



CINEMAS PÓS-COLONIAIS E PERIFÉRICOS

VOLUME 2

MICHELLE SALES
PAULO CUNHA
LILIANE LEROUX



FUNDAÇÃO
CALOUSTE
GULBENKIAN



À MARGEM DO
CINEMA PORTUGUÊS



CINEMAS PÓS-COLONIAIS E PERIFÉRICOS

VOLUME 2

MICHELLE SALES
PAULO CUNHA
LILIANE LEROUX



FUNDAÇÃO
CALOUSTE
GULBENKIAN



À MARGEM DO
CINEMA PORTUGUÊS

CINEMAS PÓS-COLONIAIS E PERIFÉRICOS

VOLUME 2

MICHELLE SALES
PAULO CUNHA
LILIANE LEROUX

Copyright © 2020

Michelle Sales, Paulo Cunha e Liliane Leroux

É proibida a reprodução total ou parcial sem a expressa anuência dos autores.
Este livro foi revisado segundo o Novo Acordo Ortográfico da língua Portuguesa.

Editor

Nós por cá todos bem – Associação Cultural & Edições LCV/SR-3/Uerj

Apoio

NuVISU – Núcleo de Estudos Visuais em Periferias Urbanas

Organização

Michelle Sales, Paulo Cunha e Liliane Leroux

Produção editorial e gráfica

Esfera Similar, Lda.

Catálogo na Fonte

UERJ/REDE SIRIUS/BIBLIOTECA CEH-B

C574 Cinemas pós-coloniais e periféricos / Organização: Michelle Sales, Paulo Cunha, Liliane Leroux. Guimarães: Nós por cá todos bem - Associação Cultural; Rio de Janeiro: Edições LCV, 2020. v.

ISBN 978-989-99704-2-7

1. Cinema – Pós-Colonial. 2. Cinema – Brasil. 3. Cinema – Portugal. I. Sales, Michelle. II. Cunha, Paulo. III. Leroux, Liliane. IV. Título.

CDU 791.43=690

Bibliotecária: Eliane de Almeida Prata. CRB7 4578/94



**nós por cá
todos bem**



Sumário

Apresentação	11
A produção audiovisual das mulheres negras no Brasil e em Portugal	21
<i>Michelle Sales</i>	
Teodora Martins e Vanessa Fernandes: vozes emergentes do cinema em Portugal e em Moçambique	39
<i>Ana Cristina Pereira</i>	
A “digital” do cinema analógico sobre o povo preto	59
<i>Clementino Jesus Junior</i>	
O segredo do grão: identidade e memória dos sentidos	77
<i>Catarina Andrade</i>	
O cinema contra a história: filmes e historicidades	95
indígenas no Brasil <i>Rodrigo Lacerda</i>	
Para um manifesto do terceiro cinema feminista: uma análise estética social dos filmes latino-americanos <i>Cosas de Mujeres</i> (México, 1977) e <i>Feminino Plural</i> (Brasil, 1976)	113
<i>Maíra Tristão</i>	
Branco Sai, Preto Fica: a música como potência do comum multitudinal	131
<i>Arthur Lins</i>	
“A Cultura é Política”: o cinema de Ousmane Sembène na África Pós-Colonial	145
<i>Sérgio Dias Branco</i>	
Nota biográfica	157

APRESENTAÇÃO

CINEMAS PÓS-COLONIAIS E PERIFÉRICOS

VOL. II

Um novo mundo contemporâneo emergiu, trazendo consigo novas dinâmicas de produção de subjetividade, reconfigurando e tensionando as tradicionais formas de perpetuação estético-narrativa dos grupos que detêm o capital cultural e o posto narrativo.

Ao redor do mundo, surge uma cena artística independente e/ou periférica que lança luz sobre artistas produtores de imagens fora dos grandes centros urbanos, à margem das grandes metrópoles culturais e de origens sociais diversas. Esse movimento não apenas provocou intervenções no sistema de produção, circulação e distribuição de imagens, mas deu a ver um gesto político de desidentificação e, a partir daí, a experimentação de novas identidades, sexualidades e alteridades.

Na Europa Ocidental ou nos Estados Unidos da América do Norte, esse movimento tem sido acompanhado pelo surgimento de vozes até aqui silenciadas de antigos grupos minoritários, geralmente imigrantes provenientes de ex-colônias, como também dos movimentos sociais cuja potência artística foi capaz de afirmar novas identidades, novas sensibilidades e novos afetos numa onda crescente de questionamento dos moldes tradicionais imperiais e globais da vida contemporânea.

De forma geral, este livro que aqui se apresenta procura refletir e discutir, de forma sustentada, quem são os jovens artistas e grupos periféricos que estão surgindo no cinema contemporâneo, bem como nas artes visuais, e que estão impondo uma nova agenda para a produção de imagens em geral, mostrando capacidade de discutir as novas formas de esquecimento no que diz respeito aos novos modos de exclusão e de re-colonização.

Apresentamos, sobretudo, a possibilidade de conhecer imagens, dos cinemas e das artes visuais, que invertem o olhar e dão origem a configurações outras do visível.

A concretização deste livro foi possível graças ao apoio do projeto “À Margem do cinema português: estudo sobre cinema afrodescendente produzido em Portugal”. Com apoio financeiro da Fundação Calouste Gulbenkian (Lisboa), este projeto enquadrou-se nas iniciativas do Grupo de investigação “Correntes artísticas e movimentos intelectuais”, baseado no Centro de Estudos Interdisciplinares do Século XX (CEIS20) da Universidade de Coimbra, com atividades programadas ao longo do ano de 2019. Tal grupo tem reconhecida atuação no campo dos estudos fílmicos, nomeadamente no campo da história e da crítica do cinema, onde o presente projeto se inseriu e onde alguns investigadores que colaboram deste livro e daquele projeto estão afiliados como colaboradores.

Dessa forma, como investigadores da história do cinema, entendemos a necessidade de estudos sobre o que está a ser produzido numa certa margem do cinema contemporâneo, questionando inclusive a própria ideia de produção periférica ou marginal, uma vez que grande parte dos filmes que aqui trazemos consolida, em torno dos próprios filmes e de seus realizadores, novos “centros” de ativação cultural, deslocando as velhas (novas) relações entre centro-periferia.

O projeto de investigação financiado pela Fundação Calouste Gulbenkian que dá origem também a este livro teve como interesse central a inclusão historiográfica no cinema português dos filmes produzidos por portugueses afrodescendentes nos últimos anos, nomeadamente a partir do ano 2000 e a reflexão cultural sobre a existência do cinema negro português. Pensar uma produção periférica num contexto fortemente institucionalizado como é o campo cinematográfico português produz per se reverberações políticas no campo do cinema.

Entendemos que a disputa pela inclusão historiográfica de filmes feitos por realizadores afrodescendentes, indígenas, de grupos minoritários, bem

como ativistas faz parte de uma ampla luta histórica e social pela visibilidade do racismo estrutural no campo cultural e político (mas não só) e pela inclusão identitária de grupos étnicos minoritários, tão importantes na constituição dos tecidos sociais de sociedades pós-coloniais e decoloniais, como vemos surgir ao redor de todo o mundo globalizado.

Os textos aqui reunidos são provenientes do IX Encontro Anual da AIM, promovido pela Associação de Investigadores de Imagem em Movimento, associação sediada em Portugal, mas cujo encontro decorreu na Universidade de Santiago de Compostela, em Espanha. Mais concretamente, os textos aqui reunidos foram apresentados nas sessões do grupo de trabalho “Cinemas Pós-Coloniais e Periféricos”, grupo criado em 2018 coordenado por Michelle Sales (Universidade Federal do Rio de Janeiro, Brasil), Paulo Cunha (Universidade da Beira Interior, Portugal), e Liliane Leroux (Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Brasil).

Infelizmente, por diversos motivos, não foi possível publicar todos os trabalhos então apresentados. Também para se esclarecer que os interesses desse grupo são mais amplos que os assuntos tratados neste volume, importa identificar sumariamente os restantes trabalhos apresentados em Santiago de Compostela: Luiz Daminello (Instituto de Ciências Sociais da Universidade do Minho, Portugal) apresentou uma comunicação intitulada “A realização de ‘filmes de Improvisação’ com os povos da floresta”; Liliane Leroux (UERJ, Brasil) apresentou “Os cinemas das periferias como ‘confrontação’”; Maria Bogado (UFRJ, Brasil) participou com “Interpelação do olhar a partir da (re)montagem dos arquivos no cinema brasileiro contemporâneo”; Máira Zenun (Universidade Federal de Goiás, Brasil) apresentou “Fluxos migratórios e fronteiras inventadas – o caso FESPACO”; Paulo Cunha (UBI, Portugal) apresentou “Actos de Contrição: *Adeus, até ao meu regresso* (1974) e *Acto dos Feitos da Guiné* (1980)”; e Mariana Souto (Universidade de São Paulo, Brasil) participou com “Constelações fílmicas: fantasmagorias sociais no cinema ibero-americano”.

Como é notório, o campo de estudos deste grupo, que se tem consolidado no profícuo diálogo transatlântico proporcionado pelos sucessivos encontros anuais da AIM e da SOCINE – Sociedade Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual, é variado em termos de referenciais teóricos e de abordagens metodológicas, transitando entre a História, Geografia, Estudos Literários, Antropologia, Sociologia, História da Arte, entre outros.

Nos últimos anos, este grupo de trabalho abriu caminho para que o debate tomasse o rumo de análises comparativas conjuntas entre os cinemas africanos e os cinemas periféricos urbanos de países ditos mais, ou menos, desenvolvidos, despontando com força e recorrência a presença das “periferias e margens” como a categoria analítica que nos reunia e que deveria ser assumida para além dos países de língua portuguesa, como inicialmente esteve proposto. Baseados na sistematização dos debates, apresentamos, na seleção de textos aqui presentes, uma abordagem diversa e variada do que temos produzido e discutido em termos de investigação. Nossa proposta tem foco central a ampliação do escopo fílmico, avançando na direção que se apresentou como a mais fundamental: a da imagem como representação e (mais recentemente) como autoapresentação no cinema realizado nas margens e periferias do mundo.

Nosso interesse é também sermos capazes de gerar um debate acerca da assimétrica relação artístico-cultural entre os eixos norte-sul, centro-periferias. Interessando-se pela produção marginal e periférica das cidades, pela produção de artistas da diáspora, pela produção coletiva de grupos minoritários, coletivos ou movimentos sociais. Interessa-nos a revisão crítica das formas e linguagens de imagens e representações hegemônicas, eurocêtricas e os movimentos sociais, culturais e artísticos que potencializam o surgimento de artistas marginais ao mercado cinematográfico e da arte, impondo novas imagens e novas representações.

Queremos aproximar imagens capazes de dilatar nosso olhar para novos modos de produção da alteridade, novos esquemas de produção e distribuição cinematográfica à margem da grande indústria, novos padrões de

autoria e circulação de filmes coletivos, feitos por grupos ativistas, coletivos de mulheres, associações e movimentos sociais “minoritários” interessados em novas formas de produção de subjetividade e de afetos.

Essencialismo estratégico

A luta anti-racista, o movimento feminista, a mobilização pela preservação da vida de comunidades indígenas não são fenômenos que repercutem de acordo com as modulações ou interesses do cinema mundial contemporâneo, bem como o contrário. Começamos com essa afirmação, observando de relance o sumário do Volume 2 desta coleção marcado pelo cinema negro, pelo cinema feminista e pelo cinema indígena.

Tais lutas históricas, através de novas ondas de mobilizações mundiais impulsionadas pelo uso da tecnologia e das redes sociais, têm conseguido disputar o imaginário político em novas configurações ou novos agenciamentos de imagem e despertam/ ativam novos processos de subjetivação, alterando, nas últimas décadas a agenda política das esquerdas e, consequentemente, fazendo visível novas formas de produção de cultura e, por isso, de cinema.

Tem sido uma acusação apressada a ideia de que tais movimentos sociais fragmentam a sociedade. Temos assistido, ao longo de 2019 no Brasil (mas não só), o fortalecimento deste discurso e a intensificação de polarizações políticas ao redor do mundo, numa onda global de criminalização do “identitarismo de esquerda”, característica que supostamente serve para classificar tais movimentos sociais. É preciso, antes de falar dos cinemas que aqui nos envolvem, apontar de onde partimos e por que reunimos os textos que aqui estão.

Dessa forma, queremos pensar no quanto as contradições históricas inerentes ao colonialismo não enfraqueceram a agenda ética e moral que veio a reboque da colonização, trazida pela religião católica, marcando o continente latino-americano com a hegemonia de uma moral conservadora

ligada a uma agenda de costumes judaico-cristã – até então inexistente no continente latino-americano. Na própria gênese do colonialismo, a primeira fratura social identitária: o colono branco cristão e os “outros”.

O componente racial da colonização é estruturante tanto quanto a religião na intensificação desta fratura que compõe o cerne do desejo colonialista. Uma vez que as pessoas escravizadas que chegavam ao Brasil ou que aqui já estavam eram visivelmente marcadas pela diferença da cor da pele e, ainda que o processo de catequização tenha “disfarçado de brancos” inúmeras populações indígenas e negras, a questão racial manteve-se sempre como parâmetro de distinção social ao longo dos séculos. Evidentemente, as consequências econômicas produzidas pelo modelo extractivista colonialista foram péssimas para as populações racializadas e ótimas para as elites financeiras, não apenas no Brasil, mas nos países colonizados na África e no restante da América Latina.

Herdeiras diretas das benesses desse modelo colonial, e por isso da cultura europeia branca cristo-cêntrica, as elites financeiras latino-americanas reclamam para si um lugar de privilégio e abundância tanto quanto um europeu recém-chegado à América no século XV ou XVI. O ano de 2019 marcou, com duras feridas, a forma com a qual nossas elites esforçaram-se por resguardar “as tradições” que constituíram nossa sociedade e também uma certa “identidade nacional”, basta observar o discurso que motivou o Golpe de Estado na Bolívia com a destituição do presidente Evo Morales, e a polarização “identitária” que marcou a luta de classes no Brasil e que esteve tão presente na produção cinematográfica brasileira dos últimos anos, produção esta que reinveste no desejo de politização do seu campo.

Evidentemente, nunca houve a enunciação desta política identitária em larga escala do colonialismo, supostamente intitulada como universal, uma vez que a própria estrutura do colonialismo se mantinha mais através daquilo que escondia do daquilo que revelava.

A afirmação de outros mundos possíveis fora das dinâmicas criadas pelo modelo colonialista que gerou a sociedade patriarcal capitalista tem repercutido, de formas diferentes ao redor de todo o mundo, impulsionan-

do e fortalecendo o surgimento de movimentos como os cinemas negros, indígenas e feministas, questão transversal a todo este volume II.

II

No primeiro capítulo, Michelle Sales discorre sobre a produção audiovisual de cineastas negras no Brasil e em Portugal a partir de referenciais do feminismo interseccional, evidenciando as questões raciais e racismo e de gênero que permeiam suas temáticas. A partir do que vem sendo apontado como a quarta onda do feminismo, desponta o cinema negro feminino que a autora coloca como foco de sua análise.

Retornando ao debate sobre cinema e poder, Ana Cristina Pereira coloca em perspectiva no segundo capítulo a trajetória e as obras das cineastas Teodora Martins e Vanessa Fernandes. Teodora Martins é descendente de cabo-verdianos, nascida em São Tomé e Príncipe e vive em Moçambique. Vanessa Fernandes nasceu na Guiné Bissau, cresceu na França e em Macau e vive em Portugal. O texto propõe uma análise de carácter crítico discursivo que, nas palavras da autora, “procura entretecer uma leitura das obras, com declarações das autoras, e ainda com aspetos da história e da sociedade por forma a construir um discurso sobre o(s) discurso(s)”. As relações entre as trajetórias e obras dessas duas cineastas são costuradas a partir da vida em trânsito, da vida na diáspora, do colonialismo, do racismo e do patriarcado.

“O olhar tem sido e permanece, globalmente, um lugar de resistência para o povo negro colonizado”. Abrindo com essa citação de bell hooks, Clementino Junior nos leva a percorrer os oito encontros realizados em 2018 no Cineclube Atlântico Negro. O curso com o título X CAN – Reflexões sobre o Cinema Negro, ofereceu um panorama sobre a produção cinematográfica protagonizada por cineastas e atores e atrizes pretos e pretas ao longo do século XX. Idealizado como comemoração dos dez anos do cineclube, o curso inaugurou um novo formato nas sessões cineclubistas. Além de filmes da diáspora africana, dirigidos por Melvin van Peebles, Osmane Sembène, Safi Faye e Moustapha Alassane, Abderrahmane

Sissako, Zozimo Bulbul, Djibril Diop Mambéty, os encontros ressaltaram as trajetórias de Ruth de Souza, Léa Garcia, Chica Xavier e Zezé Motta, atrizes pretas marcantes do cinema nacional, aclamadas como “As Damas Negras”. Ao longo do artigo, vamos compreendendo o jogo de palavras do título do artigo. Com Clementino Junior, podemos perceber o digital também como identidade buscada por cineastas afrodescendentes das Américas e Caribe que, nas palavras do autor, “procuram, através de uma arte colonizada e com regras narrativas construídas ao longo de pouco mais de um século, narrar seus apagamentos e silenciamentos”.

No quarto capítulo, Catarina Andrade propõe pensar o cinema de Abdellatif Kechiche a partir da perspectiva de identidade como processo, em Stuart Hall, assim como da ideia de nação desdobrada pelo sociólogo Pap Ndiayedé. Partindo do cenário contemporâneo, que desponta cinematografia francesa, marcado por novas narrativas, o texto percebe o filme *O Segredo do Grão/O Segredo de um Cuscuz* (2007), de Kechiche, operando como discurso pós-colonial e não eurocêntrico. Estando, segundo a autora, inserido nesse movimento “que renova a tradição cinematográfica estabelecida pela Nouvelle Vague francesa”, o texto de Catarina Andrade analisa os caminhos pelos quais o filme de Kechiche nos leva aos “limites entre a representação e sua impossibilidade”.

O capítulo seguinte, escrito por Rodrigo Lacerda, se lança na tarefa de realizar um

“processo duplo e simétrico de descolonização: compreender a história dos povos indígenas segundo a sua metafísica e modo de conhecer o mundo; e particularizar (ou provincializar) a historicidade ocidental (historicismo ou historiografia). pensar a história segundo a perspectiva dos povos indígenas, não é simplesmente uma perspectiva diferente de uma história universal, mas é antes construída a partir de uma metafísica e, portanto, historicidade distinta.”

Para isso, analisa três cinematografias indígenas que, para além da tendência mais conhecida de focar em aspectos da cultura, do *ethos* ameríndio ou do registro, “se centram na história dos povos e comunidades, reve-

lando contranarrativas, mas também outras historicidades produzidas por cosmologias, ontologias e epistemologias distintas da modernidade.”

Apontando e criticando a ausência de mulheres cineastas participando do manifesto *Hacia un Tercer Cine*, elaborado em 1969 pelos cineastas argentinos Octavio Getino e Fernando Solanas, Maira Tristão denuncia a invisibilidade das cineastas mulheres latino-americanas e ressalta a urgência da representatividade feminina através de um Manifesto do Terceiro Cinema Feminista. Para repensar o Terceiro Cinema a partir da consideração e afirmação de um *female gaze*, a autora elege produções de uma cineasta brasileira e outra mexicana, e destaca, a partir dessas obras, elementos estéticos e narrativos importantes para pensar tanto as origens de um cinema feminista na América Latina, quanto o fortalecimento da representatividade desse olhar feminino no campo cinematográfico. Como desdobramentos dessa reflexão temos o exercício de repensar o Terceiro Cinema e de pensar um pós-Terceiro Cinema, que seria definido por:

“obras que se recusam a uma universalização de “feminilidade” ou até mesmo de “feminino”, sua preocupação é defender formas específicas de resistência e a necessidade de “localização” das histórias das mulheres frente às diversas formas de repressão. Para fortalecerem as identidades marcadas em seus próprios territórios”.

No capítulo seguinte, Arthur Lins nos conduz pelas “paisagens sonoras” de Ceilandia, preferia de Brasília, presentes no filme de Adirley Queirós, *Branco Sai, Preto Fica* (2014). A partir do conceito de “comum”, o artigo percebe os sons como “fio condutor que reativa memórias, reaviva experiências passadas e prepara o terreno para uma ação subversiva por vir.” O elo entre os sons – a música eletrônica, o rap, os sons de rua, os relatos orais, as variações de voz –, que, nas palavras do autor “abraça a complexidade política e estética que configura a periferia em sua força criadora”, e o tempo por vir é o caminho pelo qual o texto investiga

“como a música, em sua ampla capacidade de mover sensações e se disseminar na multidão, pode despertar uma força de criação capaz de subverter a lógica capitalista ao propor uma política pautada no afeto e no bem-estar comum.”

No último capítulo, Sergio Dias Branco estabelece relações entre processos históricos e políticos coloniais e revolucionários em continente africano e aspectos da biografia e filmografia do cineasta “Ousmane Sembène”. Destacando não apenas os aspectos estéticos e narrativos dos filmes, mas também a importância da recusa do cineasta em manter a forma ocidental com a qual seu nome era inicialmente apresentado – com “Sembène” à frente –, e o fato de seus filmes, a partir de *Mandabi* (1968), serem falados em wolof (um dialecto local), além de outros fatos que permeiam sua vida, o artigo desenvolve seu ponto chave, qual seja, o de apontar as muitas maneiras pela qual o cinema de Sembène dá voz à África revolucionária.

Acreditamos que a variedade de temas e abordagens reunidos neste volume, brevemente apresentadas acima, demonstre que estamos interessados na busca e na experimentação de possibilidades, assim como no cruzamento de perspectivas. É isso o que propomos ao leitor, que atravesse os textos a partir de seu olhar, abrindo e trazendo mais elementos ao debate. Agradecemos aos autores pelo diálogo firmado ao longo dos 4 dias de encontro presencial e por confiarem seus artigos para publicação neste volume. Desejamos uma excelente leitura e, desde já, convidamos para que sigam acompanhando os desdobramentos de nossas pesquisas e do debate em torno do tema que nos agrega – cinemas pós-coloniais e periféricos – em nosso 3º volume a ser publicado no final de 2020.

— Michelle Sales, Paulo Cunha e Liliane Leroux

A PRODUÇÃO AUDIOVISUAL DAS MULHERES NEGRAS NO BRASIL E EM PORTUGAL

Michelle Sales

Centro de Estudos Interdisciplinares do Século XX da Universidade de Coimbra
Universidade Federal do Rio de Janeiro

Este texto pretende avançar o olhar para a produção audiovisual das mulheres negras no contexto cultural do Brasil e de Portugal, a fim de possibilitar o aprofundamento de questões ligadas ao racismo e também à discussão de gênero a partir das premissas da teoria feminista interseccional.

Os dois países mantêm, hoje, não apenas relações de proximidade e afeto, pelo passado colonial em comum (e as contradições históricas inerentes a este processo), como também aspectos culturais de enlace renovados, movidos pela nova migração brasileira que avança em direção a Portugal, sobretudo a partir de 2015 e 2016. Em 2019, especula-se que a nova vaga de imigração some 200 mil imigrantes brasileiros, apesar do SEF (Serviço de Estrangeiros e Fronteiras) e dos órgãos de imigração do governo resistirem em fornecer dados precisos. E o êxodo parece ser apenas o início.

Após o golpe parlamentar que instaurou o *impeachment* da Presidenta Dilma Rousseff (2016) e a crise política que se agravou no Brasil nos anos seguintes, Portugal foi afirmando-se como um destino privilegiado para a imigração brasileira, com menos entraves legais e logísticos do que outros destinos antes preferidos dos brasileiros como Estados Unidos da América e Reino Unido, países que vivem fortes ondas anti-imigração atualmente.

Ainda que a nova vaga de imigração brasileira seja predominantemente membros da classe média e, por isso, são muitos profissionais liberais de todas as áreas que já detêm formação e experiência laboral prévia, há outro forte componente nesta nova onda de imigração que são os estudantes

universitários. Há uma estimativa de que 10% dos estudantes universitários em Portugal sejam brasileiros, tendo em conta os cursos de 1.º ciclo, 2.º ciclo e 3.º ciclo. E, embora seja possível falar, em 2019, que Portugal tem sido, nos últimos anos, o destino de muitos brasileiros sem esperança perante a crise política e econômica, não se trata necessariamente de uma imigração progressista, haja vista a vitória massiva do Presidente Jair Bolsonaro em todas as células eleitorais de Portugal na famigerada eleição de 2018. A polarização política vivida em todo o território nacional brasileiro também foi duramente sentida em Portugal no contexto das eleições, com inúmeros relatos nas redes sociais.

Contexto sociocultural – Brasil

Muito recentemente, mais visivelmente na segunda década do século XXI, tornou-se presente nas agendas dos movimentos sociais e também das ações político-partidárias progressistas no Brasil a discussão da opressão secular vivida pela mulher negra afrodescendente. Não é uma discussão nova se levarmos em conta a atuação de mulheres negras determinantes e inaugurais para esta análise como a escritora Carolina Maria de Jesus, autora do *best seller* *Quarto de Despejo: Diário de uma favelada* (1960), Lélia Gonzalez, pensadora que publicou textos como “Por um feminismo afrolatinoamericano” e também “Racismo e Sexismo no Brasil”, ambos nos anos 1980, e Sueli Carneiro, pioneira na criação do Instituto da Mulher Negra, o Geledés, também na década de 1980.

Assim como a discussão sobre gênero, sexualidade e raça, bem como os avanços em torno dos direitos civis de populações políticas minoritárias, ganhou força a corrente de pensamento feminista que ressaltou os níveis de opressão a que uma mulher negra ou parda está submetida ao longo de sua vida, quase sempre marginalizada numa sociedade intrinsecamente patriarcal, machista e racista como também é a brasileira.

Essa corrente de pensamento de teor marxista surgida nos Estados Unidos da América nos anos 1970, o feminismo interseccional, teve (e tem)

lideranças como as de Angela Davis, Patricia Hill Collins, bell hooks, entre outras, atualmente conhecidas do público acadêmico brasileiro, embora ainda fortemente relacionadas com a discussão de gênero. Desconhece-se, por exemplo, a enorme contribuição do pensamento de mulheres como Angela Davis à crítica ao sistema carcerário americano e pela ampla luta do feminismo negro americano pelo abolicionismo penal.

O fato é que o empoderamento feminino negro acompanha a quarta onda do feminismo internacional (*Fourth Wave Feminism*), a qual, de forma ampla, se refere ao movimento surgido na segunda década do século XXI caracterizando um novo ciclo de protestos, marcado pelo ressurgimento do interesse e discussão ativa em torno do feminismo agora fortemente vinculado ao uso das tecnologias e mobilização construída a partir de redes sociais, à atuação por meio de coletivos de mulheres e à interseccionalidade. O feminismo interseccional destaca-se por repensar as relações de opressão a partir do viés inter-relacional da raça e do gênero e da classe social, reorganizando a relação das mulheres (como de todos os que fazem parte da sociedade) com o feminismo considerando a raça e também a condição econômica como um fator determinante para a opressão de gênero. Portanto, mesmo que lideranças importantes tenham surgido nos anos 1970 – e é possível apontá-las como as primeiras feministas interseccionais, caso de Angela Davis, Patricia Hill Collins, bell hooks, e, no caso do Brasil, Lélia Gonzalez e Sueli Carneiro –, somente na segunda década do século XXI a discussão sobre interseccionalidade ganha atenção internacional e é fortemente impulsionada pela quarta onda do feminismo e suas novas práticas de protesto.

No Brasil, há outro componente que é preciso referir: os anos 2000 são marcados pelo surgimento de importantes instituições surgidas nas favelas, por exemplo a CUFA – Central Única de Favelas – e o Afro reggae, ambas localizadas no Rio de Janeiro, com lideranças entre os próprios moradores (majoritariamente negros e negras). Essas novas instituições impulsionam a produção cultural periférica no Rio de Janeiro, mas surgem também em todo o Brasil. Marcadas pela importância da produção audiovisual que

crecerá nas favelas, como também o *hip-hop*, o *rap* e o *funk* serão grandes veículos de difusão em massa das vozes periféricas.

Estas vozes negras correspondem a uma grande explosão contranarrativa que acontece sobretudo a partir dos anos 2000 através de políticas públicas afirmativas. É característico dessas jovens vozes uma nova relação positiva com o corpo, cor e cabelo da mulher negra brasileira, aspectos quase sempre apropriados pela visualidade midiática e também cinematográfica de forma pejorativa ou sabalternizada. Nunca é demais referir que nomes como Nega Gizza, Tati Quebra Barraco e Kmillla CDD são pioneiras na criação de um novo espaço de visibilidade para a mulher negra, longe de tais estereótipos midiáticos. De forma geral, há um ambiente social a partir dos anos 2000 no Brasil que possibilita o florescimento dessas vozes racializadas fazendo surgir, em diferentes cidades, movimentos de produção cultural e de cinema, impulsionados pelas políticas públicas afirmativas, pela consolidação do sistema de cotas no ensino universitário, e pela criação de editais específicos de apoio ao protagonismo da juventude negra.

Na esteira das transformações sociais impulsionadas pelas questões advindas do feminismo da quarta onda, desponta no contexto brasileiro um movimento recente que vem sendo intitulado *cinema negro feminino*, expressão que pode ser atribuída a uma das principais pesquisadoras do tema no Brasil, Edileuza da Cunha. Segundo ela:

Nossa escolha por discutir um Cinema Negro Feminino enraíza-se em estratégias de pertencimento e afeto. A produção de diretoras negras possibilita descortinar um cinema que rompe com os estereótipos e o racismo “de uma sociedade esteticamente regida pelo paradigma branco. (Cunha, 2018, p. 12)

No reconhecido trabalho de Joel Zito Araújo *A negação do Brasil: o negro na telenovela brasileira* (Zito, 2001), a mulher negra brasileira sempre esteve presente como objeto de representação seja na televisão ou no cinema, em papéis como a mãe preta, a escrava obediente, a mucama, a mulata do

samba, ou seja, em papéis racializados, depreciativos e pejorativos. Quase nunca a mulher negra havia sido pensada como sujeita, etc., como sujeita, como produtora de imagens e de suas próprias narrativas. Ainda segundo Joel Zito Araújo, convidado pela ABL, em 2019, para ministrar o colóquio “O Negro no Cinema Brasileiro”, por detrás das câmeras, a indústria do cinema brasileiro é também um dos segmentos de mais baixa participação de profissionais negros na direção ou em papéis relevantes – portanto, um dos mais racistas.

A ideia de um cinema negro é contemporânea do movimento intitulado Cinema Novo brasileiro dos anos 1960, em contraposição a este, e servindo para apontar o branqueamento da produção cultural brasileira, a permanência do negro e da negra em papéis estereotipados, bem como o racismo permanente que perpassa o imaginário social no Brasil, como apontado em outro texto:

O cinema negro, embora tenha raízes mais profundas, irá ampliar-se e aprofundar sua atuação na década de 1970 ao redor do mundo movido por um contexto sociocultural de afirmação negra, como é o caso do Brasil. De forma ampla, define-se como cinema negro uma postura conceitual para expressar a diferença de uma nova posição sociocultural do afrodescendente no sentido de construir uma imagem afirmativa do povo negro e de sua cultura. Além disso, a busca é não apenas pela representatividade, ou seja, pela construção de narrativas e imaginários cujo negro ou negra é fio condutor, mas também da busca negociada pelo protagonismo – ocupando o lugar de quem fala, de quem faz os filmes. Ao contrário da cinematografia oficial nacional que era produzida no âmbito do movimento do Cinema Novo no Brasil, surgem cineastas negros como Zózimo Bulbul, Luiz Paulino dos Santos e Adélia Sampaio que colocam em crise a representação do povo negro e passam a negociar novos regimes de visibilidade para os negros, negras e afrodescendentes no Brasil. (Sales, 2019, p. 325)

A questão da negritude como autodeclaração

Ao pensar o aparecimento de narrativas negras em todos os campos da cultura no Brasil e em Portugal (mas também ao redor do mundo), não é demais questionar o que tornou possível esse momento em que vemos florescer o protagonismo feminino negro no Brasil. Segundo a pesquisadora Janaína Oliveira (2018):

Uma das hipóteses de pesquisa que venho desenvolvendo nos últimos anos sobre a participação das mulheres no cinema africano e afrodiaspórico articula essa presença à dimensão formativa. Ou seja, o que se percebe é que a entrada de mulheres negras acontece, de modo geral, posteriormente à de mulheres brancas e após o acesso a algum tipo de formação direta ou indireta. (p. 23)

É dessa forma que, no contexto brasileiro, é possível relacionar também o impulsionamento do feminismo interseccional e a produção cultural negra à inserção progressiva a partir dos anos 2000 de jovens negras e negros a partir da criação do sistema de cotas para negros nas universidades brasileiras, a partir do modelo pioneiro criado pela Universidade Estadual do Rio de Janeiro (UERJ), a partir de 2003.

A política de cotas no Brasil – que visa reduzir desigualdades estruturais da sociedade brasileira – adota como mecanismo de seleção a questão da negritude como autodeclaração, ou seja, parte das vagas oferecidas de um curso de nível superior (em algumas universidades públicas brasileiras) está atribuída para indivíduos autodeclarados negros ou pardos, que, além da prova regular a que qualquer estudante é submetido para ingresso nas universidades, ainda passam por uma entrevista.

Atualmente ameaçada pela cultura meritocrática de uma política conservadora do atual governo, a política de cotas tornou-se não apenas uma ferramenta de inclusão social, como também ativou, em diversos movimentos sociais, agendas afirmativas em torno da valorização e da presença negra no campo social e cultural brasileiro.

Cinema negro feminino no Brasil

É consensual considerar a cineasta Adélia Sampaio como a primeira mulher negra brasileira a produzir um curta-metragem e também o primeiro longa-metragem. Filha de empregada doméstica, Adélia Sampaio, natural de Belo Horizonte, mudou-se para o Rio de Janeiro com apenas quatro anos e viveu longos períodos em orfanatos no Rio e em Minas Gerais. Trabalhou como telefonista na empresa Difilm e passou a organizar o cineclube da empresa e a exercer funções na produção de alguns filmes, como maquiadora, continuísta, câmera, produtora, montadora. Em 1979, estreia seu primeiro curta-metragem *Denúncia Vazia*. Na sequência, torna-se a primeira realizadora negra a fazer um longa-metragem em 1984, *Amor Maldito*.

Não pretendemos neste texto apresentar uma cartografia ou um catálogo de mulheres negras a filmar no Brasil, já que, diante do surgimento de inúmeros coletivos de mulheres em praticamente todo o Brasil, esta abordagem requer outra metodologia. Entretanto, como apontamos no início do texto, o objetivo é chamar atenção para a produção audiovisual de mulheres negras no Brasil e em Portugal, na tentativa também de ressaltar aproximações e afinidades. Como comenta Janaína Oliveira

Nomes como Viviane Ferreira (Bahia/São Paulo) que também tem seu trabalho inspirado diretamente por Bulbul, Eliciana Nascimento (Bahia), Juliana Vicente (São Paulo), Renata Martins (São Paulo), Joyce Prado (São Paulo), Everlane Moraes (Sergipe), Sabrina Fidalgo (Rio de Janeiro), Vilma Neres (Bahia), Aline Lourena (Santos/ Rio de Janeiro), Luciana Oliveira (Sergipe), Flora Egécia (Distrito Federal), Thamires Santos (Bahia), entre outras. Esta nova geração compõe a base do movimento contemporâneo do cinema negro no país, que, me arrisco a dizer, é um cinema negro no feminino. (Oliveira, 2016, 6)

O pioneirismo de Adélia Sampaio marca o ingresso das mulheres negras no lugar da criação e da realização de seus filmes no Brasil. A geração que agora apresentamos, em consonância com a citação breve de Janaína

Oliveira, parece ampliar o legado de Adélia Sampaio e aponta para a criação de filmes interessados na auto-representação da mulher negra e na enunciação de um olhar opositivo (hooks, 2003) à branquitude.

