nos filmes? E o que dizer destas ruínas ambivalentes constituídas ao mesmo tempo pelo fracasso do projeto fordista e pela vida pulsante da floresta que sobrevive?

POTENTIA ANIMAL

De acordo com Barson (2018), a obra de Melanie Smith reflete sua trajetória pessoal, de quem abandonou a Inglaterra ainda no período Thatcher, no auge de uma virada neoliberal na economia, para viver em uma Cidade do México que abraçava um projeto capitalista de modernização que, como nos diz a autora, fracassa em um processo de violência política e corrupção. Suas obras, como *Spiral City* (2002), *Estadio Azteca: Proesa Maleable* (2010) e *Xilitla* (2010), partem de espaços específicos para fazer uma desconstrução de uma ideia de modernidade e desenvolvimento, de como as formas e tradições europeias são retomadas no México ao mesmo tempo em que são também desconstruídas, resignificadas e muitas vezes contestadas (Barson; Greeley, 2018). É possível portanto, nas sobreposições, colagens, justaposições e cartografias elaboradas, típicas da sua obra, visualizar os ecos de uma decadência de uma perspectiva moderna,

presente já na desmontagem social produzida pelo governo Thatcher e que no México ganha novos contornos e resistência.

Em Fordlândia, o tema da falência de uma ideia de modernidade é mais do que evidente naquilo que as próprias ruínas representam como a derrota de um modo de produção Fordista. Mas, o filme, não trata de expor o fracasso e decadência expressas pelos edifícios e a arquitetura arruinada, pelo contrário, a câmera e os longos planos sequências parecem se interessar pela natureza que emoldura o espaço investindo em uma temporalidade que se coloca como antítese de uma linearidade produtivista Fordista. Ao mesmo tempo, Smith ignora a narrativa colonial expedicionária do europeu aventureiro, explorador que “descobre” a natureza e suas riquezas aos modos de um “Coração das Trevas” Sul Americano,

Dos longos planos sequência das preguiças, crocodilos e cobras surge uma estase animal (“os animais estão presos no seu presente” diz as notas de Smith), as ‘jornadas’ imóveis através das águas Amazônicas nas quais o tempo parece não se mover e é topograficamente estático, *Fordlandia* erode a noção Fordista de tempo como progresso. Igualmente desfeito, são as narrativas Europeias coloniais de busca, chegada e posse, presentes em tudo desde a mítica caçada por El dorado às expedições botânicas do final século 19 de Alexander von Humboldt⁷.

⁷ Tradução livre de “From the film’s long takes of sloths, crocodiles and snakes equate cinematic with animal stasis (‘animals are so locked up in their present’ notes Smith), to the motionless ‘journeys’ across the Amazonian waters in which time seems stationary and topographic static, *Fordlandia* erodes the Fordist equation of time with progress. Equally undone are European colonialist narratives of search, arrival and possession, embodied in everything from the hunt for the mythical Eldorado to Alexander von Humboldts’s late eighteenth-century botanical expedition.” (Greeley, p. 66)

No filme de Melanie Smith, a vida que resiste neste espaço se sobressai muito mais do que o abandono, seja nas imagens ou na banda sonora. O filme articula através de uma montagem deshierarquizada e não linear, elementos humanos e não humanos – vegetação e animais – através de planos próximos que ressaltam a textura e corporalidade destes agentes que se sobrepõe à revelia das ruínas fordistas. Há poucos planos de conjuntos ou abertos que nos localiza ou organiza relações entre os seres em relação ao espaço, prevalecendo uma continuidade entre os diferentes corpos, como se não apenas coabitassem o espaço, mas o compusessem através de um corpo estendido. Naquilo que o filósofo José Luiz de Barrios (2014) irá dizer, ao comentar a obra de Melanie Smith, de uma *potentia* animal, de como o filme gerencia virtualidades e potências nas relações entre humanos e natureza através da constituição de uma *imagem-tempo* nos termos deleuzianos⁸. O que nos faz pensar o filme a partir de Dona Haraway e sua proposta política estética de “gerar parentesco” (*making kin*)⁹ como formas de “ficar com o problema” e enfrentar a crise climática (Haraway, 2016). Nesse sentido, muito menos do que o fracasso da utopia do progresso, o que aparece nas imagens, é a

⁸ Na imagem- tempo deleuziana ideal, o plano produz uma experiência de tempo na qual ele vale por si só se desvinculando de um imperativo lógico da causa e efeito pré-determinado pelo encadeamento da ação e do espaço (Deleuze, 2009). No caso de Fordlândia, há a produção da experiência do tempo animal de um presente intensificado e imóvel nos planos ao invés daquilo que comumente se associa as ruínas de Fordlândia. Não há uma experiência das imagens pré-determinada, mas aquela produzida no encontro da realizadora com aquele espaço.

⁹ Haraway sugere como uma postura pragmática diante da crise climática que se possa constituir laços e parcerias sólidas com outros humanos e não humanos ao modo de uma dinâmica de parentesco na qual a consanguinidade não tenha qualquer valor, por isso o aforisma polêmico “Make kin, not babies” (HARAWAY, 2016, p.103)

utopia desta composição entre-espécies, que não deixa de ser aquilo que sobrevive à força destruidora do progresso.

CONTRA-FANTASMAGORIA COLONIAL

Susana de Sousa Dias é uma documentarista portuguesa que tem realizado filmes a partir de materiais de arquivo vinculados aos anos de ditadura em Portugal (1926 a 1974). De seu primeiro filme *Enfermeiras no Estado Novo* (Portugal, 2000), no qual trabalha com imagens de arquivo dos filmes oficiais do regime, passando por *Natureza Morta* (*Idem*, 2005) e *48* (2010), Susana se afasta de um uso tradicional do arquivo como representação de um período histórico para um uso reflexivo e contestador dos sentidos das imagens produzidas pelo próprio regime¹⁰. Em *48*, fotografias feitas pelo regime de prisioneiros e prisioneiras políticas, que poderíamos enquadrar dentro daquilo que Elsaesser classifica como "imagens tóxicas" (2014)¹¹, imagens que carregam a marca da mirada dos perpetradores, são justapostas ao som de entrevistas realizadas com homens e mulheres que foram prisioneiros políticos. Ao ver as fotografias com as vozes de prisioneiros e prisioneiras, Susana restitui uma subjetividade àqueles rostos, escovando à contrapelo a superfície das imagens. Em *Fordlandia Malaise*, Susana não trabalha apenas com imagens de arquivo, mas com o lugar físico. No entanto, Susana, se propõe a fazer um filme que

¹⁰ Sobre a filmografia de Susana de Sousa Dias, ver entrevista dada pela diretora à Scott MacDonald (2012)

¹¹ Sobre a discussão do conceito de imagens tóxicas de Elsaesser para pensar os usos das imagens de arquivo no documentário contemporâneo, ver Martins e Machado (2021).

opere como uma contra-imagem às imagens de arquivo sobre a cidade que podem ser compreendidas a partir de dois polos: um do passado e próximo ao que se encontra nos arquivos Henry Ford exaltando o progresso e a modernidade que vence a floresta e um segundo, dos visitantes contemporâneos que nos mostram as ruínas de um projeto frustrado, de uma cidade fantasma,

Enquanto imagens do passado exibem uma demonstração do sucesso do poder civilizacional do capitalismo americano, elidindo a extrema violência de um empreendimento assente num feroz extractivismo, as do presente captam o que resta dos complexos arquitetônicos de um projeto falhado reduzindo Fordlândia a uma enorme ruína (Dias, 2020, p. 130).

O filme de Susana de Sousa Dias, *Flordlandia Malaise*, começa com uma sequência montada com fotografias do arquivo do Instituto Ford que mostra a construção da cidade e a vida em Fordlândia. Mas, sobre essas fotos não há nenhuma informação. Escutamos o som da natureza e depois de tambores que aceleram a montagem que se torna vertiginosa. Entre as fotos, há aquelas que ilustram o projeto extrativista: os animais mortos, o grande incêndio que limpou milhares de hectares de floresta e a incipiente plantation. A violência do extrativismo se impõe sobre as imagens prosaicas da piscina, do clube do golf e das crianças uniformizadas, de certa forma, Susana inverte os sentidos do arquivo colonial de Ford, “escovando a contrapelo” e expondo a violência que se esconde nas imagens.

Após essa introdução, o filme passa a produzir o que podíamos chamar de um arquivo vivo de Fordlândia – a partir da paisagem e da fabulação dos moradores. Imagens captadas por um drone que mostram

vários pontos da cidade por cima em lentos movimentos e planos sequência, são acompanhadas de depoimentos de crianças e mulheres que falam sobretudo sobre revoltas e assombrações que habitam a cidade. O mito indígena que deu origem a cidade que existia antes de Fordlândia, que nasceu de uma indígena que morreu afogada e se transformou em beija-flor, o fantasma que ronda a mangueira onde os trabalhadores assinavam o ponto, e a mulher que jogou uma praga na cidade ao ver seu filho ser levado pelas águas quando apontou para Fordlândia e disse – “Fordlândia és pequena, pequena foi e pequena serás”. Se aqui a natureza não compõe visualmente um corpo com os habitantes, ela permeia as histórias e se faz presente na paisagem com a copa das árvores e os urubus, que ponteiavam com seus voos, pedaços das histórias narradas. Nesta perspectiva, não se trata de uma cidade fantasma, mas dos fantasmas que dão sentido à cidade e que elaboram a partir da fabulação uma sobrevivência, operando uma contra-fantasmagoria colonial.

O artista visual Yuri Firmeza ao falar sobre Fordlândia a partir de seu próprio trabalho de residência artística na cidade faz a seguinte reflexão “O nosso deslocamento conceitual acerca das ruínas em Fordlândia é justamente a hipótese de que se é possível falar de ruínas naquele lugar, estas ‘ruínas’ são as árvores serradas e calcinadas, o fogo e as cinzas espalhadas floresta adentro, os animais mortos, os trabalhadores mortos, a terra expropriada, a violência instituída” (2019). Yuri segue com uma citação de Boaventura de Souza Santos: “Estamos perante ruínas que são vivas, não porque sejam ‘visitadas’ por vivos, mas porque são vividas por vivos na sua prática de resistência e de luta por um futuro alternativo”.

Em artigo publicado no livro *Fordlândia*, editado pelo coletivo “Suspended Spaces”, resultado da residência artística na cidade, Susana diz que as imagens de drone foram realizadas uma vez que vê Fordlândia como uma cicatriz na floresta e os *plongês* buscavam essa imagem de uma cicatriz.

Tornava-se fundamental, para mim, perceber como foi feita a inscrição dum traçado urbano, de grande violência, na floresta amazônica. O drone permitir-me-ia ter uma visão mais completa do ponto de vista aéreo, ter uma percepção mais ampla das suas cicatrizes (Dias, 2020, p. 132).

Ela também se refere à Fordlândia como uma metáfora do Brasil contemporâneo, em especial se pensarmos na fronteira agrícola da soja que se aproxima da região. Seguindo as pistas de Yuri e a cicatriz no presente da floresta de Susana, retomo a imagem do Brasil ressaltada por Oswald de Andrade no manifesto *Pau-Brasil* – do país como uma *comodity* e como uma brasa – este grande incêndio – no sentido de ser uma ruína extrativista em constante construção (1973). Nesta perspectiva, estes filmes, cada um à sua maneira, ressignificam as ruínas da cidade, ou seja, não estão olhando para o passado dos edifícios abandonados, mas para a “ruína” extrativista do presente, uma ruína que de certa forma é a de todos nós aqui no Brasil, e por outro, potencializam as sobrevivências que apesar de tudo resistem ao massacre colonial, seja a partir da utopia corporal entre espécies de Melanie Smith, seja a partir das fabulações e dos fantasmas que habitam a paisagem de Susana de Sousa Dias.

CONCLUSÕES

Será que podemos olhar para Fordlândia como um arquivo decolonial com as carcaças das máquinas enferrujadas, a caixa d'água que ainda se sobrepõe as copas das árvores, o prédio do velho hospital com as macas vazias, os relógios quebrados, o mofo, o fungo, o mato que cresce por toda a parte, os urubus, insetos, preguiças e bichos diversos que agora ocupam os edifícios? Talvez seja possível imaginar um arquivo nessa composição entre restos do projeto fordista e agência da natureza, no sentido do papel fundamental da natureza no fracasso do projeto e também na modelagem das ruínas que continuam de pé, modelando os imaginários e as imagens produzidas neste espaço – do embate entre natureza e cultura, da falência do progresso, da cidade fantasma – mas, também e, ainda mais importante, daquilo que sobrevive à catástrofe.

