



UNIVERSIDADE FEDERAL DO RECÔNCAVO DA BAHIA

CENTRO DE ARTES, HUMANIDADES E LETRAS

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO - PPGCOM

MESTRADO EM COMUNICAÇÃO, MÍDIA E FORMATOS NARRATIVOS

LETICIA SANTINON

A CIRCULAÇÃO DE SARAH MALDOROR NO BRASIL:

UM ESTUDO A PARTIR DOS FILMES "MONANGAMBÉ" E "SAMBIZANGA"

CACHOEIRA – BA

2023

LETICIA SANTINON

**A CIRCULAÇÃO DE SARAH MALDOROR NO BRASIL:
UM ESTUDO A PARTIR DOS FILMES "MONANGAMBÉ" E "SAMBIZANGA"**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação (PPGCOM), na linha Mídia e Sensibilidade, da Universidade Federal do Recôncavo da Bahia (UFRB), como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Comunicação.

Orientador: Professor Doutor Jorge Cardoso Filho

CACHOEIRA - BA

2023

S235c Santinon, Leticia.

A Circulação de Sarah Maldoror no Brasil: um estudo a partir dos filmes "Monangambé" e "Sambizanga". / Leticia Santinon. Cachoeira, BA, 2023. 140f., il.

Orientador: Prof. Dr. Jorge Cardoso Filho

Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal do Recôncavo da Bahia, Centro de Artes Humanidades e Letras, Programa de Pós-Graduação em Comunicação - Mídias e Formatos Narrativos, Bahia, 2023.

1. Sarah Maldoror – 1929 - 2020. 2. Cinema Africano - Brasil. I. Universidade Federal do Recôncavo da Bahia, Centro de Artes, Humanidades e Letras. II. Título.

CDD: 791.43

Ficha elaborada pela Biblioteca do CAHL - UFRB.
Responsável pela Elaboração – Juliana Braga (Bibliotecária – CRB-5/ 1396)
(os dados para catalogação foram enviados pelo usuário via formulário eletrônico)



Universidade Federal do Recôncavo da Bahia

PPG COMUNICACAO

ATA N° 8

Aos vinte e nove dias do mês de setembro do ano de dois mil e vinte e três, às 15h00min, no Laboratório de Pesquisa Social, Prédio 02 de Julho, São Félix - BA, instalou-se a banca examinadora de dissertação de mestrado da aluna Leticia Machado Santinon, sob a orientação do Prof. Dr. Jorge Luiz Cunha Cardoso Filho e coorientação da Profa. Dra. Angelita Maria Bogado. A banca examinadora foi composta pelos professores: Dra. Milene Migliano Gonzaga, CAHL-UFRB, Examinadora Externa ao Programa; Dra. Scheilla Franca de Souza, PPGCOM-UFRB, Examinadora Interna; Dr. Jorge Luiz Cunha Cardoso Filho, PPGCOM-UFRB, Orientador; Dra. Angelita Maria Bogado, PPGCOM-UFRB, Co-orientadora. Deu-se início a abertura dos trabalhos, por parte do Prof. Dr. Jorge Luiz Cunha Cardoso Filho, Presidente da Comissão, que, após apresentar os membros da banca examinadora e esclarecer a tramitação da defesa, de imediato solicitou à candidata Leticia Machado Santinon que iniciasse a apresentação da dissertação de sua autoria, intitulada: "A CIRCULAÇÃO DE SARAH MALDOROR NO BRASIL: UM ESTUDO A PARTIR DOS FILMES "MONANGAMBÉ" E "SAMBIZANGA"", marcando um tempo de trinta minutos para a apresentação. Concluída a exposição, o Prof. Dr. Jorge Luiz Cunha Cardoso Filho, Presidente, passou a palavra à Examinadora Externa ao Programa, Profa. Dra. Milene Migliano Gonzaga, para arguir a candidata, e, em seguida, à Examinadora Interna, Profa. Dra. Scheilla Franca de Souza para que fizesse o mesmo; após o que fez suas considerações sobre o trabalho em julgamento; tendo sido APROVADA a candidata, conforme as normas vigentes na Universidade Federal do Recôncavo da Bahia. A versão final da dissertação deverá ser entregue ao programa no prazo de 60 dias; contendo as modificações sugeridas pela banca examinadora e constantes na folha de correção anexa. Conforme a Resolução 024/2018 - CONAC, a candidata não terá o título se não cumprir as exigências acima.