Em 2009, surge a produtora Preta Portê, da cineasta Juliana Vicente, egressa da Escola Internacional de Cinema San Antonio de los Baños, a reconhecida escola cubana de cinema – que há gerações influencia a produção cinematográfica brasileira. Destaco da sua trajetória o curta-metragem *Cores e Botas*, de 2000. O filme traz a história de Joana, uma jovem menina negra que sonha em ser paqueta, dançarina de palco do Xou da Xuxa (programa de televisão infantil), uma conhecida personagem do imaginário televisivo brasileiro dos anos 1990 e que conforma um padrão normativo de beleza para a mulher, em geral, branca, loira e magra. Além da discussão sobre representatividade negra – que hoje é um tema já relativamente presente na publicidade e na telenovela brasileiras –, Juliana transporta-nos para o Brasil do final dos anos 90 e observamos o cotidiano familiar improvável de uma família negra brasileira de classe média. A jovem frequenta uma escola onde só há meninas brancas, os pais trabalham possivelmente como profissionais liberais e o enredo central está na realização de um sonho pueril. Tudo afasta a narrativa do filme de Juliana dos estereótipos visuais a que homens negros e mulheres negras estão associados na história audiovisual brasileira: violência, subalternidade e crime.

Em 2015, o filme *Kbela*, de Yasmin Thayná, egressa do curso de Cinema da PUC do Rio de Janeiro, ganhou repercussão internacional e diversos prêmios. Em inúmeras entrevistas, Thayná ressaltou o caráter coletivo de realização do filme, feito de forma colaborativa e sem fins lucrativos por colegas da faculdade e amigos. O filme milita amplamente na representatividade da mulher negra, na afirmação de laços afetivos entre mulheres e no fortalecimento da autoestima das mulheres negras.

O filme tem origem literária e é adaptação de um conto escrito também por Yasmin Thayná, o *MC K_Bela*, publicado numa coletânea de autores de periferia organizado pelo Festa Literária Internacional das Periferias (FLUP). Surgida em 2011, a FLUP, além de dar visibilidade a autores ra-

cializados das periferias do Rio de Janeiro também tem exercido um papel formador preponderante (por onde Yasmin Thainá passou), e reclama para si a emergência de uma primeira geração de escritores oriundos das favelas cariocas.

No ano seguinte, 2016, a escritora e diretora Sabrina Fidalgo, realiza *Rainha*. O filme não é o primeiro de sua rica trajetória como atriz, produtora, roteirista e realizadora, mas despontou nos festivais do Brasil ao contar a história de Rita que, após inúmeras tentativas e muita dedicação pessoal, consegue tornar-se rainha de bateria da escola de samba da sua comunidade. O enredo do filme de Sabrina aproxima-se, em certa medida, do tema abordado por Juliana Vicente, quando traz questionamentos sobre padrões normativos e raciais de beleza para o corpo da mulher e também porque questiona os regimes de visibilidade das mulheres negras no Brasil, sempre em posições subalternizadas pelo imaginário midiático construído pela mídia tradicional em suas telenovelas, publicidades e afins.

O cabelo é uma questão presente em ambos os filmes de Yasmin Thainá e Sabrina Fidalgo como elemento afirmador de uma presença negra, mas também como símbolo ancestral da identidade e da cultura. Em ambos, é ressaltada a forma com a qual o racismo se infiltra no cotidiano das mulheres negras ao impor padrões normativos de beleza e higiene que implicam em aceitação social, inserção no mundo do trabalho e representatividade midiática.

Contexto sociocultural – Portugal

A virada do século XIX para o século XX é determinante para Portugal no que diz respeito à política colonial adotada em África. Com a independência do Brasil em 1822, avança já no século XIX o entendimento crítico de que a crise econômica e financeira portuguesa só poderia ser superada através do deslocamento do eixo colonial para as colônias africanas, o que de fato ocorreu no século XX.

Até meados dos anos 1960, o cinema produzido em Portugal esteve fortemente ao serviço de um projeto colonialista, tendo em conta que o

Estado Novo português – liderado por António Salazar – é o principal financiador. Do ponto de vista ideológico, prevalecem adaptações de grandes nomes da literatura portuguesa, nomeadamente escritores como Eça de Queirós e Camilo Castelo Branco. Majoritariamente, a produção é dominada pela presença masculina nos postos de comando como direção, produção, cargos técnicos, atribuindo à mulher o papel de musa, subalterna ou submissa. E, em termos narrativos, dominam temas que exaltam os “grandes feitos” de Portugal, como os “descobrimentos” e assuntos daí correlatos.

Ao longo do século xx, o Estado Novo português financiou e idealizou diversas expedições cinematográficas nas antigas colônias em África com o interesse não apenas de representar o “outro” africano mas também de ressaltar as “benesses” do colonialismo português. Segundo Ana Cristina Pereira (2019), na tese *Alteridade e Identidade na ficção cinematográfica portuguesa em Portugal e em Moçambique*,

O cinema acompanhou a evolução da colonização portuguesa de África, durante o século xx, constituindo-se como fonte para a compreensão das suas especificidades, e particularmente para perceber a origem de representações sociais entre portugueses e africanos. O “outro africano” foi no cinema português primeiro o “indígena”, o “preto” ou o “mulato” e mais tarde o “assimilado” (Baptista, 2013). Este retrato dos africanos permite e substancia a construção – por oposição – da autoimagem dos portugueses como exploradores (*Gentes que nós civilizamos*, 1944, MCCA47), depois como trabalhadores esforçados, ou como grandes homens de família e de negócios (*Chikwembo! Sortilégio Africano*, 1953, Carlos Marques) e mais tarde como tolerantes, e algumas vezes ingênuos, amigos de todas as nações (*O Zé do Burro*, 1972, Eurico Ferreira). (p. 111)

O aspecto colonialista da produção de cinema em Portugal no século xx acompanha duas facetas que caracterizam o lado sombrio do projeto da modernidade, como bem ilustram autores decoloniais latino-americanos como Walter Mignolo, Anibal Quijano e Zulma Palermo: o capitalismo e

o patriarcado. A tríade composta pelo colonialismo, capitalismo e patriarcado resultou, no campo do cinema, na invisibilidade das mulheres nos cargos técnicos (ou mesmo na inexistência), mas também pela atribuição de papéis subalternos na atividade cinematográfica: maquiadoras, anotadoras, assistentes de produção e, quando muito, atrizes.

Historicamente, as dificuldades inerentes à produção cinematográfica em Portugal levaram as mulheres a uma produção autoral dedicada ao gênero do documentário, com raras exceções, praticamente até à década de 1970, no que diz respeito aos filmes de ficção dirigidos por mulheres. No Artigo *FemCinema: Breve história das mulheres cineastas em Portugal*, Ana Catarina Pereira (2019) ressalta que “[d]urante o período do Estado Novo português apenas um longa-metragem de ficção foi realizado por uma mulher. Estreado a 30 de agosto de 1945, *Três dias sem Deus*, de Bárbara Virgínia, é uma adaptação da obra *Mundo Perdido*, de Gentil Marques” (p. 250).

Recentemente, é objeto de interesse de Luísa Sequeira, no filme *Quem é Bárbara Virgínia?*³ (2017). A obra da primeira realizadora portuguesa torna-se centro do interesse e do debate público, tendo sido o filme premiado na primeira edição do Festival de Cinema Porto Femme, de 2018, primeiro festival português inteiramente dedicado ao cinema realizado por mulheres.

De volta à tese de Ana Cristina Pereira (2019), a luta das mulheres por direitos políticos e representatividade corresponde a uma ampla disputa pelo poder e por um grande esforço de tornar invisível essa luta em Portugal, pois

A escassez de mulheres em lugares de Poder explica, pelo menos parcialmente, o apagamento feito pelo cinema ao papel da mulher na História. Na ficção fílmica portuguesa que se refere ao período ditatorial, não há mulheres torturadas pela polícia política, nem mulheres em luta pela liberdade, e muitas vezes as mulheres nem sequer sofrem especialmente com a Guerra Colonial – pelo contrário, quando os homens vão combater elas casam com outro. As mulheres foram, muito provavelmente, o grupo que mais beneficiou com a

democratização do país, porque eram também o grupo mais oprimido: tiveram acesso pela primeira vez a liberdades fundamentais como a de poder deslocar-se, ou decidir sobre o seu próprio corpo (em caso de doença, por exemplo), votaram pela primeira vez em 1975 e passaram a ir à escola mais tempo, libertaram-se sexualmente e assumiram as suas próprias lutas e destinos. O Filme português ignora largamente este processo, a dor e a luta que ele implicou. A falta de mulheres no comando das câmaras explica uma parte do que aqui se descreve e a origem sociocultural das que vencem as dificuldades e filmam explicará, por ventura, o resto. Se a produção que inclui negros é escassa, é ainda mais rara a produção que inclui negras. (p. 164)

Lentamente e, sobretudo a partir da década de 1970, começam a despontar importantes obras de realizadoras portuguesas, ainda predominantemente mulheres brancas de classe média urbana. Será somente no século XX que surgirão, influenciadas pela luta antirracista em Portugal, as primeiras realizadoras negras portuguesas como Pocas Pascoal, Vanessa Fernandes, Lolo Arziki, Ana Tica e a artista Mónica de Miranda.

Cinema negro feminino em Portugal

A luta antirracista em Portugal começa a estruturar-se de forma institucional a partir dos anos 1990, apesar de sempre ter havido resistência do povo negro e dos afrodescendentes ao racismo institucional que existe em Portugal. O povo negro representa a maioria da população imigrante no País. Vindos das ex-colónias portuguesas, sobretudo com o fim dos ciclos da guerra colonial, angolanos, guineenses, moçambicanos, são-tomenses e cabo-verdianos misturaram-se ao caldo cultural que começou a intensificar-se com mais evidência na região do bairro central do Intendente, em Lisboa, e dos bairros da Linha de Sintra, onde também se somaram os brasileiros do então primeiro ciclo migratório para Portugal, sobretudo a partir das políticas neoliberais do então presidente Fernando Collor.

A criação do SOS Racismo consolida, em termos institucionais, a luta antirracista portuguesa nos anos 1990, mas também significa a chegada

do debate acerca da interculturalidade e do multiculturalismo – temas que chegaram com muito dinamismo ao campo das Ciências Humanas nos anos 1990 na Europa e no mundo – para um público mais amplo, haja vista a forte atuação que esta instituição manterá, desde aí, com as escolas de ensino básico e secundário, principalmente em Lisboa.

Além disso, o debate pós-colonial em Portugal passa a acontecer com mais força nos anos 2000, já que é a partir daí que ganha visibilidade, na academia e nos setores progressistas culturais, um crescente interesse pela revisão narrativa do passado colonial, e pelas cicatrizes da memória em torno da escravidão, do colonialismo e da diáspora africana. Nomeadamente a atuação de intelectuais como Boaventura de Sousa Santos e Manuela Ribeiro Sanches constrói um pensamento acadêmico renovado para as relações entre Portugal e suas ex-colônias, conseguindo descolar-se das fortes tendências lusotropicalistas da academia portuguesa (que posicionavam Portugal como um país de “brandos costumes” e naturalmente “mestiço”), passando a revisar também as narrativas pós-coloniais, além de ambos solidificarem uma forte discussão conceitual em torno do pós-colonialismo, conceito que surge em contexto acadêmico britânico e que ganha certa visibilidade em todo o mundo ocidental.

Entretanto, o tema da interseccionalidade, assim como no Brasil, chega apenas na segunda década dos anos 2000, marcado pela criação de instituições lideradas e pensadas por mulheres negras portuguesas como a Femafro – Associação de Mulheres Negras, Africanas e Afrodescendentes em Portugal – e o Instituto Inmune – Instituto da Mulher Negra em Portugal –, que lançou em 2019 a candidatura de uma eurodeputada negra ao Parlamento Europeu.

Esta luta antirracista possibilitou a consolidação de temas até então ainda inertes em boa parte da população portuguesa e, à semelhança do que acontece atualmente no Brasil, onde o questionamento acerca da identidade nacional está assumindo a crise seminal de onde parte a formação da sociedade brasileira, qual seja: o colonialismo, o patriarcado e o racismo. Mais recentemente começa a despontar em Portugal um entendimento

mais aprofundado das práticas racistas que fundam também a sociedade portuguesa, mesmo que ainda de forma circunscrita aos limites universitários, entretanto não menos latente do que no Brasil. Por outro lado, parece-nos inversamente proporcional a produção intelectual em torno da questão do racismo e do colonialismo (e pós-colonialismo) em Portugal e a presença cultural efetiva de artistas e intelectuais negros e negras, inseridos no imaginário simbólico e afetivo nacional. Um dos objetivos centrais aqui é trazer à tona este debate, reinserindo um volume consistente de filmes e realizadoras afrodescendentes na cinematografia portuguesa, redefinindo o cânone cinematográfico e o corpus historiográfico do cinema português, além de promover a reflexão e o debate em torno do cinema negro português e sua legitimidade artística e cultural.

É possível afirmar que uma das primeiras realizadoras afrodescendentes a filmar em Portugal é Pocas Pascoal, que, desde os anos 2000, mantém atividade regular no campo do cinema, tendo sido considerada a primeira operadora de câmera da televisão em Angola. Seu filme *Alda e Maria*, de 2011, passa-se nos anos 1980 e conta a história de duas irmãs que fogem da guerra colonial em Luanda e refugiam-se em Portugal. O filme lança uma luz sobre questões em torno de migração, gênero e as consequências da guerra civil angolana (1976-2002), que se desencadeou logo após o fim da guerra colonial (1961-1974).

Estão também no escopo desta amostragem a cinematografia de realizadoras portuguesas afrodescendentes como Ana Tica, Vanessa Fernandes, Lolo Arziki e Maíra Zenun (brasileira radicada em Portugal). E não pode deixar de ser mencionada a produção artística de Mónica de Miranda, criadora do centro de pesquisa e residência artística Hangar, em Lisboa, uma vez que a artista tem usado muito o vídeo como linguagem de expressão.

Nas realizadoras acima, com exceção talvez de Maíra Zenun, é recorrente temas voltados à questão da inserção da mulher negra no contexto europeu, como também uma relação com o imaginário africano, às vezes real, mas muitas vezes ficcional, já que a memória acerca dos países afri-

canos de origem, por conta da diáspora, é quase sempre interrompida de forma abrupta, tendo sido os ciclos de guerra uma consequência nefasta do colonialismo tanto quanto um dos principais fatores que levaram tantas famílias a emigrar para Portugal e a tentar reconstruir suas vidas.

O imaginário da produção cinematográfica afrodescendente em Portugal está fortemente ligado ao contexto da luta antirracista como também à produção de uma memória opositiva em relação ao discurso colonialista oficial ainda vigente e localiza-se num entre-discurso, pois é uma produção de pensamento e de imagem diaspóricos realizada por alguém deslocada do seu contexto de “origem” a tratar de temas como identidade, passado colonial, diáspora negra. Concordo com Ana Cristina Pereira (2019) quando a investigadora sustenta que

É cedo (talvez) para perceber uma estética ou uma gramática na produção de cinema negro português, por ser ainda recente no tempo e curta em quantidade, mas já tão diversa entre si. No entanto, a temática, destes primeiros filmes, é relativamente fácil de caracterizar: os filmes feitos por negros e negras em Portugal abordam temas relativos aos africanos imigrantes no país (Pocas Pascoal), aos afrodescendentes e às periferias (Welket Bungué), à hibridez e à herança cultural (Silas Tiny; Vanessa Fernandes), ao racismo e à exclusão social (Ana Tica; Mário Monteiro; Lubanzadyo Mpemba). Além destes podemos observar nos filmes (curtas metragens) feitos por negros e negras em Portugal tendências comuns, de onde destacamos uma condição ‘entre’ lugar, que é partilhada amiúde pelos autores e pelas histórias que filmam e a busca pela compreensão/aproximação a uma ancestralidade. (p. 165)

Diferente da produção audiovisual de mulheres negras no Brasil onde, pelo menos até 2016, a criação estava suportada por políticas públicas afirmativas que garantiam o financiamento e, em certa medida, a circulação dos filmes, o contexto em Portugal, de circulação das obras acima mencionadas, em sua grande maioria, está bastante restrito a um circuito independente de exibição, criado em parte pelas próprias realizadoras – caso do Festival de Cinema, criado na Cova da Moura pela realizadora

e ativista da luta antirracista em Portugal Máira Zenun, caso do espaço de exibição *Afrotela* dinamizado por coletivos anti-racistas e dos ciclos de exibição de cinema pensados pelo espaço cultural Hangar, fundado pela artista Mónica de Miranda. Outra coisa que vale a pena referir é o de os filmes de Vanessa Fernandes, Lolo Arziki, Máira Zenun e Mónica de Miranda estabelecerem um forte diálogo com o campo das artes visuais, muitas vezes sendo possível posicionar seus filmes como filmes-ensaio, de linguagem e gênero híbrido. O aspecto experimental dos filmes realizados pelas cineastas portuguesas acima referidas acaba por impor aos seus filmes uma zona de circulação, portanto, marginal ao cinema português o que caracteriza o fato deste *cinema negro no feminino* em Portugal estar bastante voltado para novas plataformas de exibição e circulação de imagens.

Referências Bibliográficas

- Araújo, Joel Zito.(2001) *A negação do Brasil: o negro na telenovela brasileira*. São Paulo: Editora Senac.
- Hooks, B. (1992). *Black looks: race and representations*. Boston, EUA: South and Press.
- Oliveira, J. (2017). Cinema negro contemporâneo e o protagonismo feminino. In K. Freitas e P. R. G. de Almeida, *Diretoras negras no cinema brasileiro*. Rio de Janeiro, Brasil: Caixa Cultural do Rio de Janeiro.
- _____. *Kbela e Cinzas: o cinema negro no feminino do “Dogma Feijoado aos dias de hoje*. AVANCA: Cinema, 2016
- Pereira, A. C. (2019). *FemCinema: Breve história das mulheres cineastas em Portugal*. In K. Holanda (Org.), *Mulheres de Cinema*. Rio de Janeiro, Brasil: Numa.
- Pereira, A. C. (2019). *Alteridade e Identidade na ficção cinematográfica portuguesa em Portugal e em Moçambique* (Tese de Doutorado). Universidade do Minho, Braga, Portugal.

- Sales, M. (2018). Pós-colonialismo(s) e o cinema brasileiro. In XXII Encontro SOCINE, 2019, Goiânia. *Anais de Textos Completos do XXII Encontro SOCINE*. São Paulo: Socine – Sociedade Brasileira de Cinema e Audiovisual.
- _____. (2019). Cinema negro português. In Avanca Cinema International Conference, 2019, Avanca. Vol. 1. *Avanca Cinema 2019* (pp. 325-329). Avanca: Edições Cine-Clube de Avanca.
- Souza, E. P. de. (2013). *Cinema na panela de barro: mulheres negras, narrativas de amor, afeto e identidade* (Tese de Doutorado). Brasília, Brasil).

TEODORA MARTINS E VANESSA FERNANDES: VOZES EMERGENTES DO CINEMA EM PORTUGAL E EM MOÇAMBIQUE

Ana Cristina Pereira

Universidade do Minho

Introdução

O cinema

Fascinante e imersivo, o Filme tem sido ao longo do tempo um meio particularmente eficaz na difusão de discursos hegemónicos. Além disso, pela facilidade com que se distribui e reproduz, o cinema transformou-se numa indústria poderosíssima, à escala global. O mesmo é dizer que o circuito de produção cinematográfica replica um sistema de poder. A produção de cinema em Portugal e em Moçambique enferma das lógicas capitalista, patriarcal e racial comuns às sociedades de ambos os países. Deste modo, é sem surpresa que se constata que o vértice de poder no cinema, em Portugal e em Moçambique, é maioritariamente ocupado por homens, brancos, de classe média e alta, percebidos como heterossexuais (Pereira, 2019).

No entanto, o cinema representa também uma possibilidade de contradiscurso, tanto no corpo dos filmes como, antes disso, nos processos inerentes à produção. Tanto em Portugal como em Moçambique, a história do século XX tem sido lugar de (re)visitação e (re)significação pelas diferentes formas de expressão artística. Proliferam formas de dar vida às memórias da opressão, da resistência e dos modos de vida, através de testemunhos diretos (orais e escritos), e da construção de discursos artísticos que pretendem dar corpo e consistência a essa memória (por exemplo, A companhia O Teatro do Vestido, de Joana Craveiro [Lisboa, desde 2001],

ou a exposição fotográfica *Madrinhas de Guerra*, de Amilton Neves [Maputo, 2018]). Do mesmo modo, o cinema em Portugal tem procurado resgatar traumas, relativos ao regime autoritário de Oliveira Salazar e ao colonialismo, mas também dar conta da permanente resistência que lhe foi feita, praticamente desde os seus primeiros passos (por exemplo, *Natal 71* [1999], de Margarida Cardoso, ou *48* [2009], de Susana Sousa Dias). A par desta tendência está o aparecimento de criadores africanos e afrodescendentes, e de cineastas mulheres não-brancas, entre as quais Lolo Arziki, Pocas Pascoal, ou Vanessa Fernandes.

Em Moçambique, uma nova geração de cineastas tenta despontar e mostra-se interessada na compreensão do passado histórico do país, percebendo-o como fundação das estruturas presentes. Temas como a escravatura, o colonialismo, as migrações, ou a religiosidade monoteísta – ausentes do cinema da geração pós-independência – irrompem agora como preocupações primeiras dos filmes de Yara Costa, Inadelso Cossa, Lara Sousa, ou Teodora Martins. Além de tentar acrescentar toda uma nova temática ao cinema moçambicano, esta geração luta desesperadamente por conseguir fazer cinema, num país que, nas últimas décadas, se esqueceu da importância deste meio de comunicação.

A academia

Lentamente, desde os anos de 1990, têm vindo a ganhar preponderância, nas ciências sociais portuguesas, os estudos pós-coloniais, os estudos culturais, bem como uma certa desconstrução de uma perspetiva eurocêntrica e/ou lusocêntrica, mesmo nas disciplinas tradicionais. Em Moçambique, o esforço de emancipação do pensamento, iniciado nos anos 1960, no contexto da Luta de Libertação Nacional (Meneses, 2016), vive agora uma nova fase, em que uma parte da academia procura redimensionar o peso do passado colonial e do período pós-independência nas assimetrias presentes (Jamal, 2019).

No quadro dos estudos pós-coloniais e/ou culturalistas, os estudos sobre o cinema produzido em Portugal e nos países africanos de língua oficial

portuguesa conheceram um avanço significativo nos últimos anos. Por um lado, têm sido levadas a cabo várias investigações sobre o cinema produzido durante o Estado Novo (Areal, 2011; Matos, 2006, 2016; Piçarra, 2011, 2015; Sales, 2011) e também o cinema feito em Portugal depois do 25 de abril de 1974¹ tem sido, com frequência, objeto de leituras que procuram quer perceber o que de novo trazem estas fitas, quer desvelar as marcas de uma colonialidade persistente (Pereira, 2019). Por outro lado, despontou e cresceu um interesse alargado pelas cinematografias africanas ‘lusófonas’ como um todo (Arenas, 2016; Bamba, 2012), ou pelas cinematografias particulares de diferentes países africanos (Arenas, 2012; Oliveira, 2018; Schefer, 2016a, 2016b).

Já identificado, o esforço de emancipação do cinema português para Sul (Cunha, 2018) produz consequências cinematográficas quer ao nível da produção, quer ao nível dos discursos fílmicos propriamente ditos. A dependência dos cinemas africanos de financiamento externo constitui-se numa relação de Poder que reproduz amiúde o binómio colonizador/colonizado e tem consequências nas práticas de produção e nos discursos fílmicos (Pereira, 2019). Além disso, como veremos neste trabalho, os fluxos migratórios entre países de língua oficial portuguesa – desejados ou impostos – refletem-se também na produção cinematográfica a vários níveis e devem ser alvo de reflexão aprofundada por parte de investigações académicas futuras.

Este texto

Este texto pretende refletir o percurso e o trabalho de duas cineastas: Teodora Martins, descendente de cabo-verdianos, nascida em São Tomé e Príncipe, que vive em Moçambique, e Vanessa Fernandes, que nasceu na Guiné Bissau, cresceu em França e Macau e vive em Portugal. Trata-se de

1. Em 25 de abril de 1974, em Portugal, deu-se o golpe de estado que ficou conhecido como Revolução dos Cravos e que conduziu ao fim da censura e à democratização do País. Uma nova geração de políticos encetou negociações com líderes independentistas africanos, que culminaram na independência das colónias portuguesas em África.

pensar com Teodora Martins e Vanessa Fernandes – esta é uma análise de carácter crítico discursivo que procura entretecer uma leitura das obras, com declarações das autoras, e ainda com aspetos da história e da sociedade por forma a construir um discurso sobre o(s) discurso(s).

O primeiro ponto deste texto é dedicado a Teodora Martins e tem início com uma reflexão sobre o percurso desta cineasta. A análise parte de uma entrevista concedida pela autora em 2016 e de posteriores conversas via *Messenger*. Concluo o diálogo com Teodora Martins através de uma leitura pessoal do seu filme *Marcas do desterro* (2015).

Dividido do mesmo modo que o anterior, o segundo ponto deste trabalho é dedicado a Vanessa Fernandes. Converso com a autora sobre o seu percurso e obra, partindo de um já longo diálogo que fomos estabelecendo no decurso dos últimos anos. *Si destino* (2015) é o filme de Vanessa Fernandes convocado para esta reflexão.

As considerações finais deste texto procuram compreender as cumplidades entre as obras destas autoras, num entendimento do cinema que fazem enquanto resultado de percursos de mulheres pertencentes a diásporas africanas, que são, por sua vez, fruto de um mundo colonial, patriarcal e racializado.

Teodora Martins

Ê nos ki imbarca pá São Tomé, injuriado marado pé

Orlando Pantera

Descendente de cabo-verdianos contratados, Teodora Martins nasceu em São Tomé e Príncipe e foi estudar jornalismo para Moçambique, em 2009.

A minha avó biológica é cabo-verdiana e ela foi trabalhar para São Tomé por contrato, mas ela acabou indo para Cabo Verde, voltou. Infelizmente não a conheci, mas tenho lá muitos tios. O meu avô ficou em São Tomé e a minha avó de criação conta muitas histórias daquela altura, dos cabo-verdianos. Cresci em São Tomé, e vim [para Moçambique] em 2009. (Martins a Pereira, 2016)

O fluxo de cabo-verdianos para São Tomé e Príncipe remonta a meados do século XIX e à expansão das plantações de cacau e café, cujo aumento da produção conduziu à necessidade de recrutamento de mão-de-obra noutras províncias do então império português, nomeadamente Angola, Moçambique e Cabo Verde. Na sequência da fome da década de 1940, em Cabo Verde, este arquipélago tornou-se num dos principais fornecedores de trabalhadores para as roças de São Tomé e Príncipe. Um dos pontos do contrato de trabalho definia que, enquanto estivessem nas roças, os contratados só recebiam metade do salário. A segunda metade só era paga quando regressassem a Cabo Verde, e incluía o dinheiro da viagem de regresso, feita em péssimas condições. Com a independência de São Tomé e Príncipe e a falência das empresas contratantes, os trabalhadores ficaram entregues à sua sorte (Matos & Neves, 2016).

Depois da independência de Moçambique e de São Tomé e Príncipe, foram estabelecidos acordos de cooperação entre os dois países. É ainda com base nesta tradição que Teodora Martins vai para Moçambique estudar jornalismo, na Escola de Comunicação e Arte (ECA). Em 2009, quando optou por esta licenciatura, já tinha interesse pelo documentário histórico.

Eu gostava de filmes, meu foco sempre foi documentários históricos. Adorava. Tenho paixão por isso. E quando o professor de telejornalismo nos deu as noções básicas do documentário, eu disse uau, é isso que eu quero, é isso que eu estava à espera, estava à procura! Eu me senti tão à vontade, tão bem, com estas aulas que eu fui pesquisando, fui procurando mais informações, e quando eu tive oportunidade de fazer o meu trabalho de fim de curso, eu disse: quero fazer um documentário. (Martins a Pereira, 2016)

Como sabemos, o fator *herança* pesa muito nas ‘sortes’ individuais, e o que herdamos está longe de se constituir apenas em património material. A *herança* é o efeito sobre as oportunidades futuras de nascer em determinada classe social, grupo, ou lugar e não se restringe, portanto, ao conjunto de bens materiais que são transferidos após a morte dos pais. Os filhos

herdam a posição (social, económica, cultural) dos pais, e aqueles que nasceram em meios privilegiados partem com uma grande vantagem sobre os mais pobres. A *herança* fornece benefícios numerosos e cumulativos não meritocráticos que ficam disponíveis para todos os que nascem com alguma vantagem relativa, excluindo apenas os que estão na base do sistema ou pirâmide social. Outro privilégio da *herança* é o acesso a formas altamente poderosas de capital social e cultural. O capital social de alguém reside essencialmente no valor – poder – daqueles que a pessoa conhece (rede de contactos) e o capital cultural reporta-se ao valor social daquilo que a pessoa sabe (McNamee & Miller, 2004). Resumindo, herdamos relações e práticas dos meios em que crescemos, herdamos modos de ser e de fazer, que rapidamente se confundem com talento ou mérito. Teodora Martins era uma aluna estrangeira e alheia ao meio cinematográfico moçambicano e, deste modo, o seu percurso não estava facilitado à partida, neste lugar onde é bastante visível o fator hereditariedade (Pereira, 2019). A jovem estudante conseguiu o apoio de Nataniel Ngomane, na altura diretor da ECA, e procurou apoios fora da Escola. Acabou por conseguir ajuda da Associação Moçambicana de Cineastas – Amocine – por intermédio do seu presidente, o cineasta Gabriel Mondlane. Recebeu também financiamento do Fundac, que é um pequeno fundo governamental de apoio à cultura.

Marcas do desterro é um filme de 21 minutos sobre os contratados/deportados moçambicanos em São Tomé. Depois de *Marcas do desterro*, Teodora Martins realizou *O Estado crioulo de África* (2018), um filme que aborda a identidade do povo são-tomense, e que foi financiado pelo programa DOCTV-CPLP III. Atualmente a estudar na famosa escola de cinema cubana de Santo Antonio de los Baños, realizou algumas curtas-metragens: *Louca paixão*, *O Curandeiro* e *Raízes de Oká*.

Marcas do desterro (2015)

No início do filme, um texto: “Este documentário resulta do trabalho de fim de curso, apresentado à Escola de Comunicação e Artes, para obten-

ção do grau de licenciatura, em *Jornalismo*.” Este texto desaparece para dar lugar a um outro: “Dedicado às vítimas da deportação colonial para São Tomé e Príncipe.”

Ouvimos a voz de um jornalista, que segundos depois aparece numa imagem de televisão. No tom noticioso dos apresentadores de telejornais, o homem revela: “Foram levados para o exílio e nunca mais regressaram. Nem contacto com familiares tiveram, estão longe da pátria há mais de meio século.” Na imagem de televisão há ecrãs atrás do pivô de telejornal que parecem passar outras (e diferentes entre si) notícias do mundo atual. O homem continua: “Têm saudades, querem regressar a Moçambique, mas não têm dinheiro. (...) São moçambicanos, deportados como escravos nos anos 50 e que vivem miseravelmente em São Tomé e Príncipe.” As palavras “moçambicanos” e “miseravelmente” são pronunciadas com particular ênfase. A imagem do ecrã de televisão dentro da imagem deste documentário é curiosa e revela uma intensão de objetividade, ao mesmo tempo que esclarece o carácter documental/jornalístico do filme. As imagens posteriores na imagem televisiva criam ainda uma outra camada discursiva. As realidades sobrepõem-se e a cacofonia desta sobreposição sugere uma simultaneidade de acontecimentos, crises, acidentes e revoluções que ajuda a explicar o esquecimento a que foram votados os protagonistas da notícia – os contratados – e concomitantemente desvela um mundo de coisas que é preciso deixar em segundo plano, durante alguns minutos, para poder compreender a história que será contada. Segue-se uma imagem de postal de Maputo em meados do século XX, sobre a qual aparece o título do filme e o nome da sua autora ao som de uma música do arquivo da Rádio Moçambique. Iremos ouvir este mesmo tema mais algumas vezes, com o seu refrão “Lemblança é lemlança”.

Por agora, a bandeira de São Tomé e Príncipe, seguida de imagens da ilha. Ilustrada por imagens fotográficas, de postais e do arquivo da Televisão de São Tomé e Príncipe, com imagens que a câmara de Teodora Martins ali colheu, a voz *off* começa por referir a chegada dos europeus, em 1470, bem como o povoamento da ilha feito à base de portugueses

condenados e de judeus expulsos de Portugal. A mesma voz explica que, posteriormente, devido à sua situação geográfica, São Tomé se transformou num centro de reprodução de escravos que depois eram levados para as Antilhas e para o Brasil.

Um salto na narrativa permite a Albertino Bragança (escritor santomense) falar da imigração africana para São Tomé e Príncipe, já no século xx. Entre entrevistas a deportados, descendentes de deportados e autoridades locais, *Marcas do desterro* vai traçar a rota dos contratados moçambicanos das roças de café e cacau de São Tomé e Príncipe, durante o colonialismo português. Nas imagens, os entrevistados que foram, ou são por via da sua ascendência, vítimas deste processo aparecem geralmente em grandes planos. Ao contrário, as autoridades – políticas, religiosas, académicas ou intelectuais – aparecem filmadas em planos médios, portanto com um certo distanciamento da câmara.

O filme viaja entre São Tomé e Príncipe e Moçambique, mas também dentro de ambos os países. Por exemplo, depois de, em São Tomé, serem apresentados descendentes de contratados moçambicanos, angolanos e cabo-verdianos, há um corte para uma imagem de rua, seguida de uma entrevista a uma mulher que confessa saudades do filho, que está em Moçambique e o qual não vê desde que ele tinha um ano de idade. A mulher pede ajuda para encontrar o filho. Este pedido funciona como pretexto de uma viagem a Moçambique (mais uma vez anunciado pela sua bandeira). Estamos em frente à estátua de Samora Machel, depois saímos, pelas ruas de Maputo, para um ambiente rural. O entrevistado é Agostinho Xavier, o filho da mulher que falou anteriormente e que foi com o pai para Moçambique, quando este regressou.

A narrativa fornecida pela voz *off* é confirmada e enriquecida pelas entrevistas a personalidades e pelo testemunho de vítimas, por exemplo, Augusto Xavier e Adriano de Jesus que foram deportados e regressaram. Neste trilho da deportação, o filme leva-nos à Ilha de Moçambique onde funcionavam a prisão e o tribunal da comarca. Segundo Hafiz Abdurrazaque, o presidente da comunidade muçulmana entrevistado, este

tribunal tinha o estatuto de Tribunal Supremo e, portanto, era onde se decidia a sorte dos deportados. Ali era aplicada a lei de deportação, que expurgava Moçambique de todos os indivíduos que pudessem significar algum perigo para o sistema. Depois, o filme segue para Mussuril – para falar com Francisco Pilima, chefe da repartição de cultura, juventude e desporto –, aqui havia uma feitoria onde eram concentrados os escravos.

No presente texto, a “confusão” entre os termos deportado/contratado/escravo não é descuidada e traduz a forma como os termos são livremente usados no filme e também a ideia que é transmitida sobre semelhança entre estas condições. Podiam ser condenados à deportação *serviçais* (termo da época colonial para designar os empregados) que não pagavam imposto de palhota (imposto sobre as casas tradicionais dos colonizados), que fugiam ao trabalho forçado, ou que eram acusados de abusar sexualmente de suas patroas, como atestará o entrevistado Joaquim Chissano, Presidente da República de Moçambique entre 1986 e 2005. Segundo o arquivista Bartolomeu Rungo, outro entrevistado, estas acusações podiam acontecer apenas porque o patrão queria esquivar-se a pagar o salário do *serviçal*, que era pago por junto e apenas no final do contrato de trabalho. Um dos temas musicais presentes no filme refere que “o colonialismo é um sistema muito complicado” –, complicado e tortuoso seria talvez a adjetivação mais apropriada, uma vez que encontra na *projeção* uma das suas âncoras. O aspeto mais interessante da *projeção* é que permite “escapar da culpa e da responsabilidade e a alocar a culpa noutro lugar” (Bonilla-Silva, 2006, p. 64). Através da projeção, o opressor transforma-se em oprimido e o oprimido em opressor – deste modo, é possível ao Estado colonial cobrar um imposto sobre as casas dos colonizados e sentir-se lesado em caso de incumprimento. Além disso, na conceção branca e colonial do mundo, o sujeito negro é outrificado, por forma a que nele se projetem os aspetos que a sociedade branca reprimiu e tornou tabus – a sexualidade e a agressividade (Fanon, 1968; hooks, 1992). O “outro africano” é, deste modo, ao mesmo tempo ameaçador, perigoso, violento e sujo, mas também vibrante, empolgante e desejável. Este enquadramento do “outro” permite à “branquitude” tomar

o controlo, perceber-se como moralmente superior, decente, civilizada e generosa, e sobretudo escapar aos dilemas que uma contemplação mais rigorosa da História provocaria (Kilomba, 2019).