Poderíamos pensar como Ana Tsing e ver ali nas frestas entre o progresso e a natureza uma “arte de viver em um planeta danificado”? (Tsing *et al*, 2017). Ver, nas frestas das ruínas, os invisíveis, a potência das sobrevivências, é também se aproximar da proposta eco-cosmopolítica de Davi Kopenawa. Em seu livro, *A queda do céu* (2019), escrito em parceria com o antropólogo Bruce Albert, Kopenawa diz a todo momento que é preciso ver como um xamã e abrir nossos olhos para os espíritos que habitam as florestas e a ajudam a preservar, “Os brancos que desmatam a floresta por acaso acham que sua beleza não tem motivo? Mas não é verdade! Eles só a devastam sem nenhuma preocupação porque não podem vê-la com os olhos dos xamãs” (Albert, Kopenawa, 2019, p. 371). Ser capaz de ver a floresta através dos olhos

de um xamã Yanomami, é compreender o risco ontológico da sua destruição e comodificação, é, ao modo de Melanie Smith e Susana de Sousa Dias, propor um rearranjo da ordem visível da floresta, na qual é preciso fazer visível aquilo que um mal estar colonial violentamente manteve escondido, seja a vida que pulsa nas ruínas do progresso, sejam os espíritos do xamã Yanomami.

REFERÊNCIAS

ANDRADE, O. *Obras completas v.6: do Pau Brasil à antropofagia e as utopias*. São Paulo: Civilização Brasileira, 1973.

BARSON, T. Melanie Smith: farce and artifice, palimpsest and misalignment *In*: CAPDEVILLA, E.; FAUS, Claudia e PLASENCIA, Clara (Orgs.). *Farse and Artifice*. Barcelona: MACBA, 2018.

BARRIOS, J. L. *Potentia and the saved night*. *In*: SMITH, Melanie. *Fordlandia*. Cidade do México: Periferia, 2014.

BENJAMIN, W. *Passagens*. Belo Horizonte: UFMG, 2009.

BENJAMIN, W. *Sobre o conceito de história*. *In*: BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas V.1: magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 2008.

BENJAMIN, W. *A imagem-tempo*. São Paulo: Brasiliense, 2009.

DELEUZE, G. *Conversações*. São Paulo: Editora 34, 2008.

DIAS, Susana de Sousa. *Fordlandia Malaise: la mise en oeuvre*. Ciberlegenda Nº38/39, 2020

ELSAESSER, T. *Th ethics of appropriation: found footage between archive and internet*. Keynote Recycled Cinema Symposium DOKU.ARTS, 2014.

FIRMEZA, Y. *Fordlândia e as ruínas de um projeto extrativista*. Trabalho apresentado no Colóquio Estatutos, usos e apropriações da memória. Paris: 2019.

GRANDIN, G. *Fordlandia: the rise and fall of Henry Ford's forgotten city*. New York: Metropolitan Books, 2009.

GREELEY, R. A. *On the undecidable tensions between the possible and the impossible*. *In*: CAPDEVILLA, Ester; FAUS, Claudia e PLASENCIA, Clara (Orgs.). *Farse and Artifice*. Barcelona: MACBA, 2018.

HARAWAY, D. *Staying with the problem: making kin in the Chthulucene*. Duke University Press, 2016.

KOPENAWA, Davi; ALBERT, Bruce. *A queda do céu: palavras de um xamã Yanomami*. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

MACDONALD, Scott. *Susana de Sousa Dias*. Film Quarterly. V. 66, nº. 2 (Inverno de 2012), p. 25-34.

MARTINS, Andrea França; MACHADO, Patrícia. *Adendo sobre a história de três imagens tóxicas*. DOC ON-LINE In: *Revista Digital de Cinema Documentário*, V. 29, 2021, p.71-87.

MONDZAIN, Jean-Marie. *Can an image kill?* Critical Inquiry V. 36, nº. 1, agosto de 2009. p.20-51.

NIXON, Rob. *Slow violence and the environmentalism of the poor*. Harvard University Press, 2011.

TSING, Anna Lowenhaupt. *Viver nas ruínas: paisagens multiespécies no Antropoceno*. Salvador: Mil Folhas do IEB, 2019.

TSING, Anna Lowenhaupt; SWANSON, Heather; GAN, Elaine e BUBANDT, Nils. *Arts of living on a damaged planet: ghosts of the Anthropocene*. Minneapolis e Londres: University of Minnesota Press, 2017.



DEZ ANOS DA ROSZA FILMES NO RECÔNCAVO DA BAHIA, CINEMA E TERRITÓRIO*

Angelita Bogado

* Texto construído a partir da comunicação apresentada no Seminário Temático: Cinemas Pós-coloniais e Periféricos, no XXIV Encontro da SOCINE, em outubro de 2021.

Este artigo se impõe como tarefa de investigação uma abordagem histórico-estética do cinema produzido pela produtora coletivo Rosza Filmes que comemorou, no ano de 2021, dez anos de existência. Sediada no Recôncavo da Bahia, a produtora foi fundada pelos realizadores Ary Rosa e Glenda Nicácio¹. A história da Rosza e sua produção são atravessadas pelas políticas públicas educacionais, entre os anos de 2003 e 2010², bem como pela história e a força de um território ancestral e negro.

Nessa imagem, vemos a margem do Rio Paraguaçu, as canoas e as águas douradas de Oxum. Rios, cachoeiras e mar são elementos que atravessam de forma perene a cena fílmica da Rosza. São águas que mobilizam tanto o futuro com suas transformações, quanto o passado e suas permanências - uma origem que marca a brutalidade da experiência imposta pelo colonizador e a resistência e sabedoria dos sujeitos diaspóricos. Podemos ver também, a cidade de São Felix (ao fundo), mirada do território de Cachoeira. No primeiro plano, um ventilador desligado dá a ver os ventos de Iansã. Dessa imagem emergem muitos signos do Recôncavo da Bahia, sobretudo da cidade de Cachoeira, palco das narrativas fílmicas da Rosza, sobre o qual nosso texto se volta.

Em um exercício inicial de observação (Il. 1), nosso olhar sobrevoa o Paraguaçu e nos convoca a fabular sobre o curso do rio e o seu ciclo de vazante e cheia. Todos os dias o rio que corta o Recôncavo

¹ Em maio de 2011, quatro estudantes de Cinema e Audiovisual, da Universidade Federal do Recôncavo da Bahia, criaram a produtora Rosza Filmes, Ary Rosa e Glenda Nicácio permanecem como sócios da empresa.

² Nesse período, implantou-se no Brasil um processo de ampliação e interiorização das Universidades Federais. O curso de Cinema e Audiovisual da UFRB foi o primeiro curso público de ensino superior no estado da Bahia, na área de Cinema.



II. 1: Vida em curso, o olhar fabulatório sobre o Recôncavo

Fonte: *Café com canela*, Ary Rosa e Glenda Nicácio, 2017, Rosza Filmes.

é transformado pela invasão das águas do mar. As águas salgadas da Baía de Todos os Santos, na maré alta, adentram pelo rio, modificando, temporariamente e insistentemente, todos os dias, seu curso, seu volume, sua cor, seu gosto.

O olhar fabulatório traz em si uma dimensão política das imagens – o movimento das águas que subvertem o curso do rio se assemelha ao movimento pedagógico do curso de cinema da UFRB, onde os egressos Ary e Glenda se graduaram³. Tal qual o entrecruzamento das águas da baía e do Paraguaçu, a formação humanística da UFRB procura

³ A equipe técnica da Rosza Filmes é composta, majoritariamente, por egressos da UFRB.

mobilizar paixões na luta por novos cursos d'água, outras margens, outros mundos.

Rosa e Nicácio compreenderam muito cedo a cena política de um governo que ao implantar um curso de graduação em Cinema, no interior da Bahia, buscava fomentar imagens de um país esquecido/apagado pelo próprio Estado e as mídias hegemônicas. “Foi nesse espaço potente que os realizadores Ary Rosa e Glenda Nicácio, através de uma gramática própria e uma prosódia local, encontraram uma forma de ocupar esse espaço e levar as imagens do Recôncavo para outras margens” (Bogado; Cirino, 2021).

A dupla de cineastas tem produzido filmes que colocam o Estado da Bahia na dimensão real da sua importância para a história do cinema brasileiro contemporâneo. Este trabalho volta-se para as obras produzidas na primeira década da produtora, são filmes já consagrados pela crítica e público e que circularam por salas de cinema e festivais (nacionais e internacionais): *Café com canela* (2017), *Ilha* (2018), *Até o fim*⁴ (2020) e *Voltei!* (2021). Recentemente, foram lançados mais três trabalhos, *Eu não ando Só* (Glenda Nicácio, 2021), *Mugunzá* (Ary Rosa e Glenda Nicácio, 2022)⁵ e *Na rédea curta*.

⁴ O Filme *Até o fim* não faz parte do *corpus* deste trabalho. Sobre essa obra Cf. (Bogado; Cirino, 2021).

⁵ *Mugunzá* (Direção Ary Rosa e Glenda Nicácio, 2022) participou do Festival de Tiradentes (2022), na mostra CineMundi, o filme recebeu o prêmio Vitrine Filmes. A premiação destina-se à distribuição da obra *Mugunzá*, em salas de Cinema. Em dezembro de 2021, foi exibido no canal da TVE, o documentário *Eu não ando só* (Direção Glenda Nicácio), a produção traz para a tela a Festa da Nossa Senhora da Boa Morte. Composta por senhoras negras, a Irmandade foi responsável pela alforria de mulheres e homens escravizados no período colonial. A Boa Morte é reconhecida como Patrimônio Cultural Imaterial pelo Instituto do Patrimônio Artístico e Cultural da Bahia (IPAC).

A cidade de Cachoeira (sede do campus do Curso de Cinema e Audiovisual da UFRB), e outras cidades do Recôncavo, como São Felix e Muritiba, são palco das narrativas filmicas da Rosza, contudo, o território, nessas obras, não se apresenta como pano de fundo para a fotografia e performance das personagens. O Recôncavo vai muito além de uma paisagem bonita; a performance, o enredo e a estética são amalgamadas com/na experiência da vida ordinária (Dewey, 2010). A vida social e comunitária, neste território, não está dissociada da experiência artística, seja na(s) história(s) sobre-vivente(s) da ancestralidade, nos cultos religiosos, na musicalidade dos atabaques, na ginga do samba de roda ou no cheiro de dendê que perfuma a cidade no final de tarde. O corpo é ambiente, o ambiente é corpo, e ambos são território fílmico. Um atravessando o outro. Seres e espaços paridos no entrelugar e na multitemporalidade.

O fantasma colonial, que opera no presente e na lógica do tempo linear, procura manter seu projeto de domínio, aprisionando os sujeitos, apartando-os da experiência e/ou confinando-os nos escombros do passado. Uma escola de horror que “se nutre da visão dos ancestrais escravizados, e não do ideal dos descendentes libertados” (Benjamin, 1940)⁶. As imagens que o cinema da Rosza faz circular, operam em outra lógica temporal e territorial. Entendemos que o corpo da/em cena (Bogado; Alves Junior; de Souza, 2020) tem a potência de “restituir o axé” (Simas; Rufino, 2019, p. 40), imagens de uma prática vivente e sobre os viventes. Concordamos com Simas e Rufino, “é fundamental

⁶ Tradução das teses: Jeanne Marie Gagnebin e Marcus Lutz Müller. *In*: Walter Benjamin: aviso de incêndio (Löwy, 2005, p.108).

enfrentar o tempo, aprisionado nas ampuhletas coloniais, com a força da invenção de outras formas de ser” (Simas; Rufino, 2019, p. 40).

Este breve estudo pretende apontar como o cinema de Nicácio e Rosa fez/faz emergir, por meio das singularidades deste espaço, a matéria comum que nos une, que transforma as experiências circunscritas a este território, em experiências próximas e coletivas. Para pensar esses fenômenos e suas implicações, nos perguntamos, como os desdobramentos estéticos na cena fílmica e suas relações com a temporalidade histórica fora do *continuum* tem potência para voltar e tencionar o território e o seu ordenamento?

Vamos seguir o axé de algumas personagens femininas: Margarida, vivida pela atriz Valdineia Soriano, em *Café com canela* e as personagens encarnadas por Arlete Dias, Fátima (*Voltei!*) e Brasil (*Ilha*). O caminho que escolhemos para navegar por esta miríade de mulheres, é a rota da vitalidade, da pulsão da vida, próprio do feminino. Em um outro estudo desenvolvido com o pesquisador Jorge Cardoso Filho, observamos que o princípio do feminino, sobretudo no Recôncavo e na produção roszeana, tem uma ligação estreita com o elemento da água, que por sua vez tem forte ligação com o território.

Nas religiões de matrizes africanas, muito presentes no Recôncavo da Bahia, as orixás Iemanjá, Oxum e Nanã são as iabás que possuem relação direta com as águas. Iemanjá com as águas salgadas, os mares; Oxum com as águas doces e cachoeiras; Nanã com os manguês, a lama. As três iabás são também mães. Iemanjá, mãe de todos os orixás. Nanã, mãe de Obaluaê e Oxumaré. Oxum, mãe Logunedé. Mesmo aquela que não possui filhos ou filhas, possui as tempestades como fenômeno associado, Iansã. (Bogado; Cardoso, 2021, p. 08)

Sem deixar de lado o diálogo com as águas, vamos percorrer outro espaço simbólico que é reiterado nesse mesmo corpus fílmico, o espaço-tempo da noite¹. A noite, aqui, assume muitas faces: a dor do luto, a opressão do patriarcado, a escassez de energia, o aprisionamento do tempo, o apagamento da história, mas sobretudo se apresenta enquanto um limiar, um espaço de trânsito para a libertação, é no escuro que podemos enxergar a obscuridade do presente (Agamben, 2009) e, desta forma, combater o carrego colonial (Simas; Rufino, 2019, p. 17), criando e vazando imagens outras, no futuro do hoje.