Documento assinado digitalmente
 **MILENE MIGLIANO GONZAGA**
Data: 03/10/2023 09:55:55-0300
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

MILENE MIGLIANO GONZAGA, CAHL-UFRB

Examinadora Externa ao Programa

Documento assinado digitalmente
 **SCHEILLA FRANCA DE SOUZA**
Data: 02/10/2023 10:29:50-0300
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

SCHEILLA FRANCA DE SOUZA, PPGCOM-UFRB

Examinadora Interna

Documento assinado digitalmente
 **ANGELITA MARIA BOGADO**
Data: 02/10/2023 08:58:19-0300
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

ANGELITA BOGADO, PPGCOM-UFRB

Co-orientadora

Documento assinado digitalmente
 **JORGE LUIZ CUNHA CARDOSO FILHO**
Data: 30/09/2023 08:35:46-0300
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

JORGE CARDOSO FILHO, PPGCOM-UFRB

Presidente

LETICIA SANTINON

Mestranda

À todas as mulheres que fazem cinema.

AGRADECIMENTOS

Em primeiro lugar, o meu sincero agradecimento à política pública de educação que, mesmo enfrentando grandes dificuldades, segue perseverado na sua missão de promover e apoiar pesquisas de pós-graduação em todo o Brasil.

Um agradecimento especial à UFRB, instituição que me acolheu e proporcionou o desenvolvimento deste trabalho.

À Bahia, que generosamente me abrigou, ofereço minha gratidão.

Minha imensa gratidão ao Henrique, companheiro de vida e parceiro de todas as horas, esteve ao meu lado em cada passo dessa jornada.

À Ana Luz e Pilar, donas do meu coração e futuras pesquisadoras, dedico um agradecimento carinhoso e cheio de esperança.

Ao Jorge, agradeço pela dedicação e contribuição durante todo o processo de pesquisa.

Minha gratidão à Angelita, por seu olhar atento e colaboração.

Por todo o apoio e parceria, expresso minha gratidão à Milene e à Scheilla.

Muito obrigada à Jusci por incentivar a realização desta pesquisa.

Agradeço à Janaína pela amizade e por dividir comigo este solo baiano.

A todos os amigos que, mesmo distantes geograficamente, estão sempre comigo, meu muito obrigada.

Por fim, agradeço às pesquisadoras, curadoras, programadoras, distribuidoras, produtoras e a todas as trabalhadoras do audiovisual e da cultura.

Este trabalho não existiria sem a participação de todos. Cinema é equipe.

RESUMO

O cinema de Sarah Maldoror surge em um contexto de lutas pela independência dos países africanos, demonstrando o engajamento da diretora por meio da expressão audiovisual e da utilização de sua arte como uma ferramenta de combate ao colonialismo e à opressão. Esta dissertação realiza uma pesquisa sobre a circulação da obra de Sarah Maldoror no Brasil, com foco em dois de seus filmes, "Monangambé" (1968) e "Sambizanga" (1972), baseados na obra do escritor angolano José Luandino Vieira, tratam da luta pela independência de Angola (1961-1974) e a libertação do colonialismo português. O caráter pioneiro de Sarah Maldoror se manifesta não apenas por ser a primeira cineasta negra a filmar no continente africano, mas também por ser a primeira a retratar, na ficção, a luta pela libertação de um país africano do domínio colonial português. Apoiados pela perspectiva de que o cinema africano deve ser compreendido além das lentes dos cinemas hegemônicos (Bamba, 2013), este trabalho leva em consideração o ambiente histórico, político e social de produção desses filmes, assim como suas referências culturais e estéticas. A pesquisa identifica diferentes valores associados à obra da diretora, no Brasil, e, a partir deles, aponta para uma possível estética de reparação sobre o colonialismo português na América e na África. Dessa forma, a dissertação contribui com as pesquisas sobre a realizadora e amplia o debate sobre a recepção dos cinemas africanos no Brasil.

PALAVRAS-CHAVES: Sarah Maldoror; Cinemas africanos; Circulação.

ABSTRACT

Sarah Maldoror's cinema emerged in the context of the struggles for the independence of African countries, showcasing the director's commitment through audiovisual expression and using her art as a tool to combat colonialism and oppression. This dissertation conducts research on the circulation of Sarah Maldoror's work in Brazil, focusing on two of her films, "Monangambé" (1968) and "Sambizanga" (1972). Based on the works of Angolan writer José Luandino Vieira, they address the fight for Angola's independence (1961-1974) and liberation from Portuguese colonialism. Sarah Maldoror's pioneering nature is evident not only as the first black filmmaker to shoot on the African continent but also as the first to portray, in fiction, the struggle for the liberation of an African country from Portuguese colonial rule. Supported by the perspective that African cinema must be understood beyond the lenses of hegemonic cinemas (BAMBA, 2013), this work takes into account the historical, political, and social environment of these films' production, as well as their cultural and aesthetic references. The research identifies different values associated with the director's work in Brazil, and based on these, suggests a possible aesthetic of reparation concerning Portuguese colonialism in the Americas and Africa. Thus, the dissertation contributes to research on the filmmaker and broadens the discussion about the reception of African cinemas in Brazil.