O filme não deixa margem para dúvidas sobre o que a sua autora pensa do regime colonial. A voz *off* falará na “longa noite de opressão” em que “milhares de moçambicanos e seus irmãos angolanos” “regaram a terra com o seu sangue e o seu suor”. Segundo esta voz, a referida noite “culminou somente com a derrota militar do colonialismo português”. A banda sonora, aqui, cabe ao tema *Monangambé*, interpretado por Rui Mingas. No entanto, *Marcas do desterro* não é menos crítico dos governos pós-independência do que do colonialismo. Na sua reta final, o filme chega aos deportados que ficaram em São Tomé e Príncipe. Imagens do Lar Dona Simoa Godinho revelam-nos homens velhos e acamados. A diretora, Elsa Viana, fala das condições destas pessoas, que não têm visitas porque não têm família no país, e pede apoio ao governo moçambicano, secundada por outras personalidades que pedem ao Estado moçambicano que siga os Estados cabo-verdiano e angolano, na proteção dos seus cidadãos deportados.

O sociólogo Eugénio Brás considera que a questão da deportação durante o tempo colonial não foi resolvida, nem pelo Estado português, nem pelo Estado moçambicano, mas levanta a questão importante do reconhecimento – era preciso reconhecer o erro, para poder primeiro reconhecer a humanidade dessas pessoas e dos seus descendentes, e depois também para lhes reconhecer a cidadania, sendo que estão numa situação irregular e de privação de direitos humanos. Os deportados Ambrósio Balbina e Lialia Tepere esclarecem: “Quando aparece a palavra pedido de perdão, pelos males causados e deixados por todo o colonialismo, já é um santo remédio.”

Alheado das suas responsabilidades enquanto dirigente da nação, durante décadas, Chissano propõe uma “conversa entre Estados para ajudar essas pessoas”. Contrastando com a imagem do político, confortavelmente sentado num cadeirão de pele, no fim do filme, imagens de rostos velhos de homens deportados, ao som do tema *Colonialismo* do Duo Ouro Negro.

Vanessa Fernandes

Nasceu na Guiné Bissau e depois viveu em Paris, onde os pais fizeram os seus doutoramentos. Ainda criança, na sequência da separação dos progenitores, foi com a mãe para Macau e aí viveu as situações de racismo que mais a marcaram.

E eu passei a minha infância toda a não conseguir... Os grupos inteiros, nos aeroportos, vínhamos de Macau, íamos passar férias à Tailândia, eu ia com um grupo de amigos e eu era a única que ficava de plantão, em frente à polícia a ter que justificar a minha existência, porque eu tinha um passaporte guineense e, apesar deirmos todos do mesmo sítio, eu nasci noutra. Eles ficavam horas à minha espera... Eu ficava ali, eu sempre tive as minhas passagens pelos aeroportos, desde criança, tive uma altura que até me quiseram deportar [risos]: E quem são os teus pais? E o que é que fazes aqui? Quer dizer, o boletim de saúde... Quer dizer tudo isto que era uma pressão, pelo facto de ser africana, pelo facto de ter nascido como africana. E não dependia do sítio de onde eu viesse, ou seja, essas diferenciações, que ao fim e ao cabo são racismos institucionalizados, fizeram-me ponderar sobre esta questão de ser do sítio, deixar de ser do sítio... Eu saí de Bissau com um ano, então... eu sou dos sítios onde vivi, e este constante relembrar que tu não és dali, acho que, às vezes, a instituição faz com que isso seja extremamente cruel. Essa distinção, quer dizer, a pessoa pergunta-se porquê, porque é que eu hei de ser diferente, porque é que eu sou a única que tenho de ter as vacinas todas? Porque é que eu tenho de justificar a minha existência? Porque é que eu tenho de justificar, como se estivesse a roubar alguma coisa, ou como se estivesse prestes a roubar alguma coisa? Então não sei, mas sei que cresci muito com esta coisa. Bagagem. Que era um peso, o peso de ser africana. (Fernandes e Pereira, 2019)

O testemunho de Vanessa Fernandes acima transcrito contém matéria de uma profunda reflexão (cuja extensão não cabe neste artigo, obrigatoriamente pequeno) sobre o peso do passaporte africano (neste caso guineense), que é dizer sobre racismo institucional, mas também sobre racismo quotidiano, sobre políticas do corpo, sobre o permanente “ter de justificar a

existência” fora do espaço para o qual são remetidos os corpos negros. A necessidade de adoçar o relato com a expressão “às vezes” aponta a internalização da culpa do sujeito racializado – não querer parecer radical, ou revoltado –, mas não apaga a violência de um mundo “extremamente cruel”. O medo e a desconfiança que os sujeitos brancos desenvolveram relativamente aos sujeitos negros – por via da projeção – revela-se na exigência do boletim de vacinas e na forma como a criança era tratada, fazendo-a perceber-se como alguém que, aos olhos das autoridades, pode estar prestes a “roubar alguma coisa”.

A experiência de viver como “outro” não ficou na infância. Vanessa Fernandes viveu na Alemanha, entre 2009 e 2012, e teve uma filha com um homem alemão: “As relações interculturais entre casais têm sempre o seu quê” (Fernandes a Pereira, 2019). Com o pai de Tamara, Vanessa Fernandes cofundou a produtora Artmetisse e realizou vários trabalhos ligados à imagem, mas também à dança e à *performance*. Voltou a Portugal em 2012, fundou a Taluma Filmes e estudou Cinema e Audiovisual na Escola Superior Artística do Porto. No final do curso, queria fazer um filme, muito pessoal, chamado *A Teia*, sobre dinâmicas culturais e familiares, mas durante a investigação para esse projeto, deparou-se com o problema da mutilação genital feminina, que estava a acontecer em Portugal. Fez *Si Destino* (2015), uma obra de ficção de 21 minutos, onde procura abordar o tema sem colocar em causa a tradição, ou, melhor, sem colocar em causa a cultura de forma panfletária.

Depois, já no âmbito do mestrado, realizou *Mikambaru*, um filme mais pessoal sobre as estórias e as pessoas que Vanessa Fernandes viveu e conheceu ao longo de toda a vida. Trata-se da história da chegada de uma jovem negra a uma família conservadora do Porto (cidade onde a autora vive). Também aqui o tema não é tratado de forma agressiva ou panfletária e é dada ênfase à possibilidade de encontro com o “outro” e às relações de desejo que despontam numa sociedade classista e onde as heranças discursivas do colonialismo perduram nas relações interpessoais.

Posteriormente, a autora realizou vários filmes mais curtos, trabalhos em vídeo-dança, trabalhos em dança e *performance*. Atualmente, trabalha em Águeda no Agit Lab, um projeto que proporciona residências artísticas a criadores de todo o mundo. A premiada curta-metragem *Tradição e imaginação* (2018) sobre as rotas de escravos no Benim, e as memórias que elas inscrevem, neste lugar onde ainda se tem medo do mar, conduzirá a uma longa-metragem sobre este mesmo mote.

Si destino (2015)

Si destino é um filme de 21 minutos, em preto e branco e em cores, filmado em vídeo, falado em crioulo da Guiné Bissau (Kriol) e com uma história simples. Abdulay vive em Lisboa, com a filha Awa, e depois da morte da esposa, num acidente de viação, decide casar de novo, com uma mulher da sua terra. A tradição do ‘corte’, que não fazia parte dos planos desta família, passa a ser considerada uma urgência. A menina tem 12 anos, é chegada a sua hora.

A mutilação genital feminina, tema central de *Si destino*, a língua em que o filme é falado, o facto de ser realizado por uma mulher negra e ainda a particularidade de ter sido financiado em *crowdfunding*, e produzido em “lógica comunitária” (Fernandes a Pereira, 2018) seriam motivos mais do que suficientes para ler nesta obra um momento importante na produção cinematográfica lusa, mas não é só isso. Em face das lógicas discursivas vigentes, torna-se necessário começar por dizer o que *Si destino* não é. Não é um filme sobre as “outras” mulheres que vivem sob a determinação de culturas bárbaras. Não é um julgamento, nem um panfleto. Também não é um objeto que vise a estetização da violência, ou a exotização da diferença. O que faz a relevância de *Si destino*, enquanto objeto fílmico?

Si destino é, em primeiro lugar, um filme sobre o peso da tradição e sobre a dificuldade que é ultrapassá-la. *Si destino* (*O destino dela*, ou em inglês *Her destiny*) fala da impossibilidade de fugir a um percurso que é traçado no dia em que se nasce mulher. Neste caso, mulher guineense, pertencente a uma determinada classe social e grupo religioso. E, assim, é também um

filme sobre a fragilidade dos projetos que tentam escapar a esses percursos pré-traçados e da própria vida. A sorte pode mudar de um momento para o outro (como mudou a sorte de Awa pela morte repentina da mãe) e tudo volta a ser como estava predeterminado, por ser esse o caminho mais fácil. Mesmo que Abdulay questione a tradição, é difícil viver em conformidade com esse questionamento. Nesse sentido, é também um filme sobre a forma como se reproduzem modos de viver e sobre o silêncio que impera nas relações de grupo, melhor dito, sobre a circulação silenciosa de Poder dentro das famílias e das comunidades.

Ainda de luto pela morte da mãe, Awa não consegue perceber o que leva o pai a casar com uma mulher desconhecida e não com Aisha, a sua vizinha, que tem uma filha um pouco mais velha do que ela. O homem não quer conversas sobre “essa mulher”, que é muito problemática, e parte para a Guiné Bissau, deixando a filha precisamente em casa de Aisha. É aqui, numa segunda parte do filme, que é pronunciada pela primeira vez a expressão “o corte”. Aisha trabalha na máquina de costura e canta, as meninas partilham a cama numa divisão próxima. Num jogo de sombras em que se percebem mais silhuetas do que rostos, a criança mais velha revela que tem maus pressentimentos relativamente ao casamento e que sofreu muito com “o corte”. Ainda sente a faca no corpo. Awa parece não perceber.

- Faca para cortar o quê?
- Corta o que está sujo dentro de ti.
- Esse é o corte de que falam? Eu não tenho nenhuma sujidade no meu corpo. O meu pai nunca aceitou essa coisa.

Aisha, que costura e canta, manda as jovens calarem-se e dormirem. Amanhã é dia de escola. Impõe-se silêncio sobre o assunto. No dia seguinte, esta conversa será remetida para o baú dos sonhos maus. Aisha vive com as suas duas crianças, mas não conseguiu evitar que a sua filha sofresse o corte, apesar de ser radicalmente contra essa mutilação. Toda a preparação do ritual violento será feita sem que Awa perceba claramente o

que se está a passar. No entanto, mais adiante, o filme mostra que existem redes de “tráfico” – existem pessoas a quem se paga para levar e trazer meninas, que vão ser sujeitas ao “corte”. Nada é conversado.

Aisha convidará Awa a sentar-se para que lhe arranje o cabelo. A carga cultural que o ritual transporta e a intimidade que proporciona produzem um dos momentos mais belos do filme. A câmara está parada em frente da menina, sentada numa cadeira, e da mulher que, em pé, lhe vai entrançando o cabelo. Aisha começa por trazer uma recordação da Guiné, de quando arranjavam os cabelos debaixo das mangueiras, e dos cheiros da infância que foi dura, mas fortalecedora. No entanto, aproveitará as inseguranças da criança relativamente ao casamento do pai para a introduzir na problemática da tradição.

– Minha filha, presta atenção. A nossa tradição é um bocado complicada. Às vezes, faz-nos sofrer, mas ajuda-nos. Nós aprendemos muito com a nossa tradição. Mas tem coisas na nossa tradição (som de desaprovação produzido com os lábios) não muito boas...

– O meu pai diz que a tradição é boa.

– O teu pai disse o quê?

– Disse que a tradição é boa.

– Ele tem razão. A tradição é boa, ensina-nos a respeitar a nossa cultura, a nossa terra (imagem de pano decorativo de parede e de estátuas africanas em madeira). Se não sabes quem és, não sabes onde vais. Eu não estou a dizer que a tradição é má, mas as mulheres estão fartas de sofrer nas mãos dos homens. Não compreendo, no novo tempo, nas novas gerações, com a evolução do mundo, porque é que as mulheres têm de ser castigadas para bem dos homens. É só isso que não entendo. E deixa-me dizer-te, nunca deixes ninguém magoar-te. Ouviste? Não aceites que ninguém venha por a mão no teu corpo, para te magoar. É bom aceitar o lado bom da tradição, mas acredito que tem coisas más da nossa tradição.

Aisha sustenta que a tradição é boa e ajuda. Sem nunca desenvolver propriamente uma tese sobre a importância de preservar a tradição, e

mesmo – arrisco dizer – revelando alguma dificuldade em defendê-la. *Si destino* procura compreender as causas da reprodutibilidade de gestos que vêm de longe e que já não nos podem servir. Deste modo, *Si destino* é ainda um filme sobre a insegurança e as dependências dos imigrantes, como o pai de Awa, que acaba por encontrar apoio na comunidade de origem, mesmo depois de estar em Portugal, há muito tempo. Fora da sua terra, longe da sua cultura, a tradição ajuda-o precisamente a “não esquecer quem é e a saber para onde vai”. O conjunto de práticas a que aqui chamamos tradição serve a Abdulay, porque, sem ela, o homem seria apenas mão-de-obra, tantas vezes dispensável, num mundo que não o vê como par.

Si destino é também um filme sobre as crianças como Awa que (sendo ou não portuguesas) não têm amigos portugueses brancos na escola. Um mundo em que há fronteiras que dividem alunos negros dos brancos, culturas negras das brancas. A cena que ilustra esta separação acontece no pátio da escola: uma grade em frente ao rosto de Awa, que olha para o outro lado de uma rede de arame, onde se encontra uma jovem branca de cabelo liso comprido. As duas entreolham-se, mas não falam. Crianças jogam à bola. Awa e a sua amiga e vizinha voltam para casa, sem terem interagido com mais ninguém.

Assim chegamos àquela que pode ser lida como a grande questão de *Si destino* – o fechamento das comunidades sobre si próprias. Este fechamento, é preciso dizê-lo, resulta de uma profunda segregação a que são submetidos “os outros”, os estrangeiros, mesmo que os estrangeiros de hoje fiquem amanhã (Simmel, 1983). Uma vez segregada, a comunidade é remetida para um espaço de invisibilidade, de não existência, perante o Estado e as suas instituições, o que lhe permite (à comunidade) instituir uma espécie de Estado-nação com as suas leis internas próprias, que escapam completamente ao controlo democrático e cidadão (Silva, 2000). Sem rede (a não ser as que se constituem como fronteiras), sem apoio, os elementos mais frágeis dessas comunidades, principalmente mulheres e crianças, veem-se amiúde impossibilitados de fazer valer os seus direitos, porque aqueles que

têm poder sobre elas não abdicam de o exercer, em nome precisamente da tradição e da cultura.

Considerações finais

Duas primeiras obras, ambas de 21 minutos, ambas feitas com orçamento muito reduzido e com o apoio de amigos e conhecidos, no contexto escolar, com vista à obtenção do grau de licenciatura. Considerando que se trata de um filme de ficção e de um documentário, as proximidades poderiam acabar por aqui. É curioso constatar, contudo, outros pontos de contacto entre *Marcas do desterro* e *Si destino*.

A primeira proximidade consiste no facto de ambos os filmes serem histórias que se desenrolam numa relação entre países. Em trânsito entre Portugal e Guiné Bissau, no caso de *Si destino*, e entre Moçambique e São Tomé e Príncipe, no caso de *Marcas do desterro*, ambas as histórias dialogam com o peso de uma circunstância migrante (desejada e/ou imposta). Filhas de diferentes diásporas africanas, Teodora Martins e Vanessa Fernandes são também pessoas em trânsito (não só entre os países que filmam). É sem surpresa, portanto, que a reflexão sobre essas condições entre-lugar surja nas suas obras.

Além disso, ambos os filmes refletem sobre o peso de um passado colonial e a forma como se expressa nos fios com que se tecem as relações nas sociedades em que vivem. Se *Marcas do desterro* dá visibilidade a uma consequência direta da política colonial de deportação de moçambicanos para São Tomé e Príncipe, por outro lado, *Si destino* mostra a forma como vivem e permanecem invisíveis na sociedade portuguesa, bolsas humanas que são “restos” do antigo Império. Neste sentido, ainda, ambos os filmes falam de segregação social e das implicações que essa traz para os segregados.

Teodora Martins e Vanessa Fernandes, através dos seus protagonistas/testemunhas, instituem projetos de afirmação pessoal, que procuram dar visibilidade a vozes silenciadas/apagadas. O estudo sobre o cinema feito por mulheres negras da chamada “lusofonia” trará, com certeza, a confirmação destas proximidades, além de novas imbricações, por exemplo, com

o feminismo (interseccional), a ideia de autorrepresentação, ou o ativismo, entre outras.

Artigo desenvolvido no contexto do projeto “Memories, cultures and identities: how the past weights on the present-day intercultural relations in Mozambique and Portugal?”, financiado pela Rede Aga Khan para o Desenvolvimento e pela Fundação para a Ciência e a Tecnologia.

Referências

- Areal, L. (2011). *Cinema português um país imaginado*, Vol. II – Após 1974. Lisboa, Portugal: Edições 70.
- Arenas, F. (2012). Retratos de Moçambique pós-Guerra Civil: a filmografia de Licínio de Azevedo. In M. Bamba, & A. Meleiro (Orgs.), *Filmes da África e da Diáspora: objetos de discursos* (pp. 75-98). Salvador, Brasil: EDUFBA.
- Arenas, F. (2016). África lusófona nas telas: Depois da utopia e antes do fim da esperança. *África(s). Cinema e revolução*, 20-33. São Paulo, Brasil: Caixa Cultural.
- Bamba, M. (2012). In the name of ‘cinema action’ and Third World: The intervention of foreign film-makers in Mozambican cinema in the 1970s and 1980s. *Journal of African Cinemas*, 3(2,1), 173-185. DOI: 10.1386/jac.3.2.173_1
- Cunha, P. (2018). Portugal e Moçambique: cooperação e co-produção cinematográfica no pós-independência. In J. Seabra (Org.), *Cinemas em português: Moçambique auto e heteropercepções* (pp. 81-100). Coimbra, Portugal: Imprensa da Universidade de Coimbra. DOI: 10.14195/978-989-26-1395-6_10
- Jamal, C. M. (2019). *Representações do Colonialismo nos Manuais Escolares de História do 1.º ciclo do Ensino Secundário geral no período pós-independência em Moçambique* (Tese de Doutoramento). Universidade do Minho, Braga, Portugal.
- Matos, P. F. (2006). *As cores do império: representações raciais no império colonial português*. Lisboa: Instituto de Ciências Sociais.

- Matos, P. F. (2016). Images of Africa? Portuguese films and documentaries related to the former colonies in Africa (first half of the 20th century). *Comunicação e Sociedade*, 29, 153-174.
- Matos, P., & Neves, L. (2016). *Herdeiros da escravatura*. Praia, Brasil: Nos Genti.
- McNamee, S. J., & Miller Jr., R. K. (2016, primavera). The meritocracy myth. *Sociation Today*, 2(1). The North Carolina Sociological Association, 2016. ISSN 1542-6300. Retirado de <http://www.ncsociology.org/sociationtoday/v21/merit.htm>
- Meneses, M. P. (2016, jan./jun). Os sentidos da descolonização: uma análise a partir de Moçambique. *Catalão*, 16(1), 26-44. DOI: 10.5216/o.v16i1.36904
- Oliveira, J. C. A. (2018). *Precisamos vestir-nos com a luz negra: uma análise autoral nos cinemas africanos – o caso de Flora Gomes* (Tese de Doutoramento). Universidade do Algarve, Faro, Portugal.
- Pereira, A. C. (2014). *A mulher-cineasta: da arte pela arte a uma estética da diferenciação* (Tese de Doutoramento). Universidade da Beira Interior, Covilhã, Portugal.
- Pereira, A. C. (2019). *Alteridade e identidade na ficção cinematográfica em Portugal e em Moçambique* (Tese de Doutoramento). Universidade do Minho, Braga, Portugal.
- Piçarra, M. C. (2011). *Salazar vai ao cinema. A política do espírito no Jornal Português*. Lisboa: DrellaDesign, Lda.
- Piçarra, M. C. (2015). *Azuis ultramarinos. Propaganda colonial e censura no cinema do Estado Novo*. Lisboa, Portugal: Edições 70.
- Sales, M. (2011). *Em busca de um novo cinema português*. Covilhã, Portugal: Livros LabCom. ISBN: 978-989-654-064-7
- Schefer, R. (2016a). Mueda, memória e massacre, de Ruy Guerra, o projeto cinematográfico moçambicano e as formas culturais do Planalto de Mueda. *Comunicação e Sociedade*, 29, 27-51. DOI: 10.17231/comsoc.29(2016).240

- Schefer, R. (2016b). O cinema revolucionário moçambicano: I visível, o invisível e o translucido. *A Quarta parede* #36. Retirado de <http://www.acuartaparede.com/wp-content/uploads/2017/06/Artigo-Cinema-Revolucion%C3%A1rio-Mo%C3%A7ambicano-Pt.pdf>
- Silva, T. T. (Org.) (2000). A Produção Social da Identidade e da Diferença. In T. T. da Silva, K. Woodward, & S. Hall (Eds.), *Identidade e Diferença – a perspectiva dos estudos culturais* (pp. 74–101). Petrópolis, Brasil: Vozes.
- Simmel, G. (1983). *Sociologia*. São Paulo, Brasil: Ática.

A “DIGITAL” DO CINEMA ANALÓGICO SOBRE O POVO PRETO

Clementino Jesus Junior

clementino.jr1@gmail.com

Doutorando em Educação – GEASUR / UNIRIO

Resumo

O presente artigo reflete sobre a importância dos primeiros passos dados pelos pioneiros do que chamo de Cinema da Diáspora Africana, no século XX, onde a prática cinematográfica e o acesso aos recursos para produzir filmes em busca de uma identidade negra e/ou africana eram distintas, tanto no Brasil no período da “Abertura”, no Caribe, assim como nas décadas de 60 e 70 nos países africanos pós-coloniais. Dialogarei revendo destaques das questões levantadas pelos participantes dos debates cineclubistas do curso realizado pelo CAN – Cineclube Atlântico Negro sobre essa cinematografia, em diálogo com os conceitos trazidos por Stuart Hall sobre as representações “dessa África” no cinema caribenho, e com a epistemologia da existência de Milton Santos. O artigo tratará das seguintes etapas: proposta do curso; os corpos negros à serviço da branquitude no cinema brasileiro; as “brechas” para um cinema pós-colonial preto e crítico nos países africanos francófonos; o cinema feito por pretos e a globalização; e o legado deste fazer cinematográfico para as futuras gerações.

Palavras-chave: educação audiovisual, cinema, diáspora africana

THE “FINGERPRINT” OF ANALOG CINEMA ABOUT THE BLACK PEOPLE

Abstract

This paper ponders about the importance of the first steps made by the pioneers of what I call African Diaspora Cinema, in the 20th Century, where the praxis of cinematography and the access to film production resources, in search of a black and/or african identity were distinct, in Brazil during the redemocratization period, in the Caribbean, as well as during the 60s and 70s in the post-colonial African countries. I will review highlights of matters raised by participants of cineclub participants in the course by CAN – Cineclub Atlântico Negro (Black Atlantic Cineclub) about this cinematography, in dialogue with concepts brought by Stuart Hall about the representations of “this Africa” in caribbean cinema, and with Milton Santos’ epistemology of existence. This paper is comprised of the following stages: course purpose; black bodies at the service of the whiteness of Brazilian Cinema; the “gaps” to a post-colonial black and critical cinema in francophone African countries; cinema made by black people and globalization; the legacy of such film making for future generations.

Keywords: audio-visual education, cinema, African diaspora

Introdução

O “olhar” tem sido e permanece, globalmente, um lugar de resistência para o povo negro colonizado. Subordinados nas relações de poder aprendem pela experiência que existe um olhar crítico, aquele que “olha” para registrar, aquele que é opositor. Na luta pela resistência, o poder do dominado de afirmar uma agência ao reivindicar e cultivar “consciência” politiza as relações “do olhar” – a pessoa aprende a olhar de um certo modo como forma de resistência. (HOOKS, 2018)

Em março de 2018 iniciei um curso com 8 encontros mensais, chamado X CAN – Reflexões sobre o Cinema Negro, cuja meta atingida foi traçar um panorama sobre a produção cinematográfica protagonizada por pioneiras e pioneiros pretos no Século XX. O curso inaugurou um novo

formato nas sessões cineclubistas do CAN – Cineclube Atlântico Negro, e o “X” é o 10 em algarismo romano, pois o curso comemorou uma década de atividade do Cineclube, exibindo filmes da diáspora africana. O X CAN aconteceu aos domingos, com carga horária diária de 10 horas, com 3 sessões de longas-metragens, sendo uma matinal e duas vespertinas, e com a última sessão do dia sendo antecedida por uma aula de aproximadamente uma hora sobre o tema do dia, e com debate após as sessões. A proposta de imersão mensal que, por mais cansativa que fosse era sempre prazerosa ao final do debate, propunha também a possibilidade do encontro, do público estar junto vendo filmes, almoçando junto, e com esses estudantes ansiosos a cada final de sessão acumulando questões e perguntas para a aula.

X CAN

No primeiro encontro tracei uma linha do tempo das representações do cinema negro, e exemplifiquei a partir do ator preto mais importante, até o momento, na história do cinema brasileiro, Grande Otelo, como o seu corpo e sua persona atuaram no olhar e narrativas de realizadores brancos em 4 movimentos do cinema brasileiro. Baseei a aula na tese de Luís Felipe Hirano (2013) na qual ele traz essa abordagem, e apresenta este ator a partir de 3 categorias: Persona Cinematográfica, Persona Memorialística e Estereótipo.

No segundo encontro busquei explicar a evolução nas representações dos afro americanos no cinema hollywoodiano até o surgimento do movimento *Blaxploitation*. O cineasta Melvin Van Peebles investiu com recursos próprios na produção independente *Sweet Sweetback's Baadasssss Song*, lançado em 1971. O nome deste movimento, criado pela imprensa, unia pejorativamente as palavras *Black* e *Exploitation*, este segundo termo intitulava os filmes científicos com caráter “apelativo” para temas como violência e sexualidade. Após o sucesso desta obra de Melvin Van Peebles, com circuito restrito nas periferias norte-americanas, o *Blaxploitation* começa a ser apropriado pelos estúdios e por realizadores e roteiristas brancos,

acelerando essa “onda” de sucesso e abreviando o fim deste tipo de produção em menos de uma década.

No terceiro encontro a professora convidada Aza Njeri, *shenuti* da afrocentricidade e parceira em outras atividades do cineclube, abordou um olhar afrocentrado sobre o cineasta senegalês e pioneiro do cinema preto africano Ousmane Sembène. Mais adiante explicarei por que pensar o que para alguns aparenta ser redundante: “cinema preto africano”.

No quarto encontro expandi o debate da autoria e influências cinematográficas da primeira geração de cineasta africanos a partir de dois nomes importantes que ingressaram no cinema como auxiliares e elenco de obras do cineasta Jean Rouch: Safi Faye e Moustapha Alassane.

No quinto encontro apresentei um recorte peculiar da produção preta feita por cineastas africanos a partir da cinematografia do mauritano Abderrahmane Sissako. Nesta aula tratei do olhar deste cineasta, que estudou cinema na Rússia, na década de 1980, e que com uma linguagem ocidentalizada, a partir de um olhar africano, reflete sobre temas familiares ao autor, como imigração e globalização. Essa minha leitura sobre essa “linguagem ocidentalizada” explicarei mais adiante.

No sexto encontro nossa professora convidada Ana Paula Alves Ribeiro, da FEBF-UERJ falou sobre Zózimo Bulbul, e a importância deste, não apenas por ser o primeiro cineasta preto a trabalhar temática racial no Brasil, mas como seu legado, incluindo o resgate de suas obras e de outros cineastas pioneiros como ele, e da criação do Centro Afro Carioca de Cinema e do Encontro de Cinema Negro Zózimo Bulbul, incentivou todo um surgimento de novos cineastas pretos no Brasil, estimulando o ingresso de pessoas pretas nas universidades de cinema e na produção audiovisual.

No sétimo encontro a pesquisadora e professora Janaína Oliveira, do IFRJ-São Gonçalo, falou sobre outro cineasta senegalês marco do cinema africano, e cujo conjunto da obra se destaca do restante da produção do período: Djibril Diop Mambéty.

No oitavo encontro, a pesquisadora e cineasta convidada Rosa Miranda, da UFF, trouxe um olhar sobre três atrizes pretas marcantes do cinema

nacional: Ruth de Souza, Léa Garcia e Zezé Motta, analisando as trajetórias dessas 3 atrizes, que juntas à atriz Chica Xavier são chamadas de As Damas Negras, e como se dão as representações de mulheres pretas nas obras cinematográficas brasileiras.

No último encontro apresentei a diversa obra do cineasta Haitiano Raoul Peck, ampliando ao Caribe o recorte do curso(que continua este ano concentrado na obra de Spike Lee) e trazendo um olhar importante para o que trataremos neste texto. Apresentamos o olhar de um cidadão da diáspora, nascido no caribe, e graças ao pai diplomata, tendo morado em vários continentes do mundo. Essa vida em trânsito do jovem Raoul Peck inclui sua infância no Zaire/Congo, e seu olhar de documentarista e cidadão global sobre autoritarismo, desigualdades sociais e a globalização.

Cinema da Diáspora Africana

Os pobres, os migrantes, as minorias, aqueles que não têm a possibilidade de exercer plenamente a modernidade, colocam-se mais facilmente com a possibilidade de perceber as situações, ainda que confusamente, e devem ser ajudados pelos que sistematizam o conhecimento relativo ao mundo de hoje. (SANTOS, 1996)

Partindo da Globalização no olhar cinematográfico de Raoul Peck, para me remeter à um grande teórico deste assunto, o geógrafo Milton Santos (1996) analisa o cotidiano como produtor de um fenômeno político, fazendo com que todas as diferenças estabelecidas aconselham a diversidade de popular a tomar posições, o que leva a compreensão de que tanto eles como as instituições e as empresas existam, o que sugere uma “epistemologia da existência” (SANTOS, 1996).

Sobre minha preferência a falar sobre Cinema da Diáspora Africana, ao invés de Cinema Negro, prefiro pensar a partir de Stuart Hall (1989), na busca por um cinema de referências africanas por cineastas caribenhos, onde ele apresenta as categorias de “Presença Africana”, “Presença Europeia” e “Presença Americana”. A primeira discute as “presenças e

ausências” dentro da identidade cultural enquanto representações na tela, vozes tantas vezes silenciadas e imagens estereotipadas, tratadas como o outro numa visão binária persistente no ocidente, e onde resta aos afro americanos os retratos menos dignos nas narrativas. A segunda é a presença hegemônica, a representação que é única e ignora ou bane o outro. A presença americana aparece como aquela que reconhece a identidade na diáspora como uma possibilidade de identidade, vendo esta América não como um retrato do norte global, mas como a junção desta diversidade que compõe pretos, brancos, povos nativos e toda a diversidade étnica que surge da dinâmica social destes grupos na diáspora destes países da América Latina e do Sul em especial.

HIRANO (2013), analisando a trajetória do mais importante ator, e preto, de todos os tempos no cinema brasileiro, Grande Otelo, o analisa a partir de 3 categorias: Persona Cinematográfica, Persona Memorialística e Estereótipo. Na primeira, inspirado em Sobral e Bourdieu, situa a “Persona Cinematográfica”, ou artística, como aquela onde as características de atores e personagens não estão dissociadas ao longo de sua carreira, algo diferente do estereótipo pelo simples fato de que neste o ator e seu corpo já ditam as características do que será o personagem, mas sem descartar a capacidade artística e criativa deste. Algo que enxergo em outras “personas” no cinema brasileiro, além de Grande Otelo, objeto da tese de Hirano, como Mussum, Tião Macalé, dentre outros, é a predominância dos personagens cômicos, onde sempre se viam fazendo releituras de personagens já feitos anteriormente, e quem em algum momento se misturam com a identidade do próprio ator. A “Persona Memorialística” se difere da construção da “Persona Cinematográfica” por ser um processo de rememorar, ou seja, quando o ator a partir da memória desta sua trajetória traz para seu corpo a relação e a reação do público à seus personagens e suas atuações, tem a ver com um reconhecimento de si em sua carreira, ou no caso de Grande Otelo, ele seria a “Persona Cinematográfica”, enquanto o Sebastião Bernardes Prata seria a “Persona Memorialística” (HIRANO, 2013).

Escurecimentos na tela

O encontro para ver filmes, em um cineclube ou no cinema, e refletir em conjunto sobre essas obras, suas abordagens, estéticas, e como estas nos atravessam de maneira crítica, está no cerne do movimento cineclubista desde seu surgimento, em 1913, segundo alguns pesquisadores, na experiência do *Cinema du Peuple* (Cinema do Povo), atividade de exibições educativas, a partir do acervo de filmes educacionais da já existente distribuidora Gaumont, criada pelo movimento sindical francês, então de caráter anarquista, já no formato que conhecemos hoje. Se exibiam filmes sobre ideologias políticas, saúde, e questões importantes à cidadania, mas com a chegada da primeira guerra-mundial, a economia e a produção cinematográfica se voltou para os esforços de guerra, e com isso houve uma interrupção neste início cineclubista, que durante um breve tempo retorna em várias partes do mundo com um caráter mais elitista, como na iniciativa que deu origem ao cineclubismo no Brasil, o Chaplin Club em 1928, na então capital do país Rio de Janeiro. O que podemos pensar da experiência do “Cinema do Povo” foi essa possibilidade de unir pessoas para, a partir de filmes, discutirem temas contemporâneos. Ou como afirma MUNDIM: “A reflexão em torno do público tem como estímulo a percepção de um fenômeno contemporâneo da reunião de indivíduos, ou grupos organizados, em que há predomínio da crítica e da reflexão e que é direcionada a uma atitude comum” (MUNDIM, 2012)

A retomada cineclubista na virada dos séculos XX e XXI, permitindo não só uma maior difusão de filmes em *Digital Video Disk* (DVD) através de data-shows, como um estímulo às produções independentes, graças ao surgimento das filmadoras digitais, mais acessíveis do que as de cinema, criou uma tendência à uma sonhada democratização do acesso aos meios audiovisuais. Com a implementação de políticas públicas durante a partir de 2003, vemos a paulatina formação de Pontos de Cultura ao longo do país, e com a contribuição da internet, formando redes de comunicação, apoio e ações políticas, principalmente em nichos tradicionais que normalmente não atuavam com essas práticas, como comunidades indígenas,

quilombolas, e cidades do interior, para exemplificar. Na década seguinte, a então política pública de reserva de vagas nos processos seletivos universitários para Pretos e Pardos (classificação racial segundo o IBGE, a partir da autodeclaração) aumentou consideravelmente o acesso dessas pessoas à cursos, até então considerado de elite, como o Cinema. E neste ponto resgato a categoria já citada por HALL (idem) da “presença europeia”. O confronto de jovens ativistas antirracistas, que ingressam em cursos onde professores brancos, em sua grande maioria insensíveis ou ignorantes nas questões principais das relações étnico-raciais, que são motivadoras das mesmas desigualdades sociais que fazem estes jovens estarem tão afastados dos cursos de cinema, é fato. O resultado é uma visível ausência de professores pretos e conscientes de sua condição ingressando nestes quadros, onde quem seleciona é o mesmo colegiado dos professores já citados. Esta “presença europeia” se estabelece nas referências do curso, do currículo de aprendizado, na programação das atividades culturais, e os questionamentos sobre a ausência do cinema africano, caribenho, e em alguns casos até do brasileiro no ensino, tem sido constante. Esses professores nunca estudaram estes cineastas, ou os viam, quando em festivais europeus, como meros exemplos de que há cineastas produzindo nestes continentes, mas não como algo que possa ter uma importância mesmo que não sigam os padrões habituais. O que se ensina à todos os alunos é a forma eurocêntrica de cinema, com algum espaço para as cinematografias asiáticas e sul-americanas (desde que da argentina). O CAN vem desde setembro de 2008 fazendo esta busca, por expor filmes “difíceis” de se ver, pautados a princípio pelo protagonismo de pretas e pretos nas telas, e cada vez mais priorizando a autoria de pretas e pretos nas narrativas, não excluindo outras leituras, autores e abordagens, desde que no debate seja possível trazer um olhar crítico sobre o que vem sendo produzido, baseado nas presenças “africanas” em busca deste “pertencimento americano”.