O AMOR EM IMAGENS, OUTRAS FORMAS DE SER/VER/SABER

As personagens da Rosza ocupam a centralidade e frontalidade da tela. Não mais nas bordas do quadro, os sujeitos/as periféricos/as não são mais figurantes de um protagonismo branco. O tecido que reveste as personagens é tramado com os fios da vida ordinária dos moradores do Recôncavo, a materialidade da vida imaginada (Brasil, 2014) enlaça o campo sensível da existência, a vida vivida. (Il. 2)

Mesmo que por alguns segundos e mediados pela câmera, cruzamos nossos olhares – espectador e personagem frente a frente (Il. 2). Muitas vezes, miramos o mundo e não o vemos, nos distanciamos da experiência, do sentir junto; vivemos apartados da diversidade de ser e existir, em um abismo temporal, entre o ontem e o hoje.

⁷ Sobre a ideia de imagens futuras tecidas na noite do hoje, no cinema periférico contemporâneo, Cf. COIMBRA, AnaLuisa; BOGADO, Angelita Maria e SOUZA, Scheilla Franca de. Imagens futuras, movimentos na noite do hoje: uma mirada constelar audiovisual. Movimento, nº. 18.mar.2022. Disponível: <https://sites.google.com/site/revimovi/>



II. 2: Montagem a partir dos rostos dos moradores de Cachoeira que aparecem no filme *Café com canela*

Fonte: Criação nossa a partir das imagens de *Café com canela* (Ary Rosa e Glenda Nicácio, 2017). Acervo nosso.

Os olhares – que cravam em nós suas alegrias, suas dores, suas revoltas, suas existências — nos observam. Trata-se de uma imagem futura que existe no hoje. A imagem futura, aqui, é uma ação provocada no ontem, experienciada no presente da fruição e que está porvir no mundo vivido. O cinema, por meio das suas personagens, quando nos mira, está atuando na forma de um desvio temporal, criando uma multitemporalidade. Tal qual Elegbara⁸, “aquele que acertou o alvo com a flecha ainda não atirada”, a imagem não apenas nos confronta com o “cárcere temporal” (Simas; Rufino, 2019, p. 41) do colonizador, como subverte a sua linearidade.

Caminhamos por um cinema que performa saberes populares, subjetividades, formas de vida e afetos oprimidos e, por meio do

⁸ Elegbara é uma das denominações de Exu.

encontro dos corpos em cena, promove uma outra pedagogia das imagens: a edificação do amor. Na chave de Bell Hooks (2020), o amor se apresenta enquanto uma prática. Importante observar que cuidar dos outros, cuidar de si para hooks é uma ideia que oprime as mulheres, mas também as caracterizam enquanto mulher. As partes essenciais da gramática feminina de hooks são constituídas por uma sujeita plural, o verbo enquanto ação amorosa e o predicado que flexiona os sujeitos/as pela emoção. Encontrar novas potências, multiplicar os caminhos, diversificar os sentidos são ações ancestrais e em permanente devir das corporalidades femininas. O amor enquanto escrita histórica é um assento feminino, que neste trabalho, aparece grafado pelas personagens da Rosza, na cena filmica.

O LUTO E A LUTA, IMAGENS VAZANTES

O luto é uma dimensão sensível bastante recorrente no cinema da Rosza, neste texto vamos tratar de duas formas de sua aparição.

Começamos por Margarida, a mãe enlutada de *Café com canela* que atravessa boa parte da narrativa aprisionada ao passado, em meio as memórias de Paulinho, seu filho morto. O luto, a saudade e uma tristeza imensurável, a impedem de amar e ser amada. O axé de Margarida está suspenso, impedido de circular.

Perdida de si mesmo, o corpo da cena manifesta a dor do corpo. O espelho sequestra sua face (Il. 3), as paredes do seu quarto choram dendê e as da cozinha comprimem seu corpo. A voz de Paulinho que ecoa pela casa soterra, ainda mais, a personagem em um ontem apartado do hoje. Isolada da comunidade, amigos e familiares, no mundo de

Margarida parece não existir amanhã. Como florescer em meio a tanta dor e solidão?

O cinema da Rosza em diálogo com a experiência das ruas do Recôncavo cria formas de trazer à luz imagens outras. Afetada por este



Il. 3: Margarida e a interdição da imagem de si

Fonte: *Café com canela*, Ary Rosa e Glenda Nicácio, 2017, Rosza Filmes

território – que é símbolo de resistência –, o corpo da cena reverbera a experiência do mundo sensível. Como exemplo podemos citar o modo de habitar, em que as casas próximas, coladas por meias paredes, deixam vaziar partilhas de afeto e cuidado. Nitidamente esse modo de vivência, típica do território do Recôncavo da Bahia, está inscrita no território filmico.

Amanhecer. Violeta colhe rosas, Cida lava a calçada, Ivan despede-se de Adolfo (Il. 4a e 4b). Todos conversam entre si e partilham vivências. Por uma artimanha da montagem, personagens estão no

mesmo quadro e o espectador dentro das três casas. O limite entre o dentro e o fora das casas e entre as casas é tênue. A estética aproxima ainda mais o que já é grudado, amplificando a experiência da prática amorosa (Hooks, 2021)



Il. 4a e 4b: Partilhas e aprisionamentos.

Fonte: *Café com canela*, Ary Rosa e Glenda Nicácio, 2017, Rosza Filmes.



II. 5: Margarida e o futuro que começou há tempos.

Fonte: *Café com canela*, Ary Rosa e Glenda Nicácio, 2017, Rosza Filmes.

O cinema identifica aquilo que sobrevive nas variadas experiências dos grupos sociais deste território, sejam subjetividades, violências simbólicas ou formas de resistência. O sentimento de comunidade aflora em *Café*. Já, Margarida, ainda consumida pela dor da perda do filho querido, está aprisionada no quadro. Sozinha e enclausurada, ela está distante da experiência de comunidade, tão característica do Recôncavo baiano.

A imagem dentro na imagem, o passado por trás do presente. Na parede da casa da personagem Margarida temos quadros de mulheres negras com suas faces borradas. São imagens da artista plástica cachoeirana, Tina Melo. A invisibilidade das faces não denuncia apenas os silenciamentos seculares aos quais as mulheres foram submetidas, mas também é um registro de que o futuro começou há tempos. Esse corpo

coletivo feminino (Alves Junior; Souza; Bogado, 2021) que emerge das telas são imagens de inversão; identidades a priori marginalizadas afloram enquanto força e tomam para si o protagonismo da história e a centralidade das telas. A rosa⁹ deixada em sua porta, não é só ofertada para ela, o perfume e o gesto de atravessar a imagem com a flor em punho são formas de partilhar o sensível (Rancière, 2009) e fortalecer os vínculos e as lutas entre mulheres negras através dos tempos. A rede de afeto que devolve a Mãe de Paulinho o seu axé é tecido por meio da amizade, que aos poucos reconecta Margarida com sua história, seu território e sua ancestralidade.

Margarida recebe o cuidado dos seus amigos e dos Orixás. Oxum², divindade de matriz africana, Rainha dourada, mãe das águas doces e das cachoeiras, derrama seu amor sobre a mãe despedaçada. Interpretada por Musa Michelle Mattiuzzi, a aparição de Oxum devolve a identidade sequestrada pela dor, a face oculta (Il. 3) é restituída (Il. 6 a e 6b). No abraço da ancestralidade, no afeto da amizade, as experiências são postas na relação, desta forma, o caráter do familiar e do comunitário, vital para a circulação do axé, reacende na vida de Margarida.

⁹ Violeta, ex-aluna de Margarida, no passado foi cuidada por ela ao perder seus pais. Ao saber do processo de embotamento de Margarida, Violeta se aproxima dela. Todos os dias deixa um botão de rosa em sua porta.

¹⁰ *A orixá representa o poder feminino através do arquétipo da mulher elegante e amorosa, mas também inteligente, determinada, persistente, desinibida e senhora da fertilidade. Esse último aspecto inclusive lhe associa à maternidade, já que é considerada a protetora do feto durante o processo de gestação, além de possuir forte afeição por crianças* (Hemerly, 2018. Disponível em: <http://www.cienciaecultura.ufba.br/agenciadenoticias/noticias/quem-e-oxum-o-poder-do-feminino-no-candomble/>)



Ilis. 6a e 6b: Aparição de Oxum e o retorno do axé.
 Fonte: *Café com canela*, Ary Rosa e Glenda Nicácio, 2017, Rosza Filmes.

Ilha (2018) e *Voltei!* (2021) são filmes que falam de desencontros, reencontros, traumas, afetos e superação. As obras se auto referenciam por meio da personagem Brasil. Uma outra dimensão do luto é construída entre as narrativas filmicas. Segundo longa de Nicácio e Rosa, *Ilha*, assim como *Café*, é um corpo audiovisual marcado pelo luto. O filme,

nos créditos finais, é dedicado às mães que perderam seus filhos. Contudo, o aprisionamento do luto, aqui, extrapola a esfera familiar. A personagem Brasil, mulher negra e visionária, expõe as cicatrizes de um país vítima de um sistema de violência permanente e que insiste em manter seu território interditado para os corpos periféricos, sobretudo para os corpos de mulheres negras. A placa, presa nas grades de ferro, atrás da personagem, adverte: “área de risco, entrada proibida”. Brasil atravessa a narrativa para nos lembrar como o país machuca os seus.

Voltei!, o filme de 2021 da Rosza, faz uma viagem ao futuro do hoje. Brasil, ano de 2030, sem energia há um mês e sob o regime ditatorial do Disparate, o país está mergulhado no caos. A energia que falta ao país sobra no encontro das irmãs baianas Alayr (delegada da polícia civil), Sabrina (professora de história) e Fátima (cantora de *axé music*). “Através dos diálogos e a partir das experiências vividas por elas, as irmãs fazem um revisionismo histórico do país, entre o período da ditadura militar e o governo autoritário do Disparate” (Bogado; Cardoso, 2021, p. 8).

Datar o tempo para Benjamim é uma forma de carregar a história de memória, os calendários [...] “são monumentos de uma consciência da história” (Benjamin, 1940)¹¹. Na ação deliberada dos apagamentos impostos pela branquitude, desde o Brasil colônia, passando pelo silenciamentos praticados pelos governos militares (1964-1985), o país normalizou a ausência de consciência e as barbáries da própria história. Estetizada por um quadro negro apagado, o cinema ao inscrever uma

¹¹ Tradução das teses: Jeanne Marie Gagnebin e Marcus Lutz Müller. In: Walter Benjamin: aviso de incêndio (Löwy, 2005, p.123).

data (Il. 7a e 7b), mesmo que fictícia, faz um movimento historicizante e reivindica uma política de reencantamento, confrontando as esferas de poder. Ao trazer para a tela outras formas de saber e perceber o mundo, o corpo da cena e os corpos em cena (Alayr, Sabrina e Fátima) enfrentam o apagão histórico, em *Voltei!*. O luto é pelo país e a luta também. (Il. 8a e 8b)



Il. 7a e 7b: Personagem Brasil e o Brasil do Disparate.

Fonte: *Ilha e Voltei!*, Ary Rosa e Glenda Nicácio, 2018 e 2021, Rosza Filmes.



Il. 8a e 8b: Fátima e Brasil, Voltei! e Ilha.

Fonte: Voltei! e Ilha, Ary Rosa e Glenda Nicácio, 2021 e 2018, Rosza Filmes.

A cena em *Voltei!* está ancorada na experiência dos corpos diegéticos. Alumiados por lampiões e velas, as irmãs são filmadas em meio a escuridão do ambiente. Os enquadramentos, quase sempre fechados e com pouca profundidade de campo, dialogam simbolicamente com as vivências históricas e políticas de Sabrina, Fátima e Alayr. Fátima, filha de Obaluaê¹², a mais velha das irmãs, volta do mundo dos mortos – sequestrada, há anos, pelo governo, Fátima e Alayr acreditavam que ela tinha sido morta pelo regime do Disparate. A composição do quadro sobre o fundo escuro, além de oferecer uma atmosfera dramática, destaca os sentimentos, os traumas históricos, e as relações humanas entre as irmãs. Nos escritos de Agamben, em seu conhecido ensaio sobre *O que é o contemporâneo?*, o autor defende que ser contemporâneo é “perceber não as luzes, mas o escuro” (2009, p. 62) de seu tempo “como algo que lhe concerne e não cessa de interpela-lo, algo que mais do que toda a luz, dirige-se direta e singularmente a ele” (2009, p. 64). O corpo da cena/em cena não estão dissociados, juntos promovem travessias multitemporais. As palavras e canções, na narrativa, “são flechas que saem da boca” (Rufino, 2018, p. 57), que iluminam outros caminhos, confrontando regimes autoritários e o “cárcere temporal” (Simas; Rufino, 2019, p. 41). Da trilha musical, destacamos a canção *Obaluaê de Frente*²³ cantada pelas irmãs. O culto a Obaluaê/Omulu, orixá senhor da terra e dos mortos, está relacionado à cura “debaixo na roupa de palha,

¹² Divindade do Candomblé, religião de matriz africana.