KEYWORDS: Sarah Maldoror; African cinemas; Circulation.

LISTA DE FIGURAS

FIGURA 1	17
FIGURA 2	19
FIGURA 3	23
FIGURA 4	24
FIGURA 5	35
FIGURA 6	36
FIGURA 7	37
FIGURA 8	37
FIGURA 9	38
FIGURA 10	39
FIGURA 11	40
FIGURA 12	41
FIGURA 13	42
FIGURA 14	43
FIGURA 15	43
FIGURA 16	46
FIGURA 17	47
FIGURA 18	48
FIGURA 19	49
FIGURA 20	50
FIGURA 21	50
FIGURA 22	51
FIGURA 23	52
FIGURA 24	54
FIGURA 25	54
FIGURA 26	55
FIGURA 27	56
FIGURA 28	57
FIGURA 29	58
FIGURA 30	60
FIGURA 31	60
FIGURA 32	62
FIGURA 33	64
FIGURA 34	65
FIGURA 35	71

FIGURA 36	74
FIGURA 37	76
FIGURA 38	80
FIGURA 39	81
FIGURA 40	83

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	10
I – MALDOROR	15
1.1 - Sarah	15
1.1.1 - A dimensão de Sarah Maldoror	22
1.1.2 - Filmografia	25
II - AS IMAGENS DE SARAH	27
2.1 - Monangambé	33
2.1.1 - As cenas em Monangambé	34
2.1.2 - Sambizanga	44
2.1.3 - As cenas em Sambizanga	45
2.1.4 - A morte branca no musseque: O cruzo entre Monangambé e Sambizanga	67
III - OUTRA TRAVESSIA	68
3.1 - A circulação no Brasil	68
3.1.1 - Antes de 2020	71
3.1.2 - A partir de 2020	77
CONSIDERAÇÕES FINAIS	88
REFERÊNCIAS	93
ANEXOS	96

INTRODUÇÃO

O audiovisual tem sido uma constante em minha vida, servindo inicialmente como uma janela para outros mundos e, posteriormente, como um caminho profissional. Desde as minhas primeiras experiências como espectadora até a escolha deste campo como ofício, o audiovisual influenciou minha forma de ver e interagir com o mundo ao redor. E é no cinema que se encontra minha trajetória, tanto pessoal quanto profissional.

Dentro das possibilidades e manifestações que o universo audiovisual oferece, é no cinema que meus interesses e paixões se convergem. Minha atenção é especialmente localizada na "ponta" da cadeia cinematográfica, onde a obra encontra o público. Esse encontro só é possível a partir das ações de distribuição, programação e exibição, a culminação da arte e do negócio que é o cinema. É nessa "ponta" que o meu trabalho se encontra e onde dediquei minha pesquisa.

Iniciei minha jornada acadêmica com uma graduação em Administração de Empresas, uma escolha pragmática para garantir uma inserção no mercado de trabalho - e, de fato, foi bem-sucedida. No entanto, foi a segunda graduação em Ciências Sociais, aos 25 anos, que me proporcionou uma perspectiva mais ampla, despertando em mim um interesse profundo por questões políticas e sociais que me são caras. Durante este período, colaborei ativamente com o cineclubes da instituição, contribuindo na curadoria de filmes e propondo debates interdisciplinares. Essa experiência contribuiu na construção de um novo ofício.

Em 2010 tive uma guinada profissional ao integrar a equipe do Centro Cultural São Paulo (CCSP). A diversidade artística deste espaço, que abrange cinema, teatro, artes visuais, dança, música e literatura, foi decisiva para o meu amadurecimento profissional. Além de enriquecer minha experiência com produções artísticas contemporâneas, tanto nacionais quanto internacionais, fortaleceu minha compreensão sobre o papel sociocultural do cinema e sua intersecção com políticas públicas e outras artes.

Trabalhei na curadoria e programação das salas de cinema Lima Barreto e Paulo Emílio Salles Gomes no CCSP por cinco anos. Durante esse tempo, equilibrei a concepção de mostras autorais com programações alinhadas ao circuito comercial. O período em que estive no CCSP foi decisivo na consolidação da minha relação com o cinema. Foi nesse contexto que aprofundei minhas habilidades em curadoria, buscando sempre uma programação que refletisse diversidade cinematográfica, ao mesmo tempo em que fosse financeiramente acessível para grande parte dos paulistanos. Esse papel não só me permitiu integrar os

conceitos de política e sociologia adquiridos durante minha graduação em Ciências Sociais, mas também me colocou em contato direto com cineastas de múltiplas abordagens, enriquecendo minha percepção sobre as possibilidades do cinema.