Presença Africana

No curso X CAN, durante 4 dos 8 encontros, trabalhamos nomes referenciais do cinema realizado no continente africano. Por uma questão de acesso, o que vem limitando em especial na última década a pesquisa, trabalhamos a partir de cineastas de países francófonos, ou influenciados diretamente pelo etnógrafo francês Jean Rouch, o que nos coloca centrados principalmente no Senegal, terra de origem de Ousmane Sembene, o primeiro realizador preto africano a produzir um curta, e depois um longa, em território africano, de Djibril Diop Mambéty, o que apesar de sua curta trajetória encerrada com uma morte precoce aos 53 anos, marcou por ser além de um pioneiro, um cineasta peculiar na produção pós-colonial pela forma como trabalhou a estética, a narrativa e a construção de seus “heróis e heroínas” fora dos padrões, ou talvez até o inverso deles, e de Safi Faye, a primeira mulher preta africana a produzir um longa-metragem de ficção. Nesses encontros fica nítida as diversas formas como esses 3 nomes, unidos à Moustapha Alassane, trazem a partir de um vocabulário cinematográfico como ensinado em escolas de cinema na Rússia, Canadá e Inglaterra, exceto Mambety que foi autodidata, olhares diferenciados sobre uma África até então vista por termos que são pejorativos como “exótica”, “selvagem”, “miserável”. Eles conseguiam extrair as potências de seus personagens pelo pertencimento ao local após o fim da colonização, os conflitos entre tradição e a vida moderna, e por simbolismos e códigos, muitas vezes compreensíveis para o público em geral, mas raras vezes colocados da maneira como foram em uma narrativa audiovisual. Um olhar visto de dentro, bem diferente da visão estilo “safari” de vários cineastas estrangeiros ao continente. Em contrapartida trazemos um olhar belo e crítico à um dos que, junto ao caribenho Raoul Peck, mostra este cidadão da diáspora, deslocado de seu lugar de nascença e refletindo sobre sua terra natal, sobre o território estrangeiro, quando não o território do colonizador de seu país: Abderrahmane Sissako. Cada um deles tem uma produção que transitou do final do século XX e marcou o início do século XXI com produções, não exibidas no curso, mas que merecem menção,

como “Não Sou Seu Negro” e “Timbuktu” respectivamente. São cineastas pretos em diáspora, em um momento em que os muros caem e a pauta da globalização se faz constante. Quando comecei o CAN, muitas destas obras não eram acessíveis, nem em DVD, pois nunca houve um interesse de distribuição de obras africanas e latino-americanas com temática preta. E esses filmes da produção francófona são acessíveis pela iniciativa de difusão de um recorte africano francófono, e em vários casos de distribuição de outros países, por parte da Cinemateca Francesa, com sede no Rio de Janeiro, onde foi possível acessar estas obras com legendas em português, e que com isso, se consolidam como parceiros de iniciativas de instituições que divulgam ou pesquisam cinema africano.

Presença Europeia

O fato de alguns dos cineastas citados anteriormente terem feito suas formações cinematográficas no “norte global”, como Abderrahmane Sissako, nascido na Mauritânia, criado no Mali e estudante de cinema na Rússia, Safi Faye, nascida no Senegal mas formada em etnologia na França, e com pós em audiovisual na Alemanha, e Moustapha Alassane, nascido no Níger, e que estudou animação na National Film Board of Canadá, não mudou o compromisso desses com narrativas comprometidas com seus territórios, e nem os permitiu colonizar sua linguagem. Se por um lado alguns podem ver no cinema de Sissako muito do vocabulário cinematográfico europeu, suas obras trazem um olhar “de dentro”, nos mínimos detalhes, e narrando isso de uma maneira crítica mas de uma maneira talvez mais sutil e poética do que os dois citados anteriormente, até porque pouco mais de uma década que os separa traz transformações na forma como estes cineastas africanos e sua produção pós-colonial abordam as conjunturas de seus países e do legado negativo do período colonial. Note que quando falo de vocabulário, é uma afirmação do audiovisual como linguagem, como pedagogia, e como forma de retratar epistemologias outras, e falando em epistemologias, cineastas como estes, juntando a eles Ousmane Sembene, senegalês que estudou também na Rússia como Abderrahmane

Sissako, penso que são gerações que confrontaram o “pensamento abissal” (SANTOS, 2009) ao desfazer um olhar exótico, fetichizado e até caridoso sobre a produção artística africana, quando pensado qualquer adjetivo sobre esta produção vinda de África. Eles atravessam para os festivais, para os jornais e revistas de cinema, e décadas depois se consolidam como referências para cineastas pretas e pretos na diáspora se referenciarem, não buscando fórmulas para trazer essa “presença africana” às suas produções, mas como uma referência sólida para se pensar iniciativas outras para produções nas américas. Ou como comenta Ousmane Sembene em entrevista ao jornal *The Guardian*:

Eu realmente não acho que existem regras fixas ou definidas para a produção de filmes. E gostaria que os jovens africanos fossem mais violentos e rejeitassem qualquer tipo de conformismo, ou que tivessem metas claras a serem alcançadas. Eu acho que é apenas a sensibilidade do artista que conta. Eu realmente acho que a forma é menos importante, especialmente neste período que estamos passando. (The Guardian, 2005)

Neste contexto, Ousmane Sembene complementa falando sobre as soluções de Nigéria e Gana, de investir pesado na produção em vídeo para consumo doméstico, como o fenômeno de *Nollywood*, e reconhece o quanto caro é produzir em 35 mm para a realidade até então no continente Africano. E justamente o foco do curso foi a produção da geração do cinema “analógico”, produzido em película cinematográfica, e diante de desafios de uma indústria só existente para exibição de filmes comerciais norte-americanos e europeus, sem incentivo para a produção local.

Presença Americana

Como citado por HALL (idem), e trazendo o caso do cineasta haitiano Raoul Peck, este “americana” não se refere à América do Norte, muito mais na realidade do “Norte Global” do que do “outro lado da linha” deste “pensamento abissal” (SANTOS, 2009). Raoul Peck ainda jovem e morando no Congo, presenciou toda a turbulência política diante da

perseguição e do assassinato de Patrice Lumumba, seu então presidente. Esse tema lhe rendeu dois filmes, sendo um documentário e uma ficção, mas não sem antes abordar em *Contos do Haiti*, seu primeiro e “visceral” longa-metragem, o sentimento de viver em seu país natal nos tempos de outro regime autoritário, durante os governos dos Duvalier, conhecidos respectivamente como Papa e Baby Doc. Ele traz em sua cinematografia a experiência do intelectual em formação na experiência pessoal numa frequente diáspora, conhecendo vários lugares do mundo, e trazendo essa visão e pensamento global para o seu cinema, e um cinema de narrativa direta, factual, mas com um olhar peculiar e não eurocêntrico.

O que essa “presença americana” traz é o reconhecimento desta identidade, que perpassa as demais citadas e busca uma identidade em suas produções, uma identidade preta local, referenciando a ascendência africana, e as possibilidades de uso de suas próprias narrativas e epistemologias através do vocabulário cinematográfico ocidental, ou em novas formas de fazer cinema, como proposto por Ousmane Sembene, a partir da sensibilidade do artista local. E quando pensamos a produção brasileira, de Zózimo Bulbulao surgimento do “Dogma Feijoadá”, manifesto audiovisual e político liderado por intelectuais e cineastas paulistanos, cujo nome central é Jeferson Dê, houve um silêncio na produção de narrativas ficcionais. Com o advento da tecnologia de produção audiovisual digital se estabelece um mercado mais acessível, e novos nomes se juntam aos mais experientes, como Joel Zito Araujo, e começam a renovar e inovar a partir destas trilhas abertas nessa mata cerrada do fomento e da difusão de conteúdo audiovisual no Brasil. Esses novos autores abandonam os estereótipos com os quais homens e mulheres vem sendo representados e como esses personagens de pele preta não recebem qualquer elaboração, ou são tão desumanizados como os que foram sequestrados de África para cá, e há aproximadamente 500 séculos tem que lembrar que fazem parte importante da construção artística e cultural do Brasil também, para além de contribuições em todos os setores da sociedade.

Metodologia

Para criar um panorama sobre a cinematografia de algum cineasta, ou ator/atriz, ou um diálogo temático entre realizadores, as sessões foram baseadas em imersões cinematográficas. Em cada sessão exibimos um longa ou uma série de até 3 curtas-metragens, com dicas prévias sobre os filmes, só ressaltando algumas perguntas e provocações para acentuar o olhar do público para aspectos desejados para o debate após a última exibição. A ordem dos filmes eventualmente poderia ser mudada de um roteiro ideal para permitir o horário de almoço mais tranquilo, já pensando que é o momento em que a sala escura se fragiliza diante do cansaço natural do público após uma sessão matinal e a refeição. Mesmo nestes casos de mudança de ordem, a curadoria das sessões cumpria sua função, pois o conjunto dos filmes renderam por si só as reflexões desejadas acerca de cada temática já elencada no início do texto.

Importante ressaltar o porquê de utilizar a exibição de filmes como forma de disparar debates, principalmente vinculado a um tema primordial como a luta antirracista dentro do pensamento decolonial. MUNDIM (idem, citando MACEDO) comenta que “Nos meios populares, principalmente religiosos e classistas, se estruturou uma sólida tradição em que as imagens em movimento foram empregadas como elemento complementar à catequese, ao ensino, à propaganda e à agitação”. Se pensarmos como os autores supracitados trazem a questão da origem da atividade cineclubista no movimento sindical francês, ainda nas primeiras décadas da atividade cinematográfica quando esta, mesmo que engatinhando, já apresentava um caráter comercial e industrial, na exploração de imagens em movimento, é importante pensar que no “cinema mudo” a teatralização das atuações reforçavam inúmeros estereótipos sociais, e mesmo nestes as personagens pretas eram praticamente inexistentes, ou suas aparições não tiveram a mesma “sorte” dentre as obras antigas que foram preservadas, ou documentadas mesmo que por texto na época. No Brasil a presença de pretos e pretas em personagens com importância na narrativa só aparece de maneira tímida nos anos 50, mas com casos isolados como o do já

citado Grande Otelo, que apesar da sua versatilidade sempre teve maior visibilidade em seus papéis cômicos, quase sempre ao lado de Oscarito na Atlântida do que em seus papéis dramáticos, em filmes onde o tema do racismo já se fazia presente, como em “Também Somos Irmãos”, de José Carlos Burle em 1949. A importância deste recorte étnico na curadoria destes conteúdos antes do cinema digital, como a iniciativa do próprio Zózimo Bulbul, um dos protagonistas desta história em projeto do Centro Afrocarioca de Cinema, é fundamental. Raros programas temáticos no acervo da Programadora Brasil, projeto descontinuado pelo então existente Ministério da Cultura, foram importantes para referenciar algumas obras até então desconhecidas com a presença desses temas e atores sobre os quais leem-se poucos artigos, e estimular assim mais pesquisas sobre esses apagamentos históricos. No exterior, algumas das obras que exibimos fizeram parte de um esforço do Instituto do cineasta e pesquisador Martin Scorsese que restaurou importantes obras africanas e caribenhas que estavam prestes a se perder, permitindo o surgimento de cópias em Blue Ray e outros formatos de alta definição para exibição em espaços cineclubistas.

A proposta de mostrar uma diversidade de obras que, juntas, dão uma visão mais ampla sobre as obras de determinados cineastas, de atrizes e atores, e das relações de de(s)colonização das telas, mas permitindo que até o final da segunda sessão de filmes o público já tenha uma opinião formada, para a partir da aula introdutória para o filme principal, se criem questões sobre o que vem apresentado de informações de pesquisa acadêmica e suas percepções individuais sobre o que foi apresentado. O resultado dos longos debates após as últimas sessões de cada encontro, mostram o quanto todos saem ainda refletindo sobre o que viram e debateram, e como certas certezas pensadas sobre as obras, com o passar dos tempos, já que o recorte das exhibições datava até o ano de 2003 aproximadamente, podem ser revistas e novamente contextualizadas a partir da queda de certos tabus, enfraquecimento de preconceitos, e da maior presença de autores e realizadores africanos em diáspora para qualificar os debates.

Também cabe destacar que o público do CAN e do curso X CAN, atualmente, é majoritariamente, mas não exclusivamente, formado por pessoas pretas e pardas.

Considerações Finais.

Quando revejo as discussões presentes no curso X CAN, do Cineclube Atlântico Negro, é nítido que até bem pouco tempo o acesso às filmadoras portáteis, reserva de vagas em cursos universitários viabilizando um maior ingresso de pessoas pretas, inclusive no curso de Cinema, e um maior acesso à informação, mesmo que não qualificada, trazida pela internet, ainda não eram suficientes para outras vozes e outros olhares se fazerem presentes como narrativas cinematográficas. O título deste artigo, que perde sua dubiedade na tradução para o inglês, trata o “digital” da tecnologia que tomou conta do cinema na virada do século, transformando a “escrita de luz” em grandes pacotes de dados armazenados e retransmitidos por mídias eletrônicas e virtuais. Essa digital também remete à identidade, tão buscada por cineastas afrodescendentes caribenhos, sul-americanos e, enfim, por brasileiros, que buscam através de uma arte colonizada e com regras narrativas construídas ao longo de pouco mais de um século, narrar seus apagamentos e silenciamentos, num confronto ou diálogo entre as “presenças” africana e europeia, e ainda estabelecendo inúmeras possibilidades de estabelecer como se torna “presente” as suas “presenças americanas”, e pretas, na tela.

Assim como Grande Otelo, em suas entrevistas já em fins de carreira, tinha uma grande compreensão do racismo presente em toda a estrutura que o cercava, não apenas por diferenças salariais e de tratamento com seus parceiros brancos, sem necessariamente culpa-los por isso, mas de todas as críticas que surgiam em inúmeras situações de cenas onde, sendo outro ator como Oscarito, essas seriam apenas engraçadas, mas no corpo de Grande Otelo tinham um outro olhar. A Persona Memorialista neste que de “grande” não tinha nada de dúvida, fez com que ele soubesse transitar entre as regras e nichos do mercado, se estabelecer, criar referência, e

deixar uma pequena trilha aberta para que outros atores pudessem a partir deste caminho criar tantos outros, o que já se vê refletido nas personagens dramáticas e cômicas protagonizadas por pretas e pretos em inúmeras produções contemporâneas, o que demonstra uma leve melhora na oferta de trabalho, mas uma diversidade ampla de tipos a serem representados. E aqui aponto como parâmetro um ator que atuou por 70 anos em todas as mídias, e teve destaque em 4 movimentos cinematográficos distintos na história do Brasil, além de produções estrangeiras.

Pensando pelo olhar do oeste africano, *Toubab* significa “branco”, no sentido do colonizador, e não simplesmente a cor em si, e as escolas coloniais nos países francófonos, de onde saíram boa parte dos cineastas francófonos do continente africano apresentados aqui, eram também chamadas de Toubabs. Ousmane Sembene, em uma entrevista menciona seu tio, Abdourahame Diop, um sábio islâmico, que o teria ensinado a não se “toubabiser”, que seria “não se ocidentalizar” (HENNEBELLE, 1972). O resto deste legado é uma filmografia fundamental para desmistificar a África exótica e primitiva retratada no cinema ocidental, e apresentar várias Áfricas refletindo sobre o que são e o que podem vir a ser. Esse eu vejo como o legado da “presença africana” para pensar uma “presença americana”, no sentido da diáspora no caribe, ou para pensarmos onde encontramos em nosso cinema feito por “novos olhares” uma outra “presença brasileira”?

Referências

BERNARDINO-COSTA, Joaze; GROSGOUEL, Ramón.

Decolonialidade e perspectiva negra. Soc. estado., Brasília, v. 31, n. 1, p. 15-24, Apr. 2016. Disponível em http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-69922016000100015&lng=en&nrn=iso. Acesso em 21 de maio de 2018.

GUARDIAN interviews at the BFI Film Ousmane Sembene. Disponível em <https://www.theguardian.com/film/2005/jun/05/features1>.

Acesso em 12 de junho de 2019

- HALL, S. Cultural identity and cinematic representation. Framework, London, n. 36, p. 68-82, 1989.
- HENNEBELLE, Guy. Les cinémas africanis em 1972. Dakar: Societé Africain d'Édition, 1972.
- MUNDIM, Luiz Felipe César. O Cinema do Povo: questões de escala para a história do cinema no movimento operário da França no começo do século XX. XI Semana de História – História e Interdisciplinaridades. 2012. Disponível em https://www.academia.edu/4180836/O_Cinema_do_Povo_quest%C3%B5es_de_escala_para_a_hist%C3%B3ria_do_cinema_no_movimento_oper%C3%A1rio_da_Fran%C3%A7a_no_come%C3%A7o_do_s%C3%A9culo_XX. Acesso em 19 de junho de 2019
- SANTOS, Boaventura de Sousa; MENESES, Maria Paula (Orgs). Epistemologias do Sul. Coimbra: Edições Almedina S.A., 2009.
- SANTOS, Milton. Por uma geografia cidadã: por uma epistemologia da existência. Boletim Gaúcho de Geografia, Porto Alegre. n.21, p. 7-14, ago. 1996b.
- THE STUART HALL PROJECT. Direção: John Akomfrah. Londres: BFI, 2014. (DVD)

O SEGREDO DO GRÃO: IDENTIDADE E MEMÓRIA DOS SENTIDOS

Catarina Andrade

Universidade Federal de Pernambuco

Introdução

Não se deve fixar o homem, pois o seu destino é ser solto.

Frantz Fanon

Desde a década de 1980, a produção cinematográfica francesa tem sido marcada por cada vez mais numerosas produções que se convencionou chamar de “*cinéma beur*” ou “*cinéma de banlieue*”. Filmes como *Laisse béton* (Roger Le Péron, 1983), *Thé à la menthe* (Abdelkrim Bahloul, 1984), *Le thé au haren d’Archimède* (Medhi Charef, 1985) e *Baton Rouge* (Rachid Bouchareb, 1985) voltaram seus olhares para a periferia que habita a França, retratando histórias particulares, e ao mesmo tempo universais, das populações marginalizadas, compostas sobretudo por imigrantes de origem africana. Esses filmes promoveram a consolidação do movimento *beur*, essencialmente identitário, contribuindo para o debate em torno da identidade francesa contemporânea.

Um cineasta que tem se destacado nesse âmbito, realizando filmes que enfocam os marginalizados, e que parece ter encontrado seu espaço no cinema internacional, é Abdellatif Kechiche, cujo primeiro longa *La faute à Voltaire*, de 2000, alcançou, pode-se dizer, o grande público e ganhou, além de outros, dois prêmios no Festival de Veneza. Suas outras produções, *L’esquive* (*A Esquiva*, 2003) e *La graine et le mulet* (*O Segredo do Grão*, 2007) foram ainda mais notáveis e concederam a Kechiche um lugar privilegiado dentro do cinema francês contemporâneo. Seu quarto filme *Vénus noire* (*Vênus Negra*, 2010) resgata a trágica história de Saartjie Baartman, uma mulher

africana do povo hotentote, que teve seu corpo exibido publicamente e posteriormente dissecado para fins científicos. Além desses, o cineasta realizou *La vie d'Adèle* (*Azul é a cor mais quente*, 2013), filme que levou a Palma de Ouro no festival de Cannes, e que conta a história da descoberta da sexualidade de Adèle, causando muita controvérsia entre público e crítica. Seu último filme *Mektoub My Love: Intermezzo* (2019), também indicado à Palma de Ouro, mas ainda não lançado no Brasil, causou muita polêmica em torno de uma cena de sexo oral.

Embora a filmografia de Kechiche seja, em um certo sentido, múltipla, no que diz respeito às temáticas e, até mesmo, do ponto de vista estético, elementos como a identidade, o deslocamento e uma memória dos sentidos parecem estar sempre presentes. Nesse sentido, partindo de uma análise do filme *O segredo do grão*, iremos pensar na construção dessa identidade a partir dos indivíduos inseridos no fenômeno do deslocamento-ajustamento presentes no filme, e que habitam as periferias do país. Assim, pensamos na formação da identidade enquanto um processo, um contínuo, algo construído tanto individualmente quanto na coletividade, no contato com o Outro.

Identidade e memória dos sentidos

Interessa-nos particularmente a noção de identidade desenvolvida por Hall (2003) em sua obra *Identidade cultural na pós-modernidade*. Para ele, é necessário pensar a identidade a partir do “sujeito fragmentado” que vive o mundo contemporâneo e de “como este ‘sujeito fragmentado’ é colocado em termos de suas identidades *culturais*” (Hall, 2003, p. 47, grifo do autor). Nesse sentido, levamos em conta as identidades que não estão efetivamente inscritas nos nossos genes, mas por meio das quais nos definimos e nos reconhecemos, ou seja, “nós efetivamente pensamos nelas como se fossem parte de nossa natureza essencial” (Hall, 2003, p. 47).

Isto posto, a identidade nacional – tendo em vista que a nação não é apenas uma entidade política, mas um sistema de representação cultural, uma comunidade simbólica (Hall, 2003, p. 49) – deve ser pensada e dis-

cutida dentro da problemática das identidades culturais. Desse modo, os cidadãos de uma nação (legalmente falando) participam da “*ideia* de nação tal como representada em sua cultura nacional” (Hall, 2003, p. 49, grifo do autor). Considerando-se os personagens dos filmes que iremos analisar aqui, é interessante pensar que, embora sejam distinguidos dos franceses – pela origem, cultura, etnia, língua –, esses sujeitos participam igualmente da *ideia de nação* francesa, formando-a e modificando-a.

Essa mudança na perspectiva da identidade nacional está imbricada em uma gama de processos que caracterizam a contemporaneidade, entre eles, como sinaliza Néstor García Canclini (2008), a questão da fronteira: “as fronteiras rígidas estabelecidas pelos Estados modernos se tornaram porosas. Poucas culturas podem ser agora descritas como unidades estáveis, com limites precisos baseados na ocupação de um território delimitado” (p. XXIX).

As identidades, então, são moldadas e estabelecidas nos interstícios das fronteiras. Essas fronteiras constituem zonas de intersecção e apresentam, em geral, inúmeros conflitos. “As diferentes identidades sociais, culturais, profissionais, étnicas, raciais, podem estar em tensão umas com as outras. Elas também dependem da maneira como as pessoas são identificadas” (Ndiaye, 2008, p. 39, tradução nossa).

Muitas vezes, há contradições, sobretudo quando nos referimos às minorias, em como o sujeito se identifica e em como ele é identificado. E, ainda, há contradições em como ele é identificado pelo Estado (como cidadão ou não de determinada nação) e como ele é identificado pela população ao seu entorno. O sociólogo francês Pap Ndiaye, em suas entrevistas com negros que vivem na França, cita o exemplo de um jovem estudante de 25 anos, Alou, que nasceu na França e cujos pais são senegaleses. Alou e “a grande maioria das pessoas negras interrogadas insistem no fato de que elas são francesas, ou, pelo menos, que sua identidade incorpora uma parte francesa, combinada a uma outra” (Ndiaye, 2008, p. 40, tradução nossa). Desse modo, surgem as identidades hifenizadas, no caso de Alou, franco-senegalesa, por exemplo. Para o Estado, esses indivíduos são cida-

dãos franceses; para os que estão em seu entorno, eles são vistos como não franceses (e são caracterizados, muitas vezes, como imigrantes, embora tenham nascido na França); contudo, eles se reconhecem, em geral, como franceses, mas reconhecem, igualmente, uma outra origem étnica. É como se houvesse uma contradição entre a aparência – negra, magrebina – e sua cidadania francesa (Ndiaye, 2008, p. 40).

Consequentemente, percebemos que é essencial pensar a cultura nacional como um discurso, “um modo de construir sentidos que influencia e organiza tanto nossas ações quanto a concepção que temos de nós mesmos” (Hall, 2003, p. 50). Para produzir esses sentidos, com os quais os indivíduos de uma nação podem se identificar, as culturas nacionais constroem identidades. A história, e as histórias, sobre essa nação, as memórias que entrelaçam seu passado, presente e futuro estão imbuídas do discurso nacional que se deseja instaurar. Ou seja, “como argumentou Benedict Anderson¹, a identidade nacional é uma ‘comunidade imaginada’” (Hall, 2003, p. 51). Isso significa que as diferenças entre as nações estão exatamente no modo como esse discurso que gera uma determinada ‘identidade nacional’ é construído.

Fica evidente, então, que o discurso nacional deseja criar uma unidade. Ou melhor, deseja unificar os sujeitos em termos culturais, étnicos, raciais, a fim de aproximá-los em torno de uma mesma identidade (nacional). Contudo, tendo em vista que “a maioria das nações consiste de culturas separadas que só foram unificadas por um longo processo de conquista violenta” (Hall, 2003, p. 59), que “as nações são sempre compostas de diferentes classes sociais e diferentes grupos étnicos e de gênero” (*ibid*, p. 60) e que “as nações ocidentais modernas foram também os centros de impérios ou de esferas neoimperiais de influência, exercendo uma hegemonia cultural sobre as culturas dos colonizados” (*ibid*), o discurso da unidade precisa de ser substituído pelo discurso da diferença. É a partir da diferença, e não da unidade, que surge, então, uma ‘identidade nacional’.

1. Anderson, B. (2008). *Comunidades imaginadas. Reflexão sobre as origens e a difusão do nacionalismo*. São Paulo, Brasil: Companhia das Letras.

Como se sabe, todas as nações europeias, principalmente as da Europa Ocidental – da qual a França faz parte –, são compostas por mais de um povo, cultura e etnia. Pap Ndiaye prefere, ao invés do termo ‘povo’, utilizar o conceito de comunidade para pensar sobre a identidade de uma determinada nação ou de um grupo (uma ‘minoria’) dentro de uma unidade nacional. Ele explica que “nos Estados Unidos, a noção de comunidade remete a grupos politicamente organizados e reconhecidos como tais no espaço público” (Ndiaye, 2008, p. 54, tradução nossa). Essa distinção implica numa consciência de alteridade e, conseqüentemente, numa maior capacidade de agência. Para Homi Bhabha (2007), o discurso pós-colonial

produz uma estratégia subversiva de agência subalterna que negocia sua própria autoridade através de um processo de “descosadura” iterativa e religação insurgente, incomensurável. Ela singulariza a “totalidade” da autoridade ao sugerir que a agência requer uma fundamentação, mas não requer que a base dessa fundamentação seja totalizada. (p. 257)

Como aponta Hall, uma das formas discursivas de tentar unificar uma nação “tem sido a de representá-las como a expressão da cultura subjacente de ‘um único povo’” (Hall, 2003, p. 62). Esses discursos, que desconsideram a interculturalidade, a pluralidade étnica e cultural de um povo, ou de uma comunidade, como prefere Ndiaye, sustentam (ou tentam sustentar, pelo menos) uma ordem social baseada em oposições como rico/pobre, negro/branco, ocidental/oriental. Nas sociedades atuais, híbridas, para usar o termo de Canclini (2008, p. XXIII), “em um mundo tão fluidamente interconectado, as sedimentações identitárias organizadas em conjuntos históricos mais ou menos estáveis (etnias, nações, classes) se reestruturam em meio a conjuntos interéticos, transclassistas e transnacionais”.

Assim, o filme em questão funciona como suporte para ir de encontro a esses discursos e se impõe enquanto discurso pós-colonial e não eurocêntrico. Está entre os filmes que têm como foco a complexidade das novas formas de convívio fixadas na pós-modernidade. Seus personagens são fruto da dominação europeia, do colonialismo e do pós-colonialismo. São

indivíduos que têm uma identidade étnica ligada à sua origem – se não ao seu país de origem, pelo menos ao país de origem de seus antecedentes –, construída em associação a uma possível identidade cultural do país onde vive, resultando, assim, em uma identidade híbrida, na qual diversos elementos se mesclam, ora se associando, ora se contrapondo.

Além disso, entendemos essa produção (assim como toda a filmografia do diretor) a partir da perspectiva de Laura Marks (2000) de *intercultural cinema* (cinema intercultural). Segundo a autora, o cinema intercultural é aquele que aponta para um contexto que não pode estar confinado a uma única cultura e sugere que os diretores interculturais são os que se identificam com mais de uma cultura e podem possuir mais de um repertório cultural (Marks, 2000, pp. 6-8). Ainda, o cinema intercultural é aquele que busca criar novas imagens a partir de uma memória dos sentidos, imagens multissensoriais, enfatizando as qualidades táteis do cinema e gerando no espectador uma espécie de confronto com um outro corpo.

Para Martine Abdallah-Pretceille (1999), o prefixo ‘inter’ do termo ‘intercultural’ indica uma relação considerando as interações entre grupos, entre indivíduos, entre identidades. No cinema intercultural, o corpo normalmente está representando minorias culturais – em geral, minorias que vivem no Ocidente –, fruto das novas formações culturais nos centros metropolitanos ocidentais que, por sua vez, são resultado do fluxo global, como imigração, exílio e diáspora. Desse modo, o termo sempre sugere a ideia de movimento, de transformação, entre diferentes culturas.

“Intercultural” significa que uma obra não é particularidade de uma única cultura, mas intermediadora de, no mínimo, duas direções. Isso diz respeito ao encontro entre diferentes organizações culturais de conhecimento, sendo esse encontro uma das fontes da síntese do cinema intercultural de novas formas de expressão e de tipos de conhecimento. (Marks, 2000, pp. 6-7, tradução nossa)

O segredo do grão

A partir dessas considerações, percebemos que os personagens do filme *O segredo do grão*, seja Slimane – o estivador que é forçado a se aposentar e deseja ter um negócio próprio –, sejam sua ex-esposa e filhos, sejam a atual esposa e sua enteada, Rym – fio condutor da história, pois ajuda Slimane a realizar sua vontade –, parecem transitar de fato entre as diversas fronteiras que separam os indivíduos de diferentes origens. Ao construir as identidades desses personagens, percebe-se o cuidado de Kechiche em evitar os clichês da representação da periferia já vista no cinema. Ele coloca em relevo a interculturalidade, atentando para a dimensão intersticial do convívio (entre classes e etnias, por exemplo) e, ao invés de dependência, nota-se, sobretudo, a interdependência.

Sobre *O segredo do grão*, o diretor afirma:

Eu parti de um puro fantasma popular, o gênero de histórias que se adora contar nas periferias, o mito daqueles “que fugiram”, como se diz, que escaparam da escravidão moderna que representa uma situação profissional precária, criando seu próprio negócio, para tratá-lo com uma certa ironia e a capacidade de desencadear o enredo que permite a escolha pela narrativa do conto. (*Apud* Norindr, 2012, p. 58, tradução nossa)

Assim, Kechiche resgata um pouco da história da imigração dos magrebinos para a França e seus desencadeamentos. Tendo como fio condutor a história de Slimane – a epopeia de um estivador que, com a ajuda da enteada, Rym, tenta abrir um restaurante num barco atracado no porto de Sète –, o filme fala sobre o lugar que a França ocupa na economia mundial globalizada, sobre a angústia vivida pelas diferentes comunidades que necessitam de competir por emprego e recursos quando estes são escassos. De certo modo, o filme aponta para um “duelo” entre as diferentes comunidades que habitam a França contemporânea e evidencia a hipocrisia da classe burguesa. Além disso, *O segredo do grão* é pontuado por diversos conflitos familiares que se desenvolvem entre os personagens, enfatizando a relação entre os problemas individuais e coletivos, e como os fatores po-

líticos, sociais e econômicos – locais (o porto de Sète), nacionais (França) e transnacionais – interferem no cotidiano desses indivíduos.

De acordo com Panivong Norindr (2012), da University of Southern California, com *O segredo do grão*, Kechiche renova a tradição cinematográfica estabelecida pela *Nouvelle Vague* francesa, no sentido de que os membros dessa geração subverteram algumas convenções fílmicas. Kechiche mobiliza diferentes tipos de linguagem e força seu espectador, num certo sentido, a reconhecer e identificar os indivíduos – muitas vezes invisíveis no cinema – que habitam as periferias, impulsionando-o a percebê-los como membros legítimos da sociedade e da política francesas. Norindr compara alguns aspectos do filme de Kechiche com *La pointe courte*, de Varda:

Em *O segredo do grão*, as “casinhas dos pescadores” de *La pointe courte* foram substituídas pelo seu corolário pós-colonial, a “barre de ZUP à la périphérie de la ville”,² a Ilha de Thau, onde a maior parte dos trabalhadores africanos mora, de acordo com Agnès Varda. Esse é o bairro onde a maior parte das principais sequências do filme foi tomada. Eles também mapearam o novo espaço de sociabilidade da classe operária, o almoço de família do domingo, o jantar de gala no barco-restaurant recuperado, e mesmo na corrida angustiante de Slimane atrás de sua mobilete roubada por um grupo de garotos da vizinhança. (Norindr, 2012, p. 60, tradução nossa)

A versão do título *La graine et le mulet* para o português *O segredo do grão* não alcança nem de perto a metáfora da história que o diretor apresenta ao público de maneira poética, porém dura, e até exaustiva, pela própria duração do filme (2 horas e 31 minutos), com longos planos e algumas sequências em tempo real *ad nauseam*. Na ocasião da estreia do filme, o terceiro do diretor, Kechiche conta a fábula da mula (*le mulet*) e do grão (*la graine*). O dono da mula diminuía pouco a pouco a quantidade de alimento ao perceber que o ritmo de trabalho do animal não diminuía, apesar de ele

2. A sigla ZUP significa “zone à urbaniser en priorité” [região a ser urbanizada com prioridade]. São grandes loteamentos de blocos de edifícios, desumanizados (em seu sentido arquitetônico, inclusive), situados normalmente nas periferias das grandes cidades. Em geral, são bairros populares e habitados por um grande número de imigrantes.

comer menos. Contudo, um dia, a mula aparece morta. Após contar esta fábula, Kechiche ri e diz que ela não tem nada que ver com seu filme, uma vez que, em *O segredo do grão, le mulet* evoca o nome de um peixe e *la graine* o grão de semolina para o preparo do cuscuz.

Dessa forma, ao contar a história do imigrante tunisiano Slimane Beiji (Habib Boufares), Kechiche revisita o princípio dessa fábula. Slimane é um operário do porto de Sète – localizado no Sul do país – que chegou à França nos anos 1960 impulsionado pelas políticas de imigração. Durante toda sua vida, ele trabalhou como estivador, mas, ao longo dos anos, as demandas do capitalismo foram modificando o sistema de trabalho, com mais horas de serviço, trabalho à noite, etc., até que, um dia, já velho e cansado, Slimane se rende a um acordo trabalhista que o aposenta. Nesse sentido, o cinema dialético de Kechiche explora a difícil posição desse operário forçado a deixar o trabalho, assim como muitos de seus colegas, devido a uma redução da demanda por trabalhadores qualificados. A partir deste ponto é que o filme se inicia propriamente. Sensibilizada pela situação do padraсто e sabendo do seu desejo de ter um restaurante, Rym (Hafsia Herzi) decide ajudá-lo.