¹³ O compositor Moreira, graduado em História pela UFRB, assina todas as canções da trilha musical de *Voltei!*

tem sua pele marcada por feridas e cicatrizes, mas também enfeitada por búzios e pérolas do mar, presentes de Iemanjá, ou, às vezes, transformadas em pipoca (flores de milho) por Iansã (Bogado; Cardoso, 2021, p. 10). Portanto, transformar os traumas em armas de luta é uma característica da divindade evocada pela canção. Quando Fátima canta o verso “Meu nome é Brasil que viu/Toda essa história, desde aquele navio/Vai dizer pra preta parar agora” derrubam-se fronteiras, abrem-se os caminhos. Como já dissemos, Arlete Dias, interpretou as personagens Fátima, de *Voltei!* (2021) e Brasil, de *Ilha* (2018). Encarnada no corpo de Fátima (*Voltei!*), ao disparar o verso “Meu nome é Brasil que viu”, as narrativas se cruzam. Fátima, não só voltou do mundo dos mortos, mas também do filme *Ilha*. Brasil, é uma personagem que faz lembrar a temporalidade mítica de Orunmilá, testemunha da história, um corpo que carrega em si inúmeras vozes e todas as temporalidades;

Na cultura iorubá e nos cursos da sua dispersão pelo mundo, principalmente na Américas e no Caribe, a palavra [Ifã] designa a divindade Orummilá, o sistema poético que guarda as narrativas explicativas de mundo e o meio/fazer oracular que versa sobre as existências, interações e alterações. Assim, podemos pensar o Ifã como um princípio/potência múltiplo, que opera em diferentes tempos/ espaços sendo pluriversal, plurilinguista e polirracional (Simas; Rufino, 2019, p. 37).

A ilha, da personagem Brasil, assim como o Brasil de 2030, da personagem Fátima, são lugares devastados, mas não acabados. O “sistema poético” dos filmes, em permanente devir, alimentando

e alimentado por este território ancestral, faz circular o axé, abrindo perspectivas de outros modos de saber e ser. (II. 09)

Personagens paridas no entrelugar, conhecedoras e sujeitas da nossa história rompem com as fronteiras hegemônicas dando vazante a imagens de força e afeto. Imagens futuras, performadas no ontem, nos arrebatam no presente da fruição. O Olhar de frente, com o sorriso aberto e no centro da tela, Fátima, na cena final de *Voltei!*, ilumina toda a história. *Vai dizer pra preta parar agora?*



II. 9: Imagem final: Fátima iluminada e iluminando a história
Fonte: *Voltei!*, Ary Rosa e Glenda Nicácio, 2021, Rosza Filmes.

REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio. *O que é contemporâneo?* Chapecó, SC: Argos, 2009.

ALVES JUNIOR, Francisco; SOUZA, Scheilla Franca de; BOGADO, Angelita. O Amor Não Cabe em Um Corpo?: O Engajamento Espectatorial pela Experiência Familiar/comunitária e Imagens de Libertação. In: 44º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação – Virtual – 4 a 9/10/2021. *Anais...* Disponível em: <https://portalintercom.org.br/anais/nacional2021/resumos/dt7-ep/francisco-alves-junior.pdf>. Acesso em 20.fev.2022.

BENJAMIN, Walter. *Über den Begriff der Geschichte*. 1940. Disponível em: https://www.academia.edu/23891379/%C3%9Cber_den_Begriff_der_Geschichte

BOGADO, Angelita; CARDOSO, Jorge. Águas da baía e do Paraguaçu: paixões e política na obra da Rosza Filmes. In: XXX COMPOS, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo - SP, 27 - 30/07/2021. *Anais...* Disponível em: [https://proceedings.science/compos-2021trabalhos?track_id=4167#fR\[track.title.pt-br\[0\]=4+-+COMUNIC%C3%87%C3%83O+E+EXPERI%C3%8ANCIA+EST%C3%89TICA](https://proceedings.science/compos-2021trabalhos?track_id=4167#fR[track.title.pt-br[0]=4+-+COMUNIC%C3%87%C3%83O+E+EXPERI%C3%8ANCIA+EST%C3%89TICA) Acesso em: 16/03/2022.

BOGADO, Angelita; CIRINO. Recôncavo da Bahia: cinema em ponto de ebulição. In: *Avanca/Cinema*. Avanca, Portugal: edições Cine Clube Avanca, 2021, p. 228-232.

BOGADO, Angelita; ALVES JUNIOR, Francisco; DE SOUZA, Scheilla Franca. Um estudo sobre performance, dispositivos de regulação entre formas de vida e formas de imagem no documentário contemporâneo. In: ALMEIDA, Gabriela; CARDOSO FILHO, Jorge. *Comunicação, estética e política*: epistemologias, problemas e pesquisas. Curitiba: Appris, 2020, p. 265-280.

BRASIL, André. *A performance*: entre o vivido e o imaginado. In: PICADO, Benjamim; MENDONÇA; Carlos Magno Camargos; CARDOSO FILHO, Jorge. (Org.). *Experiência estética e performance*. Salvador: Edufba, 2014 p. 131-145

COIMBRA, Ana Luisa; BOGADO, Angelita Maria; SOUZA, Scheilla Franca de. Imagens futuras, movimentos na noite do hoje: uma mirada constelar audiovisual. In: *Movimento*, nº. 18, mar, 2022. Disponível em: <https://sites.google.com/site/revimovi/>. Acesso em: 15.mar.2022.

DEWEY, John. *Arte como experiência*. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

HEMERLY, Giovanna. *Oxum e o poder do feminino no candomblé*. <http://www.cienciaecultura.ufba.br/agenciadenoticias/noticias/quem-e-oxum-o-poder-do-feminino-no-candomble/>. Acesso em: 15.mar.2022.

HOOKS, Bell. *Tudo sobre o amor: novas perspectivas*. São Paulo: Elefante, 2021.

LÖWY, Michael. *Walter Benjamin: aviso de incêndio, uma leitura das teses Sobre o conceito de história*. São Paulo: Boitempo, 2005.

RANCIÈRE, Jaques. *A partilha do sensível: estética e política*. São Paulo: EXO. Experimental e Editora 34, 2009

RUFINO, Luiz. *Pedagogia das encruzilhadas*. Rio de Janeiro: Mórula, 2018.

SIMAS, Luiz Antônio; RUFINO, Luiz. *Flecha no tempo*. Rio de Janeiro: Mórula, 2019.

**“ENTRE O NORTE E O SUL. ENTRE O
QUENTE E O FRIO. NADA É TÃO SIMPLES”:
REFLEXÕES CONTEMPORÂNEAS SOBRE O
PÓS-COLONIAL NOS CINEMAS AFRICANOS
CONTEMPORÂNEOS**

Jusciele Conceição Almeida de Oliveira



cinema africano não será uma exceção (VIEYRA, 1975, p. 244). Os cinemas africanos não deveriam se tornar uma exceção, um desvio, mas sim produzir um artefato original da arte negra, que reproduz o valor artístico da obra de arte, como desejava o cineasta e crítico Paulin Soumanou Vieyra no livro *Le cinéma africain: des origines à 1973* (1975). A obra em questão, de fato, trata-se de um clássico sobre os cinemas africanos, não só por ser o primeiro livro sobre a temática, mas também por ser escrito por um africano que se propõe a apresentar os cinemas da África numa perspectiva historiográfica de cada país do continente. Visto que o autor destaca nessa publicação os cinemas e os cineastas nacionais de 35 nações africanas, em muito pesa a qualidade didática que ao trabalho confere característica. Entretanto, passados mais de cinquenta anos do lançamento do primeiro longa-metragem de ficção realizado por um africano, em solo africano, da *África Negra: La noire de...* (1966), de Ousmane Sembène, os filmes africanos continuam com dificuldades de classificação, permanecem diante do inconveniente de se ultrapassar temáticas e críticas limitadoras, estereotipadas e eurocêntricas; de enquadramento teórico, de consolidação de novas estéticas, justificando assim o talvez do título deste texto, em consequência de ainda exigirem-se dos cinemas africanos contemporâneos modelos, paradigmas, procedimentos e critérios que estão relacionados com as primeiras produções cinematográficas africanas.

Assim, o presente texto, cujo o título, a partir do trecho da letra de uma música do filme *Nha fala* (2002) de Flora Gomes, busca representar as múltiplas possibilidades dos cinemas africanos contemporâneos, discute e critica algumas questões, demandas e

exigências surgidas nas leituras que abarcam esta cinematografia, como é o caso do enquadramento teórico, que envolve: terceiro cinema, cinema emergente, cinema com sotaque/accent, cinema mundial e periférico; divergências sobre nomenclatura; questões de ordem nacional, transnacional, transcultural, transcontinental, local e global; aspectos históricos; pleitos sobre variados temas, enredos, políticas e estéticas que são comuns e muito presentes no debate de ideias contemporâneas, relacionados com diversos cinemas, tais como o mundial e africano, sob o prisma da questão mercadológica, incluindo também o auxílio financeiro para produção de filmes. Ainda a propósito de aspectos mercadológicos, a lógica de distribuição desses filmes em outros países por via de festivais internacionais pode ser entendida como uma nova forma de colonização, ou neocolonialismo, em que se pese a interrogação das qualidades da busca pelo autenticamente africano, da africanidade, do exótico, do insólito. Salientam-se desse modo, em certa medida, dilemas paradoxais, como é o caso das relações entre modernidade e tradição (normalmente, utilizada no singular e como oposição) e da escolha do idioma, para poder, assim, instituir novas fronteiras, novos espaços, novos discursos, novas estéticas, buscando construir e consolidar a história dos cinemas africanos por intermédio de filmes e da trajetória autoral de seus cineastas.

Com o objetivo de desestabilizar e subverter a cultuada racionalização científica dos homens-brancos-ocidentais da modernidade e de uma estética canônica, que mais exclui do que inclui as minorias, além de várias novas possibilidades críticas sobre assuntos antes proibidos, os cinemas africanos desagregam fronteiras sociais,

econômicas, culturais e estéticas no mundo e constituem novos cânones locais e globais, propondo articular cultura com a arte e com a política, que se tornam vitais e necessárias para transformação do espaço e para a emergência de novas fronteiras, culturas, pensamentos e discursos. Esses novos discursos estão presentes nos filmes africanos através de imagens de um continente construído por personagens felizes, apesar dos problemas obliterados ou escamoteados (talvez uma tentativa de desconstrução de estereótipos ocidentais e eurocêtricos), que insistem em retratar um continente miserável, aidético, tribal, sempre em guerra contra os seus conterrâneos, que não respeita os direitos das mulheres e das crianças, que necessita ser salvo. Todos estes, objeto contumaz dos cinemas, mídia e literatura etnocêntricos produzidos e circulantes no Ocidente e adjacências. Todavia, os cineastas africanos não deixam de mostrar também os problemas sociais, econômicos, educacionais e culturais do pós-independência na/da África e do Mundo.

É que no presente momento, enfocam-se as discrepâncias e aproximações entre descolonização, pós-colonial, neocolonial, decolonialidade, globalização e contemporaneidade, por isto, neste texto, pensa-se a contemporaneidade como momento de negociação, no qual se busca a igualdade e a diferença, concebendo o conceito de pós-colonialidade, aí também incrustado, não como um erro, mas um enquadramento, uma forma (talvez, possível) de superar o colonialismo. Trata-se de uma desestabilização baseada em questionamentos, não na negação ou no apagamento das maiores forças da contemporaneidade: (neo)colonialismo e modernidade, pois se os cineastas africanos inscrevem suas histórias no que se entende como contemporaneidade,

o cenário visado é o da globalização e seus olhares centram-se em possibilidades de superação e ultrapassagem de prisões, segregações e dicotomias (Oliveira, 2013).

Os debates sobre o termo pós-colonial se consolidam no final década de 1970, com as primeiras utilizações do termo pertencentes à crítica literária, tendo como fundadores do conceito Edward Said, Homi Bhabha e Gayatri Spivak. Inicialmente, relacionado com a chegada dos europeus nos continentes africano, asiático e americano, depois, com a independência política de determinadas colônias, dá-se início ao período pós-colonial cronologicamente. Já na década de 1980, os estudos pós-coloniais fixam-se na relação da produção narrativa literária e cultural com alguns enfoques nas questões das línguas do ex-colonizadores (Neves, 2009). As discussões sobre o conceito pós-colonial estão relacionados com questões da escrita do vocábulo, a relação com o passado colonial, um termo ambíguo, dificuldades de definições cronológicas, a relação com outros termos terceiro mundo ou terceiro mundismo, cinemas emergentes, binarismos, contextos diversos, diáspora, dificuldade de temporalização e periodização, relação com os termos pós-independência e anticolonial, associação do termo com o exótico e insólito, problematizações sobre questões de língua e a discussão sobre o pós-colonial e o pós-moderno, como também sua relação com o neocolonial (Oliveira, 2013).