Em 2015, finalizei o ciclo no CCSP, e em seguida passei a integrar a equipe da Vitrine Filmes, uma das mais reconhecidas distribuidoras independentes do Brasil, dedicada ao cinema nacional. Como gerente de projetos, estive à frente de lançamentos emblemáticos e desempenhei um papel importante na seleção de filmes para distribuição. Esse período na Vitrine foi particularmente enriquecedor. Nele, mergulhei nos bastidores da pré-exibição e ampliei meu entendimento sobre o universo da distribuição e comercialização cinematográfica.

Era uma época de transição: enquanto as plataformas de streaming ganhavam terreno, a TV paga via uma redução em sua audiência. Poder testemunhar e atuar durante essas mudanças foi uma oportunidade ímpar, especialmente ao observar os desafios e conquistas do cinema brasileiro. Tanto minha jornada no CCSP quanto na Vitrine Filmes foram fundamentais para moldar minha carreira, proporcionando uma visão abrangente sobre distribuição e exibição, tanto no setor público quanto no privado.

Em 2017, a experiência adquirida me proporcionou um novo desafio profissional fui trabalhar na Spcine, empresa de cinema e audiovisual da cidade de São Paulo, vinculada à Prefeitura. Durante meu período entre 2017 e 2020 como gerente de difusão, estive à frente dos projetos: Circuito Spcine, rede de 20 salas públicas de cinema; e a Spcine Play, primeira plataforma pública de streaming.

Atuar diretamente nos campos da distribuição e exibição cinematográfica me conferiu um melhor entendimento destas duas áreas vitais para a difusão audiovisual. A experiência de identificar projetos promissores, negociar com produtores, elaborar estratégias de lançamento e programar as salas de exibição foi imensa. No entanto, percebi uma lacuna em meu repertório teórico e senti a necessidade de aprofundar meu conhecimento neste quesito. Busquei um mestrado focado em cinema. O objetivo era não apenas enriquecer minha base teórica, mas também estabelecer interações que poderiam ampliar minha perspectiva sobre diferentes trajetórias e práticas para a realização e difusão audiovisual.

O meu encontro com o cinema de Sarah Maldoror aconteceu quando já pensava em realizar um mestrado, um momento em que também crescia o meu interesse pelos cinemas africanos e pelo cinema negro afrodiaspórico. A partir daí, fui me encontrando e entendendo a pesquisa que gostaria de desenvolver, quando chegamos aqui, em uma dissertação sobre a

circulação da obra de Sarah Maldoror no Brasil. A análise parte de dois de seus filmes "Monangambé" e "Sambizanga", ambos uma crítica ao colonialismo português em Angola.

A influência de Sarah Maldoror ressoa na contemporaneidade cinematográfica, especialmente em produções realizadas por mulheres tanto em solo africano quanto na diáspora. Alguns exemplos. Em Angola, "Mulheres de Armas", de 2012, dirigido por Kamy Lara, ilumina a contribuição de mulheres no processo de independência nacional. Já em 2021, Gretel Marin, uma cineasta cubana, nos entrega "Um sopro no quintal", que reflete questões de gênero, memória e autoconhecimento ao explorar as experiências de três angolanas.

No Brasil, Tila Chitunda, cineasta pernambucana, nos apresenta em 2017 o curta "Nome de batismo - Alice", que documenta sua jornada por Angola, retratando sua conexão ancestral. Ainda, em 2011, Mathieu Kleyebe Abonnenc, um cineasta da Guiana Francesa e estabelecido na França, homenageou o legado de Sarah com "Prefácio a Fuzis para Banta". A marca e influência de Sarah Maldoror são tangíveis no panorama cinematográfico, merecendo um olhar atento e reflexivo.

Ao realizar a busca pelo nome "Sarah Maldoror" no Catálogo de Teses e Dissertações e no Portal Periódicos CAPES nota-se que, no campo da Comunicação, esse é um assunto que carece de mais produção. No Catálogo de Teses e Dissertações CAPES, encontramos uma tese de doutorado, da área de Letras, em estudos de tradução. O título é "Movimento do Rio-Musseque: Tradução, descolonização e alegoria nacional em 'A vida verdadeira de Domingos Xavier', de José Luandino Vieira, e 'Sambizanga', de Sarah Maldoror." O autor é Francisco Ewerton Almeida dos Santos, da Universidade Federal de Santa Catarina, e o depósito consta em 2020.