O papel das mulheres é central neste filme, não apenas pela personagem de Rym, mas também por sua mãe e pelas filhas e noras de Slimane. A mulher representa o vigor, a coragem, a força propulsora dos acontecimentos, ao mesmo tempo em que é feminina e sensual. Esse aspecto do filme torna-se bastante interessante, pois, em geral, as mulheres exercem (no cinema e na vida) um papel secundário e possuem pouca capacidade (ou oportunidade) de agência. Embora ter um restaurante seja o sonho de Slimane, este é um sonho construído por Rym e, também, por ela empreendido. De certo modo, o sonho de Slimane é o sonho de Rym; talvez até ela deseje que ele se concretize mais do que o próprio Slimane. Rym pertence à geração de jovens de origem magrebina nascidos na França e que reivindicam seu lugar na sociedade francesa, que precisam, muitas vezes, de articular estratégias de resistência por viverem em sociedades pós-coloniais.

Bhabha (2007, p. 26) afirma que a pós-colonialidade “é um salutar lembrete das relações ‘neocoloniais’ remanescentes no interior da ‘nova ordem’ mundial e da divisão de trabalho multinacional” e que “tal perspectiva permite a autenticação de histórias de exploração e o desenvolvimento de estratégias de resistência”. Ao abordar essas questões, *O segredo do grão* coloca em evidência essas estratégias de resistência, de que forma elas se dão, contra que forças os indivíduos estão lutando e o que exatamente estão combatendo.

O filme inicia em uma pequena embarcação, uma espécie de catamarã utilizado para passeios turísticos. A voz de um guia mostra aos turistas as particularidades do porto, aponta para os pescadores, os barcos de arrasto e, principalmente, explica-lhes que a maneira de pescar se transformou em função da informatização das atividades no porto. Ele também fala do estaleiro – onde Slimane, que mais tarde saberemos ser seu pai, trabalha na reparação de navios – e do depósito de sucata para ser fundida na Turquia. Em uma montagem peculiar, Kechiche cria uma série de disjunções entre imagem e som, a voz do guia que descreve os barcos é sobreposta pelos créditos iniciais e, em seguida, por um *close-up* na saia de um vestido vermelho de seda.

Em contraste com a decadência do porto (contraste de natureza mais imagética do que de sentido), o filme mostra uma mulher loura, risonha, claramente pertencente à classe burguesa, que está ali, na verdade, para um encontro amoroso (às escondidas do seu marido, um político local) com o guia Majid, filho de Slimane. É interessante perceber que Majid tem, fisicamente, aspecto de origem magrebina, porém, ele fala um francês fluente, quase sem sotaque, e usa as cores vermelha, branca e azul que representam para os franceses, respectivamente, a fraternidade, a igualdade e a liberdade. Ou seja, Kechiche o afasta de uma representação dos franceses descendentes de norte-africanos típica do cinema *beur* e do cinema de *banlieue*, onde esses jovens são normalmente representados em situação de confronto com a sociedade francesa.

Para Norindr (2012), o romance entre esses dois personagens, dois indivíduos de origem social (e étnica) claramente distinta, é mostrado não em sua excepcionalidade, mas como uma ocorrência cotidiana, banal (p. 61). Como Kechiche aborda a questão do trabalho em relação ao cotidiano familiar e as questões políticas nacionais e internacionais, Norindr (*ibid*) também aponta que o diretor “cria uma tensão entre a esfera do trabalho e o terreno do lazer, como uma divisão entre os trabalhadores qualificados e os burgueses ociosos, mas, também, uma indefinição dessa fronteira, dependendo da situação profissional e da posição na vida” (p. 61, tradução nossa).

Em seu livro *Terras e fronteiras*, Andréa França (2003) diz que alguns filmes

abrem para a experiência uma espécie de convivência inevitável com o outro, uma tolerância improrrogável em função de uma fatalidade transnacionalizante, onde as fronteiras geográficas foram removidas, aceitas sem contendas, de modo que outras formas de fronteira aparecem, mais sutis e mutantes. [...] Essas outras formas de fronteira são sempre precárias, frágeis, não respondendo à altura do processo totalitário de internacionalização. (p. 37)

Desse modo, os “encontros” com o Outro propostos pelo filme – Slimane e Rym com a burocracia do sistema e com a classe burguesa, Majid com sua esposa russa e a amante burguesa, entre outros – servem para enfatizar essas novas fronteiras estabelecidas no contemporâneo, que colocam em xeque o conceito de nação e, conseqüentemente, a ideia de uma “identidade nacional”. Ainda, Kechiche nos apresenta essas fronteiras por meio da vida cotidiana desses personagens, mostrando como elas se revelam nos campos familiar, social, econômico, político e da linguagem.

Os filmes de Kechiche não são narrativas de eventos excepcionais, ao contrário, tratam de coisas que acontecem. Os principais eventos que ocorrem na diegese são movidos pela linguagem, em sua forma mais codificada. Ou seja, é a linguagem que pode ser considerada performativa. (Esposito, 2014, p. 225, tradução nossa)

Com sua câmera realista, muitas vezes parada, deixando que as cenas simplesmente “aconteçam” em sua frente, Kechiche mergulha no universo da complexidade das relações humanas, desencadeadas nas inúmeras fronteiras, tanto no seio familiar quanto no social. Os sucessivos cortes dentro das cenas e o posicionamento da câmera muito próximo aos corpos dos personagens, sobretudo aos rostos, dão ao espectador a sensação de tudo ver, de estar presente na própria cena. Além disso, o clima hiper-realista, naturalista, provocado por Kechiche, também está relacionado com a seleção de atores não profissionais. Esses atores possuem uma afinidade e, até mesmo, afetividade com a realidade retratada no filme, pois são, em sua maioria, imigrantes ou descendentes de imigrantes. Eles agem com uma naturalidade incomum e convencem o espectador de que realmente ocupam aquele lugar, gerando uma sensação de realidade ainda maior do que a que já é própria ao cinema.

Nesse sentido, uma das cenas mais marcantes do filme é o almoço em família, na casa de Souad, ex-mulher de Slimane, onde se reúnem seus filhos, noras, genros, netos e amigos. Trata-se de uma longa sequência de primeiros planos, praticamente em tempo real – o tempo da refeição em família –, que mostra os personagens conversando sobre assuntos diversos do cotidiano, mastigando, bebendo. Eles comem o cuscuz e o peixe preparados pela matriarca, Souad, e servido com a ajuda das suas filhas. O prato é bastante apreciado e elogiado por todos. Nessa cena, ao mesmo tempo que Kechiche nos mostra a intimidade da convivência familiar, ele revela o lado universal dessa convivência: os problemas, as angústias, os amores correspondidos e os não correspondidos e a maneira dessa família de criar os filhos, que, num campo mais geral, ou seja, guardando determinadas e inevitáveis particularidades, em nada se distingue das outras.

Após a lauta refeição, Souad prepara um enorme prato para seus filhos levarem para Slimane. Ele vive num dos quartos do Hotel e Bar l’Orient, cuja proprietária é sua companheira e mãe de Rym. Slimane é um personagem que expressa muito pouco seus sentimentos; ao longo de todo o filme, ele praticamente não muda sua expressão facial, que é a de alguém

muito triste, cansado, exaurido. Se não expressa com gestos suas emoções, tampouco é um homem de muita fala; sempre monossilábico, parece apresentar dificuldades em se comunicar na língua francesa. De todo modo, ele parece ficar satisfeito com o cuscuz que Souad lhe preparara. Seus filhos, entretanto, orientam o pai a voltar para a *vila* (vilarejo), ou seja, para sua terra natal. Entretanto, Slimane, após tantos anos vivendo na França, não parece ter esse desejo de retorno a África, é como se, para ele, a referência de pertencimento estivesse, de certa maneira, abalada, de modo que ele nem se sente “em casa” na França, nem se sentiria se retornasse à terra natal.

Rym experimenta também do cuscuz preparado por Souad e diz ser o melhor cuscuz que já comeu. Ela contesta o desejo dos filhos de Slimane e fala de um pássaro vermelho que está preso na gaiola, que cantava e já não canta mais como antes. Slimane parece ser esse pássaro, aprisionado, que já não canta por ter perdido a esperança de viver em liberdade. É como seu superior lhe falou no porto: “você não é mais produtivo”, ou como pensam seus filhos ao desejar que ele saia da França, já que não é capaz de ser força de trabalho. Em uma das elipses do enredo – é interessante perceber que Kechiche filma as cenas quase em tempo real e dá ao espectador pouca informação sobre o desencadeamento de uma ação em outra, de modo que ele reforça a situação da ação e não o que de fato as provoca –, somos levados para o porto, acompanhando Rym e Slimane, que planejam (não sabemos de quem foi originalmente a ideia) o restaurante no barco.

A ideia de abrir o restaurante parece ser a chave da gaiola ou, pelo menos, a ilusão da liberdade. Porém, para concretizar esse sonho, Slimane precisa de enfrentar a burocracia do sistema, as hipocrisias da burguesia de Sète, que teme que o imigrante conquiste um espaço que ela crê que não lhe é devido. Nessas cenas de “encontro” entre a classe dominante e o Outro – incorporado por Slimane, Rym e seus familiares –, Kechiche revela uma espécie de determinismo nas relações entre os franceses e os imigrantes e seus descendentes. De empregado do estaleiro a dono de res-

taurante, Slimane sofre os mesmos preconceitos, é julgado pelos mesmos olhares e, assim, permanece aprisionado.

Contudo, apesar das inúmeras dificuldades, ele não desiste. Evidentemente, o apoio das várias mulheres que o rodeiam é fundamental para que Slimane persista e realize seu sonho. Em vários momentos do filme, fica clara a semelhança do operário com a mula da fábula que contara Kechiche. Com seu semblante apático, Slimane realiza atos típicos de um operário, repetitivos, não fundamentados, não refletidos, como quando um garoto pega sua bicicleta e ele fica correndo atrás da bicicleta, enquanto o garoto se diverte com o velho, que, ao fim de longos minutos de corrida, cai como uma mula morta.

É interessante perceber que a luta pelo reconhecimento vivida por Slimane se dá num barco ancorado provisoriamente no porto de Sète. O barco é o local de trabalho de Slimane enquanto empregado do estaleiro e, também, seu local de trabalho como dono desse peculiar restaurante. “Ao invés de narrar uma grande história de sucesso de um imigrante, Kechiche recorre ao ‘conto cruel’ para explorar a vida quotidiana dos trabalhadores franceses que bravamente tentam ganhar a vida. O barco se torna a metáfora perfeita para essa jornada da vida” (Norindr, 2012, p. 62, tradução nossa).

Um barco, um meio de transporte, portanto, capaz de se deslocar de uma fronteira à outra, um símbolo de partidas e chegadas, de aproximações e, conseqüentemente, distanciamentos. Esse barco representa, então, a transitoriedade das relações, a diluição das fronteiras no contemporâneo, a capacidade de encontro de distintos “mundos”. O mundo árabe, que tenta a vida na França servindo como força de trabalho; o mundo francês, que hesita sobre a presença desses árabes, embora aprecie seu cuscuz.³

3. Segundo matéria publicada em 2007, o *The Guardian* aponta que o cuscuz marroquino foi eleito, em 2006, o segundo prato favorito entre os franceses, na frente do popular *steak frites* (bife com fritas) e do tradicional *boeuf bourguignon* (boi à moda da Borgonha). Cf.: <<https://www.theguardian.com/world/2007/dec/13/france.angeliquechrisafis>> Acesso em 07 de agosto de 2016.

Depois de um longo trabalho, o barco finalmente está pronto para a noite de estreia, onde será servido o prato de cuscuz com peixe, feito por Souad com a ajuda de suas filhas. Vários burgueses da cidade estão presentes e se distraem com a música, alguns chegam a se surpreender por estar gostando do local, do atendimento, da comida. Os antagonismos das classes são ressaltados, os preconceitos parecem estar à flor da pele, os olhares curiosos e, ao mesmo tempo, críticos brotam em quase todos os rostos. Mas, por uma irresponsabilidade de Majid, filho de Slimane, o cuscuz não chega ao restaurante – o rapaz encontra sua amante no barco-restaurant e esta, embora acompanhada do marido, decide ir atrás dele, e por isso ele vai embora do local, esquecendo de retirar o cuscuz da mala do carro. Assim, as filhas, noras e a enteada de Slimane se encarregam de distrair os convidados para retardar o jantar, enquanto decidem preparar um novo cuscuz. Um sentimento de angústia e impotência se instaura então na família do operário e permeia os últimos quarenta minutos do filme.

Para minimizar a impaciência dos presentes (e do espectador), Rym surpreende com uma longa apresentação de dança do ventre. Kechiche parece se utilizar dessa dança para desconstruir a imagem da mulher “colonizada” enquanto objeto de desejo do colonizador. Essa dança, de caráter erótico, opera também como uma transferência de sentidos, uma vez que a comida não chega e, assim, os convidados são estimulados a uma espécie de degustação pelo olhar. A forma como a dança é encarada por Rym e sua postura ao executá-la afastam a jovem da sua condição de imigrante, ao mesmo tempo em que evidencia sua origem. Rym “dança” no terreno da fronteira, que lhe abre a possibilidade de ser uma dançarina, de ser o que deseja. Essa capacidade de transmutação do sujeito na pós-modernidade é um dos aspectos mais valorizados por Kechiche neste filme e, embora muitas vezes os desejos não sejam alcançados, as possibilidades tornam-se inerentes aos sujeitos contemporâneos, a transmutação passa a ser iminente.

Considerações finais

Diante disso, percebe-se que *O segredo do grão* revela corpos transitando em diversas fronteiras, a partir de sua resistência e capacidade de transformação. Esses corpos se atraem e se repelem continuamente. São corpos que revelam características de suas origens, cor da pele, do cabelo, formato dos olhos, por exemplo. Contudo, para além dessas características identitárias, são corpos que nos fazem sentir o som de sua música, seu balanço ou sua, a lentidão ou a emoção dos seus gestos, o sabor ou o cheiro da comida, etc. O filme projeta para fora da cena um olhar, um som, um cheiro, um sabor, uma história, uma memória. Ao fazer isso, uma ausência se faz presente na percepção do espectador, que não sente efetivamente o sabor e o cheiro do cuscuz em *O segredo do grão*, por exemplo, mas o percebe por meio de uma articulação de sentidos, “recriando comunidades africanas diaspóricas através das memórias do cheiro e do gosto e dos rituais de cozinha” (Marks, 2000, p. 110, tradução nossa).

Tudo o que emana desses corpos parece ter relação com seu lugar, seus lugares *inter, entre*. Esse *entre*, como vimos, expressa tensões, irresoluções, contradições, que ficam explícitas no filme. Entretanto, Kechiche parece querer não apenas revelar essas tensões, irresoluções e contradições, mas relacionar seu espectador a elas, torná-lo parte, fazê-lo sentir. O filme revela um certo mundo – ou ao menos uma certa visão de mundo – localizado entre o velho e o novo, entre antigas e novas formas de pensar a identidade e de se pensar como sujeito a partir da identidade. Fica evidente nesses corpos dos personagens do filme que, no mundo de hoje, como afirma Said (2011), “ninguém é mais uma coisa só” (p. 510). Ou seja, os rótulos – negro, mulher, árabe, *beur*, etc. – são apenas pontos de partida que, “seguindo-se uma experiência concreta, mesmo que breve, logo ficam para trás” (*ibid*).

Uma das questões mais importantes do filme é o fato de revelar uma sociedade heterogênea e em constante mutação, fragmentada pelos colapsos gerados na modernidade e intensificados na pós-modernidade, uma sociedade globalizada, multicultural, intercultural. Em consonância com

o conceito de cinema intercultural de Marks, *O segredo do grão* se inquieta, por exemplo, com os efeitos do colonialismo, do imperialismo, do racismo, da representação, ou da impossibilidade de representação, na vida dos indivíduos, especialmente dos diaspóricos.

Enfim, percebemos o filme como parte de um cenário da cinematografia francesa contemporânea em que algumas produções buscam novas versões, novas verdades, para certas histórias fundadas e fundamentadas pelas classes dominantes, na tentativa de resgatar ou estabelecer uma memória cultural ligada às minorias. Com isso, ao trazer à tona essas histórias – de Slimane, de Rym –, o filme constitui imagens que se acrescem às histórias já conhecidas ou consolidadas, deslocando as narrativas estabelecidas, promovendo novas perspectivas e novos olhares, que contribuem para uma compreensão mais ampla da sociedade francesa contemporânea.

Referências bibliográficas

- Abdallah-Pretceille, M. (1999). *L'éducation interculturelle*. Paris, França: PUF.
- Bhabha, H. K. (1998). *O local da cultura*. Belo Horizonte, Brasil: Editora da UFMG.
- Canclini, N. G. (2008). *Culturas híbridas. Estratégias para Entrar e Sair da Modernidade*. São Paulo, Brasil: Edusp.
- Esposito, C. (2014, 3 de janeiro). Ronsard in the metro: Abdellatif Kechiche and the poetics of space. *Studies in French Cinema*, 11(3), 223-234.
- França, A. (2003). *Terras e fronteiras no cinema político contemporâneo*. Rio de Janeiro, Brasil: 7Letras.
- Hall, S. (2003). *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro, Brasil: DP&A.
- Marks, L. (2000). *The Skin of the film*. Londres, Inglaterra: Duke University Press.
- Ndiaye, P. (2008). *La condition noire. Essai sur une minorité française*. Paris, França: Calmann-Lévy.

- Norindr, P. (2012). The cinematic practice of a “cinéaste ordinaire”: Abdellatif Kechiche and french political cinema. *Contemporary French and Francophone Studies*, 16(1), 55-68. Disponível em: <<http://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/17409292.2012.638845>>. Acesso em 10 de setembro de 2016.
- Said, E. W. (2011). *Cultura e Imperialismo*. São Paulo, Brasil: Companhia das Letras.

O CINEMA CONTRA A HISTÓRIA: FILMES E HISTORICIDADES INDÍGENAS NO BRASIL

Rodrigo Lacerda¹

CRIA / NOVA FCSH / ISCTE-IUL

A maioria do cinema indígena no Brasil das últimas duas décadas incide sobre aspetos da cultura e *ethos* ameríndios, tanto como forma de registo para arquivo interno, como meio de construir discursos de etnicidade direcionados à sociedade colonial (“cultura com aspas” [Cunha, 2009] e “talk back” [Ginsburg, 1993]). Recentemente, começaram a surgir filmes que, recorrendo a dispositivos cinematográficos diversos, se centram na história dos povos e comunidades, revelando contranarrativas, mas também outras historicidades produzidas por cosmologias, ontologias e epistemologias distintas da modernidade. O capítulo que se segue analisa obras de três cinematografias indígenas no sentido de proceder a um processo duplo e simétrico de descolonização: compreender a história dos povos indígenas segundo a sua metafísica e modo de conhecer o mundo; e particularizar (ou provincializar) a historicidade ocidental (historicismo ou historiografia). Esta abordagem assenta na opção decolonial de construção de um mundo pluriversal que horizontalize as diversas cosmologias que, hoje em dia, estão conectadas através de diferenças de poder (Mignolo, 2011).

História e historicidade nas terras baixas da América do Sul

A questão da história dos povos ameríndios tem originado debates intensos que, contudo, ainda não atingiram uma síntese operativa. Durante muito tempo, estes coletivos foram definidos pela ausência – “gentes sem fê,

1. Pesquisa financiada pela Fundação para a Ciência e a Tecnologia PD/BD/52265/2013 e UID/ANT/04038/2013.

sem lei, sem rei” – e sem história. Ao analisar esta questão, Lévi-Strauss (1993) propôs uma divisão não estanque entre sociedades quentes e frias. As primeiras viveriam a história predominantemente como uma sequência de eventos cumulativos, enquanto as segundas absorveriam os eventos na estrutura através de mitos, rituais, etc. Estas estruturas são constituídas por valências sensíveis, não só devido à sua base na oralidade e na corporalidade, mas porque o sensível é o substrato do “pensamento selvagem” (Lévi-Strauss, 1975). Nesse sentido, as qualidades sensuais e não discursivas do cinema tornam-no num meio ideal para representar e construir estas histórias (Marks, 2000; Rosenstone, 2006).

Prosseguindo o debate de Lévi-Strauss, Marshall Sahlins argumentou, em *Islands of History* (1985), que a história é moldada pela estrutura, mas o evento também altera esta, concluindo que não há história sem cultura, mas também não há cultura sem história e outras culturas correspondem a outras historicidades. Nesse sentido, o mito é um modo diferente de interpretar eventos de acordo com distintas ontologias, cosmologias e modos de conhecer o mundo. Seguindo esta perspectiva, Peter Gow (2001) propôs que as mitologias, nomeadamente as coletadas e analisadas por Lévi-Strauss nos quatro volumes da sua obra *Mitológicas*, são a história dos povos ameríndios. Os livros *Pacificando o Branco: Cosmologias do Contato no Norte-Amazônico* (2000), editado por Bruce Albert e Alcida Rita Ramos, e *Time and Memory in Indigenous Amazonia: anthropological perspectives* (2007), editado por Carlos Fausto e Michael Heckenberg, expandiram estes debates para a situação do “contato” colonial. Por outro lado, este enquadramento teórico significa que é necessário realizar um movimento simétrico e reconhecer que a história, nas aceções ocidentais (as várias correntes da disciplina de História e as concepções vernaculares, como memória, património, filmes históricos, etc.), também assenta em estruturas ou metafísicas específicas que permitem a sua construção, reprodução e transformação (Palmié & Stewart, 2016).

Já me Transformei em Imagem

O primeiro filme em análise é *Já me Transformei em Imagem* (2008)², do cineasta Huni Kuin José de Lima Kaxinawá, mais conhecido como Zezinho Yube, filho do líder e professor indígena Joaquim de Lima Kaxinawá.³ Os Huni Kuin (“povo verdadeiro”) somam mais de 15 mil pessoas e habitam a região fronteira entre o Peru e o Brasil na Amazônia Ocidental.⁴

O interesse de Yube pelo audiovisual foi influenciado por diversos vetores. Quando era criança, ficou fascinado com as filmagens do cineasta Huni Kuin Osair Sales Siã, que começou a filmar, por conta própria, nos anos 1980, os depoimentos e reuniões entre indígenas e indigenistas nas lutas pela demarcação de terras. Mais tarde, no início do século XXI, quando se formava como agente agroflorestal indígena, Yube assistiu aos documentários indígenas produzidos pelos Ashaninka e Ikpeng em colaboração com o projeto Vídeo nas Aldeias (VNA),⁵ uma ONG que, há mais de duas décadas, se especializou na formação de cineastas indígenas (Lacerda, 2018a). Após se cruzar com o VNA algumas vezes, Yube ingressou numa oficina de realização desta organização em 2003 e produziu vários filmes⁶ importantes até assumir, em 2010, o cargo de assessor para os assuntos indígenas do governador do Acre. Além do VNA, as suas obras foram sempre realizadas em colaboração com o pajé Agostinho Muru, que nasceu e cresceu nos seringais entre não indígenas, mas que desde jovem procura conhecer a sua cultura, especialmente após receber essa recomendação durante uma sessão de *ayahwasca* (Canguçu, 2016).

2. O filme pode ser visualizado em <https://vimeo.com/ondemand/jametransformeiemimagem>, consultado em 15 de junho de 2019.

3. Joaquim de Lima Kaxinawá (2011, 2014) realizou o mestrado e o doutoramento na Universidade de Brasília sobre a cultura e a língua dos Huni Kuin.

4. [https://pib.socioambiental.org/pt/Povo:Huni_Kuin_\(Kaxinaw%C3%A1\)](https://pib.socioambiental.org/pt/Povo:Huni_Kuin_(Kaxinaw%C3%A1)), consultado em 15 de junho de 2019.

5. Catálogo dos filmes produzidos pelo VNA: <http://www.videonasaldeias.org.br/2009/video.php>, consultado em 15 de junho de 2019.

6. *Xinã Bena, Novos Tempos* (2006); *Manã Bai, A História do meu Pai* (2006); *Uma escola Huni Kuĩ* (2008); *Katxanawa* (2008); *Já me Transformei em Imagem* (2008); *Troca de Olhares* (2009); *Bimi, Mestra de Kênes* (2009); e *Kene Yuxĩ, As Voltas do Kene* (2010).

Já me Transformei em Imagem recorre a diversos dispositivos, incluindo imagens de arquivo, testemunhos e voz *off* do cineasta, para proceder a uma síntese da história dos Huni Kuin desde o período anterior ao “contato” com a sociedade colonial até aos dias atuais, em que a escola indígena e o cinema são utilizados pelas comunidades para reativar a sua cultura. A obra possui uma estrutura relativamente convencional que é acessível ao público ocidental, ao qual se direciona. Este capítulo centra-se no modo como a história é estruturada pelos Huni Kuin.

Tal como outros povos da região dos rios Juruá e Purus,⁷ os Huni Kuin dividem a história em diferentes tempos (neste caso, cinco). O “tempo das malocas” refere-se ao período anterior ao “contato” com a sociedade colonial. Os Huni Kuin viviam juntos, tranquilos e alegres em grandes malocas (*shubuã*) localizadas nas cabeceiras dos rios, trabalhavam na roça e organizavam caçadas e festas. Este tempo é ilustrado por imagens de arquivo realizadas pelo pesquisador e cineasta alemão Harald Schultz com um grupo Huni Kuin que viveu relativamente isolado até aos anos 1950 no Peru. Após o pajé Agostinho Muru explicar este tempo em entrevista na floresta, ele anuncia que vai entoar uma música que “os antigos cantavam quando chegavam numa terra desconhecida”. A seguir, são introduzidas as imagens de arquivo. Este dispositivo é utilizado outras vezes no filme e, além de servir para construir a paisagem sonora para os registos fílmicos sem som, é um modo de aplacar a violência do olhar colonial e viajar no espaço-tempo (a “terra desconhecida” é o passado). De facto, estas filmagens – que, num registo etnográfico clássico, exemplificam algumas das práticas culturais, como o uso de penas no septo nasal, a pesca com flecha e o acender do fogo com um tronco de urucum e algodão, – são reativadas no final do filme, no qual os Huni Kuin atuais viajam no espaço-tempo ao experimentarem produzir fogo como viram nas imagens de arquivo. No plano-sequência que encerra a obra, uma câmara à mão acompanha, ao crepúsculo, a correria alegre de mulheres jovens pela aldeia com tochas

7. Como os povos Kulina, Paumari e Kanamari (Balestra, 2013).

acesas pelo fogo, enquanto os homens, no fundo, entoam cantos, emaranhando passado, presente e futuro.

Este período de liberdade e alegria é interrompido pela chegada da frente colonial de exploração da borracha que iniciou o “tempo das correrias”, durante o qual os Huni Kuin foram dizimados pela guerra e epidemias e passaram a ter de viver em constante fuga, provocando a desagregação social e cultural deste povo. Como o pajé Agostinho Muru explica: “Foi aí que a gente começou a se dividir. (...) os que ficaram, acabaram nas cabeceiras dos rios.”

Logo a seguir, veio o “tempo de cativeiro”, que corresponde ao período em que os Huni Kuin realizaram trabalho semiescravo na exploração da borracha através do regime de aviamento. Durante este período, passaram a viver nos centros de produção (“colocações”) dentro da mata. Prosseguindo o argumento da fala anterior do pajé Agostinho Muru, Joaquim Kaxinawá explica que,

[d]epois das correrias, o que nos distanciou mais foi a seringa. Abriram várias colocações, e mandavam a gente ir cortar seringa. As pessoas tinham de deixar seus pais, seus genros, seus sogros, para ir cortar seringa. A gente não tinha tempo para fazer as nossas festas. Não tinha como caçar. Se a gente fizesse festa, eles nos chamavam de preguiçosos. Se a gente visitasse parentes em outra colocação, logo colocavam outra pessoa no nosso lugar.

Para mostrar a violência colonial, Yube também recorre ao testemunho perturbante de um velho Huni Kuin que mostra a tatuagem no braço com as iniciais do seu patrão, realizada a mando deste, e que, apesar do desgaste do tempo, é, como um dos presentes comenta, “um documento forte”. E acrescenta: “Isso não se faz. Trataram vocês como animais! Os Nawá [não indígenas] fazem isso com o gado.”

O quarto período, denominado de “tempo dos direitos”, corresponde à chegada da FUNAI e de indigenistas na década de 1970, durante a qual os Huni Kuin passaram a lutar pelo direito à terra, aprenderam a escrita e a matemática para não continuarem a ser explorados pelos patrões e

se organizaram em cooperativas de extração de borracha independentes. Por fim, no período atual, “*Xinã Bena*” (que pode ser traduzido por “novo tempo”/“novo pensamento”), os Huni Kuin voltaram a “ser muitos” e lutam por uma crescente autonomia através da organização em associações e da reativação cultural de práticas (festas, músicas, etc.) que antes eram proibidas. Hoje em dia, vivem em casas com arquitetura regional não indígena localizadas em aldeias à beira-rio, mas dispersas por várias terras indígenas que começam a ser insuficientes para o contínuo aumento da população.

Já me Transformei é um bom filme para começar a pensar a história segundo a perspectiva dos povos indígenas, nomeadamente por parecer, num primeiro momento e de um modo um pouco ilusório, acessível ao público ocidental. A este nível, a obra articula uma periodização centrada na experiência dos povos indígenas e, portanto, diferente da história colonial oficial e apresenta diversas contranarrativas em relação ao discurso do Estado-nação, expondo a ferida colonial da sua construção (Mignolo, 2011).

Contudo, uma análise mais próxima permite-nos compreender que *Já me Transformei* não é simplesmente uma perspectiva diferente de uma história universal, mas é antes construída a partir de uma metafísica e, portanto, historicidade distinta. Segundo esta abordagem, como a antropóloga Aline Balestra (2013) advogou, cada um dos tempos indígenas das histórias dos povos indígenas da região dos rios Juruá e Purus define um carácter ou modo particular de vida, que articula características referentes à territorialidade, morfologia social, laços de parentesco, relacionamento com os “outros”, padrão de habitação, corpo, pessoa e cultura material. Nesse sentido, talvez a história não seja (só) o tempo, mas também, ou principalmente, a mudança de modos de ser e de viver. No caso da obra em análise, os principais pontos sublinhados são o relacionamento com os “outros”, a territorialidade e o parentesco. Em relação a este último aspeto, Gow já tinha concluído que, para os Piro, que também sofreram profundas transformações devido à expansão da frente colonial da borracha, o

parentesco é uma das componentes mais importantes para compreender a construção da história segundo os povos indígenas:

For native people, history is kinship. History is not experienced by native people as a force which enters from outside to disrupt a timeless structure of kinship duties and obligations. Kinship relations are created and dissolved in historical time, and historical time draws its meaning and power for native people by being structured by kinship relations. (Gow, 1991, p. 3)

Tendo em conta este enquadramento, podemos analisar os cinco tempos com base na estruturação relativa à territorialidade e parentesco. Assim, antes do contato, os Huni Kuin viviam juntos em grandes malocas com várias famílias extensas e as aldeias estavam situadas nas cabeceiras dos rios. A chegada da frente colonial provocou uma desagregação territorial e social que culminou, durante o regime de aviamento, na mudança para o interior das matas, em que não podiam ir visitar os parentes. Atualmente, voltaram a viver em aldeias que, contudo, se situam mais próximas dos grandes rios e que são constituídas por casas com agrupamentos familiares mais reduzidos e em formato não indígena.

Além disso, como é subentendido ao longo do filme e a questão da relação com a territorialidade reforça, as dimensões temporais e espaciais não estão separadas. Tal como foi mencionado, as práticas culturais de outros tempos podem ser reativadas no presente e o tempo mítico (não presente na obra, mas que corresponde à época anterior ao tempo das malocas, em que ainda não havia diferenças entre os Huni Kuin e outras pessoas não humanas) continua a existir no meio da floresta onde determinados rituais são realizados (Balestra, 2013). Assim, para compreender a história é preciso espacializar o tempo e temporalizar o espaço.

Ava Yvy Vera, A Terra do Povo do Raio

O segundo filme em análise é *Ava Yvy Vera, A Terra do Povo do Raio* (2016), produzido por um coletivo de cineastas indígenas Guarani e Kaiowá (Genito Gomes, Valmir Gonçalves Cabreira, Jhonn Nara Gomes, Jhonaton

Gomes, Edina Ximenes, Dulcídio Gomes, Sarah Brites, Joilson Brites) que habitam a *tekoa* Guaiviry, no Mato Grosso do Sul. Os Guarani e Kaiowá vivem uma das situações coloniais mais atrozes existentes hoje em dia no Brasil. A primeira invasão dos seus territórios ocorreu após a Guerra da Tríplice Aliança (1864-1870). Na década de 1880, o Estado brasileiro começou a abrir a região para o capital privado e concedeu o uso exclusivo de uma área extensa da região à Companhia Matte Larangeira. Nas décadas de 1950 e 1960, o monopólio terminou e teve início um período ainda mais violento de retirada das famílias indígenas de suas habitações para loteamento da região por inúmeras fazendas privadas. A partir de meados de 1970, grandes assembleias Guarani e Kaiowá (denominadas *Jeroky e Aty Guasu*) decidiram iniciar a recuperação dos seus territórios tradicionais (*tekoha guasu*) ocupados pelos fazendeiros (Benites, 2012). Esta situação tem originado uma verdadeira guerra civil que os *media* ignoram e que só algumas produções não indígenas recentes, como os filmes de Rodrigo Arajeju e, especialmente, o documentário-monumento *Martírio*, de Vincent Carelli, Tita e Ernesto de Carvalho, retratam em profundidade, apesar de se enquadrarem na mentalidade da modernidade e secundarizarem aspectos relativos à espiritualidade e cosmopolítica destes povos.

Por outro lado, *Ava Yy Vera* centra-se exclusivamente na história da retomada da *tekoa* Guaiviry e permite entrever uma relação diferente destes povos com o cosmo. O filme tem origem num projeto da Universidade Federal de Minas Gerais, no qual participaram oficinairos não indígenas que já tinham colaborado com o VNA. Segundo Fábio Costa Menezes⁸, um dos professores da oficina de realização, no início, os alunos queriam retratar a sua “cultura”, nomeadamente a comida, os cantos e as rezas. Contudo, quando estavam a filmar o trabalho de uma mulher na roça, esta começou a chorar compulsivamente ao se lembrar da morte de Nísio Gomes, um capitão daquele coletivo que tinha sido assassinado por fazendeiros. Devido a este evento, o tema da retomada, que, de qualquer modo,

8. Entrevista realizada em 30 de junho de 2015.

estava sempre presente nas conversas quotidianas na *tekoa*, passou a ser a questão central do filme. De facto, todos os alunos da oficina tinham participado na retomada e possuíam histórias para contar. Perante esta decisão, Menezes perguntou como eles queriam construir o filme: se queriam narrar na primeira pessoa, entrevistar as pessoas, etc. O filme editado numa oficina posterior recorre a diversos dispositivos, incluindo cinema direto para mostrar aspetos da cultura destes povos, mas, neste capítulo, centremo-nos em dois exemplos que nos permitem compreender a importância do espaço-tempo na construção da história dos povos indígenas.

No plano-sequência inicial de *Ava Yvy Vera*, que dura quase sete minutos, o cineasta Valmir Cabrera aponta a câmara para um terreno infinito devastado pela plantação de soja em que só uma árvore frágil resiste, enquanto narra atrás da câmara a sua experiência da retomada da *tekoa*.

Eu sempre vinha debaixo daquela árvore para fazer a ligação. Vinha todo o dia em baixo da árvore. Quando chegava a noite era melhor de vir. Só à noite mesmo para vir aqui, de dia não dava. Tem muito, muito pistoleiro por aqui. Na estrada andam muitos pistoleiros, atiram e atiram na estrada. (...) Vim aqui ligar para a FUNAI e para os outros parceiros nos ajudarem. E... e eles falam “amanhã vamos”. (...) Se tivesse câmara no meu celular, tiraria fotos das pessoas que fizeram mal pra gente. (...) Essa árvore ficou para mim como uma torre. E esse vento... o vento. [Vira a câmara para o lado onde o vento bate na paisagem imensurável de soja.] Esse vento é por causa dos Karáí [não indígenas] que derrubaram as nossas árvores. Aqui nesse lugar era tudo mato e cerrado. E ficou agora só uma árvore que ‘tá sozinha aí. (...) A soja tem muito valor para eles. Para nós não. Eles plantam... e levam para vender no exterior. Pegam o dinheiro e com esse dinheiro pagam pistoleiros para nos matarem.