De acordo com Mignolo (2003), as teorias, que hoje tão emblematicamente “viajam”, podem sofrer rejeição, quando são produzidas em locais geoistóricos e as localizações geográficas estão relacionadas com as diferenças coloniais ou subalternidades,

uma vez que estes espaços são ou foram desprivilegiados na produção do conhecimento ou na localização epistemológica, e os estudos aceitos foram e até hoje o são, em grande parte, orientados pelo etnocentrismo e eurocentrismo. Os conceitos de pós-colonial enquadram-se nessa perspectiva adquirindo significações diferentes em variados contextos, quando não sendo recusados e desqualificados sumariamente, descartadas as diversas definições do termo. Desse modo, as teorias reconhecidas no meio acadêmico e social podem ser produzidas em contextos ocidentais, ou em locais que reproduzem um modelo ocidental, e por teóricos ocidentalizados, escritas em línguas categorizadas como modernas (inglês, francês ou alemão), em seus padrões cultos e normativos. Contudo, para que se possam promover os deslocamentos dessa produção teórica eurocêntrica, Mignolo propõe novas perspectivas geopolíticas do conhecimento, como os novos pontos de vistas do (pós)colonial.

Hoje, em conformidade com Patrizia Calefato (2004, p. 9), para quem a expressão pós-colonial designa os múltiplos espaços como depois das independências e também no momento contemporâneo de articulação das “razões profundas do colonialismo, juntamente com os conflitos pós-coloniais e a violência mundializada”, pode-se pensar um movimento de “pós-pós-colonialismo”, transição a contrapelo ou reversão, em sintonia com uma prevacente globalização e seus dispositivos de transformação mundial e instauração de novos-velhos cenários. Assim, o termo pós-colonial, para o presente texto, refere-se ao processo de descolonização, que marcou, de formas muito diferentes, tanto os países que foram colonizados, como aqueles

que foram considerados os colonizadores. O conceito pós-colonial parece revelar mais do que submissão e aceitação de uma condição de sujeitos colonizados, pois é o momento de trazer à tona reflexões sobre histórias, políticas, culturas, artes, estéticas, deixando de lado dicotomias limitadoras e pensamentos etnocêntricos, ocidentalizados, eurocêntricos, coloniais, pós-coloniais e neocoloniais.

É que a ideia de contemporaneidade permite também questionamentos, como o provocado pelo poeta, romancista e ensaísta uruguaio Hugo Achugar (2006, p. 100): “será necessário revisar, então, as categorias temporais, espaciais, históricas com que nós temos lido?” Achugar (2006, p. 100) deixa a resposta em aberto, na possibilidade de releitura continuada dos estudos produzidos, “também de nossos pensadores, de pensadores e estudiosos como Antonio Cornejo Polar, Angel Rama, Néstor García Canclini e muitos outros mais”. Para ele, “essa é uma tarefa aberta para o futuro”, na qual agregam-se também brasileiros, portugueses, senegaleses, bissau-guineenses, nigerianos, americanos, europeus, africanos, diaspóricos, sedentários, viajantes, migrantes, residentes, entre tantos outros transculturadores de teorias, estéticas, artes pelo mundo.

Em função da abertura, talvez viagem e deslocamentos (Mignolo 2003), desses novos cenários na contemporaneidade, que permitiram e permitem discussões, debates e reflexões que incluem temas, contextos locais, globais e transculturais; línguas europeias e nativas, conforme encenado nos filmes de ficção de Gomes, também permitiram que pesquisadores brasileiros tivessem acesso, mesmo com algumas

dificuldades, aos filmes do cineasta bissau-guineense Flora Gomes¹ para realizarem investigações sobre filmes gravados e financiados pela África, América e Europa. Assim, os cineastas parecem apontar que se vive um momento onde todos se movimentam, transitam, produzem e consomem culturas, multiculturalismos e interculturalidades (Canclini, 2009) em diversos contextos, em diferentes lugares de cultura (Bhabha, 1998) e ainda como um lugar de reflexão e refrações das diferenças pós-coloniais e/ou neocoloniais, reunindo as várias possibilidades para se descartar a escolha de um em detrimento de outro, disseminada na e pela cultura ocidental eurocêntrica e pelo padrão hollywoodiano.

Por isso, optou-se por utilizar “cinemas africanos”, (no plural, para marcar a diversidade cultural, artística, estética, política e teórica implicada), neste texto (e desde o início da pesquisa em 2011), que consiste em expressão que designa produção cinematográfica dirigida precipuamente por africanos (e/ou afrodiáspóricos) e comprometida com temáticas africanas e da diáspora, podendo ou não envolver dispositivos de produção exclusivamente africanos. Com isso, chamam atenção roteiro e argumento, cenografia, direção, de diferentes formas articulando-se com o suporte financeiro da produção, que, contemporaneamente, cada vez mais desloca pessoas isoladas, em favor de empresas transnacionais, transcontinentais e da coparticipação internacional.

Neste processo de investigação, refletiu-se ainda sobre a própria natureza do cinema como uma área transartística, transdisciplinar e transcultural que, na interação com outras artes (fotografia, arquitetura,

¹ Para maiores informações sobre a filmografia do cineasta Bissau-guineense Flora Gomes, consultar a tese “Precisamos vestirmo-nos com a luz negra”: uma análise autoral nos cinemas africanos- o caso Flora Gomes (OLIVEIRA, 2018).

música, teatro, dança) e disciplinas (antropologia, história, sociologia, educação, psicanálise), revela-se mais produtiva. A história contribui para as informações do conhecimento do passado e do presente; a antropologia e a sociologia proporcionam os significados que constroem os códigos e os valores que organizam as práticas, vivências que determinam as suas implicações ideológicas e simbólicas. As várias artes e técnicas que constroem o filme (roteiro, diálogos, som, iluminação, cenário, vestuário, montagem, música) proporcionam o suporte não só teórico, mas também o de classificar, assinalar, proclamar, associar ou opor a criação artística do realizador e os inúmeros sujeitos envolvidos no processo de pré-produção, produção e pós-produção de um filme. Daí, a importância de se refletir, discutir e confrontar tais questões nas análises fílmicas.

Neste sentido, os cineastas africanos contemporâneos estão preocupados com o fazer cinema. Eles questionam e subvertem o modelo paradigmático tradicional hollywoodiano em busca de novas e revolucionárias estéticas para poderem estabelecer novos padrões narrativos que desafiem a ortodoxia cinematográfica (Ukadike, 2002). Esses realizadores marcam posição ao demonstrarem preocupação com o público africano, ao construírem personagens complexas que acentuam a psicologia do caráter: a neurose, a felicidade e o amor; personagens que questionam a tradição, quando esta limita a liberdade individual (Diawara, 2010). Mas ao mesmo tempo, eles aproximam-se dos cineastas antecessores quando enaltecem o pan-africanismo, um aspecto político e cultural crucial para a construção e compreensão do que são os cinemas africanos, mesmo que, por algumas vezes, sua concepção tenha sido corrompida ou mal interpretada pela busca

do autenticamente africano (Adesokan, 2011). Compreende-se esse processo como uma reviravolta necessária em virtude da transformação pela qual muitos territórios africanos viveram (e vivem), propondo novos contextos e temáticas.

Os filmes dos cineastas africanos são representativos dessa contemporaneidade africana em termos transcontinentais, marcados por elementos característicos do local e do nacional. Das instâncias de concepção às de produção, desfilam os múltiplos financiamentos e contextos, dilemas entre tradições e modernidades, fluxos de transculturação, questionamentos sobre em que língua escrever ou dialogar, elementos nacionais (línguas locais; rituais; a figura dos líderes, como Thomas Sankara, Nelson Mandela, Patrice Lumumba, Amílcar Cabral, entre outros) e globais (trânsitos, migrações e deslocamentos) agregados, aglutinados pelo peso de como responder às forças da globalização que se mostram atingindo os espaços aparentemente contrapostos por resolverem-se em justaposição aos elementos implicados. Portanto, o que é local pode tornar-se global e vice-versa. Em diferença, os dois elementos podem ser encontrados numa mesma obra literária ou cinematográfica sem hierarquias minimizantes, redutoras e excludentes, porque na contemporaneidade o “ou” dá lugar ao “e” (Hall, 2006) constitutivo de multiplicidades e variadas possibilidades que estão diretamente ligadas com as questões dos cinemas africanos, que “comme tous les autres cinemas, sera appelé, dans sa relation avec le contexte socio-culturel spécifique dans lequel il se développe, à des manifestations de tous ordres” (Vieyra, 1975, p. 244).

Os cinemas africanos contemporâneos já demonstram mudanças técnicas e temáticas, dentre as quais, a necessidade de falar sobre as modernidades locais e globais. Entretanto, eles continuam limitados pela prevalência de questões históricas e de memórias comuns, pois podem parecer mais fáceis de pensar e relacionar com o passado partilhado, comum nas relações de predominância das teorias, dos teóricos e dos críticos dos cinemas ocidentais e norte-americano. Isso ainda diante de um Ocidente nostálgico, que precisa identificar seus valores perdidos no continente africano, constantemente representado em crise (a qual também perturba a Europa); e de uma África, que continua sendo excluída da modernidade pela teoria, história, produção e crítica, que buscam nas filmografias africanas características (o exótico, o insólito, o etnográfico, o tradicional *versus* o moderno, a pornomiséria, o afropessimismo) que retomam, por vezes, às temáticas, aos métodos, às estéticas dos primeiros filmes realizados por africanos, não que estes não possam revisitar os seus antecessores ou outros contextos cinematográficos. Constatando-se que, no começo do século XXI, os cinemas africanos têm pela frente o desafio da consolidação e da transformação dessa intensa historiografia, pois, mesmo em face da multiplicidade, amplitude e abertura contemporânea, enfrentam ainda antigos anseios do modelo hegemônico, através de uma crítica que explora questões históricas, políticas e estéticas preconcebidas e (neos) coloniais.

Assim, tornou-se comum dizer que os cinemas africanos seguem procurando seu espaço, seu lugar de fala e de estética, mesmo depois de mais de 60 anos de história. Essas questões estão sobretudo ligadas à adversidade econômica e estrutural, mas a procura dos cineastas

africanos está relacionada com “a forma fílmica adequada à proposta poética de cada cineasta e às exigências do momento e do contexto mundial em que estes cineastas africanos transitam e recebem outras influências” (Bamba, 2014, p. 94). Nesse sentido é que, mesmo destacando-se sempre a questão das múltiplas possibilidades de filmes e cineastas, o pensamento de cada sujeito é único. Os cineastas africanos estão em busca de sua(s) forma(s) fílmica(s), não apenas de financiamento ou estrutura de equipamentos.

Os cinemas africanos promovem ou provocam reflexões sobre os conceitos, temas, problemas, modelos instituídos; sobre produções que fazem com que a criação do “Outro” seja inferior à “Deles” (ou “Nossa”), iniciando um novo período na sua história. Sempre lidando com paradigmas que ressaltam características que elegem uns em detrimento de outros, confrontando antigos e novos modelos, aproveitando-se das discussões da contemporaneidade para repensar políticas, estratégias, estéticas, fomentando multiplicidades de possibilidades de contatos, de trânsitos e visões de mundo. Nesse âmbito, há lugar para todos, “Eles”, “Nós” e “Outros”. Reafirma-se o compromisso desse cinema com a diversidade, sem censura de temas ou preferência por gênero cinematográfico. Todavia, sem deixar de lado a preocupação com a questão plural dos cinemas africanos, deve-se pensar especialmente a preciosa experiência dos cineastas.

Diante da complexidade dos cinemas africanos contemporâneos, há a necessidade de uma análise da temática, da estética, da linguagem cinematográfica peculiar, por vezes autoral dos cineastas, com suas criações marcadas pelo selo dos homens e mulheres que são os

autores; pensando suas escolhas individuais, plurais, preferências, inclusive preocupados com novas formas cinematográficas que podem deixar de lado a questão do projeto inicial da construção da nação, em busca de revelar a complexidade do continente, às vezes, até contraditória, autêntica, radical, alienada, moderna, (pré; pós; neo) colonial. É o momento oportuno para a emergência de filmes realizados sem preocupações etnográficas, antropológicas ou exóticas, voltados para um espectador contemporâneo, sedento por novidade, que ainda convive com problemas antigos de financiamento, distribuição e crítica dos filmes africanos.