Já no Portal Periódicos CAPES, retornam 24 resultados a partir da busca por "Sarah Maldoror". Desse total, destacamos os que estão escritos em língua portuguesa¹: "A Casa dos Estudantes do Império (CEI), as poetisas africanas da década de 50 e os filmes de Sarah Maldoror Autores" (2020), artigo de Joana Passos; "Casas com rio atrás: Jorge Amado em África" (2021), de Fabiana Carelli; "Para além da descolonização política, saberes e práticas contra-hegemônicas e projectos editoriais africanos" (2022), de Noemi Alfieri; "Cinema e literatura angolana em tempos de revolução: de A vida verdadeira de Domingos Xavier a Sambizanga" (2017), de Francisco Ewerton Almeida dos Santos e Joel Cardoso.

¹ Exceto os textos de Maria do Carmo Piçarra, pesquisadora portuguesa que estará presente mais adiante e em diversos trechos desta dissertação.

Estes dados evidenciam demonstram uma lacuna em estudos acerca de Sarah Maldoror no contexto brasileiro. É interessante investigar seu cinema em nosso país, não somente a partir dos estudos audiovisuais e cinematográficos, mas também dentro de uma perspectiva ampla da Comunicação. Analisar e revelar como seus filmes impactam o campo sensorial e compreender a relação construída entre sua obra e o público brasileiro.

Durante este processo de pesquisa, que se estendeu por mais de dois anos, ocorreram algumas mudanças. O que começou como uma intenção de estudar a recepção da obra de Sarah Maldoror no Brasil se transformou em um mapeamento e análise dos eventos que exibiram e refletiram sobre seu cinema. Com base nos estudos de imagens de Rancière e nos estudos de recepção de Bamba, a pesquisa examinou textos, entrevistas e debates gerados nestas exibições.

A dissertação está organizada em três capítulos: O primeiro introduz Sarah Maldoror e conta sobre sua trajetória no mundo do cinema. O segundo analisa as imagens de dois de seus filmes, "Monangambé" e "Sambizanga", buscando compreender a percepção destas imagens no contexto brasileiro. O terceiro capítulo detalha a circulação dos filmes de Sarah no Brasil. Optei por dividir esta análise em dois períodos distintos, utilizando o ano de 2020 como ponto de inflexão, marcado pela morte de Sarah e pelo início da pandemia de Covid-19.

Optou-se por esta estrutura a fim de apresentar ao leitor o cinema de Sarah Maldoror, contando sua trajetória artística e sua formação, uma cineasta nascida na França que se tornou a pioneira dos cinemas africanos. Durante sua juventude, Sarah criou um grupo de teatro com outros artistas afrodiáspóricos na França, entre eles fundadores do movimento da Negritude, como o poeta Aimé Césaire. Esta influência cultural e artística permeia seu extenso trabalho, que compreende uma carreira com mais de 40 filmes.

O segundo capítulo se dedica a uma análise das imagens em "Monangambé" e "Sambizanga". Esmiuçamos cenas específicas para compreender suas personagens e a expressividade de seus corpos em tela. Percebemos no cinema de Sarah Maldoror uma estética da reparação como ética de realização (Migliano, 2022). Manifestada em produções audiovisuais que confrontam diretamente a colonialidade de poder e gênero em suas formas de narrativa, performance e representação. Estes filmes revelam estratégias cinematográficas que apresentam "modos de superar o racismo e a patriarcalidade colonial violenta e opressora".

Rastrear e analisar a circulação documentada da obra de Sarah Maldoror no Brasil, buscando compreender quais foram os eventos que a destacaram, em quais momentos

ocorreram e as reflexões e memórias geradas nestas ocasiões. No terceiro capítulo, apresentamos o mapeamento que elaboramos, relacionado-o com eventos históricos que exerceram influência direta nestas atividades, como a pandemia e as eleições presidenciais no Brasil.

A motivação central desta pesquisa, para compreender a circulação de Sarah Maldoror no Brasil até aqui, 2023, é oferecer uma contribuição aos estudos dos cinemas africanos no contexto brasileiro. Reconhecemos a relevância de Sarah Maldoror no panorama histórico do cinema e defendemos a necessidade de ampliar debates, reflexões e espaços dedicados à sua obra. Esta investigação não somente se situa na intersecção dos estudos audiovisuais e de comunicação, mas também se propõe a fortalecer a memória e consolidação deste campo acadêmico.

O corpus desta pesquisa é complementado por anexos que integram o texto, incluindo textos de catálogos e páginas de mostras e festivais que exibiram a obra de Sarah Maldoror no Brasil. Esses eventos, que ocorreram no intervalo de 2016 a 2023, geraram análises e reflexões acerca do cinema de Sarah.