Mais à frente no filme, dois indígenas encenam um episódio violento da retomada, recorrendo a uma economia de meios avassaladora. O enquadramento apresenta-os sentados na berma de uma estrada, na qual uma pequena vela acesa anuncia o desfecho trágico da cena. Sentados lado a lado, mas olhando na direção da câmara como se um mundo imenso

os distanciasse, um deles representa os pistoleiros e o outro os Guarani e Kaiowá que realizaram a retomada. O primeiro imita o som da mota a acelerar e de disparos e fala em português: “Quem é a liderança aqui? Quem é a liderança aqui? Pow! Pow! Pow!” Silêncio atravessado pelo barulho intenso da mata. Pouco depois, o segundo enuncia lenta e timidamente uma pluralidade de vozes em Guarani:

– Já mataram... Já acertaram ele. Acertaram ele na cabeça, no peito e na coxa.
– Olha só o sangue... – Vou trazer meu facão. – Acertaram ele! – Acertaram ele!
– Eu vou voltar. [pausa] – Vou vigiar lá de cima para ver se os Karaí já foram. Eu já vou! [pausa] – Padrinho, padrinho, solta o seu facão. – Hum, hum... – Eu já vou... [pausa] – Os Karaí estão descendo de novo!

Os dispositivos utilizados assentam num uso reduzido de meios que sublinham a potência revolucionária de um “cinema imperfeito indígena” (Salazar & Córdova, 2008) inspirado nos manifestos cinematográficos da América Latina, como “Uma estética da fome”, de Glauber Rocha, e “Por un cine imperfecto”, de Julio García Espinosa. Porém, outras influências também estiveram presentes. Quando Fábio Menezes perguntou a Valmir Cabrera qual era a sua inspiração para o plano-sequência narrado, ele respondeu que a ideia tinha sido influenciada pela sequência inicial de *Terminator 2* (1991), durante a qual a protagonista Sarah Connor relata a história do genocídio da humanidade produzida pelas máquinas e a luta da resistência contra estas. Outra história, outra metafísica, outras máquinas, outros meios, talvez o mesmo genocídio.

Regressando ao tema central deste capítulo, as duas sequências demonstram que, mesmo para eventos recentes, a história está ancorada no espaço que, mais do que um lugar de memória (Nora, 1984) e, portanto, simbólico, é um espaço animista metonímico em que a presença do passado se sente no presente. Os filmes seguintes desenvolverão esta perspectiva e estabelecerão relações com o xamanismo.

Mokoi Tekoá Petei Jeguatá, Duas Aldeias, Uma Caminhada e Tava, A Casa de Pedra

Mokoi Tekoá Petei Jeguatá, Duas Aldeias, Uma Caminhada (2008)⁹ e *Tava, A Casa de Pedra* (2012)¹⁰ são dois filmes Mbya-Guarani produzidos em colaboração com o VNA. As obras fazem parte da pesquisa e documentação do processo de patrimonialização pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN) das ruínas da Catedral de São Miguel enquanto “Tava, Lugar de Referência para o Povo Guarani” (Lacerda, 2018b).

Segundo a historiografia ocidental, a Catedral de São Miguel fazia parte das 30 missões que a ordem jesuíta edificou nos séculos XVII e XVIII no cone sul da América dominado pela coroa espanhola. O objetivo das missões era catequizar e “civilizar” as populações indígenas. Em 1750, Portugal e Espanha firmaram o Tratado de Madrid, que acordou a permuta da Colônia de Sacramento, controlada por Portugal, pela área que hoje em dia corresponde mais ou menos ao Sul do Brasil. A decisão implicava a transferência dos padres e indígenas das setes missões que ficaram no território português para o lado espanhol, o que originou uma revolta dos indígenas, conhecida como a Guerra Guaranítica, que terminou seis anos mais tarde na Batalha de Caiboaté, na qual mais de 1500 indígenas morreram a lutar contra as forças aliadas de Portugal e Espanha (Ganson, 2003). Ainda segundo a historiografia ocidental, após este episódio, as missões sob comando português foram rapidamente abandonadas e os Guarani espalharam-se e misturaram-se pela região dando origem à população local. No início do século XX, começou um processo de valorização das ruínas das missões que originou várias patrimonializações institucionais e não institucionais que culminaram, em 1983, na classificação daquelas enquanto Patrimônio Cultural da Humanidade pela UNESCO. As narra-

9. O filme é resultado da primeira oficina de realização do VNA nas Tekoa Anhetenguá e Tekoa Koenju e foi realizado pelos Mbya-Guarani Jorge Ramos Morinico, Germano Beñites e Ariel Duarte Ortega. O filme pode ser visualizado em <https://vimeo.com/ondemand/duasaldeias>, consultado em 15 de junho de 2019.

10. Realizado por dois cineastas indígenas Mbya-Guarani, Ariel Ortega e Patrícia Ferreira, e dois cineastas não indígenas do VNA, Vincent Carelli e Ernesto Carvalho. O filme pode ser visualizado em <https://vimeo.com/ondemand/tavacasadepedra/245552679>, consultado em 15 de junho de 2019.

tivas que basearam estas patrimonializações defendem que a experiência das missões representou uma proto-sociedade de igualdade racial ou, mais recentemente, de multiculturalismo ou “encontro de culturas” (Lacerda, 2018b).

Por outro lado, segundo os Guarani, estes nunca abandonaram completamente as ruínas e continuaram a visitá-las com regularidade. Em meados dos anos 1990, um grupo de Mbya Guarani estabeleceu-se com mais permanência em São Miguel e passou a vender artesanato no Museu das Missões como forma de obter renda. Em 2004, o IPHAN iniciou o Inventário Nacional de Referências Culturais com este grupo de Guarani no sentido de compreender a sua relação com as ruínas. Durante este processo, algumas lideranças expressaram interesse em receber formação em realização de filmes e, por esta razão, o IPHAN contratou o VNA para realizar oficinas de produção audiovisual (*ibid*).

O primeiro filme produzido por este coletivo, *Duas Aldeias, Uma Caminhada*, especialmente a segunda parte, é uma contranarrativa aos discursos patrimoniais oficiais, uma vez que mostra que os Guarani só vendem artesanato devido à exiguidade das terras demarcadas que não lhes permite viver segundo o seu modo de vida. Além disso, o filme mostra a relação tensa entre os Guarani e os turistas que só fotografam e não compram o artesanato e que se queixam de que aqueles andam sujos. Como Ariel Ortega, um dos cineastas, afirma a certa altura: “Os Guarani foram os protagonistas dessa história. Mas agora eles estão ali daquele jeito. A morte deles só tem valor na História... Ainda existimos, e os turistas veem os Guarani tentando vender no museu. Essa é a nossa realidade.” O filme também inclui as narrativas enunciadas pelos guias turísticos para os turistas e as crianças das escolas do Estado de Rio Grande do Sul que visitam anualmente as ruínas e nas quais os Guarani do tempo das missões são descritos como crianças dóceis, curiosas, sem agência e não preparados para o trabalho, enquanto os jesuítas são representados como heróis que tiveram a dupla missão de “salvar” os indígenas dos bandeirantes e de si

próprios através da evangelização e da “civilização”. Em contraplano, o Mbya Mariano Aguirre apresenta uma das contranarrativas do seu povo:

[O]s brancos tiraram tudo da gente e se apropriaram dessas ruínas que nossos parentes fizeram. Agora eles não querem dar pra gente o que é nosso. (...) Nossos parentes construíram isso forçados pelos brancos, os padres Jesuítas. (...) Nossos parentes trabalharam, enfrentaram sofrimento, para deixar isso aqui na terra. Deixaram isso e trabalharam tanto para que depois os brancos os matassem todos. Os brancos brigaram por causa disso aqui. (...) Tudo isso é doloroso para nós. Se pensarmos, dói até hoje.

Contudo, a produção cinematográfica Mbya-Guarani e a pesquisa de património imaterial continuaram e revelaram que as ruínas não são só compreendidas segundo o enquadramento histórico ocidental. No filme *Tava, A Casa de Pedra*, Ariel Ortega e Patrícia Ferreira conversam com velhos sábios (*xeramõi*) de várias aldeias no Brasil e Argentina que enunciam diferentes histórias sobre as ruínas. Se, por um lado, alguns defendem que as estruturas edificadas são obra dos jesuítas que escravizaram e enganaram os Guarani, outros defendem que as ruínas são as casas construídas pelos antigos, os *Nhanderu Mirim*, que, através de práticas estético-éticas de convivialidade, comensalidade e corporalidade, chegaram à Terra sem Males (*Yvy Marã E'ý*) sem passar pela morte. Apesar da dicotomia aqui apresentada como síntese, *Tava* difunde uma multiplicidade de discursos dissonantes que o filme não tenta resolver. Esta pluralidade não deve ser confundida com a polifonia da modernidade (Bakhtin, 1981), mas compreendida segundo a ontologia Guarani. Em primeiro lugar, como será desenvolvido nas considerações finais, a multiplicidade de narrativas apresentada em *Tava* revela o carácter político deste povo que privilegia o múltiplo e é contra o Um. Por exemplo, quando a cineasta Patrícia Ferreira apresentou o filme, em Lisboa, durante a “Mostra Ameríndia: percursos pelo cinema indígena no Brasil”¹¹, ela subiu ao palco com dois colares,

11. Programação em <https://gulbenkian.pt/museu/noticias/mostra-amerindia>, consultado em 15 de junho de 2019.

um com sementes, o outro com uma cruz, simbolizando as duas versões emaranhadas do documentário, sem querer defender uma delas. Em segundo lugar, a multiplicidade de narrativas assenta nos modos indígenas de conhecer o cosmo e nas suas relações com o xamanismo. Os Guarani definem-se como seres imperfeitos que vivem numa segunda terra perecível em que só conseguem aceder ao conhecimento perfeito dos deuses através de práticas estético-éticas de convivialidade, comensalidade e corporalidade, como o canto-reza, o belo caminhar e a dança *xondaro*, que purificam os seus corpos. Assim, se o corpo estiver preparado para tal, os Guarani reconhecem sinais no mundo e nos sonhos que, através da interpretação, lhes permitem aceder parcialmente ao conhecimento dos deuses. Como o cineasta Ariel Ortega me explicou, se a pessoa estiver preparada, consegue ver sinais quando visita a *tava* e assim compreendê-la. Nesse sentido, como Carlos Fausto e Michael Heckenberger (2007) defendem, a análise da história segundo a perspectiva indígena também implica colocar em causa as divisões da modernidade entre humanos/não humanos e visível/invisível e conceitos ocidentais como ação e agência histórica que, no contexto das terras baixas da América do Sul, estão intimamente conectados com o xamanismo:

It could be argued, therefore, that the indigenous equivalent of what we term *historical* action would be *shamanic* action on the world, with the implication that transformative action is not limited to those cases in which human praxis is recognized as a condition, in and by itself, for social transformation (...) The equivalent of our “making history” is, then, a mythopraxis that is narrated as a past and a future in a shamanic key. (Fausto & Heckenberger, 2007, pp. 13-14, *italico no original*)

Considerações finais: o cinema contra a História

Em *A Sociedade contra o Estado*, Pierre Clastres (2013) advoga que os povos ameríndios não são um estágio da evolução ou coletivos de economia de subsistência, mas comunidades idealmente adaptadas às suas necessidades,

constituindo as primeiras sociedades da abundância e do lazer. Em vez de uma análise económica, o autor argumenta que a divisão tipológica entre estas sociedades e as ditas civilizadas ocorreu com o aparecimento do Estado em que “o Tempo se torna História” (Clastres, 2013, p. 213). Ademais, o antropólogo defende que os povos ameríndios não são sociedades sem Estado, mas contra o Estado, porque nestas o chefe está submetido ao grupo e não o contrário, interditando, portanto, a emergência de um poder político isolado ou, mais concretamente, o Um, isto é, a unicidade, o Estado. Clastres conclui que “[a] história dos povos que têm uma história é, diz-se, a história da luta de classes. A história dos povos sem história é, dir-se-á com ao menos tanta verdade, a história da sua luta contra o Estado” (*ibid*).

Tendo em conta este enquadramento, podemos argumentar que o projeto do Estado, sempre parcialmente falhado, é constituir uma história única e universal que permita a sua reprodução. Nesse sentido, a produção audiovisual indígena é um cinema contra o Estado a vários níveis. Em primeiro lugar, porque apresenta contranarrativas ou contraplanos, pulverizando o Um do Estado, ainda que frequentemente enquadradas na metafísica da modernidade, como *Já me Transformei em Imagem*, para permitir uma maior facilidade de compreensão pelo público ocidental. Em segundo lugar, de um modo mais interessante, porque, como vimos na introdução, o cinema indígena revela uma história ancorada no “pensamento selvagem”, isto é, uma história construída segundo uma outra metafísica e assente nas valências sensíveis do cosmo e que, apesar de também existir na modernidade, costuma ser subvalorizada através da dicotomia objetividade/subjetividade ou História/memória (Goff, 1982). Por fim, o cinema indígena, com maior ênfase em alguns filmes do que noutros, é contra a História porque aquela produção é múltipla nas suas perspetivas, narrativas e dispositivos e, portanto, contra o Um. O Um do Estado, o Um da História com H maiúsculo e o Um do Cinema com C maiúsculo.

Bibliografia

- Albert, B., & Ramos, A. R. (Ed.). (2000). *Pacificando o Branco: cosmologias do contato no Norte- Amazônico*. São Paulo, Brasil: Editora UNESP.
- Bakhtin, M. M. (1981). *The Dialogic Imagination: Four Essays by M.M. Bakhtin*. Austin, EUA: University of Texas.
- Balestra, A. A. (2013). *Tempos Mansos: história, socialidade e transformação no Juruá-Purus indígena*. (Dissertação de Pós-Graduação em Antropologia Social). Universidade de Brasília, Brasília, Brasil.
- Benites, T. (2012, jul.-dez.). Trajectória de luta árdua da articulação das lideranças Guarani e Kaiowá para recuperar os seus territórios tradicionais *tekoha guasu*. *R@U: Revista de Antropologia da UFSCar*, 4(2), 165-174.
- Cangucu, C. L. (2016). *O Cinema Huni Kuĩ no “Tempo da Cultura”*. (Dissertação de Pós-Graduação em Comunicação Social). Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, Brasil.
- Castro, E. V. (2015). *Metafísicas Canibais*. São Paulo, Brasil: Cosac Naify.
- Clastres, P. (2013). *A Sociedade contra o Estado: pesquisas de antropologia política*. São Paulo, Brasil: Cosac Naify.
- Cunha, M. C. (2009). *Cultura com Aspas*. São Paulo, Brasil: Cosac Naify.
- Fausto, C., & Heckenberger, M. (2007). *Time and Memory in Indigenous Amazonia: anthropological perspectives*. Gainesville, Tallahassee, Tampa, Boca Raton, Pensacola, Orlando, Miami, Jacksonville, Ft. Myers, Sarasota, EUA: University Press of Florida.
- Ganson, B. (2003). *The Guaraní Under Spanish Rule in the Río de la Plata*. Stanford, EUA: Stanford University Press.
- Ginsburg, F. (1993). Aboriginal Media and the Australian Imaginary. *Public Culture*, 5(3), 557–578.
- Goff, J. (1982). *História e Memória: Memória*, Vol. II. Lisboa, Portugal: Edições 70.

- Gow, P. (1991). *Of Mixed Blood: kinship and history in Peruvian Amazonia*. Oxford, Nova Iorque, Toronto, Inglaterra, EUA e Canadá: Oxford Univeristy Press.
- _____. (2001). *An Amazonia Myth and its History*. Oxford, Nova Iorque, Toronto, Inglaterra, EUA e Canadá: Oxford Univeristy Press.
- Kaxinawá, J. P. L. (2011). *Confrontando Registros e Memórias sobre a Língua e a Cultura Huni Kuĩ: de Capistrano de Abreu aos dias atuais*. (Dissertação de Pós-Graduação em Linguística). Universidade de Brasília, Brasília, Brasil.
- _____. (2014). *Uma Gramática da Língua Hãtxa Kuĩ*. (Dissertação de Pós-Graduação em Linguística). Universidade de Brasília, Brasília, Brasil.
- Lacerda, R. (2018a). O cinema indígena colaborativo do Vídeo nas Aldeias e o Patrimônio Cultural Imaterial. *MEMORIAMEDIA*, 3, 1-11.
- _____. (2018b, jan.-jul.). O Plano, o Contraplano e o 'Plano Sem Plano': Imagens Ocidentais e os Mbya Guarani das Ruínas de São Miguel. *Iluminuras*, 19(46), 135-168.
- Lévi-Strauss, C. (1975). *O Pensamento Selvagem*. São Paulo, Brasil: Editora Nacional.
- _____. (1993). O campo da antropologia. In C. Lévi-Strauss, *Antropologia Estrutural Dois* (pp. 11-40). Rio de Janeiro, Brasil: Tempo Brasileiro.
- Marks, L. U. (2000). *The Skin of the Film: intercultural cinema, embodiment, and the senses*. Durham, Londres, Inglaterra: Duke University Press.
- Mignolo, W. (2011). *The Darkers Side of Western Modernity: global futures, decolonial options*. Durham, Londres, Inglaterra: Duke University Pres.
- Nora, P. (Ed.). (1984). *Les Lieux de Mémoire*. Paris, França: Gallimard.
- Palmié, S., & Stewart, C. (2016). Introduction: for an anthropology of history. *Hau: Journal of Ethnographic Theory*, 6(1), 207-236.
- Pierri, D. (2018). *O Perecível e o Imperecível: reflexões guarani Mbya sobre a existência*. São Paulo, Brasil: Elefante.
- Pissolato, E. (2007). *A Duração da Pessoa: mobilidade, parentesco e xamanismo Mbya (Guarani)*. São Paulo, Brasil: Editora da Unesp.

- Rosenstone, R. A. (2006). *History on Film, Film on History*. Londres, Nova Iorque, Inglaterra, EUA: Routledge.
- Sahlins, M. (1985). *Islands of History*. Chicago, EUA: The University of Chicago Press.
- Salazar, J. F., & Córdova, A. (2008). Imperfect Media and the Poetics of Indigenous Video in Latin America. In Wilson, P., & Stewart, M. *Global Indigenous Media: cultures, poetics, and politics*. Durham, Londres, Inglaterra: Duke University Press.

PARA UM MANIFESTO DO TERCEIRO CINEMA FEMINISTA: UMA ANÁLISE ESTÉTICA SOCIAL DOS FILMES LATINO-AMERICANOS *COSAS DE MUJERES* (MÉXICO, 1977) E *FEMININO PLURAL* (BRASIL, 1976)

Maíra Tristão

Universidade Nova de Lisboa

A urgência da realização de um Manifesto do Terceiro Cinema Feminista na América Latina surge a partir da invisibilidade das cineastas mulheres latino-americanas na história tradicional do cinema. Para tanto, a partir do manifesto *Hacia un Tercer Cine* (1969) realizado pelos diretores argentinos Octavio Getino e Fernando Solanas, texto primordial para a teoria do terceiro cinema, enfatizamos a ausência de mulheres militantes dentro da reflexão e questionamos as suas representatividades. Onde estão seus filmes? Onde foram exibidos? Quem influenciaram? Como surgiram? Muitos são os questionamentos elaborados quando pensamos na memória feminina, seu apagamento e seu esquecimento. No período do manifesto, as diretoras latino-americanas se destacam com maior frequência e as narrativas que produzem perpassam tramas com características de uma militância feminista, nas quais o corpo feminino e suas aparições estão além da objetificação do olhar masculino. Seus filmes pouco aparecem na história oficial e, raramente, são usados como referência histórica ou bibliográfica. Entretanto, os dois filmes que vamos analisar focam aspectos imprescindíveis que situam as mulheres na sociedade da década de 1970, além de destacarem elementos estéticos e narrativos fundamentais para a elaboração de um *contra-cinema*¹ (Mulvey, 2011).

1. Para Mulvey, o cinema controla os códigos narrativos, cria um olhar, mundo e objeto, construindo a ilusão do desejo. A autora chama esse momento ilusório de “*Male Gaze*” (olhar masculino). No *Male Gaze*, a figura feminina fica subjugada ao olhar masculino, unidimensional e estático. Dentro

As duas cineastas Vera de Figueiredo, diretora de *Feminino Plural* (1976), e Rosa Martha Fernández, diretora de *Cosas de Mujeres* (1977), raramente são citadas em livros tradicionais sobre a cinematografia latino-americana ou mesmo nas escolas de cinema. A invisibilidade da memória feminina pulsa quando falamos sobre teoria cinematográfica, por isso a importância de rememorar esses filmes em que padrões da representatividade feminina são rompidos e a perspectiva de um *female gaze*² (Mulvey, 2011) é explicitada em suas narrativas. Uma cineasta brasileira e uma mexicana são, em diferentes perspectivas, pontos-chave para pensarmos as origens de um cinema feminista na América Latina.

Em um momento que os movimentos sociais se definiam, Vera de Figueiredo, no Brasil, e Rosa Martha Fernández, no México, realizam filmes com temáticas polêmicas, contestadoras e provocativas. Os filmes são de ordens diversas, o primeiro mais experimental com uma narrativa não linear e experiências estéticas mais elaboradas. O segundo, em formato de denúncia, aborda questões políticas de gênero concretas: aborto, violências contra a mulher, representação feminina e prostituição. Os dois usam de recursos híbridos do documentário clássico com a ficção, ou seja, imagens caseiras se entrelaçam com uma narrativa ficcional e questionamentos que partem na mesma ordem: uma câmera na mão e um feminismo na cabeça.

A liberdade feminina, a maternidade e o enfrentamento ao poder patriarcal constituem a estrutura da obra e fica explícito o *contra-cinema*. O *contra-cinema* proposto por Laura Mulvey (2011) surge a partir da análise da representação das mulheres no cinema narrativo tradicional. A autora busca diversos conceitos na psicanálise para aprofundar sua reflexão, e entender como a fascinação e estruturação das subjetividades individuais são elaboradas dentro do cinema e as consequências no comportamento social.

do cinema narrativo tradicional, a autora propõe a destruição desse cinema ao dar visibilidade a um *contra-cinema* ou de um *cinema feminista*. A proposta do *contra-cinema* de Mulvey é o rompimento do olhar unilateral cinematográfico ao trazer uma nova perspectiva, tanto por detrás das câmeras como representada no ecrã. O que também podemos chamar de *Female Gaze*.

2. O *Female Gaze* é o olhar proposto pelo *contra-cinema* de Laura Mulvey (2011), em que a câmera não filma o corpo feminino apenas para satisfazer os desejos masculinos ou como adjacente da diegese. No *Female Gaze*, o corpo não aparece objetificado e sexualizado, e sim enquanto um organismo potente, independente de desejos, vontades e movimentos.

Dentro dessa perspectiva, mais do que realçar a objetificação erótica da figura feminina, o cinema constrói a forma pela qual essa mulher deve ser observada dentro desse espetáculo. O prazer visual é construído dentro do binômio: ativo (homem), passivo (mulher). Nesse contexto, a mulher (passiva) tem o papel tradicional de exibicionismo; personagem construída com a aparência que provoque esse impacto erótico visual com objetivo único de ser observada. A obra das duas cineastas rompe com esse olhar do poder ativo dentro do cinema e é nesse sentido que propomos um manifesto do terceiro cinema feminista.

A teoria do Terceiro Cinema

Uma das poucas definições da teoria do cinema que surge em um contexto não europeu ou norte-americano, a teoria do Terceiro Cinema surge a partir de um manifesto elaborado por Solanas e Getino, em 1969, conhecido por *Hacia un Tercer Cine*. O questionamento primordial era como os cineastas poderiam superar a situação de um cinema submisso à grande indústria e realizar obras cinematográficas que chegassem ao alcance de todos e com a linguagem de todos. O grande alvo do manifesto foi a indústria hollywoodiana, embora o cinema europeu também se constituía em uma referência de dominação e colonialidade. Assim, pela primeira vez, surge o termo “descolonização” na produção cinematográfica latino-americana.

Vale ressaltar que a América Latina vivenciava um contexto político efervescente onde diversos países elaboravam novos olhares e novas dinâmicas cinematográficas. O manifesto surge como um grito oprimido de uma luta estética, política e social daqueles que buscavam emancipação em suas linguagens. Dessa forma, os questionamentos caminhavam a partir das narrativas e subjetividades retratadas no ecrã que não dialogavam com as sociedades latino-americanas. Esses cineastas propunham novos desafios, novos caminhos para a realização cinematográfica, cuja proposta era a emancipação da própria indústria na produção, distribuição e exibição. O intuito era propor a descolonização em toda a teia produtiva, tanto nas tramas e personagens em cena, quanto na sua forma de fazer e exhibir.

Mignolo (2017) nos ajuda a compreender que um conhecimento desvelado na “colonialidade” tem uma dimensão imperial de um conhecimento ocidental que foi construído e disseminado durante os últimos 500 anos. A ideia de que todos somos modernos ou até mesmo pós-modernos é uma falácia construída dentro dessa reverberação hegemônica do conhecimento e do saber. Territórios colonizados continuam a reafirmar o imperialismo e a ideia ocidental do mito moderno incorporada como um estigma universal. Mignolo (2017, p. 25) afirma que a modernidade é uma narrativa e não uma ontologia, “o que importa é a enunciação, não tanto o enunciado”. Assim, entender a modernidade enquanto uma opção e não como desenvolvimento “natural” do tempo, ou momento ontológico da história universal, é um dos objetivos da opção decolonial. *O pensamento decolonial* é uma opção de vida do pensar e do fazer, não parte da negação e sim da compreensão dos processos históricos, da elaboração das identidades híbridas que não estão subjugadas apenas a um saber.

A partir dessa opção e o fortalecimento e reconhecimento do *pensamento fronteiriço*³ surge o Terceiro Cinema. Segundo Mignolo (2017), a descolonialidade requer desobediência, já que o pensamento suscita uma conscientização dessa fronteira entre moderno/colonial. *O pensamento decolonial* tem consciência da subjugação hegemônica e da posição de fronteira que ocupa. Podemos dizer que a teoria do Terceiro Cinema surge no momento ápice do entendimento dessa fronteira. A relação mercantil do sistema capitalista é a característica chave do objetivo de modernidade vendida pelo sistema colonial, no qual o meio artístico também está inserido na mercantilização.

Historicamente na América Latina, as artes visuais e, principalmente, o cinema foram completamente influenciados por um pensamento europeu e norte-americano. No sistema capitalista moderno, a arte se encontra vinculada ao mercado, sendo o cinema uma importante ferramenta de bem de

3. O pensamento fronteiriço é um conceito criado por Mignolo para classificar um lugar que não ignora o pensamento da modernidade, mas não se subjug a ele. O pensamento fronteiriço faz parte do mundo moderno colonial mesmo que dominado pelo saber da colonialidade, esse pensamento pode ser entendido como uma máquina de descolonização intelectual (Mignolo, 2013).

consumo. Os movimentos de vanguarda artísticos, tanto europeus, quanto sul-americanos, propõem romper com esse modelo ligado ao mercado de consumo. As artes e o cinema na América Latina estão relacionados com a modernidade e a tecnologia, artefatos e linguagens influenciadas pela colonização do saber e da subjetividade. O lugar de fronteira fica explícito. Os dispositivos de produção e a formação técnica são frutos da colonização, entretanto, a linguagem e narrativas são produzidas nas subjetividades dos sujeitos que pertencem, compreendem e desenvolvem uma relação com seu próprio território. Os latino-americanos ocupam a fronteira do saber quando mesclam nas linguagens as experiências territoriais e a violência sofrida pelas nações, juntamente à tecnologia proveniente do sistema capitalista moderno.

A teoria do terceiro cinema surgiu de forma muito contestadora, desafiadora e provocativa e abriu diversas possibilidades para teóricos, estudantes de cinema e cineastas reelaborarem o cinema latino americano. Não existe nenhuma cultura de qualquer grupo social que seja estática e que não esteja em constante transformação e hibridização. A cada segundo, gesto e movimento, a cultura se altera e o cinema se (re)pensa e se ressignifica. Realizadoras do “terceiro mundo” também (re)locam suas linguagens e convidam os espectadores à imersão provocativa dessa fronteira em um mundo que está constantemente sendo desafiado por um poder patriarcal, misógino, colonial e racista. Nesse sentido, ao repensar a categoria do terceiro cinema, refletimos a partir das produções de cineastas mulheres da década de 1970 que se utilizaram da militância feminista em suas narrativas. Para tanto, consideramos fundamental uma análise que faça uma relação entre as teorias pós-coloniais e a teoria feminista, já que, a nosso ver, é difícil falar de descolonização sem falar de sistema patriarcal.

Mulheres cineastas e o Terceiro Cinema

É importante reforçar a invisibilidade das cineastas mulheres na história tradicional do cinema. No artigo da Ella Shohat (2003), *Post-Third Worldist culture. Gender, nation, and the cinema*, a autora argumenta que a teoria do

terceiro cinema foi incapaz de se envolver com a política de gênero de uma maneira a refutar a dominação masculina. Entretanto, o que a autora questiona é a falha metodológica de se considerar um único texto (o manifesto) como representativo de um movimento cinematográfico. Portanto, tanto como cineastas, quanto ativistas políticas, as mulheres foram marginalizadas. Dessa forma, cria-se um gueto dentro do gueto, no qual mulheres feministas, além de se preocuparem com questões de gênero, também se preocupavam com questões sociais (Shohat, 2003).

Ella Shohat (2003) propõe uma análise do cinema de gênero juntamente com os processos de libertação e de democratização no terceiro mundo, o que conceitua como *pós-terceiro cinema*, cuja definição indica um movimento que está além das ideologias nacionalistas do terceiro mundo. Para a autora, as produções realizadas dentro dessa perspectiva do *pós-terceiro cinema* são obras que se recusam a uma universalização de “feminilidade” ou até mesmo de “feminino”, sua preocupação é defender formas específicas de resistência e a necessidade de “localização” das histórias das mulheres frente às diversas formas de repressão. Interessante destacar que as práticas feministas pós-terceiro mundistas se afastam de uma narrativa de “nação” como uma entidade unificada. Ou seja, a ideia de nação, enquanto um estatuto de militarização dos corpos femininos, era exigência das ideologias nacionalistas e também das militares, cujo forte viés de controle dos corpos leva os projetos feministas no cinema a uma centralidade nas relações locais, étnicas, raciais e regionais (Shohat, 2006). Assim, o *pós-terceiro cinema* faz uma análise em que as desigualdades são consideradas geopolíticas e ressaltadas na linguagem cinematográfica.

Quando falamos de cineastas mulheres, não podemos negar que o território ocupado por elas na década de 1970 ainda era muito elitizado, sendo que a existência de um discurso decolonial ainda era muito embrionário. Embora haja em seus filmes o hibridismo de questões feministas e sociais, observa-se claramente que o repertório cultural da maioria das realizadoras das décadas de 1960/70 ainda é ocupado por espaço de muito privilégio e limitação do universo branco. Entretanto, o isolamento dessas mulheres

dentro da indústria audiovisual fez com que essas realizadoras buscassem ser autossuficientes dentro da indústria do cinema. Assim, existia o esforço de inserir as mulheres em todas as instâncias da indústria cinematográfica e a preocupação constante das representatividades no cinema.

Na década de 1960, os movimentos sociais começam a ganhar maior proporção e visibilidade na América Latina. O movimento feminista, especificamente, ganha grande destaque nos Estados Unidos da América e na Europa – momento de *contracultura*. As mulheres questionam “a organização sexual, social, política, econômica e cultural de um mundo profundamente hierárquico, autoritário, masculino, branco e excludente” (Rago, 1995, p. 12). Assim, elas discutiam modelos formais da nossa sociedade como estereótipos de feminilidade, dominação masculina e comportamentos femininos estigmatizados. Nesse momento, o feminismo questionava “as múltiplas formas de dominação patriarcal” (Rago, 1995, p. 31). Mulheres de diversas partes do mundo se organizam em pequenos grupos de militância para discutir questões de visibilidade e representatividade na sociedade.

Destaco aqui que o feminismo que surge no eixo sul ou os feminismos latino-americanos possuem as suas próprias vicissitudes e processos históricos e não foram recrutados em sua integridade pelo viés neoliberal. A força do Sul global – dentro dos movimentos sociais – surge exatamente pela negação e oposição aos avanços neoliberais (Matos, 2010). Obviamente, como relatado aqui, o surgimento do feminismo na América Latina é caracterizado pela influência norte-americana e eurocêntrica, ou seja, por lutas sociais centradas dentro do universo economicamente privilegiado. Entretanto, no final da década de 1970, algumas teóricas deslocadas do eixo global buscam romper com esse discurso generificado proposto para a teoria feminista. Chandra Mohanty (1984) busca analisar as especificidades da produção textual da “mulher no Terceiro Mundo” (“*Third World Women*”) enquanto um sujeito monolítico nos textos feministas ocidentais recentes. A autora parte do princípio da permanência da dominação patriarcal e da opressão da mulher como um fenômeno global e ainda reforça categorias que destacam uma análise binária do Sul global: os que

possuem o poder – homem – e os que não possuem – mulher. Mohanty (1984) reforça a necessidade da formação de estratégias de coligação das dimensões classe, cor e nacionalidades para a elaboração de tradições acadêmicas não hegemônicas. Dessa forma, o feminismo ocidental efetiva o lugar do “colonizado”, anulando as complexidades que marcam a vida das mulheres de formas diversas. A generalização elimina as identidades que são construídas a partir das especificidades dos contextos socioculturais.

Para fortalecerem as identidades marcadas em seus próprios territórios, na década de 1970/80, cineastas latino-americanas se organizaram em pequenos coletivos, entre mulheres diretoras, produtoras, diretoras de fotografia, ou seja, trabalhadoras da indústria cinematográfica. O intuito desses grupos era discutir representatividade na indústria, organizar festivais, mostras e debates. O objetivo maior era a visibilidade dos trabalhos produzidos por mulheres excluídas da história tradicional, ao passo que o número de mulheres diretoras cresceu nesse período. A formação de coletivos é feita como dispositivo para que essas obras se tornassem memórias e não caíssem no esquecimento.

Em 1976, Vera de Figueiredo lança o filme *Feminismo Plural*, período de fortalecimento do feminismo latino-americano, considerado por alguns críticos como precursor na temática feminista da América Latina. Em 1977, Rosa Martha Fernández, no México, lança o filme *Cosas de mujeres*, no qual aborda questões sobre aborto e sofrimento gerado às mulheres latino-americanas. Diferentes regiões da América Latina, México e Brasil trazem para o cinema uma contranarrativa ou um *contra-cinema*, por meio da militância feminista. Elas abordam temáticas que aparecem nas tramas como manifesto, com discussões profundas, polêmicas e emancipatórias. A intenção era provocar, nas sociedades da época, questões invisibilizadas que reprimiam suas liberdades, seus direitos de ir e vir e suas sexualidades.

Vale ressaltar que falar de um “cinema feminino” ou um “cinema de mulheres” implica em uma diferença de perspectiva na qual esses filmes eram realizados. Destaco aqui que filmes produzidos por mulheres não são necessariamente feministas. Muitas mulheres se encontravam no mercado

audiovisual, mas não se posicionam enquanto tal. A rejeição ao feminismo era muito grande em países latino-americanos. Bourdieu (2012) caracteriza esse comportamento de dominação masculina como violência simbólica, no qual as próprias mulheres reproduzem as mesmas relações de poder a que são submetidas. Nesse sentido, funciona como um esquema de pensamento incorporado dessa relação de poder simbólico. Por conseguinte, as ações dessas mulheres são atos de reconhecimento prático, de adesão a essa relação de poder naturalizada, em que seu ser social (o dominado/mulher) é produto que incorpora as classificações do dominante (homem) (Bourdieu, 2012).

Rosa Martha Fernández e Vera de Figueiredo são cineastas declaradamente feministas e, com suas resistências, não se deixaram envolver por esta ordem simbólica do poder. A articulação delas dentro dos coletivos de militância feminista evidencia a vontade de emancipação das suas narrativas, tanto nas experiências cotidianas, quanto nos trabalhos artísticos. As duas participaram de organizações políticas e articulações das mulheres dentro dos seus respectivos países.