Afinal, é na contemporaneidade, talvez pós-colonial, que os cineastas exercitam/exercem o direito a liberdade criadora nos seus filmes, que tratam das crianças de seus países, da memória dos seus líderes, daqueles a quem não foram dada voz, que nos filmes apresentam o imaginário, a visão de mundo africana, por meio do poder da palavra, da imagem e da transgressão de limites, das relações familiares, das relações entre vida-morte-vida (física e social), de cerimônias, de viagens, de ritos e de renascimentos como metáforas para a vida social, bem como das relações entre modernidades e tradições (em termos de complementaridade), enfocando como é possível, – mais uma vez utilizando trechos das músicas do filme *Nha fala* – ao mesmo tempo “ser iguais e diferentes”, conscientes de que “entre os países do norte e do sul, entre os países quentes e frios, nada é simples”, mas é preciso atrever-se, “ousar”, e dar um “bye, bye ao século XX”; buscando sempre o respeito pela diferença e por serem semelhantes, iguais e diferentes, como a reflexão acerca da contemporaneidade, mais uma

vez provocada por Flora Gomes: “Que havemos de fazer para ser ao mesmo tempo iguais e diferentes?” (Nha, 2002).

REFERÊNCIAS

- ADESOKAN, A. *Postcolonial artists and global aesthetics*. Indiana: Indiana University Press, 2011.
- BAMBA, M. A ‘irrupção do Outro’ no campo do discurso teórico sobre os cinemas pós-coloniais africanos. In: OLIVEIRA, M. P., PEREIRA, M. S. & CARRASCOSA, D. (Orgs.). *Cartografias da subalternidade: diálogos no eixo sul-sul*. Salvador: EDUFBA, 2014. p. 77-97.
- BHABHA, H. K. *O local da cultura*. Belo Horizonte: UFMG, 1998.
- CALEFATO, P. Introduzione all’ edizione italiana. In: SPIVAK, G. *Critica della ragione postcoloniale*. Roma: Meltemi, 2004. p. 7-15.
- CANCLINI, N. G. *Diferentes, desiguais e desconectados: mapas da interculturalidade*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2009.
- DIAWARA, M. *African film: new forms of aesthetics and politics*. Munich; Berlin; London; New York: Prestel Verlag; Haus der Kulturen der Welt; Prestel Publishing Ltd.; Prestel Publishing, 2010.
- HALL, S. *Da diáspora: identidades e mediações culturais*. Belo Horizonte: UFMG, 2006.
- MIGNOLO, W. *Histórias locais/Projetos globais: colonialidade, saberes subalternos e pensamento liminar*. Belo Horizonte: UFMG, 2003.
- NEVES, R. C. Os estudos pós-coloniais: um paradigma de globalização. In: *Revista Babilônia*. n°. 6/7, p. 231-239. Disponível em: <<https://www.redalyc.org/pdf/561/56112331018.pdf>>. Acessado em: 03 abr.2022.
- OLIVEIRA, J. C. A. *Tempos de paz e guerra: dilemas da contemporaneidade no filme Nha fala de Flora Gomes*. DISSERTAÇÃO (Mestrado). Salvador: Universidade Federal da Bahia, Instituto de Letras, 2013.
- OLIVEIRA, J. C. A. “Precisamos vestirmo-nos com a luz negra”: uma análise autoral nos cinemas africanos - o caso Flora Gomes. TESE (Doutorado). Faro/PT: Centro de Investigação em Artes e Cultura, da Universidade do Algarve – CIAC-UAIG, 2018
- UKADIKE, N. F. *Questioning african cinema: conversations with filmmakers*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2002.
- VIEYRA, P. S. *Le cinéma africain: des origines à 1973*. Paris: Présence Africaine. Tome I, 1975.

**O CONTEXTO ATUAL DA PRODUÇÃO
CINEMATOGRAFICA EM MOÇAMBIQUE:
FORMAÇÃO, FOMENTO, LEGISLAÇÃO E
PRESERVAÇÃO (2010-2019)**

Julia Alves de Oliveira



primeiro contato que tive com Moçambique e seu cinema aconteceu em 2019. Em meio a uma crise política e econômica que atingia em cheio o mercado cinematográfico brasileiro, fui convidada pelo diretor português Ico Costa a produzir seu novo longa-metragem, que seria filmado inteiramente em Moçambique. Foram três meses intensos de trabalho na cidade de Inhambane, entre pesquisas de personagens e de espaços, preparação e filmagem, com uma equipe internacional composta por portugueses, moçambicanos, estrangeiros residentes em Moçambique, além de duas latino-americanas. O processo criativo foi transformador e a experiência em Inhambane foi arrebatadora.

De volta ao Brasil, entrei em inúmeras reflexões acerca da cultura moçambicana, dos modos de vida e dos olhares – nativos e estrangeiros – dirigidos a essas realidades. Entretanto, o que mais me intrigava era que, apesar de ter estudado cinema e audiovisual na graduação e trabalhar na área há mais de sete anos, eu não conhecia nenhum filme produzido em Moçambique. Ao pesquisar sobre filmes e realizadores moçambicanos, acabei surpreendendo-me com a história do cinema nacional moçambicano e suas relações com o cinema brasileiro e com grandes nomes do cinema mundial. Mais do que isso, entrei em contato com obras seminais que me ensinaram sobre a formação histórica do país que tanto me encantou.

No entanto, ainda me intrigava a ausência de títulos recentes nos resultados das minhas buscas. Ao indagar alguns colegas da área do cinema sobre filmes moçambicanos para além dos clássicos dos anos 1970 e 1980, escutei que “não havia cinema em Moçambique” ou que

“não se faz nada de bom”. Na mesma altura, lembrei-me que, no ano anterior, um longa-metragem moçambicano estreara nas salas de cinema do Brasil, descobri que um colega brasileiro estava coproduzindo um filme moçambicano e conheci o festival de curtas Fórum de Cinema de Moçambique – KUGOMA.

Como poderia então “não haver cinema em Moçambique”? É a partir dessas experiências e indagações que se origina pesquisa de mestrado que desenvolvo no âmbito do programa de Mestrado Profissional em Patrimônio Cultural Paisagens e Cidadania da Universidade Federal de Viçosa (UFV), no Brasil. A proposta da pesquisa é realizar um mapeamento da produção audiovisual contemporânea entre os anos de 2010 e 2019 em Moçambique, analisando de que forma as obras produzidas recentemente no país constroem ideias de identidade e de expressões nacionais por meio de elementos narrativos e cinematográficos. Partimos do seguinte questionamento: o que as imagens cinematográficas produzidas hoje em Moçambique nos contam sobre o processo de construção da identidade nacional moçambicana no período pós-colonial?

No presente texto, proponho um brevíssimo recorrido histórico do cinema nacional moçambicano, lançando luz sobre as iniciativas de formação e de fomento que contribuíram para a dinamização da produção moçambicana recente e para os mecanismos legislativos que surgem na segunda década do século XXI, elementos estes que contribuem para a reflexão acerca da cinematografia recente em Moçambique.

Moçambique desempenhou um papel pioneiro no contexto do cinema africano pós-colonial. Em 1975, o primeiro ato cultural do

partido governante, a Frente de Libertação de Moçambique (Frelimo), foi a criação do Instituto Nacional de Cinema (INC) (Diawara, 1992). Conforme observa Camilo de Sousa, cineasta moçambicano, o cinema era percebido como instrumento essencial para os propósitos de educação e propaganda ideológica no processo de construção simbólica da nova nação independente (Arenas, 2016). Nesse contexto, renomados cineastas estrangeiros foram convidados para levantar o novo aparato cultural – entre eles, cabe destacar: o moçambicano/brasileiro Ruy Guerra, nomeado diretor do INC; o etnólogo francês Jean Rouch, responsável por atividades de formação; e o cineasta Jean-Luc Godard, que passou por desentendimentos ideológicos com a FRELIMO após defender uma estrutura televisiva que fosse feita “do povo para o povo” (Arenas, 2016).

Entre 1979 e 1991, o INC foi responsável pela produção de cine jornais, documentários e alguns longas-metragens de ficção. Entre os anos de 1976 e 1991, Kuxa kanema, seu projeto mais conhecido, produziu 395 edições semanais do cine jornal e 119 documentários de curta duração (Lopes, 2016). Em 1991, a sede do INC foi praticamente destruída por um incêndio, tragédia que contribuiu para seu colapso. Anteriormente, o INC já sofria com problemas financeiros, estruturais e criativos, em meio à Guerra Civil (1976-1992) que assolava o país.

A partir de 1989, é possível perceber uma mudança no aspecto e nas temáticas das produções cinematográficas moçambicanas: grande parte dos filmes produzidos trata de problemas sociais, mas uma parte considerável se dedica a narrar a história recente do país, além de registrar a vida contemporânea em Moçambique pelas experiências

individuais de pessoas comuns. Nesse momento, há também uma presença significativa de adaptações de obras literárias de renomados autores moçambicanos – com destaque para os contos e romances do escritor Mia Couto.

Na primeira década dos anos 2000, também se percebe uma diversidade de temáticas e formatos e nota-se a presença de cineastas portugueses que buscam revisitar as memórias e os terrores da colonização – isso tudo em meio a um cenário de pouco ou nenhum apoio estatal para o audiovisual, contexto totalmente distinto daquele dos primeiros anos após a independência (Lopes, 2016). A partir de 2010, surgem os primeiros cursos universitários e técnicos voltados para o cinema e o audiovisual, alterando o cenário de formação de cineastas e técnicos. Com o advento da tecnologia digital, a produção de filmes simplifica-se e há o consequente aumento de produção, especialmente no formato curta-metragem. As possibilidades de financiamento seguem escassas e é notável a presença de financiamento oriundo do exterior – em especial de países da União Europeia. A produção de documentários segue tendo destaque e as temáticas variam entre abordagens de problemas sociais e ambientais e questionamentos históricos. Já no que diz respeito à ficção, é possível perceber uma presença de filmes que dialogam com a linguagem do cinema de gênero, em especial o cinema de ação.

Uma série de fatores ocorridos no início da segunda década do século XXI contribuíram para o surgimento de novos talentos e para o aumento considerável do número de produções moçambicanas realizadas a partir do ano de 2010. Novas oportunidades de formação em audiovisual certamente tiveram um papel importante nesse contexto,

no qual destacam-se em especial as oficinas formativas promovidas periodicamente pela Amocine¹ e o surgimento do primeiro curso de Licenciatura em Cinema criado em 2015 pelo ISaC (Instituto Superior de Artes e Cultura). Há que se destacar também a importância que os festivais Dockanema² e KUGOMA³ tiveram na formação de público e na promoção do cinema nacional e internacional em Moçambique, contribuindo para o cenário cultural de Maputo e possibilitando o acesso a obras audiovisuais de diversas regiões do mundo.

No entanto, através da pesquisa e coleta de títulos produzidos entre os anos 2010 e 2019, é possível perceber que duas iniciativas voltadas para a produção audiovisual impactaram o cenário do cinema moçambicano nesse período. Uma delas é o Concurso DOCTV CPLP, voltado para o fomento à produção e teledifusão de documentários da Comunidade dos Países de Língua Portuguesa (CPLP). Iniciado em 2009, o Concurso fez parte do Programa CPLP Audiovisual, que tinha por objetivo gerais “estimular o intercâmbio cultural e econômico entre os povos da CPLP; implementar políticas públicas integradas de fomento à produção e circulação de documentários nos países da CPLP;

¹ A Amocine – Associação Moçambicana de Cineastas foi criada em 2003, reunindo diretores e produtores moçambicanos da primeira e da segunda geração de técnicos formados pelo INC. A Amocine atua como articuladora frente às instituições públicas e privadas e promove atividades de formação audiovisual e de promoção do cinema moçambicano.

² O Dockanema - Festival do Filme Documentário foi idealizado por Pedro Pimenta e teve sua primeira edição em 2005, encerrando-se na sua 12ª edição em 2017.

³ O Fórum KUGOMA é um festival de curtas-metragens idealizado por Diana Manhiça e teve sua primeira edição em 2009. Além da tradicional programação de curtas-metragens, o KUGOMA promove debates, mesas-redondas, workshops e outros espaços de encontro e formação.

contribuir para a difusão da produção cultural da CPLP no mercado mundial”. O Concurso DOCTV CPLP teve três edições e viabilizou, portanto, a produção de três documentários realizados em Moçambique e que foram exibidos em redes de televisão estatais nos países membros.

Outra iniciativa que impacta a produção cinematográfica moçambicana no período analisado pela presente pesquisa é o Nomadlab, projeto de formação e desenvolvimento na área do cinema e do audiovisual, realizado em Moçambique em 2009 pela produtora portuguesa Terratrema, com apoio do Dockanema. Neste programa de formação foram desenvolvidos e produzidos cinco curtas-metragens, dirigidos por jovens moçambicanos, que tiveram sua estreia no ano de 2010. Alguns desses jovens continuaram a produzir obras audiovisuais e fazem parte de uma nova geração de cineastas. Essas iniciativas em conjunto contribuíram para a dinamização do cenário cultural relacionado ao audiovisual e, como consequência, para o aumento de interesse tanto do público quanto de novos realizadores.