O desejo é que esta dissertação sirva como estímulo para futuras pesquisas sobre Sarah Maldoror, os cinemas africanos e o cinema negro. Além disso, busca aprimorar a compreensão sobre a circulação audiovisual no Brasil, identificando quais filmes, cineastas e territórios ganham destaque na distribuição nacional e como esse processo se desenvolve. Um passo importante em ações para descolonizar nossas telas.

Em 2021, o *market share* do cinema brasileiro foi de 1,8%, aumentando para 4,2% em 2022². Estes índices são consideravelmente menores quando comparados à média da década anterior, que se situava em torno de 15%. Embora o foco de nossa pesquisa não seja o cinema brasileiro per se, é crucial entender a dinâmica de circulação cinematográfica no Brasil e como a dominância de um cinema hegemônico influencia as audiências nacionais.

Nas considerações finais, apresentamos as principais descobertas obtidas ao longo da pesquisa. Estes apontamentos refletem a interação e influência do cinema de Sarah Maldoror no contexto cultural brasileiro, evidenciando a relevância e singularidade de sua obra no panorama cinematográfico do país.

² Matéria de Ana Paula Sousa. <<https://www.cartacapital.com.br/cultura/limite-para-os-blockbusters/>>. Acesso em 29.06.2023.

I - MALDOROR

1.1 - Sarah

"A descolonização nunca passa despercebida porque assenta no ser, modifica fundamentalmente o ser, transforma espectadores esmagados pela inessencialidade em atores privilegiados, apanhados de modo quase grandioso pela roda viva da História." Frantz Fanon (1961, p.40).

Nos últimos anos, a internet tem permitido um aumento significativo na visibilidade de cinemas não hegemônicos, possibilitando um maior acesso a cinematografias pouco conhecidas. Esse acesso só foi possível graças ao trabalho de pesquisadoras e pesquisadores que, há muito tempo, se dedicam a estudar, analisar e difundir esses cinemas. Além das pesquisas realizadas na academia e em ambientes de debates sobre o audiovisual, é importante destacar o papel fundamental dos movimentos sociais, a exemplo dos movimentos negros, na exibição e debate das produções dos cinemas africanos e afrodiáspóricos.

Entre as iniciativas que contribuíram para a divulgação dos cinemas africanos no Brasil, destacam-se a Mostra de Cinemas Africanos e o Fórum Itinerante do Cinema Negro (Ficine). Atualmente, essas ações consolidaram-se como importantes espaços de exibição e debate sobre os cinemas africanos, proporcionando ao público brasileiro, especializado ou não, um contato com filmes, realizadores e histórias que antes eram desconhecidos em nosso país. Foi através desses espaços (entre outros que surgiram posteriormente), que tive a oportunidade de conhecer o trabalho de Sarah Maldoror, uma realizadora pioneira dos cinemas africanos.

Nascida na França em 1929, Sarah Maldoror era filha de mãe francesa e pai antilhano de Guadalupe. Ela se tornou a primeira realizadora negra a filmar no continente africano, embora não tenha nascido em África. Maldoror sempre afirmou seu interesse em contar a história africana por meio de seus filmes, rompendo com a tradição de uma narrativa dominada por outros: "Eu acho que somos nós que devemos defender nossa própria história,

para torná-la conhecida – com todas as nossas qualidades e defeitos, nossas esperanças e desespero" (Maldoror, 1997)³.

Seu cinema é constituído por sua ampla filmografia, em pouco mais de 50 anos, dirigiu 48 filmes⁴ e deixou outros projetos inacabados em estágios parcialmente avançados. Ainda assim, o conjunto de sua obra, incluindo os roteiros não filmados, é uma evidência de seu talento e longa trajetória profissional. Porém, também é um testemunho das dificuldades enfrentadas pela cineasta em relação ao reconhecimento de sua autoridade sobre a própria obra, especialmente por ser uma mulher negra em um ambiente predominantemente masculino e branco.

Em uma entrevista a Jadot Sezirahiga, ocorrida em 1995, para a revista *Ecrans d'Afrique*, Sarah (1993) afirma: "As mulheres africanas devem estar em todos os lugares. Devem estar nas imagens, por trás das câmeras, na sala de edição e envolvidas em cada etapa da produção de um filme. Elas devem ser aquelas a falar sobre seus problemas".⁵

Sua obra é caracterizada por uma abordagem anticolonial, mas também profundamente poética. Essas características podem ser identificadas em diversos momentos de sua carreira, incluindo sua escolha pelo sobrenome "Maldoror", adotado a partir da obra *Os Cantos de Maldoror* (1869), do poeta francês surrealista Conde de Lautréamont (1846-1870). O livro de Lautréamont começa com uma advertência no primeiro parágrafo, que destaca a necessária audácia de quem decide seguir com a leitura. A escolha de Sarah por esse sobrenome pode ser interpretada como uma manifestação de sua disposição em romper com as convenções estabelecidas e explorar o potencial provocativo de seu trabalho.