As mexicanas por Rosa Martha Fernández

Em 1975, surge um grupo de mulheres, estudantes do Centro Universitario de Estudios Cinematográficos (CUEC) da Universidade Nacional Autónoma do México (UNAM), intitulado *Colectivo Cine-Mujer* (1975-1985). Fundado por Rosa Martha Fernández, Beatriz Mira, Mari Carmen de Lara, María Eugenia Tamez e, a partir de 1978, contando com colaboradoras como Mónica Mayer e Ana Victoria Jiménez (San Martín, 2008). O grupo produziu mais de seis filmes que retratam questões como aborto, estupro, violência doméstica e prostituição, além de documentar encontros de organizações de mulheres. A gama de exigências das fundadoras era centrada na vontade de fazer um cinema integralmente feminino, emancipador e político. A maioria dos filmes foi realizada em 16mm e teve grande prestígio ao abordar temas tabus na sociedade mexicana.

Colectivo Cine-mujer contestava a abordagem das mulheres no cinema hollywoodiano, e igualmente nos cinemas de vanguarda. As integrantes do grupo tinham compromissos políticos que estavam além do documentário social. Além de romper normas em termos de conteúdo, convenções estéticas e representatividade feminina, o grupo desenvolveu uma equipe de mulheres que ocupou todas as funções dentro da indústria cinematográfica, incluindo produção, conteúdo e distribuição. O intuito dessas mulheres era a autonomia dentro de todas as etapas da indústria cinematográfica. Todos os filmes foram mostrados através de redes alternativas de distribuição e espaços não comerciais, incluindo coletivos de mulheres em todo o país, fóruns universitários e reuniões informais (Sepúlveda, 2014).

O primeiro filme produzido por *Cine-Mujer* foi *Cosas de Mujeres*. Ironicamente, o título do filme se refere a uma frase utilizada para diminuir a importância de um problema que pertence ao universo feminino. As questões femininas, muitas vezes, são consideradas não relevantes para discussões públicas ou pertinentes aos campos sociais, culturais e políticos. Dessa forma, o filme torna a questão do aborto pública ao enfatizar os principais aspectos sociais e políticos que criminalizam o aborto, como a criminalização afetou as mulheres de diferentes classes sociais, sendo que a prática abortiva na ilegalidade tem consequências drásticas na vida das mulheres. O filme foi exibido como parte das atividades das campanhas em favor da descriminalização do aborto e representou demandas pela descriminalização no México (Sepúlveda, 2014).

Cosas de Mujeres é contado a partir de uma linha narrativa ficcional da história de *Paz*, uma estudante de Sociologia, que tenta abortar. Na primeira cena do filme, *Paz* está dentro de ônibus observando todas as mulheres que passam à sua frente durante o percurso. A voz em *off* da personagem situa o espectador em cena. *Paz* questiona sua falta de condição com a maternidade e o seu desejo em abortar. Sem condições de recorrer a apoio, *Paz* procura uma amiga que a ajuda a buscar um médico clandestino. Depois de uma série de questionamento e alto custo, o médico faz o aborto. Ao retornar para casa, a personagem passa mal e aborta

no banheiro. No próximo dia, segue mal, sua amiga em desespero tenta ajudá-la; entretanto, a impressão que temos é de que ela não sobreviverá. A linha narrativa ficcional se encerra e o filme continua com uma série de imagens documentais em um hospital. São exibidos os maus tratos com pacientes mulheres. Cartelas de recortes de jornais aparecem com textos sobre o aborto: “O aborto é um remédio cruel e antissocial.”

No início do filme, podemos já visualizar a cidade enquanto um forte personagem, não apenas para contextualizar o enredo, mas como um aspecto importante para a localização dessas mulheres em seu lugar de resistência. Além disso, a cidade – como projeto de modernidade – representou a ordenação dos corpos femininos, o ir e vir e a liberdade das mulheres. Mostrar a personagem transitando pelo espaço urbano é uma forma de abordar a liberdade feminina ocupando os espaços. Fernández mapeia as formas em que a violência sexual e de gênero contra as mulheres está diretamente ligada com a produção no espaço urbano. Segundo Sepúlveda (2014), neste mesmo período, manifestações feministas levantam diversas questões sobre o corpo feminino pelas ruas da Cidade do México.

Outro questionamento fundamental é a relação de poder exercida sobre as mulheres e o comportamento dos médicos diretamente ligado ao cristianismo. Na sequência do consultório ginecológico, *Paz* está sozinha, nua, deitada na maca, submetida a constantes discursos de opressão e subjugação, em posição de extrema vulnerabilidade. *Paz*, de pernas abertas, está diante de uma cruz colada na parede, o médico a analisa e questiona sobre sua profissão. O poder do cristianismo sempre foi um artefato de controle colonizador sobre o corpo feminino. A ilegalidade do aborto está diretamente ligada a um discurso religioso de preservação da vida.

Sem querermos nos debruçar minuciosamente em cada metáfora que o filme traz, os elementos diversos abordados em *Cosas de Mujeres* nos fazem questionar, mais uma vez, a invisibilidade desta obra emancipatória na história do cinema latino-americano. Além da contribuição política e social para o período, o filme traz uma estética preocupada, e minuciosa, com a representatividade do corpo feminino em cena, suas aflições, sua liberda-

de, suas angústias e ambições. A personagem é construída por um corpo político que manifesta as insatisfações de controle sobre sua subjetividade e objetividade cotidiana.

As brasileiras por Vera de Figueiredo

No Brasil, as reuniões e articulações das mulheres que trabalhavam na indústria do cinema começaram em 1975. O primeiro encontro foi no MAM Rio, intitulado “A mulher no cinema brasileiro: Da personagem à cineasta”, no qual algumas realizadoras se encontraram para exibição de filmes e debates. As cineastas brasileiras já estavam em diálogo com um movimento internacional da inserção do feminismo e na representativa das mulheres no cinema (Sarment & Tedesco, 2018). Na década de 1980, a ONU organiza a *Conferência Mundial de Encerramento da Década da Mulher* e, paralelamente à conferência, organiza o *Festival de Cinema de Mulheres em Nairóbi*. Essa data foi fundamental para o surgimento do *Coletivo Mulheres de Cinema e Vídeo do Rio de Janeiro* (1985-1987), que construiu o grupo para articular a representação das mulheres brasileiras no Festival. Depois disso, o coletivo continua atuando nas articulações políticas, como o posicionamento frente à ausência das mulheres no mercado tradicional e alternativo de cinema, no qual exigem a inclusão dos trabalhos das cineastas no circuito dos festivais, e na distribuição dos seus filmes nos cinemas e canais de televisão (Sarment & Tedesco, 2018). Diferentemente do coletivo *Cine-Mujer*, organizações coletivas no Brasil surgiram e desapareceram rapidamente. Fato que ocorreu no cinema brasileiro, dentre outros fatores, pela própria dinâmica instável à qual a produção cinematográfica esteve historicamente submetida. Portanto, as mulheres brasileiras realizaram uma série de mobilizações políticas feministas, como reuniões, eventos e formação de profissionais (Sarment & Tedesco, 2018). Vera de Figueiredo é uma das cineastas que participa das articulações e o seu posicionamento feminista também é explícito no seu filme *Feminino Plural*.

O filme de Vera de Figueiredo tem um aspecto quase onírico experimental para tratar das questões como o envelhecimento, a liberdade,

a maternidade, a sexualidade, o racismo, o controle e militarismo dos corpos. Uma narrativa não linear com enquadramentos estranhos, entretanto, nada amadores, traz uma aparência de improviso junto com uma mistura de documentário com ficção, no qual gera um incômodo constante para o/a espectador/a. Os corpos femininos com excessiva liberdade nos propõem a sensação de que a câmera está submetida à *mise-en-scène* e não a *mise-en-scène* à câmera. Diversos elementos políticos, estéticos, representativos e emancipatórios nos fazem questionar a mesma pergunta que as pesquisadoras Cavalcanti e Holanda (2013) fizeram sobre o filme:

Que filme é esse, realizado em meados dos anos 1970, e que é desconhecido no país? Num meio marcadamente masculino como o cinema brasileiro de então, como se cria esse libelo contra a opressão das mulheres, que destaca a transformação feminina numa sociedade dominada pelo poder masculino? (p. 143)

O filme começa com uma imagem documental desfocada de um parto, a voz *off* de um médico que acalma a paciente junto a gritos de dor. O plano termina com foco no bebê e escutamos a voz do médico homem: “é um menino”, e a mãe responde: “valeu a pena”. O plano corta bruscamente para a *Via Dutra*, no qual sete motoqueiras ocupam a rodovia. A cena é longa e as motoqueiras passam por diversas cidades pequenas, nas quais são observadas pelas pessoas. Assim como no filme de Rosa Martha Fernández, a cidade é um elemento fundamental para as personagens femininas. Ocupar as vias, enfrentar e ser vista pela cidade na sua integridade e independência são elementos fundamentais da luta feminista do período.

Após essa longa viagem, essas mulheres são recebidas por diversas pessoas em uma fazenda – uma cena cheia de metáforas, experimentações, estranhezas e prazeres. As cenas seguintes são emblemáticas – diálogos diretamente conectados com o feminismo da época aparecem de forma consecutiva –, compostas de excessivas metáforas e alegorias. Uma das motoqueiras do filme é uma mulher velha, com tranças compridas, que, ao se admirar no espelho, canta e louva sua própria beleza: “Cada ruga é uma vitória, venci na vida.” Em seguida, outra motoqueira, uma mulher

negra sai de dentro de um baú ao brincar com uma mulher branca, os risos se transformam em opressão e ela questiona: “Me libertou é? (...) Agora você está rindo de mim? Rindo do baú que me oprimiu toda a vida? (...) Agora eu sou livre, sempre quis ser livre. Mulher negra livre!” Notamos que questões sobre o racismo raramente eram retratadas no cinema da década de 1970.

A cena de sexo traz uma inversão dos papéis e do olhar do cinema tradicional em que a mulher está vestida com um véu, que sutilmente tapa seu corpo, e o homem nu. Observamos que as personagens femininas não são fetichizadas e estereotipadas mesmo quando nuas. As personagens femininas aparecem no ecrã para fomentar um *contra-cinema* (Mulvey, 2011) e não sustentar os desejos de um espectador masculino.

Por último, ressalto uma sequência emblemática e muito importante para o movimento feminista do momento. A sequência se inicia com uma menina criança de mãos dadas com um adulto que a condiciona, ela resiste. Em voz *off*: “Obedeça, submissa, meiga e dócil. A menina deve obedecer aos seus pais.” A sequência vai se estendendo para o crescimento de uma menina criança até ser uma mulher adulta. Esse processo é marcado pelas palavras de ordem: “Obedeça, submissa, meiga e dócil. A menina deve obedecer aos seus pais. Não reage contra, ceda! Obedeça! Obedeça a todos! Aprenda a ser uma mulher educada, doce e meiga. Amanhã você terá filhos. Seus irmãos podem, você não. Siga os caminhos que foram designados desde que você nasceu enquanto mulher. Passividade diante a vida.” As frases se repetem em *looping* diante de imagens do crescimento de uma mulher. A sequência é extremamente sufocante, a personagem tem uma espécie de explosão, sai para a rua, pega uma perfuradora de solo e perfura o chão. A personagem vai para a cidade, onde ocupa, mais uma vez, o espaço designado ao homem.

Cavalcanti (2017) relata como o filme *Feminino Plural* foi rejeitado pela crítica cinematográfica, tendo tido pouca repercussão nacionalmente. Ao descrever uma entrevista com Vera de Figueiredo, em 1979, a cineasta

afirma que as pessoas se negaram ao filme, tendo tido mais repercussão na Europa (“Beija flor nas telas...”, 1979 *apud* Cavalcanti, 2017, p. 69).

Considerações finais

Ressaltamos que a condição em que cineastas mulheres estão inseridas na América Latina juntamente à sua condição de mulher se traduzem nas suas produções cinematográficas. Além do formato narrativo do *male gaze* em que o cinema e suas teorias se consolidam, a teoria pós-colonial raramente inclui questões feministas nos seus estudos. Muitas autoras questionam sobre a ausência da teoria feminista dentro das reflexões pós-coloniais ou, até mesmo, na elaboração de questões de libertação – discurso fundamental do terceiro cinema. Embora a teoria pós-colonial analise que o colonialismo tenha sido um esfacelamento para as construções de gênero, “homens nacionalistas normalmente argumentam que o colonialismo ou o capitalismo foi a ruína das mulheres, sendo o patriarcado apenas um desagradável primo distante condenado a desaparecer quando o verdadeiro vilão se extinguir” (McClintock, 1995, p. 386 *apud* Bahri, 2013, p. 662). Ou seja, é possível analisar o colonialismo a partir de uma perspectiva do homem branco esquecendo das estratégias do patriarcado como forma de diminuir modos e comportamento de gênero. A dominação colonial é também uma dominação patriarcal e isso é fundamental para entendermos a linguagem das realizadoras.

Portanto, raramente a teoria do terceiro cinema e os estudos pós-coloniais problematizaram questões de gênero⁴. A partir dessa dinâmica dupla, analisamos as mulheres cineastas latino-americanas que, em diversos momentos da história, trouxeram para o cinema as aflições de um controle ocidentalizado para os seus corpos, assim como questões sociais que também afligiam os militantes dos cinemas militantes. Os movimentos de libertação latino-americanos raramente abordam a militarização que

4. Segundo McClintock (1997), o imperialismo não pode ser compreendido sem a teoria de gênero. As relações de gênero sobre o processo de colonialidade foram a dinâmica fundamental e decisiva no mecanismo da colonialidade.

exerceram sobre os corpos femininos, e é nesse sentido que potencializamos o trabalho dessas realizadoras.

Falar de sistema colonial e todas as marcas deixadas nesse território esquecendo da dominação masculina sobre os corpos femininos é anular diversas violências simbólicas exercidas sobre esses países. Muito além de querer incluir essas mulheres dentro de uma teoria que já possui seu formato, cabe-nos elaborar um manifesto a partir da articulação entre os coletivos, em que discursos sociais e narrativas são elaborados por mulheres que ocuparam os espaços públicos na década de 1970. Segundo Silva (2012), a prática da escrita feminina é um exercício de resistência frente a uma ordem da escrita que, durante muito tempo, esteve relacionada com o poder: “(...) e foram usados como formas de dominação e de exclusão de determinadas vozes que tentassem ecoar algum som em meio ao silêncio que era imposto para que se mantivesse a ordem social em uma sociedade de base falocêntrica, patriarcal, machista e sexista” (p. 108). Assim sendo, o silenciamento da escrita e, conseqüentemente, das memórias feministas eram – e ainda são – formas de controle das mulheres. Rememorar esses filmes e elaborar o manifesto do terceiro cinema feminista trazem à tona prática e saberes audiovisuais que, por pouco, não caíram no vazio do esquecimento.

Referências Bibliográficas:

- Bahri, D. (2013, maio-agosto). Feminismo e/no pós colonialismo. *Revistas Estudos Feministas*, 21(2), 336.
- Bourdieu, P. (2012). *A Dominação Masculina*. 11.^a Ed. Rio de Janeiro, Brasil: Bertrand.
- Cavalcanti, A., & Holanda, K. (2013). Feminino Plural: gênero e cidade no Brasil dos anos 1970. In Bragança, M., & Tedesco, M. (Orgs.). *Corpos em projeção: gênero e sexualidade no cinema latino-americano*. Rio de Janeiro, Brasil: 7letras.

- Cavalcanti, A. (2017). Cineastas brasileiras (feministas) durante a ditadura civil-militar. In Holanda, K., & Tedesco, M. (Orgs.). Campinas, SP, Brasil: Papirus.
- Matos, M. (2010, jun.). Movimento e Teoria Feminista: é possível reconstruir a teoria feminista a partir do sul global? *Rev. Sociol. Polít. Curitiba*, 18(36), 67-92.
- McClintock, A. (1995). *Imperial Leather: Race, Gender, and Sexuality in the Colonial Context*. New York, EUA: Routledge.
- Mignolo, W. (2017). Desafio decoloniais hoje. *Epistemologias do Sul. Foz do Iguaçu/PR*, 1(1), 12-32.
- Mohanty, C. T. (2000). Under Western eyes: Feminist scholarship and colonial discourses. In Brydon, D. (Org). *Postcolonialism: Critical concepts in literary and cultural studies*. Vol. 3, pp. 1183-1209. London/New York, EUA: Routledge. [1984].
- Mulvey, L. (2011). Prazer visual e o cinema narrativo. In Macedo, A. G., & Rayner, F. (Org). *Gênero, Cultura Visual e Performance. Antologia Crítica*. Edições Húmus.
- Rago, M. (1995/1996). Adeus ao feminismo? Feminismo e (pós) modernidade no Brasil. *Cadernos AEL*, 3/4, 11-45.
- San Martin, P. T. (2018, nov-dic.). Mujeres detrás de cámara. Una historia de conquistas y victorias en el cine latinoamericano. *Revista Nueva Sociedad*, 2018.
- Sarment, É., & Tedesco, M. C. (2017). Articulações Feministas no cinema brasileiro nas décadas de 1970 e 1980. In Holanda, K., & Tedesco, M. (Orgs.). Campinas, SP, Brasil: Papirus.
- Sepúlveda, G. A. (2014, August). *Mujeres que se visualizan: En gendering archives and regimes of media and visibility in post-1968 Mexico*. (The thesis for doctor of The Faculty of Graduate and Postdoctoral Studies [History]). The University of British Columbia, Vancouver, Canadá.
- Shohat, E. (2003). Post-Third-Worldist culture: gender, nation, and the cinema. In Guneratne, A., & Dissanayake, W. (Orgs.). *Rethink Third Cinema*. New York, EUA: Routledge.

- Shohat, E., & Stam, R. (2006). *Crítica da Imagem Eurocêntrica Multiculturalismo e Representação*. São Paulo, Brasil: Ed. Cosac Naify.
- Silva, M. M. (2012, jan/jul.). Práticas de escrita feminina: o exercício da resistência. *Juiz de Fora*, 13(21).
- Solanas, F., & Getino, O. (1969). Hacia un Tercer cine. Apuntes y experiencias para el desarrollo de un cine de liberación en el Tercer mundo. In *Tricontinental* (la Habana).

BRANCO SAI, PRETO FICA: A MÚSICA COMO POTÊNCIA DO COMUM MULTITUDINAL

Arthur Lins¹

UFPB

Introdução

No filme *Branco Sai, Preto fica* (2014), de Adirley Queirós, a música, em sua estreita relação com as paisagens sonoras de Ceilândia, é o fio condutor que reativa memórias, reaviva experiências passadas e prepara o terreno para uma ação subversiva por vir. Neste ensaio, pretendemos levantar algumas questões sobre a figuração do som no filme, além de refletir sobre as possibilidades políticas na constituição de um *comum* e uma *multidão* que podem atravessar criativamente o cinema contemporâneo brasileiro, em suas escolhas estéticas e suas preocupações históricas.

Pensamos aqui a multidão a partir das formulações de Michel Hardt, como “um conjunto de singularidades” (Hardt, 2004, p. 1), uma potência em movimento, incomensurável em sua força produtiva, em sua capacidade de constituir um monstro revolucionário. A multidão se impõe e traz consigo seus processos subjetivos em mutação. Ampliar a multidão sem perder a sua dimensão política é tecer o comum em sua capacidade produtiva, sem esquecer as forças e fluxos que entram em relação no momento em que ele é produzido.

Caberia nos indagar como a música, em sua ampla capacidade de mover sensações e se disseminar na multidão, pode despertar uma força de criação capaz de subverter a lógica capitalista ao propor uma política pau-

1. Professor de Montagem no curso de Cinema da UFPB. Mestre em Letras/UFPB com pesquisa sobre narratologia audiovisual e processos de adaptação. Doutorando no PPGCINE/UFF com pesquisa voltada para o cinema contemporâneo brasileiro em diálogo com o gênero de ficção científica.

tada no afeto e no bem-estar comum. É no campo do imaginário e da fabulação, das maquinações simbólicas de um contrapoder emergente, que *Branco Sai, Preto fica* age como filme militante e subversivo.

1. *Do You know what time it is?, de Kool Moe Dee*²

O DJ Marquim assume seu posto de comando. Sozinho, em sua estação de rádio subterrânea, é o primeiro a chegar no filme-baile *Branco Sai, Preto Fica*, invenção cinematográfica dos artistas periféricos da Ceilândia (DF), cidade-satélite de Brasília. Em sua cadeira de rodas, desce lentamente por uma traquitana de ferro adaptada a uma escada comum. O espaço é pouco iluminado e o mau acabamento das paredes sugere uma ocupação, um *bunker* improvisado.

Marquim se aproxima de um equipamento indecifrável. Munido com algumas ferramentas, aciona um tubo metálico que parece um gerador ou uma fonte de energia. Os sons produzidos pelo equipamento reforçam o *estranhamento cognitivo* provocado pelo objeto, o primeiro *Novum*³ do filme. Em contraste, vemos em *close* um equipamento sonoro de fácil reconhecimento: um toca-discos. Esse paralelismo entre os equipamentos evoca o entrelaçamento entre o documentário (real) e a ficção científica (fabulação), que irá permear todo o filme. Marquim toca o vinil e assume o seu lugar de DJ e narrador oral ao relatar a sua experiência no baile Black no Quarentão, em 5 de março de 1986.

(...) Domingo. 7 horas da noite. Já tô com meu pisante, minha bêca. Tô em frente de casa. Tô indo em direção ao centro da Ceilândia. Ah! Vou passar aqui na casa do Carnê. (palmas) E aí Carnê? Beleza? E aí, vai pro baile? (...) Já tô em frente a feira. Pow, que louco. Já dá pra ouvir as pancada daqui, oiá os

2. Todos os subtítulos do ensaio fazem referências às músicas que integram a trilha sonora do filme.

3. *Novum* e *estranhamento cognitivo* são dois conceitos trabalhados por Darko Suvin para designar a narrativa de Ficção Científica, onde o *Novum* seria aquilo que irrompe na narrativa e sugere algo novo ou desconhecido do universo empírico do autor/leitor e o *estranhamento cognitivo* o efeito provocado em decorrência desse aparecimento. (Suvin, 1979, p. 419.)

grave. O Gilvãõ tá botando pra quebrar. Pow... Tá inframado velho, caramba meu irmão, tá louco!! Inframado... inframado! Tá lotado a bilheteria. Vou ver se eu vejo alguém pra comprar o ingresso pra mim. Tô nem aí, vou furar fila. É... E... *o baile vai ser louco aqui no quarentão/os muleque tão de quina me esperando ali irmão/A bagaceira vai ser louca/e o bicho vai pegar/com certeza mestre biba deve estar por lá (...).* (Trecho sonoro do filme)

Em seu ensaio sobre *o Narrador*, Walter Benjamin tece algumas observações sobre a arte de narrar, em contraponto ao excesso de informação que inunda a modernidade. Em sua primeira observação, ele ressalta que as melhores narrativas escritas são aquelas que se assemelham às narrativas orais, em seu poder de evocar experiências a partir de relatos descritivos, pouco interessados em explicações. “Metade da arte narrativa está em evitar explicações” (Benjamin, 1994, p. 203). Marquim, o narrador/ator que relata a sua experiência, nos insere diretamente na ação narrada através de recursos descritivos, pouco interessado em oferecer explicações sobre a Ceilândia, o baile, seus amigos ou qualquer outra informação que não seja a sua imediata relação com o que está acontecendo. Benjamin (1994) distingue:

A informação só tem valor no momento em que é nova. Ela só vive nesse momento, precisa entregar-se inteiramente a ele e sem perda de tempo tem que se explicar nele. Muito diferente é a narrativa. Ela não se entrega. Ela conserva suas forças e depois de muito tempo ainda é capaz de se desenvolver. (p. 204)

Se o relato oral é um procedimento convencional nos documentários, nem sempre ele alcança um valor de narrativa, o que enfraquece a experiência sensível narrada em detrimento da imediatez e o excesso que configura o fluxo de informação na contemporaneidade. O uso da música e o relato oral narrado e interpretado pelos tons e variações da voz do DJ Marquim transportam o espectador para o acontecimento que irá detonar toda a ação narrativa do filme. De certa forma, a voz antecipa conceitualmente a máquina do tempo que será materializada na sequência seguinte,

servindo como primeiro condutor temporal a evocar o passado que se desenvolve no presente e reivindica o seu lugar na história.

(...) E aí Ritinha? Cola aí... E aí, tem a moral, vem dançar. Cola aí mina. Vai chamar as outras? Então vou começar o passinho, é novo hein... ó... facinho... balança a cabeça... joga o cotovelo pra cá... pegou? Cadê a Paulinha, cara? Aí, dá a letra nela. Tá me ouvindo não? Cola mais pertinho... vem cá... na hora da letra fala que eu tô esperando perto das caixa... na fê... então cola aí. Ó! Tá acontecendo alguma coisa véi... ô, chama as menina pra cá. Tá acontecendo alguma coisa na portaria, o que é aquilo véi. (Som de tiro e latido de cachorro) Vish ó os cana... ih, os pé-de-bota tá na área. Vish... cachorro, os caramba véio. Humm... spray de pimenta. Foda... pow... baixa a cabeça, baixa a cabeça... Ah não... vao parar o baile... caramba véio. Pow... boto fé não. Pararam o som véi. Que merda! Pow... esses pé-de-bota... filho da... (...). (Trecho sonoro do filme)

Na historiografia do cinema, o personagem do DJ/radialista compõe uma ampla constelação. O solitário DJ Dave que recebe pedidos de músicas românticas na madrugada, para só depois descobrir que a obsessão amorosa é antes um crime premeditado⁴; a radialista Heide que recebe um CD com uma música misteriosa, e que, ao tocá-la em sua estação, abre um portal sonoro para influências diabólicas que hipnotizam todos os seus ouvintes⁵; o DJ Super Soul, locutor negro que embala a contracultura americana nos anos 70 e rouba informações da frequência policial para ajudar a fuga de Kowalski em sua corrida contra o destino⁶; a boca da locutora misteriosa em *The Warriors* enviando mensagens indiretas para as gangues nova-iorquinas na noite mais selvagem do final dos anos 70⁷.

Por vezes, a locução é um personagem especificamente sonoro, como a dupla de sensacionalistas que narram e comentam os crimes do intrépido

4. *Perversa Paixão*, de Clint Eastwood, 1971.

5. *As senhoras de Salem*, de Rob Zombie, 2013.

6. *Vanish Point*, Richard C. Sarafian, 1971.

7. *The Warriors*, Walter Hill, 1979.

bandido da luz vermelha⁸; e o locutor que lê os recadinhos de amor em seu programa, entre as baladas lentas e românticas e os *hits* internacionais, incendiando paixões nas noites quentes de Goiânia⁹.

Esses personagens se alternam entre dois pólos: amor e subversão, desejo e crime, nostalgia e euforia. O DJ Marquim concentra e se desdobra nesses pólos. Será o narrador oral a relatar sua experiência passada, o baile *black* do Quarentão, o momento em que todo o sentimento romântico, eufórico e revolucionário vai ser interrompido pela ação brutal de um Estado violento a cometer crimes impunemente, a reprimir os corpos livres e dançantes. Uma festa amputada, interrompida, assombrada, que ainda não terminou.

(...) BORA BORA BORA BORA! PUTA PRUM LADO E VIADO PRO OUTRO... BORA PORRA! ANDA PORRA!! TÁ SURDO NEGÃO? ENCOSTA ALI. TÔ FALANDO QUE BRANCO LÁ FORA, PRETO AQUI DENTRO. BRANCO SAI, PRETO FICA, PORRA! BRANCO SAI, PRETO FICA (...). (Trecho sonoro do filme)

É um prólogo, mas também um refrão. Essa cena, esse baile e esse crime serão retomados ao longo do filme. Deve ser lembrado, narrado, desenvolvido, mas também usado como uma prova da verdade e uma ação por vir.

2. *Charlie, de Whisky David*

Na máquina do tempo, que chega do ano 2073, está o detetive Dimas Cravalaça. A sua missão: “achar o paradeiro de Sartana, a chave para incriminar o Estado brasileiro por crimes praticados contra a população periférica” e recolher provas que possam ser utilizadas no processo 095000666/2070. A morosidade dos processos burocráticos e a ineficiência do governo em atribuir aos responsáveis os seus respectivos crimes aparecem aqui como uma crítica irônica ao funcionamento do poder ins-

8. *O bandido da luz vermelha*, Rogério Sganzerla, 1968.

9. *A outra margem*, de Nathália Tereza, 2015.

titucional¹⁰. E a fabulação futurista da ficção científica terceiro mundista é a engrenagem por onde o real deve se infiltrar e fazer do filme uma prova que possa ser usada contra o Estado brasileiro ao afirmar a ação criminosa da polícia no corpo e no testemunho dos personagens.

Algumas cenas convocam os espectadores a uma leitura *documentarizante*¹¹ ao longo do filme, criando uma tensão que se estabelece na fronteira entre a ficção e o documentário. O relato inicial de Marquim será retomado e ampliado através de procedimentos reconhecíveis do gênero documental, como a *voz over*, as fotografias filmadas, e, finalmente, o depoimento para a câmera, em uma das cenas mais diretas na passagem da ficção para o documentário, impondo uma frontalidade entre os personagens/atores e o engajamento espetatorial em sua missão de recolher os vestígios do real.

Me refiro à cena na qual é projetada dentro da máquina do tempo as imagens do depoimento dos personagens Marquim e Sartana sobre a invasão da polícia no Baile da Ceilândia que mutilou os seus corpos. Na ficção, é o detetive Dimas quem assiste aos depoimentos. Mas logo haverá um salto, uma passagem da imagem projetada no contêiner-máquina do tempo para a imagem que ocupa todo o espaço da tela. O depoimento prossegue, mas agora algo mudou. O jogo ficcional é suspenso por alguns instantes para que a imagem possa se impor em toda sua vontade de se constituir enquanto prova, documento e testemunho que possa acolher as memórias e mover uma reparação histórica ao recolocar em cena as vítimas do Estado. Como observa Cláudia Mesquita (2017) em seu artigo sobre o filme:

(...) são rastros documentais, corpos mutilados, traumas reais e testemunhos de sobreviventes que estão na origem da ficção. (...) Aqui, a ficção científica é, paradoxalmente, espaço de elaboração “documentária”: o enlace entre rememoração do passado e especulação do futuro assume no filme inúmeros arranjos. (p. 96)

10. Fazendo eco à sátira política e delírio de ficção científica distópica *Brazil, o filme*, de Terry Gilliam (1985).

11. *Filme documentário, leitura documentarizante*, de Roger Odin (2012, n. 37, revista *Significação*).

Nessa ambivalência, ao descortinar a gravidade do real *documentarizante*, nos questionamos como é possível, e principalmente desejável, a dobra da ficção científica, trazendo consigo seus efeitos espetaculares e ilusionistas.

3. *Just Give the DJ a break*, de Dynamix II

Sartana é a invenção de Shokito. Mutilado pela ação policial, precisa recriar o seu corpo com os restos deixados nas ruínas e sucatas de Ceilândia. Inventava em si um protociborgue capaz de armazenar memórias que podem incriminar o Estado brasileiro e carregar sistemas que possam eclodir a ação subversiva por vir. Personagem misterioso, distanciado, sempre recolhendo peças, captando imagens, inventando traquitanas. Diferente de Marquim, que encontra na estação de rádio um meio de comunicação e expressão do sensível, Sartana está sempre procurando, se preparando, aperfeiçoando o seu corpo, numa vigília constante de cima de sua sacada-mirante, onde também capta a atmosfera sonora de seu entorno, do trânsito nos viadutos, do sinal de alerta sempre a ponto de disparar.

Sartana também estava no baile do Quarentão. E, no filme, é o único que frequenta um outro baile, no tempo presente da narrativa. Agora, já não dança na pista, seu corpo se movimenta timidamente, ainda deslocado, mantendo uma postura distante, nas margens. Na pista, um grupo de pessoas dança um passinho sincronizado. O novo DJ toca uma música *dance* eletrônica dos anos 90. O corpo, a dança e as músicas se reinventam.

É no percurso e nas invenções da música eletrônica que encontramos um elo entre o corpo reprocessado de Sartana, a história do ‘futuro do Brasil’ repensada pelas margens da Ceilândia e a ficção científica estilizada em seu encontro com a emergência do real em *Branco sai, preto fica*. Mais do que uma bricolagem ou uma reapropriação da história e da tecnologia, o que se evidencia no filme é um curto-circuito, uma dobra no circuito, um *circuit bending*, como sugere Alfredo Suppia (2017):

Circuit bending corresponde à prática de modificar peças eletrônicas, eventualmente brinquedos, para criar outros itens, geralmente instrumentos musicais. O termo nasceu no contexto da arte sonora, da criação de novos instrumentos musicais, sobretudo eletrônicos. (p. 2)

Acreditamos que nesse *circuit bending* proposto no filme reside o potencial de invenção cinematográfica, que faz de *Branco sai, preto fica* um objeto não-identificável no cinema brasileiro contemporâneo. Em seu elo com o passado propõe uma ponte direta com outros circuitos históricos (cinema marginal no Brasil, gênero da ficção científica no mundo); em seu elo com o presente colapsa a predominância do realismo/naturalismo, que, por sua vez, está sempre em vias de revelar uma condição sociocultural já codificada pelos meios de comunicação hegemônicos; e, em seu elo com o futuro, gesta um cinema que possa se transformar ao ativar e expandir os seus circuitos com outras artes, outros discursos, outras práticas, um cinema *essencialmente* impuro, como já desejava Bazin¹², um cinema que para abrir-se ao sem limites deve ir de encontro às suas possibilidades materiais, o cinema possível, como reivindicava Rogério Sganzerla¹³.

Nesse tempo de gestação há sempre um paradoxo. O alarme de Sartana sempre está a ponto de disparar para que o plano possa ser posto em ação, mas, em outra via, a bateria pode acabar a qualquer momento e as máquinas e traquitanas perderem as suas funcionalidades em meio a desarticulação e a precarização da vida. Esse é o fio da navalha por onde se equilibra o filme seguinte de Adirley Queirós, *Era uma vez Brasília* (2017).

4. Só vou gostar de quem gosta de mim, de Roberto Carlos

Dimas Cravalança fuma um cigarro em cima da máquina do tempo enlaidada, que se encontra num terreno baldio transformado em campo de futebol. É uma pausa em seu trabalho de concertar a máquina e concluir a sua missão. Cantarola Roberto Carlos despreocupadamente. O terre-

12. Por um cinema impuro – defesa da adaptação. In *O cinema: Ensaios* (Bazin, 1991).

13. Por um cinema sem limites (Sganzerla, 2001).

no está vazio e nas ruas há pouco movimento de carros. Ceilândia está “pausada”.

Trabalhando a duração nesses espaços bricolados, a construção fílmica do tempo faz pensar na temporalidade melancólica: um tempo descentrado, que não ‘se escoar’ bem, não se dirige ‘de um passado para uma finalidade’, nas formulações de Julia Kristeva em *Sol Negro*. É como se toda a Ceilândia estivesse ‘pausada’ (para que algo seja elaborado e gestado). (Mesquita, 2017, p. 97)

A rarefação do tempo narrativo proposto no filme sugere uma suspensão da ação como uma abertura para que outras experiências sensíveis possam emergir. Antes que a ação exploda é preciso vivenciar o tempo lento da espera, o tempo da deriva e da gestação. É preciso sentir o tempo em sua espessura, nos planos fixos em que o espectador acompanha a difícil locomoção de Marquim em sua cadeira de rodas; nas cenas em que Sartana, em silêncio, desenha as paisagens e os personagens, redesenhando o próprio filme.

Dimas (Dilmar Duraes) cantarola Roberto Carlos no terreno baldio, onde dez antes, Dilmar atuava como um operário em greve que jogava futebol com seus colegas grevistas¹⁴. Naquela cena, onde os homens temporariamente sem trabalho a cumprir tornavam-se crianças e se divertiam ao redor da bola e do vinho, o tempo da greve possibilitava a redescoberta do tempo como algo vivo, uma fissura para que os sonhos e os prazeres fugazes da vida pudessem irromper entre as tensas reuniões de articulação e planejamento da greve.

Deleuze, ao refletir sobre a imagem-ação, propõe o esquema que configura o elo sensorio-motor como uma situação que será modificada por uma ação por vir. Nos explica que “a organização do filme, a representação orgânica, não é um círculo, mas uma espiral em que a situação de chegada difere da situação de partida” (Deleuze, 1983, p. 168). Ora, o que modifica a situação é a ação esperada do personagem, que reage à situa-

14. *Dias de greve* (2009), curta-metragem de ficção de Adirley Queiróz.