No ano de 2017, a Assembleia da República de Moçambique aprovou a Lei do Áudio Visual e do Cinema (Lei nº 1/2017, de 06 de janeiro de 2017). Iniciativa inédita no país, a Lei foi criada tendo em vista a “necessidade de incentivar, promover, proteger e disciplinar o desenvolvimento das atividades audiovisuais e cinematográficas no País”. Conforme versa o Artigo 1º do Capítulo 1:

A presente Lei define os princípios de acção do Estado e do empresariado nacional e estrangeiro no quadro do fomento, desenvolvimento, proteção da arte do cinema, da atividade audiovisual e cinematográfica, estabelecendo o regime jurídico aplicável à produção,

distribuição, exibição e difusão de todas as obras audiovisuais e cinematográficas, salvo as que sejam efectuadas no quadro da atividade televisiva, que são reguladas por legislação própria.

É interessante observar que, mesmo que o INC, primeira instituição pública voltada para o cinema em Moçambique, tenha sido criado em 1976, é apenas quarenta e um anos depois que o audiovisual e o cinema terão uma legislação própria, com objetivo de promover, proteger, fomentar e desenvolver a atividade. Cabe ressaltar que a Lei nº 1/2017 é uma conquista da classe cinematográfica moçambicana, que por muito tempo apontou a necessidade de uma legislação que disciplinasse e apoiasse a atividade no país.

Entre os principais pontos da Lei do Audiovisual e Cinema estão: a definição do Instituto Nacional de Audiovisual e Cinema (INAC) como autoridade reguladora, a instituição da responsabilidade do Estado como incentivador da produção e difusão de obras nacionais, a instituição de prêmios e estímulos estatais aos profissionais de destaque, a garantia pelo Estado de mecanismos de distribuição e promoção de obras moçambicanas no mercado nacional e internacional, a obrigatoriedade de ocupação de pelo menos $\frac{1}{4}$ do tempo de antena das televisões nacionais por obras nacionais, a obrigatoriedade de registo de empresas e profissionais que exploram a atividade audiovisual e cinematográfica, a promoção da exibição não comercial e o consequente estabelecimento de uma rede alternativa para a divulgação de obras com interesse nacional, a promoção de programas de formação e de ensino do audiovisual e cinema nas escolas. Destaca-se também a importância estratégica que a atividade audiovisual e cinematográfica representa para

o Estado moçambicano, tanto em termos de representação e afirmação da identidade nacional (conforme alínea a) do Artigo 4º)⁴, quanto em termos de desenvolvimento empresarial do setor (conforme Artigo 10º)⁵.

No mesmo ano, é publicado o Decreto nº 41/2017, de 04 de agosto, aprovando o Regulamento da Lei do Audiovisual e do Cinema, que estabelece os mecanismos para aplicação da Lei nº 1/2017. Nas suas mais de vinte páginas, o Regulamento detalha os procedimentos práticos e burocráticos para o exercício das atividades de produção, distribuição, exibição e difusão, assim como para a produção de obras audiovisuais e cinematográficas, o registo de obras e profissionais, a distribuição e exibição, as formas de apoio ao audiovisual e cinema, a incidência de taxas para a atividade, o depósito legal e a fiscalização e penalidades quando do incumprimento do regulamento.

Em relação ao registo e divulgação das obras, o Artigo 22º do Regulamento destaca que “estão sujeitas a registo todas as obras audiovisuais e cinematográficas produzidas ou realizadas por moçambicanos, exclusivamente ou em coprodução.” Já no Parágrafo 6º do Artigo 23º temos a informação de que “o INAC divulga, na sua página de internet, a lista de obras registadas”. Percebe-se, portanto, que a regulamentação da atividade cinematográfica passa também pelo registo das obras produzidas por nacionais de Moçambique e que há

⁴ “A criação, produção, distribuição e difusão de obras audiovisuais e cinematográficas enquanto instrumentos de afirmação da identidade nacional, de expressão de diversidade cultural e promoção do nome de Moçambique no mundo.”

⁵ “O Estado impulsiona o fomento e o desenvolvimento empresarial, profissional, técnico e do associativismo nacional do sector do audiovisual e cinema.”

a intenção de disponibilizar publicamente as informações referentes à produção nacional. No entanto, quatro anos após a entrada em vigor do Decreto nº 41/2017, o que se observa é que tais informações não estão disponíveis em nenhuma página oficial do Governo de Moçambique. A página do INAC (atualmente INICC), na qual as informações das obras registradas deveriam ser divulgadas, sequer existe. Este é apenas um exemplo no qual é possível perceber o descompasso entre a regulamentação no papel e na prática.

Outro ponto que chama atenção é aplicação de taxas para as atividades de produção, distribuição e exibição de obras audiovisuais e cinematográficas. Com base pela Lei nº 1/2017 (Artigo 18º e Artigo 30º), o Regulamento define o valor das taxas de acordo com as atividades e serviços, englobando o licenciamento das atividades ligadas ao audiovisual ao cinema, o registro de obra audiovisual, a emissão de registro, as autorizações de filmagem para produções estrangeiras, a distribuição de obras audiovisuais, a difusão de publicidade comercial e o acesso às obras depositadas na Cinemateca Moçambicana e armazenadas no arquivo fílmico do INAC. O Artigo 63º define o destino das taxas pagas pelas empresas e profissionais do setor audiovisual:

Os valores das taxas fixadas no presente regulamento têm o seguinte destino:	
a	15% para o INAC
b	25% para o FUNDAC
c	60% para o Orçamento do Estado

É interessante observar que se, por um lado, a cobrança das taxas possibilita a continuidade da atividade audiovisual e cinematográfica, representando uma forma de arrecadação de fundos que serão posteriormente utilizados em novos apoios, por outro tal cobrança onera sensivelmente a atividade audiovisual, o que pode afastar certos atores sociais da atividade profissional. Ainda considerando um país como Moçambique, com uma elevada desigualdade social, a cobrança de taxas para o simples licenciamento de uma empresa de audiovisual e cinema pode vir a concentrar ainda mais a produção audiovisual e cinematográfica em determinadas regiões do país e em profissionais oriundos de classes sociais mais altas. Chama ainda mais atenção observar que 60% dessas taxas são destinadas ao orçamento do Estado e apenas 40% são aplicadas nos órgãos diretamente relacionados ao cinema e ao audiovisual. O crescimento do setor audiovisual torna-se, na realidade, de grande interesse para que o próprio Estado aumente sua arrecadação. Não impressiona, portanto, que muitas vezes haja certa resistência de profissionais em registrar suas obras e suas empresas, já que as vantagens legais não se explicitam tanto quanto as desvantagens financeiras.

Um dos pontos de destaque do Regulamento da Lei do Audiovisual e do Cinema é o Capítulo VIII, no qual são definidas as bases para o Apoio ao Audiovisual e Cinema. No Artigo 66º, explicita-se que:

1. A fim de desenvolver as atividades audiovisuais e cinematográficas, o Estado através do FUNDAC ou de outro fundo criado para o efeito, dispõe de meios de Apoio ao Audiovisual e Cinema.

O FUNDAC – Fundo para Desenvolvimento Artístico e Cultural foi criado pelo Decreto nº 9/88 de 7 de julho de 1988. Conforme

seu Artigo 1º, “o FUNDAC tem por objetivo o apoio às iniciativas, programas e projectos no âmbito da formação e desenvolvimento artístico e no âmbito da valorização do Património Cultural”. É interessante observar, portanto, que a nova legislação específica para o audiovisual e o cinema não cria um fundo específico para o apoio ao audiovisual, mas sim condiciona os apoios aos bens sob gestão do já consolidado FUNDAC.

Tanto a Lei nº 1/2017 quanto o Decreto nº 41/2017 trazem em suas bases a importância da valorização e promoção da cultura e da identidade nacional, muitas vezes condicionando a isso a possibilidade de apoio e financiamento. Em seu Artigo 68º, o Regulamento traz as modalidades de apoio às atividades audiovisuais e prevê expressamente “a produção de longas-metragens de ficção, de realizadores comprometidos com a valorização da cultura e das línguas nacionais”. Já no Artigo 69º, que regula os pontos relativos ao financiamento, o parágrafo 3º aponta que “as modalidades de financiamento e os beneficiários elegíveis observam sempre o interesse da promoção do nome de Moçambique”. Por fim, o Artigo 90º aponta que os programas de apoios financeiros têm por finalidade desenvolver a atividade audiovisual cinematográfica em suas diversas frentes, “respeitando e valorizando a diversidade cultural e a identidade moçambicana”.

Em 2019, a fusão do Instituto do Cinema e do Audiovisual (INAC) e do Instituto Nacional do Livro e do Disco (INLD) deu origem ao Instituto Nacional das Indústrias Culturais e Criativas (INICC), criado pelo Decreto nº 23/2019, do dia 28 de março. O INICC é uma instituição pública, dotada de autonomia administrativa e financeira

tutelada pelo Ministério da Cultura e Turismo e que “tem por objeto a implementação, execução e dinamização das indústrias culturais e criativas”. Tal transformação segue uma tendência global que passa a compreender a cultura como uma classe de ativos capaz de gerar riquezas e empregos, com o intuito de contribuir para o crescimento do país e das próprias empresas e dos profissionais envolvidos com atividades culturais. Pode-se perceber tal tendência no Artigo 5º do Decreto de Criação do INICC que aponta entre as atribuições do Instituto “j) Incentiva e impulsiona o crescimento, produtividade, competitividade e a sustentabilidade dos sectores culturais e criativos.”

O INICC também tem como responsabilidade a “conservação do patrimônio audiovisual e cinematográfico nacional ou existente em Moçambique”, conforme aponta o item m) do Artigo 4º da Lei do Audiovisual. De acordo com Djalma Lourenço, ex-diretor do INAC, a primeira avaliação do estado de conservação do material depositado nos arquivos da Cinemateca Moçambicana ocorreu em 2005 e teve entre os principais apontamentos a conclusão de que o arquivo fílmico não tinha tratamento adequado em relação à climatização e ao controle de umidade dos locais de armazenamento (Liurenço, 2018). Ao avaliar o material fílmico, percebeu-se que a maior parte do acervo tinha níveis de degradação irreversível ou avançada e que apenas 30% não estava afetado ou estava afetado em nível inicial.

Nesse mesmo ano, foi viabilizado um apoio da Embaixada da Suécia, no aporte de USD 17.500 por intermédio da UNESCO, para um projeto que incluiu a montagem de equipamentos climatizadores, desumidificadores e detectores de incêndio. Para Lourenço, o projeto

ficou aquém do desejado, tendo em vista que as restrições orçamentárias impossibilitaram a compra de equipamentos climatizadores profissionais.

Nos anos de 2008 e 2009 foi implementado o projeto “Apoio ao Arquivo Cinematográfico de Moçambique”, com o apoio da Cinemateca Portuguesa através do Instituto Português de Apoio ao Desenvolvimento (IPAD). Com orçamento de EUR 114.710,00, o projeto teve como principais eixos: a limpeza das películas; a avaliação do seu estado de conservação; a substituição das caixas metálicas das películas por caixas plásticas; e a catalogação dos filmes do acervo. Para esse trabalho, foram determinados níveis de prioridade para as operações de identificação e acondicionamento dos materiais do arquivo, sendo o material do jornal de atualidades Kuxa Kanema o mais prioritário, seguido pelo restante da produção moçambicana do período pós-colonial e, por fim, pelos materiais do acervo da época colonial e da produção estrangeira.

Os resultados do projeto indicaram um total de 23.000 latas de películas, com intervalo de 70 anos entre a obra mais antiga (datada de 1921) e a obra mais recente (datada de 1991). Segundo os resultados, percebe-se uma grande concentração de materiais no período entre 1960 e 1975, composto principalmente por atualidades portuguesas e estrangeiras, e no período entre 1980 e 1986, composto pelas edições do Kuxa Kanema e outras produções do INC. Chama a atenção a distribuição bastante desproporcional da nacionalidade das obras que compõe o arquivo fílmico, sendo que das 4149 obras catalogadas, 580 são moçambicanas e as outras 3569 são estrangeiras.

Em 2010 iniciou-se o processo de digitalização dos filmes do arquivo fílmico de Moçambique. Os primeiros filmes são digitalizados na África do Sul e, posteriormente, o INAC estabelece outras parcerias para a digitalização das obras, sendo a mais destacada a parceria financiada pela Embaixada da Alemanha em Moçambique, que envolve a Universidade de Bayreuth (Alemanha), a Universidade Eduardo Mondlane (Moçambique) e o Instituto Cultural Moçambique Alemanha (ICMA).