Praza ao céu que o leitor, audacioso e tornado momentaneamente feroz como isto que lê, encontre, sem se desorientar, seu caminho abrupto e selvagem, através dos pântanos desolados destas páginas sombrias e cheias de veneno; pois, a não ser que invista em sua leitura uma lógica rigorosa, e uma tensão de espírito pelo menos igual a sua desconfiança, as emanações mortais deste livro embeberão sua alma, assim como a água ao açúcar. Não convém que qualquer um leia as páginas que vem a seguir,

³Entrevista de Sarah Maldoror realizada por Beti Ellerson em 1997 durante o Festival Pan-Africano de Cinema e Televisão de Ouagadougou (FESPACO). <https://www.africanwomenincinema.org/AFWC/Maldoror.html> (acessado em 11.03.2022)

⁴ Número mencionado por sua filha, Annouchka de Andrade, no podcast *CineAfroUnaNuevaFormaDeVer* (Colômbia. Novembro, 2022).

⁵ Texto em inglês disponível no site sarahmaldoror.org. <https://sarahmaldoror.org/latest-news/rest-in-power-sarah-maldoror-1929-2020/> (acessado em 08 de maio de 2023).

somente alguns saborearam este fruto amargo sem perigo (Lautréamont, 1869, p. 67).

A trajetória artística de Sarah teve início no teatro. Em 1956, ela fundou o grupo "Les Griots" em Paris, junto com outros artistas africanos e caribenhos. Mas foi na década de 1960, após receber uma bolsa de estudos para estudantes africanos, que Sarah foi para Moscou estudar cinema no VGIK. Inspirada pelo cinema soviético e incentivada por Chris Marker, Sarah e Ousmane Sembène foram os primeiros cineastas africanos formados pela instituição. Ambos foram orientados por Mark Donskoy (1901-1981).



Figura 1: Sarah e Sembène na década de 1960 (Revista Buala, 2021)

Durante seus estudos, Sarah ficou impressionada ao descobrir que o racismo era abordado em sala de aula, algo que ela nunca imaginou que seria discutido na União Soviética. Em 2015, numa entrevista concedida para a pesquisadora Raquel Schefer, Sarah disse que o fato de ter vivenciado o racismo na própria pele, como uma mulher negra foi um fator importante para sua escolha por abordar questões políticas e sociais em seus filmes.

Após fundar o grupo de teatro "Les Griots" e estudar cinema em Moscou, Sarah Maldoror teve a oportunidade de partir para o continente africano como assistente de Gillo Pontecorvo no filme *A Batalha de Argel* (La battaglia di Algeri, 1966, Argélia e Itália). Essa experiência foi fundamental para sua carreira cinematográfica, uma vez que possibilitou a realização de seus dois primeiros filmes: "Monangambé" (1969) e "Os Fuzis para Banta" (1971), este último confiscado pelo próprio governo argelino.

Um fato biográfico de importância na história de Sarah, foi a relação com seu companheiro, Mario Pinto de Andrade (1928-1990), um dos fundadores do Movimento

Popular de Libertação de Angola (MPLA). Esta relação possibilitou que a realizadora tivesse um contato mais profundo com as lutas pela libertação das colônias portuguesas em África, fato histórico que estará presente na sua obra cinematográfica.

O cinema de Sarah Maldoror emerge em um contexto de lutas pela independência dos países africanos, refletindo a militância da diretora através do audiovisual e a apropriação de sua arte como um instrumento de combate ao colonialismo e à opressão. É importante ressaltar que sua produção cinematográfica não se restringe a um cinema militante, uma vez que Maldoror realizou projetos plurais e diversificados. No entanto, os ideais que permeiam sua obra podem ser percebidos desde seus primeiros filmes, demonstrando a coerência de sua trajetória artística e política.

Nos seus primeiros três filmes ficcionais, Sarah Maldoror enfatiza o papel da mulher nas lutas anticoloniais e na revolução. Esta pesquisa se concentra em dois deles, "Monangambé" (1969) e "Sambizanga" (1972), que abordam a luta pela independência de Angola (1961-1974). Ambos foram adaptados de obras literárias de Luandino Vieira (1935), escritor angolano e membro do MPLA.