ção geral englobante. O personagem seria uma espécie de esponja, que se deixa impregnar da situação, para só depois reagir e modificar o seu meio. Uma cena típica nos filmes de *Western*, por exemplo, seria o duelo final, esperado ao longo de toda a narrativa.

Mas normalmente há um longo caminho do meio até o derradeiro duelo. É que o herói não está imediatamente maduro para a ação; como Hamlet, a ação a ser feita é grande demais para ele. (...) Com efeito, o herói precisa de um povo, de um grupo fundamental que o consagre, mas também de um grupo ocasional que o auxilie, mais heterogêneo e mais restrito (...) É preciso, em geral, que o herói passe por momentos de impotência, interiores ou exteriores. (Deleuze, 1983, p. 176)

Dimas, Marquim e Sartana (mas não apenas eles) são as peças potenciais que precisam de se impregnar das situações vivenciadas para que possam explodir em uma ação conjunta ao se reconciliar com a sua comunidade em seu tempo presente. O duelo final de *Branco Sai, Preto fica* é o derradeiro golpe da fabulação sobre o real e das possibilidades da ficção diante da impotência de agir. Mas não há espaço para o espetáculo do heroísmo e da catarse redentora, como nos lembra Dimas, por trás dos ferros retorcidos, atirando contra o extra-campo e, finalmente, acertando a câmera-espectador em sua passividade diante da tragédia que se impregna lentamente nos personagens.

5. Dança do jumento, da Família Show

Mas como é possível para um filme com tantos personagens solitários e melancólicos se abrir a uma multidão?

É na fabricação da bomba que a multidão é convocada a agir como manifestação sonora, como uma polifonia a constituir uma frequência tão potente a ponto de eclodir a ordem centralizadora do Estado-Império. Pensamos aqui a multidão, a partir das formulações de Michael Hardt, como “um conjunto de singularidades” (Hardt, 2004, p. 1), uma potência em movimento, incomensurável em sua força produtiva, em sua capacida-

de de constituir um monstro revolucionário. A multidão se impõe e traz consigo seus processos subjetivos em mutação.

É algo desse processo que Marquim e Jamaika desejam captar ao recolher os sons na feira e nas ruas de Ceilândia. E nesse percurso se deparam com a Família Show a produzir o seu forró de *plástico* na garagem de uma casa. O forró será mixado com o *Rap*, com a música brega, com outros gêneros musicais híbridos em consonância com a própria carne da multidão à espera de um corpo. Ampliar a multidão sem perder a sua dimensão política é tecer o comum em sua capacidade produtiva, sem esquecer as forças e fluxos que entram em relação no momento em que ele é produzido.

Na gestação revolucionária proposta pelo filme, não são os discursos de ordem política ou a força retórica da linguagem verbal que terá efeito na produção biopolítica da vida. É ao torna-se maquinal que a multidão pode agir ao reconfigurar a engenharia maquinocêntrica que rege o funcionamento do capitalismo contemporâneo. A bomba-máquina de produzir sons mixados recolhidos nos espaços periféricos será a aposta narrativa da multidão que ganha corpo e ataca o Império em seus fluxos a-significantes. A dimensão política do filme não passaria pela discursividade da linguagem, predominância do *logos*, da razão, mas sim por fluxos que agem diretamente nas modulações dos processos subjetivos. Nesse sentido, o filme como obra pode ser visto como o processo de uma subjetividade pertencente à multidão que, através do trabalho em cooperação, se reapropria dos meios de produção que lhe produziu e produz um novo comum a ser partilhado.

Pensar a política como campo exclusivo de uma racionalidade comunicativa é não levar em conta os processos subjetivos por onde o capitalismo age na modulação dos modos de vida e na fabricação dos desejos através da sujeição social (domínio das semióticas significantes) e da servidão maquínica (semióticas a-significantes). Como explicita Maurizio Lazzarato (2014):

O capitalismo ‘lança modelos (subjetivos) do mesmo modo como a indústria automobilística lança a nova linha de carros’. Portanto, o projeto central da política do capitalismo consiste na articulação de fluxos econômicos, tecnológicos e sociais com a produção de subjetividade de tal maneira que a economia política se mostre idêntica à ‘economia subjetiva’. (p. 14)

A música, assim como outros processos artísticos, seria uma fonte de produção de enunciados que não passaria apenas pelas semióticas significantes, como a linguagem e a representação. O seu potencial a ser utilizado pelo capitalismo como força produtiva seria agir dentro da servidão maquínica, em seus fluxos a-significantes que funcionam em níveis precognitivos, pré-verbais, em consonância com as outras máquinas de produção de signos e subjetividades.

Caberia nos indagar como a música, em sua ampla capacidade de mover sensações e se disseminar na multidão, pode despertar uma força de criação capaz de subverter a lógica capitalista ao propor uma política pautada no afeto e no bem-estar comum.

Ao mixar a dança do jumento com os sons da rua, com o *rap* e a música eletrônica, *Branco sai, preto fica* não se furta ao debate, ao contrário, abraça a complexidade política e estética que configura a periferia em sua força criadora, longe de qualquer elitismo que rejeita a cultura de *massas* como pertencente à lógica da indústria cultural. Não há crença em um projeto de vanguarda que possa resistir heroicamente ao sistema capitalista. Os novos fluxos maquinocêntricos propõem outros modelos de resistência a ser tecidos e criados nas relações entre os sujeitos e as máquinas em simbiose e agindo dentro do mesmo sistema.

Marquim pede a colaboração de Jamaika, mas em troca precisa de negociar passaportes que lhe garantam a entrada em Brasília (correlato ficcional ao Império, ou à ordem centralizadora). Antes de discutir quais os sons possíveis e desejáveis a serem mixados, a conversa gira em torno da capacidade técnica dos equipamentos em produzir sons de boa qualidade. Para funcionar em seu potencial explosivo, a substância sonora precisa de levar em conta a composição musical na qual ela se insere. É nesse

caleidoscópio onde emerge a nova figura do militante em acordo com a multidão possível de provocar rupturas no Estado-Império.

Eis a grande novidade da militância atual: ela repete as virtudes da ação insurrecional de duzentos anos de experiência subversiva, mas ao mesmo tempo está ligada a um novo mundo, um mundo que não conhece lado de fora. Ela só conhece o lado de dentro, uma participação vital e inevitável no conjunto das estruturas sociais, sem possibilidade de transcendê-las. Esse lado de dentro é a cooperação produtiva da intelectualidade das massas e das redes afetivas, a produtividade da biopolítica pós-moderna. Essa militância faz da resistência um contrapoder e da rebelião um projeto de amor. (Hardt, 2001, p. 437)

É no campo do imaginário e da fabulação, das maquinações simbólicas de um contrapoder emergente, que *Branco Sai, Preto fica* age como filme-militante e subversivo.

6. *Bomba explode na cabeça, de MC Dodô*

Antes da bomba sonora ser acionada, há uma cena onde Marquim queima os seus vinhos e um sofá num terreno baldio. Algo tem de morrer para que o novo surja, talvez a nostalgia de um passado cheio de promessas, talvez as imagens que carregam consigo a lembrança de um tempo perdido. É mais no plano de uma ação capaz de provocar um acontecimento, ainda que precário, ainda que um gesto incipiente, que o filme adere ao clímax narrativo com a explosão da bomba a destruir o plano piloto, transformando-se em um filme catástrofe, um *blockbuster* sem espetáculo, sem efeitos especiais.

Recolocar a história em pauta é trabalhar a partir do ponto de vista dos vencidos, trazer à tona os escombros soterrados pelos monumentos erigidos em nome dos vencedores. Se há uma catarse possível onde o plano dos *vencidos* pode interromper a lógica centralizadora que impede a própria vida, há também um reconhecimento de um tempo não reconciliado, uma espécie de espanto, onde vemos Dimas perdido em meio aos ferros retorcidos que lhe servem de moldura no último plano do filme.

Aqui, no campo da fabulação, é possível tecer os fios que conectam a experiência traumática, que mutila os corpos dos pobres e negros através da ação repressora de um Estado violento e racista, ao poder de invenção capaz de gestar planos revolucionários e gerir as narrativas que lhes devolvam o poder da ação mobilizadora. Escapando das narrativas que reservam aos pobres os papéis de vítimas em suas clausuras imobilizadoras, o filme se conclui em uma afirmação da força criativa possível de desenhar mundos (os desenhos de Sartana) e implodir aquilo que lhes impede de agir.

Referências Bibliográficas

- Benjamin, W. (1994). O narrador. In *Obras escolhidas: Magia e Técnica, Arte e Política. Obras escolhidas*, Vol. I, São Paulo, Brasil: Editora Brasiliense.
- Bentes, I. (2015). *Mídia-Multidão: Estéticas da comunicação e biopolíticas*. Rio de Janeiro, Brasil: Mauad editora.
- Deleuze, G. (1983). *A imagem-movimento*. Trad. Stella Senra. São Paulo, Brasil: Brasiliense.
- Hardt, M., & Negri, A. (2001). *Império*. Rio de Janeiro, Brasil: Record.
- Lazzarato, M. (2014). *Signos, Máquinas, Subjetividades*. São Paulo, Brasil: Edição Sesc São Paulo: n-1 edições.
- Mesquita, C. (2017). O avesso do futuro: memória, distopia e condição precária em *Branco sai, preto fica*. In Almeida, R., & Moura, L. F. (2017). *Catálogo da Mostra Brasil Distópico realizado na Caixa Cultural*. Rio de Janeiro, Brasil: Caixa Cultural.
- Negri, A. (2004). Para uma definição ontológica da multidão. *Lugar Comum*, 19/20, 15-26.
- Suppia, A. (2017). Acesso negado: *circuit bending, borderlands science fiction e lo-fi sci-fi* em *Branco Sai, Preto Fica*. *Revista Famecos*, 24(1).
- Suvin, D. (1979). *Metamorphoses of Science Fiction*. New Haven, EUA: Yale Univ. Press.

“A CULTURA É POLÍTICA”: O CINEMA DE OUSMANE SEMBÈNE NA ÁFRICA PÓS-COLONIAL

Sérgio Dias Branco

Ousmane Sembène nasceu nove anos depois de Blaise Diagne ter sido o primeiro deputado africano do Senegal eleito ao parlamento francês. No final do século XIX, a França havia conquistado o controlo do território do Senegal depois da retirada da Grã-Bretanha. Tornou-se parte da África Ocidental Francesa. Ao longo dos séculos, esta região foi explorada para o comércio de escravos e bens pelos portugueses e holandeses. Em 1946, o Senegal tornou-se parte da União Francesa. Cerca de 12 anos depois, tornou-se uma república que integrava a Comunidade Francesa.

Sembène viu todas essas mudanças, mas também como elas resultaram da luta do povo senegalês pela emancipação. A esperança pela autodeterminação seria concretizada em breve. Em Junho de 1960, o Senegal tornou-se independente e uma parte integrante da Federação do Mali, que abandonou no final desse ano. Leopold Senghor foi o primeiro presidente da nova república, que Sembène, como comunista e internacionalista, criticou em conjunto com o chamado “socialismo africano”, particularmente a “negritude” defendida por ele e o apoio que deu a uma Comunidade Francófona. Depois de um golpe fracassado liderado pelo primeiro-ministro Mamadou Dia, foi elaborada e aprovada uma Constituição. Em 1966, a União Progressista Senegalesa de Senghor tornou-se o único partido político do país até 1978. Abdou Diouf tornou-se presidente em 1981. O Senegal e a vizinha Gâmbia pretendiam combinar forças militares e de segurança e, no ano seguinte, fundaram a confederação Senegâmbia, que foi dissolvida sete anos depois. O movimento separatista na província sulista de Casamance ganhou força no início dos anos 1980. Em 2000, o líder

da oposição, Abdoulaye Wade, venceu a segunda volta das eleições presidenciais e encerrou 40 anos de governo do Partido Socialista, introduzindo mudanças políticas e legislativas tal como o poder do presidente de dissolver o parlamento. O Partido Democrático Senegalês de Wade obteve uma esmagadora maioria nas eleições parlamentares de 2001. Quando 1863 passageiros morreram num desastre de um *ferryboat* na costa da Gâmbia, o incidente teve um impacto político que levou à renúncia do governo. Em Outubro de 2005, uma disputa com a Gâmbia sobre as tarifas dos *ferry*s na fronteira resultou num bloqueio dos transportes. As economias dos dois países saíram prejudicadas. O presidente da Nigéria, Olusegun Obasanjo, organizou conversações para resolver o problema. Em 2006, o exército senegalês lançou uma ofensiva contra rebeldes de uma facção do Movimento de Forças Democráticas de Casamance. O Senegal e a Espanha concordaram em patrulhar conjuntamente a costa senegalesa para conter o êxodo dos denominados *migrantes ilegais* para a Europa, particularmente para as Ilhas Canárias. O Senegal era e ainda é um ponto de partida comum para refugiados pobres e desesperados que partem em barcos frágeis e sem segurança.

O Percurso de Sembène

O senegalês Sembène Ousmane, um dos principais artistas africanos do século XX como escritor e realizador de cinema, estava atento a este processo histórico. Como Pfaff (1993) afirma, a sua originalidade “como cineasta reside em ele ter conseguido adaptar com sucesso o cinema, um meio primordialmente ocidental, às necessidades, andamento, e ritmo da cultura africana” (p. 14) e, especificamente, da cultura senegalesa. Na veia da tradição africana de contar e transmitir histórias que reflectem criativamente a situação dos seus povos, Sembène optou pela ficção em vez do documentário. Os seus romances, contos, e filmes adoptam uma estética e um modo de narração realista social, límpido e livre. Os seus filmes fortaleceram retrospectivamente a causa da libertação da opressão colonial, mas também a necessidade da luta pelo progresso social no presente. Com uma

forte consciência política enraizada no conhecimento da história, cultura e realidade do Senegal, estas obras retrataram as tensões geradas pelos factores económicos, as classes sociais, os estatutos raciais, a degeneração religiosa e as condições de género no país. Ele era um cineasta africano e um artista político que criticava a *negritude* (*négritude*) — a afirmação ou a consciência irreflectidas do valor da cultura, herança e identidade negra ou africana — porque a África antes da chegada dos colonizadores brancos não era um lugar idílico.

David Murphy (2000) salienta que um elemento fundamental para a compreensão da visão de arte de Sembène é o seu texto “O Homem é Cultura” (“Man Is Culture”) (p. 29). Nesta palestra apresentada na Universidade de Indiana, Bloomington, Sembène explicou que o conceito de arte como um adorno é desconhecido na África Ocidental. A humanidade é arte. A humanidade é cultura. Ou seja, a cultura (da qual a arte faz parte) não pode ser abstraída das raízes históricas e da consciência humana que está na sua origem e que é produzida por ela.

Sembène nasceu em Ziguinchor, Casamance, numa família lebou, e inicialmente seguiu o caminho do pai e tornou-se pescador. Trabalhar como canalizador e pedreiro deu-lhe uma perspectiva interna dos problemas e desafios da classe trabalhadora. A sua avó materna criou-o e influenciou-o grandemente. Ela é, sem dúvida, a razão pela qual as mulheres desempenham um papel tão importante nas suas obras. O wolof era a sua língua materna. Ele aprendeu árabe básico numa madraça e francês numa escola francesa, até entrar em conflito com o director em 1936. Durante a Segunda Guerra Mundial, Sembène foi convocado para os atiradores senegaleses, um corpo de infantaria colonial do Exército Francês. Mais tarde, serviu nas Forças Francesas Livres, a organização militar de resistência fundada por Charles de Gaulle, em 1940, em Londres, para continuar a campanha contra os nazis e os seus aliados. Depois da guerra, regressou ao seu país de origem. Em 1947, participou numa longa greve na ferrovia. O livro *Os Pedços de Madeira de Deus* (Sembène, 2010) foi inspirado nesta corajosa greve dos trabalhadores ferroviários entre Dakar

e Níger, de Outubro de 1947 a Março de 1948. É um retrato da África Ocidental Francesa pós-Segunda Guerra Mundial, no Senegal e no Mali (Sudão Francês), no momento em que a classe trabalhadora africana se tornou organizada. Não tem protagonista, muito menos um herói, excepto uma comunidade de quase 50 personagens que se unem em face de muitas dificuldades e da violenta dominação para defender os seus direitos.

No final de 1947, ele foi novamente para França, onde trabalhou numa fábrica da Citroën, em Paris, e depois nas docas de Marselha, local onde começou a escrever. O seu primeiro romance teve o título *O Estivador Negro* (*Le Docker noir*) e trata de um imigrante africano que enfrenta racismo e maus-tratos nas mesmas docas. Ele testemunha a opressão dos trabalhadores árabes e espanhóis, deixando claro que os seus problemas têm que ver com a submissão no trabalho, sendo vivenciados como racismo e xenofobia. Sembène tornou-se activo no movimento sindical francês e juntou-se à Confederação Geral do Trabalho e ao Partido Comunista Francês (PCF), ajudando a organizar uma greve para impedir o envio de armas para a Guerra da Indochina, que ele via como uma guerra de resistência contra a colonização francesa. Durante este tempo, ele descobriu dois homens que se tornaram grandes influências no seu trabalho: Claude McKay e Jacques Roumain. McKay foi o autor de *Home to Harlem* (1928), que procurava por uma identidade negra distinta entre as pessoas comuns. Roumain, um marxista haitiano, opusera-se activamente à ocupação do Haiti pelos EUA entre 1915 e 1934, ano em que fundou o Partido Comunista do Haiti com outros camaradas. Influenciado por estas figuras, é claro que Sembène viu o seu trabalho artístico e activismo político não apenas como um desejo pessoal, mas como uma necessidade social (Gadjigo, 2010, p. 115).

Deixou o PCF em 1960, nunca abandonando o ideal comunista e continuando a ser um militante através da sua arte, fazendo uso do materialismo histórico para interpretar e intervir na sociedade senegalesa. Numa troca de palavras com o cineasta etnográfico Jean Rouch, que dirigiu alguns filmes marcantes sobre a cultura africana, ele comparou as suas abordagens de maneira clara:

Você diz ver. Mas no domínio do cinema, não basta ver, é preciso analisar. Estou interessado no que está antes e depois daquilo que vemos. O que eu não gosto na etnografia, lamento dizer, é que não é suficiente dizer que um homem que vemos está a caminhar — devemos saber de onde ele vem, para onde ele vai. (Sembène, Rouch, & Cervoni, 2008, p. 4)

De onde vinha e para onde ia Sembène? Para discutir um artista, geralmente discutimos a sua obra e o seu contexto. Às vezes, também consideramos a sua vida e a ligação dela com a sua arte. No entanto, neste caso, devemos examinar o seu nome também. Devemos escrever “Sembène Ousmane” ou “Ousmane Sembène”? Esta não é uma pergunta fútil. O primeiro, que foi adoptado pelo artista nos seus filmes e livros, é escrito no estilo usado em documentos oficiais franceses, com “Sembène”, um apelido patronímico, à frente. Traz a marca da história, chamando assim a atenção para a persistência do colonialismo após o fim da colonização. O segundo, “Ousmane Sembène”, normalmente utilizado, apaga estas associações.

Dar Voz à África Revolucionária

A arte de Sembène dá voz à África revolucionária. Apesar das personagens individualizadas, o verdadeiro protagonista das suas ficções é o povo senegalês, catapultado pelo desenvolvimento histórico e as relações de produção do colonialismo para o centro da luta de classes contemporânea. As suas obras desmascaram a nova burguesia e criticam a persistência das estruturas feudalistas e do obscurantismo cultural. Para ele, a autonomia das potências coloniais em África foi muitas vezes apenas formal. Não mudou as estruturas económicas e sociais existentes.

Ele percebeu que os filmes podiam chegar a um público africano mais amplo que não tinha os meios ou a educação para ler os seus escritos. Em 1962, ele foi estudar com uma bolsa no Instituto Soviético de Cinema Gorky, em Moscovo, onde trabalhou com o cineasta ucraniano Mark Donskoy. Depois de voltar ao Senegal, dirigiu duas curtas-metragens

em 16mm: o documentário *L'Empire sonhrai* (1963) e o drama *Borom Sarret* (1963). *L'Empire sonhrai*, produzido pela República do Mali, retrata a história do Império Songhai Islâmico. *Borom Sarret* introduz um estilo não idealizado que Sembène desenvolveria mais tarde, retratando a exploração económica através da interpretação perceptiva do quotidiano de um motorista de carrinho em Dakar. A sua terceira curta-metragem, *Niaye* (1964), baseada num dos seus contos — “Génese Branca” (“Vehi-Ciosane, ou Blanche-Genèse”) —, narra a estória de uma jovem grávida que enfrenta o julgamento de uma comunidade que tenta evitar que o escândalo chegue à administração colonial francesa. *La noire de...* (1966) foi a sua primeira longa-metragem e adapta um dos contos que podem ser encontrados no seu livro *Voltaïque* (1962). O filme ganhou o prémio Jean Vigo, em França, porque era um filme em francês, e chamou a atenção para o cinema africano e Sembène. A personagem principal do filme, Diouanna, é uma empregada senegalesa que é levada para a costa do sul de França pelos seus empregadores franceses. É somente nessa condição de exilada que ela percebe o que significa ser colonizada e africana; um processo semelhante àquele pelo qual o próprio Sembène passou.

O sucesso deste filme deu-lhe a oportunidade de fazer *Mandabi* (1968), falado no seu dialecto nativo wolof. Mais uma vez, baseia-se num dos seus contos, “Madabi”, sobre um homem de uma vila, acostumado a mandar nas suas esposas, que recebe uma ordem de dinheiro do seu sobrinho em Paris. O homem tenta levantar a quantia sem sucesso. Sembène expõe a vaidade e as ambições frias da pequena burguesia. Não é apenas a escolha da linguagem que é importante, mas o poder e a história da comunicação oral nas suas dimensões pública e privada (ver Niang, 1996, pp. 67-86).

No final dos anos 1960, o cineasta desenvolveu dois pequenos projectos para a televisão pública, *Les Dérives du chômage* (1969) e *Traumatisme de la femme face à la polygamie* (1969), ambos focando problemas sociais e culturais que têm raízes na exploração humana nas relações laborais e familiares. *Mandabi* havia marcado a adopção de uma postura crítica em relação ao poder das corruptas elites africanas que se seguiu à opressão

racial e económica do governo colonial. *Xala*, como romance (1974) e filme (1975), prolongaria essa análise do colapso social e moral da África pós-independência, seguida pelos livros *Le Dernier de l'Empire* (1981) e *Niwwam, suivi de Taaw* (1987). É a história de El Hadji, um homem de negócios rico atingido pelo que ele acredita ser uma maldição de impotência, *xala* em wolof, na noite do casamento com a sua bela e jovem terceira esposa. Só depois de perder as riquezas e a reputação é que ele descobre que a fonte do problema é o mendigo que vive fora dos seus escritórios, a quem ele enganou para adquirir a sua fortuna. A história satiriza a burguesia africana moderna, expondo a corrupção no coração dos governos pós-coloniais, como se os colonialistas brancos tivessem sido apenas substituídos por uma elite negra que promove o capitalismo e o imperialismo. A disfunção erétil do homem é uma imagem desse fracasso, o adiamento da emancipação africana.

A curta-metragem *Taaw* (1970) é sobre um jovem desempregado no Senegal moderno. Embora acusado de ser preguiçoso, ele é capaz de ajudar a sua namorada grávida que foi abandonada pela sua família. *Basket africain aux Jeux olympiques de Munich* (1972) foi filmado durante os Jogos Olímpicos que decorreram na República Federal da Alemanha, mas nunca foi lançado comercialmente devido ao massacre em Munique, que resultou na morte de seis treinadores e cinco atletas israelitas, um polícia alemão e cinco membros do grupo Setembro Negro. *Emitai* (1971) é uma longa-metragem falada no wolof do povo diola e francês que retrata um confronto entre colonos gaullistas franceses e o povo diola do Senegal nos últimos dias da Segunda Guerra Mundial. As mulheres estão na vanguarda da resistência e o filme transmite o seu poder social como guardiãs, preservadoras e potenciadoras de mitos, rituais e estórias. Foi banido em toda a África Ocidental Francesa e exibido no 7.º Festival Internacional de Cinema de Moscovo, onde ganhou o Prémio de Prata. Os filmes de Sembène foram sempre bem-vindos neste festival soviético, que lhe concedeu um prémio honorário pela sua contribuição ao cinema em 1979.

A espiritualidade e a religião da África Ocidental são temas cruciais na obra de Sembène. Quando era criança, ele entrou em contacto com a religião serer, cujos seguidores acreditam num Espírito Divino Criativo chamado *Roog*. Sembène ajudava frequentemente nos rituais de oferendas aos santos antigos e espíritos ancestrais que o povo serer chamava de *Pangool*. Depois, foi atraído pela Irmandade Islâmica Layene, uma pequena comunidade muçulmana senegalesa. Algumas das suas obras traçam paralelos com os temas serer, mesmo que ele se opusesse pessoalmente à religião, alegando que ela tinha sido principalmente uma força social superestruturalmente ligada a relações económicas de dominação e exploração. Os seus filmes afirmaram e reafirmaram que são as pessoas que fazem a sua história, não os deuses. *Ceddo* (1976) é o seu filme mais relevante sobre este tema, revelando a investida do islamismo, do cristianismo e dos negócios de escravos árabes e atlânticos na história africana. Isso mostra que a representação da história foi alterada através da eliminação de crenças antigas, mas também que as novas religiões integraram elementos das culturas locais. Esta é a razão pela qual *Ceddo* combina a estória da conversão de um rei com a de um rapto de uma princesa tribal, uma estrutura narrativa e um padrão de montagem utilizados logo na sua primeira longa-metragem, *La noire de...*, nesse caso oscilando entre o presente e o passado. O filme foi censurado no Senegal, aparentemente por causa de um problema com a documentação necessária, mas mais provavelmente por causa da sua perspectiva sobre a religião — em particular, a representação do assassinato de um imã às mãos da princesa que assim resiste à conversão forçada ao islamismo. Sembène conseguiu lançar uma versão sem cortes para distribuição internacional.

Camp de Thiaroye (1988) foi o único filme que ele fez nos anos 80 e é uma acusação vigorosa do imperialismo europeu na África Ocidental. O filme foca-se num evento que foi um ponto de viragem na luta pela independência do Senegal: o massacre de Thiaroye. Em 1944, os soldados da África Ocidental que tinham lutado contra o nazi-fascismo na Europa aguardavam melhores condições de vida e o pagamento de indemniza-

ções num campo de trânsito no Senegal. O oficial francês no comando é inicialmente diplomático, mas depois tenta enganá-los, o que provoca uma revolta em massa. A resposta francesa é abrir fogo contra eles, matando 35 soldados. A obra ganhou o Prémio Especial do Júri no 45.º Festival Internacional de Cinema de Veneza.

Guelwaar (1992) iniciou uma trilogia sobre a coragem diária face à violência e à desigualdade, tantas vezes ignorada, que continuaria com *Faat Kiné* (1999) e *Moolaadé* (2004). *Guelwaar* abriu o 13.º Festival Pan-Africano de Cinema em Ouagadougou, no Burkina Faso, que homenageou Sembène como pai do cinema africano. Baseia-se nos eventos em torno do enterro de Pierre Henri Thioune, um cristão católico que foi um membro popular da resistência anti-colonialista e cujo corpo foi erroneamente enterrado num cemitério muçulmano. Isso permite ao cineasta analisar os conflitos religiosos como algo que mascara as reais relações conflituais na sociedade senegalesa. *Faat Kiné* dissecou o Senegal pós-colonial, analisando a existência quotidiana de uma mãe solteira de dois filhos, com o nome que dá título ao filme, que luta pela independência e igualdade. A sua vida de opulência e as suas amigas vistosas distinguem-na de outras mulheres senegalesas, mas as relações de poder e mercadoria herdadas do passado para o presente moldam os dois grupos. Finalmente, *Moolaadé* venceu o Prémio Un Certain Regard no Festival de Cinema de Cannes, um troféu que destaca a originalidade cinematográfica. Passado numa pequena aldeia no Burkina Faso, denuncia a mutilação genital feminina. A última imagem de *Faat Kiné* é a dos pés da protagonista enrolando-se de prazer. A mulher que protege as meninas em *Moolaadé* defende o direito ao mesmo prazer.

Conclusão: Cineasta Africano, Artista Político

Todos os filmes de Sembène foram feitos sob severas restrições técnicas e financeiras. A distribuição foi um desafio ao longo da sua carreira, especialmente porque ele insistiu, de *Mandabi* em diante, que os seus filmes fossem falados em wolof. Ele queria que os filmes fossem fiéis ao que retratavam, ligando-se ao público senegalês para o tornar mais consciente sobre a sua

história (Sembène & Greer, 2008, p. 217) e situação (Sembène & Gregor, 2008, p. 109). Por outras palavras, o seu cinema era uma arte narrativa crítica e popular que não era simplesmente feita para o povo, mas vinha dele, dos seus esforços para se libertarem das grilhetas. As convicções de Sembène foram claramente incorporadas nos seus filmes e articuladas no seu discurso público, neste caso numa entrevista conduzida pelo académico e cineasta senegalês Samba Gadjigo:

A cultura é política, mas é outro tipo de política. Não estás na arte para seres escolhido. Não estás envolvido na sua política para dizer “eu sou”. Na arte, és político, mas dizes: “Nós somos. Nós somos” e não “eu sou”. Em cada etapa da vida, o povo cria a sua própria cultura, marca a sua era, e avança! Portanto, quando eu descobri a cultura, eu fiz uso disso. Política. Não a política do político, tornar-se deputado, chefe de gabinete, ou outra coisa; mas falar em nome do meu povo. E é aí que vejo uma contradição. (Sembène & Gadjigo, 2008, p. 194)

Esta contradição é um bom ponto para concluir. Em que medida pode ele falar em nome do povo? Ele não foi eleito, não foi escolhido. Talvez ele entenda que foi chamado a usar as suas capacidades para dar forma artística a uma reflexão crítica sobre o passado e o presente da comunidade senegalesa. A essa reflexão sempre correspondeu um reconhecimento popular demonstrativo da ligação entre os seus filmes e os membros dessa comunidade. Por isso, ele acrescenta: “A recompensa que temos, como artistas, é quando as pessoas expressam o seu encorajamento” (*ibid*).

Referências bibliográficas

- Gadjigo, S. (2010). *Ousmane Sembène: The Making of a Militant Artist*. Trad. M. Diop. Bloomington, EUA: Indiana University Press.
- Murphy, D. (2000). *Imagining Alternatives in Film and Fiction: Sembène*. Oxford: James Currey.

- Niang, S. (1996). Orality in the Films of Ousmane Sembène. In S. Petty (Ed.), *A Call to Action: The Films of Ousmane Sembène* (pp. 67-86). Westport, CT, EUA: Praeger.
- Pfaff, F. (1993). The Uniqueness of Ousmane Sembène's Cinema. In S. Gadjiro, R. H. Faulkingham, T. Cassirer, & R. Sander (Eds.), *Ousmane Sembène: Dialogues with Critics and Writers* (pp. 14-21). Amherst, EUA: University of Massachusetts Press.
- Sembène, O. (2010). *Os Pedacos de Madeira de Deus*. Trad. M. J. Marinho. Lisboa, Portugal: Edições "Avante!"
- Sembène, O., & Gadjiro, S. (entrev.). (2008). Interview with Ousmane Sembène. In A. Busch, & M. Annas (Eds.), *Ousmane Sembène: Interviews* (pp. 190-196). Jackson, EUA: University of Mississippi Press.
- Sembène, O., & Greer, B. (entrev.). (2008). Ousmane Sembène. In A. Busch, & M. Annas (Eds.), *Ousmane Sembène: Interviews* (pp. 210-218). Jackson, EUA: University of Mississippi Press.
- Sembène, O., & Gregor, U. (entrev.). (2008). Interview with Ousmane Sembène. In A. Busch, & M. Annas (Eds.), *Ousmane Sembène: Interviews* (pp. 105-111). Jackson, EUA: University of Mississippi Press.
- Sembène, O., Rouch, J., & Cervoni, A. (entrev.). (2008). A Historic Confrontation in 1965 between Jean Rouch and Ousmane Sembène: 'You Look at Us as if We Were Insects'. In A. Busch, & M. Annas (Eds.), *Ousmane Sembène: Interviews* (pp. 3-6). Jackson, EUA: University of Mississippi Press.

NOTA BIOGRÁFICA

Ana Cristina Pereira

Membro do NARP – núcleo antirracista do Porto é doutorada em Estudos Culturais, pela Universidade do Minho. Tem como principais interesses de investigação: racismo, identidade social, representações sociais, memória cultural e cinema (pós)-colonial. É investigadora do CES – Universidade de Coimbra e do CECS – Universidade do Minho.

Arthur Lins

Professor de Montagem no curso de cinema da UFPB. Possui experiência no campo do audiovisual, desenvolvendo atividades teóricas e práticas. Atua como diretor/roteirista/montador, tendo realizado filmes exibidos e premiados em importantes festivais nacionais. Mestre em Letras/UFPB com pesquisa sobre narratologia audiovisual e processos de adaptação. Doutorando no PPGCINE/UFF com pesquisa voltada para o cinema contemporâneo brasileiro em diálogo com o gênero de ficção-científica.

Catarina Andrade

Doutora em Comunicação/Cinema (PPGCOM/UFPE); Professora Adjunta do Departamento de Letras/UFPE; Vice-líder do Grupo de Pesquisa Laboratório de Experiência, Visualidade e Educação, atuando nos temas: pós-colonial e decolonial, cinema intercultural, subalternidade, imagens periféricas, memória e representação.

Clementino Jesus Junior

Doutorando em Educação (UNIRIO), Mestre em Educação (UERJ - FFP, Processos Formativos e Desigualdades Sociais), possui graduação em Desenho Industrial - Programação Visual pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (1997). Cineasta e educador, atuando principalmente nos seguintes temas: educação e inclusão audiovisual, educação ambiental, animação, cineclube, atlântico, cinema negro e diáspora africana.

Maíra Tristão

Tem mestrado em Cinema e Televisão pela Universidade Nova de Lisboa, com pesquisa na área do cinema e questões de gênero na América Latina e graduação em Ciências Sociais pela Universidade Federal do Espírito Santo. Seus interesses de pesquisa envolvem questões de gênero, representação das mulheres e descolonização no cinema.

Michelle Sales

Professora, pesquisadora e curadora independente. Professora da Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro desde 2009, Investigadora do Centro de Estudos Interdisciplinares do Século XX da Universidade de Coimbra, Coordenadora Científica do projeto À Margem do Cinema Português: estudo sobre o cinema afrodescendente produzido em Portugal, financiado pela Fundação Calouste Gulbenkian.

Rodrigo Lacerda

Antropólogo e realizador. É investigador no Centro em Rede de Investigação em Antropologia (CRIA) e co-coordenador do Núcleo de Antropologia Visual e da Arte (NAVA) do CRIA. É também professor auxiliar convidado da Faculdade de Ciência e Tecnologia da Universidade de

Coimbra e da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa. A sua investigação incide sobre as relações entre cinema indígena e património no Brasil.

Sérgio Dias Branco

Professor Auxiliar de Estudos Fílmicos da Universidade de Coimbra, onde coordena o Laboratório de Investigação e Práticas Artísticas (LIPA) e dirige o Mestrado em Estudos Artísticos. Desenvolve um projeto de investigação sobre cinema e teologia cristã na Universidade de Durham. É presidente da AIM - Associação de Investigadores da Imagem em Movimento. Co-edita a revista *Conversations: The Journal of Cavellian Studies* e é o autor de *Por Dentro das Imagens: Obras de Cinema, Ideias do Cinema* (Documenta, 2016) e *Escrita em Movimento: Apontamentos Críticos sobre Filmes* (Documenta, 2020).

Este ebook foi financiado pela Fundação Calouste Gulbenkian através do projeto À Margem do Cinema Português. Publicado em março de 2020 numa co-edição entre Nós Por Cá todos bem - Associação Cultural (Portugal) e Edições LCV- SR-3-UERJ, com apoio do NuVISU, Núcleo de Estudos Visuais em Periferias Urbanas.



nós por cá
todos bem