Em 2012, Moçambique torna-se membro da Federação Internacional de Arquivos Fílmicos (FIAF), que inclui entre as exigências para os países-membros que estes tenham acervo aberto para consulta do público em geral. Há inúmeros desafios na manutenção de um arquivo fílmico e tais desafios potencializam-se quando os apoios financeiros são intermitentes, como no caso de Moçambique. Recentemente, o INICC divulgou em suas redes sociais a visita do consultor-chefe da UNESCO para as áreas de Arquivos Fílmicos e Gestão de Arquivos Informáticos ao acervo fílmico, indicando assim um possível apoio da UNESCO para a digitalização do acervo e preservação do espólio audiovisual e cinematográfico de Moçambique (INICC, 9 de abril de 2021). Além da UNESCO, a Embaixada de Cuba também realizou visitas recentes ao INICC (21 de setembro 2021), o que pode vir a se concretizar em uma nova parceria que contribuirá para a capacitação dos técnicos e preservação do patrimônio audiovisual moçambicano.

As articulações entre as esferas públicas e privadas estão no cerne da produção audiovisual em Moçambique. As iniciativas de formação e de difusão são essenciais para o engajamento do público e

para o surgimento de novas gerações de cineastas. Ao mesmo tempo, a legislação da atividade impacta diretamente o setor audiovisual e, em um contexto político na qual toda a máquina estatal encontra-se a ser gerida pelo mesmo partido político, pode vir a dificultar que narrativas audiovisuais com perspectivas dissidentes sejam produzidas e difundidas. Cabe observar e acompanhar os desdobramentos que tais iniciativas irão trazer para o cinema nacional moçambicano – tanto do futuro, quanto do passado.

REFERÊNCIAS

ARENAS, F. África lusófona nas telas: depois da utopia e antes do fim da esperança. In: MONTEIRO, L. R. *África(s), cinema e revolução*. São Paulo: Buena Onda Produções Artísticas e Culturais, 2016. p. 19-34.

DIAWARA, M. *African cinema: politics and culture*. Bloomington: Indiana University Press, 1992.

INICC. INICC e Unesco trabalham em prol da preservação do arquivo fílmico. Maputo, 9 de abril de 2021. Facebook: iniccmozambique. Disponível em: https://www.facebook.com/permalink.php?story_fbid=1356018721450515&id=451297718589291 Acesso em: 22 fev.2022.

INICC. Embaixador de cuba realiza visita de cortesia ao INICC. Maputo, 21 de setembro de 2021. Facebook: iniccmozambique. Disponível em: https://www.facebook.com/permalink.php?story_fbid=1469996090052777&id=451297718589291. Acesso em: 22.fev.2022.

LOPES, J. S. M. Cinema de Moçambique no pós-independência: uma trajetória. In: *Rebeca - Revista Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual*, V. 5, nº 2, p. 79-108, jul./dez. 2016.

LOURENÇO, D. Cinema moçambicano: patrimônio fílmico de Moçambique. In: SEABRA, J. (coord): *Cinemas em português*: Moçambique | Auto e heteropercepções. Imprensa da Universidade de Coimbra, 2018.



AUTORES/AUTORAS

ORGANIZADORES

MICHELLE SALES

Pesquisadora, professora e curadora independente. Professora Associada da Escola de Belas Artes da UFRJ (2010 -), e Colaboradora do Programa de Pós Graduação em Multimeios da Unicamp. Coordenadora da rede de pesquisa Cinemas Pós Coloniais e Periféricos, no Brasil e em Portugal, e do projeto “As práticas artísticas contemporâneas e o pensamento pós-colonial e decolonial”. Pós-doutora em Estudos Contemporâneos pela Universidade de Coimbra (2018-2020). Entre 2014 e 2020, foi investigadora Integrada do Centro de Estudos Interdisciplinares do Século XX da Universidade de Coimbra, onde coordenou o projeto de investigação À Margem do Cinema Português (2020), financiado pela Fundação Calouste Gulbenkian. Ex-Bolseira da Fundação Calouste Gulbenkian, no programa Investigadores Estrangeiros (2013-4). Já deu aulas na Universidade de Coimbra e na Universidade de Cabo Verde, e no Brasil, na Universidade Federal do Rio de Janeiro, na Universidade do Estado do Rio de Janeiro, na Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, na Universidade Federal do Rio Grande do Norte e na Universidade Cândido Mendes. Atua nas áreas: estudos pós-coloniais, decoloniais e anti-coloniais, feminismo interseccional, relações étnico-raciais e gênero.

PAULO CUNHA

Paulo Cunha (1978-). Professor Auxiliar no Departamento de Artes da Universidade da Beira Interior, onde é atualmente Vice-Presidente. Pesquisador do LabCom - Comunicação e Artes e colaborador do CEIS20 - Centro de Estudos Interdisciplinares da Universidade de Coimbra. Doutor em Estudos Contemporâneos pela Universidade de Coimbra. Atualmente é Co-coordenador do Grupo de Trabalho Cinemas Pós-Coloniais e Periféricos da AIM - Associação Portuguesa de Investigadores da Imagem em Movimento (2015-) e Curador do festival internacional de cinema Curtas Vila do Conde, Batalha Centro de Cinema e Cineclube de Guimarães.

ENSAÍSTAS**ANGELITA BOGADO**

Docente do Curso de Cinema e Audiovisual e do Programa de Pós-graduação em Comunicação da Universidade Federal do Recôncavo da Bahia-UFRB/PPGCOM. Doutora em Comunicação e Cultura Contemporâneas (UFBA). Pós-doutorado no Departamento de Artes e Comunicação da UFSCar (DAC/UFSCar). Organizadora do livro *Cinema e vida em Curso* publicado pela editora UFRB (2022). Coordena, em parceria com o Prof. Dr. Jorge Cardoso Filho, o Grupo de Estudos em Experiência Estética: Comunicação e Artes (GEEECA)-UFRB/CNPq. Atualmente se dedica aos estudos dos cinemas periféricos com a pesquisa intitulada “*Recôncavo da Bahia em imagens umbigadas: corpos da cena/em cena afeto e futuro*”.
ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-3010-9667>

CATARINA ANDRADE

Doutora em Comunicação/Cinema pela Universidade Federal de Pernambuco (PPGCOM). Docente no Departamento de Letras da UFPE. Professora e pesquisadora do Programa de Pós-Graduação em Comunicação (PPGCOM-UFPE) e colaboradora do Programa de Pós-graduação em Educação (PPGEdu-UFPE). Vice-líder do Grupo de Pesquisa LEVE - Laboratório de Experiência Visualidade e Educação. Membro da Diretoria da Sociedade Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual (SOCINE).
ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-2547-7118>, LATTES: <https://lattes.cnpq.br/9445122899703021>

CATARINA LARANJEIRO

Investigadora no Instituto de História Contemporânea (IHC-NOVA FCSH) onde desenvolve um projeto de investigação sobre cinema vernacular em Cabo-Verde, Guiné-Bissau e respetivas diásporas em Portugal e França. É mestre em Antropologia Visual e dos Media pela Freie Universität Berlin e doutora em Pós-Colonialismos e Cidadania Global pela Universidade de Coimbra. Quer a dissertação de mestrado, quer a tese de doutoramento trataram a Guerra Colonial na Guiné-Bissau, resultando, respetivamente nos filmes PABIA DI AOS (2013) e FOGO NO LODO (2023; co-realizado com Daniel Barroca). Realizou a curadoria da exposição *Além da Ucrânia*:

Histórias não-vividas do 25 de Abril (com João Baía e Marta Leite, Museu do Neo-Realismo, Vila Franca de Xira, 2014) e encontra-se a realizar a curadoria da exposição *O Chão é Lava!* (com Daniel Barroca) para a Culturgest – Fundação Caixa Geral de Depósitos.

CLEMENTINO JESUS JR.

Doutor em educação (UNIRIO/Rio de Janeiro - Brasil), Mestre em Educação (UERJ-FFP/Rio de Janeiro - Brasil), Bacharel em Desenho Industrial/Programação Visual (UFRJ/Rio de Janeiro - Brasil). Atua como educador audiovisual (cinema/ animação), cineasta com 31 filmes autorais realizados e desde 2008 comanda o CAN - Cineclube Atlântico Negro, com programação voltada ao cinema da diáspora africana, e o coordena na UNIRIO o CineGEASur, Cineclube voltado para o debate de direitos humanos e meio ambiente desde 2016.

GABRIELA LUCENA DE OLIVEIRA COUTINHO

Universidade Federal da Paraíba. Graduada em Ciências Sociais com ênfase em sociologia da arte (2018), e mestre em antropologia visual pela UFPB (2023), com um estudo sobre o impacto do Filme Bacurau na comunidade de Parelhas no Rio Grande do Norte onde foi filmado o longa. Fez produção de set no documentário *Insólita* (2021) e na ficção *A escrita do Deus* (2022) e direção do documentário “Aquela Criatura Tão” em 2023. Pesquisadora no grupo de pesquisa cadastrado no CNPq – Antropologia Visual, Artes, Etnografia e Documentário (Avaedoc).

GILBERTO SOBRINHO

Professor Livre-docente junto ao Departamento de Multimeios, Mídia e Comunicação, do Instituto de Artes/UNICAMP, Campinas - SP. Professor na graduação em Midialogia e nos programas de pós-graduação em Multimeios e Artes Visuais.

JULIANE CAVALCANTE

Mestranda em Comunicação e Direitos Humanos (UNLP/La Plata - Argentina), Bacharel em Comunicação Social (UNICEUB/Brasília-Brasil), atua há cerca de 20 anos na criação, roteirização, direção e produção executiva de conteúdos audiovisuais para TV, Cinema e, mais recentemente, para Redes Sociais. Questões relacionadas aos marcadores de raça e gênero são os principais temas das produções das quais participou como é o caso do longa-metragem documental *O Tempo que resta, sobre duas mulheres líderes ambientais amazônicas marcadas para morrer*. O filme foi ganhador de melhor roteiro, melhor longa-metragem pelo júri popular e melhor filme pelo júri da crítica (ABRACCINE) no 51º Festival de Cinema de Brasília. Nos últimos anos, dedicou-se à Comunicação Política, tendo feito a Produção Executiva e Direção Geral da cobertura das eleições de 2020 da A Tenda, organização da sociedade civil voltada para a inserção de mais mulheres na política, e também tendo trabalhado na coordenação do núcleo audiovisual da Secretaria Nacional de Comunicação do Partido dos Trabalhadores/PT.

JUSCIELE OLIVEIRA

Licenciada em Letras Vernáculas (UFBA, 2006), com especialização em Metodologia do Ensino de História e Cultura Afro-Brasileiras e Docência do Ensino Superior (2010). Mestre em Literatura e Cultura pela Universidade Federal da Bahia (UFBA, 2013), com pesquisa sobre o filme *Nha fala* (2002) de Flora Gomes. Doutora em Comunicação, Cultura e Artes pelo Centro de Investigação em Artes e Comunicação da Universidade do Algarve (UAIG), em Portugal (2018), com financiamento da CAPES/Brasil, investigando a obra ficcional do cineasta Flora Gomes. Coeditou o e-book *Cinemas africanos contemporâneos: abordagens críticas* (Sesc, 2020). Atualmente, é investigadora colaboradora do Centro de Investigação em Artes e Comunicação (CIAC/UAIG) e pesquisadora do Laboratório de Análise Fílmica (Facom/UFBA), onde desenvolve pesquisa sobre gêneros cinematográficos nos cinemas africanos, notadamente musicais e comédias. Tem experiência em culturas e cinemas da África, temas sobre os quais publicou em diversos periódicos do Brasil e no exterior.

ROBERTO ROBALINHO

Pós Doutorando em Comunicação no Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Escola de Comunicação da UFRJ onde desenvolve a pesquisa *Imagem Naturezas: contravisualidades no Antropoceno*. Foi pós doutor na Universidade de Tübingen com a pesquisa *Imagem insuportável: território e ação política no Sul Global*. Participou do programa de pós doutorado de excelência Teach@Tübingen na Universidade de Tübingen em 2018 como professor visitante. Doutor em Comunicação pelo PPGCOM – UFF em 2017, com pesquisa sobre a relação entre imagem, política e produção subjetiva nos protestos de junho de 2013. Mestre pelo PPGCOM – UFF 2012, sua dissertação de mestrado foi vencedora do prêmio Biblioteca UFF 2012/2013 e foi publicada pela EDUFF com o título de *Miragens da Guerra*. Dirigiu e editou diversos curtas metragens, e é roteirista do longa metragem *Pacto da Viola* (2024) que aborda a geografia social e simbólica do sertão do Guimarães Rosa.

RICARDO LESSA FILHO

Professor adjunto do Departamento de Comunicação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Doutor em Comunicação pelo Programa de Pós-graduação em Comunicação da Universidade Federal de Pernambuco. <https://orcid.org/0000-0001-9814-1626>



INDICE REMISSIVO

Autoras/es		Páginas
1	Angelita Bogado	102
2	Catarina Andrade	72
3	Catarina Laranjeiro	28
4	Clementino Jesus Jr.	58
5	Gabriela Lucena de O. Coutinho	42
6	Gilberto Alexandre Sobrinho	6
7	Julia Alves de Oliveira	138
8	Juliane Cavalcante	58
9	Jusciele Conceição Almeida de Oliveira	124
10	Michelle Sales	12
11	Ricardo Lessa Filho	72
12	Roberto Robalino	82

CINEMAS PÓS-COLONIAIS E PERIFÉRICOS