"Monangambé" baseia-se no conto *O Fato Completo de Lucas Matesso* (1961), enquanto "Sambizanga" é uma adaptação do romance *A Vida Verdadeira de Domingos Xavier* (1961). Os títulos dos filmes estão intimamente ligados à cultura angolana: "Monangambé" é também o nome de uma canção de Ruy Mingas (1939), cantor angolano, e remete a uma expressão que significa "morte branca", usada em Angola para se referir à polícia colonial. Já "Sambizanga" é o nome de um bairro em Luanda, onde muitos combatentes lutaram pela independência do país.

Em ambas as obras, Sarah destaca o papel das mulheres na narrativa, como presença fundamental, especialmente em "Sambizanga". Neste filme, a protagonista Maria, interpretada por Elisa Andrade, conduz o espectador na busca por seu companheiro Domingos, interpretado por Domingos Oliveira, que foi sequestrado e preso pela PIDE (Polícia Internacional de Defesa do Estado Português).

Em "Monangambé", a narrativa é construída a partir da visita de uma mulher ao seu companheiro preso pela PIDE, mesma temática abordada em "Sambizanga". A presença da fotografia de António de Oliveira Salazar (1889-1970) na sala do diretor da prisão, para além de indicar o período salazarista, pode ser interpretada como uma crítica direta ao regime colonial português. Nesta cena em particular, o guarda relata ao diretor da prisão que ouviu a mulher, ao visitar o prisioneiro, sussurrar em seu ouvido que lhe trouxe o "completo",

evidenciando a ignorância do colonizador e a incompreensão existente nas relações coloniais. Tal cena denuncia a desumanização e a violência do regime colonial, que buscou subjugar e silenciar as vozes e os anseios dos povos colonizados.

Monangambé e "Sambizanga" são unidos por um fato particular: a atriz Elisa Andrade desempenha um papel importante em ambos. Elisa, natural de Cabo Verde, era militante do PAIGC (Partido Africano para a Independência da Guiné e Cabo Verde) e fazia parte de um grupo de atores não profissionais que atuaram em filmes de Sarah Maldoror, especialmente em seus primeiros anos de carreira. O engajamento político desses atores em lutas pela liberdade e autodeterminação dos povos africanos reforça a natureza militante do cinema de Sarah.

Os Fuzis para Banta foi o segundo filme dirigido por Sarah Maldoror, primeiro longa-metragem. Gravado em 1971 na Guiné, na época ainda uma colônia portuguesa em processo de luta pela independência. Nesta obra, Sarah buscava destacar o papel fundamental das mulheres na revolução. As filmagens foram financiadas pela Argélia, porém, houve desentendimentos entre Sarah e as autoridades do exército argelino. Após a conclusão das gravações, os rolos foram confiscados e acredita-se que foram destruídos. Infelizmente, o filme jamais pode ser visto.



Figura 2: Sarah durante as gravações de *Os fuzis para Banta* em 1970 (Revista USP, 2019)

Em 2011, o cineasta Mathieu Kleyebe Abonnenc lançou o curta-metragem *Prefácio o Fuzis para Banta*, montado a partir das fotografias realizadas durante as filmagens em 1971 e que foram localizadas décadas depois. O filme é uma homenagem a Sarah e uma tentativa de recriar essa história que foi privada do público. Trata-se de um registro que nos oferece uma ideia do que poderia ter sido um filme que nunca foi montado, que não existiu.

O caráter pioneiro de Sarah Maldoror se manifesta não somente por ser a primeira cineasta negra a filmar no continente africano, mas também por ser a primeira a retratar, na ficção, a luta pela libertação de um país africano do domínio colonial português. É importante ressaltar que dentre todos os regimes coloniais presentes na África, aqueles que estavam sob o controle português - Angola, São Tomé e Príncipe, Cabo Verde, Guiné-Bissau e Moçambique - foram os últimos a conquistar sua independência. As lutas pela independência nas colônias portuguesas tiveram início na década de 1960, e a independência foi conquistada apenas na metade da década de 1970. Em Angola, por exemplo, a independência de Portugal só foi declarada em 11 de novembro de 1975.

Vale destacar que, apesar das independências das colônias portuguesas terem sido conquistadas após a queda do regime salazarista em abril de 1974, a luta anticolonial travada pelos movimentos de libertação africana exerceu um papel crucial na derrubada do governo autoritário português. A resistência armada e política das colônias africanas, que teve início na década de 1960, colocou em xeque a política imperialista portuguesa e desestabilizou as forças políticas que sustentavam o regime salazarista. Portanto, é fundamental compreender que as independências alcançadas pelos países africanos colonizados foram fruto de intensas lutas sociais e políticas, que reconfiguraram profundamente as relações de poder entre colonizador e colonizado em África.

O cinema anticolonial de Sarah Maldoror não se limita aos seus filmes que abordam diretamente as lutas anticoloniais em África. Sua amizade com o intelectual Aimé Césaire (Martinica, 1913-2008), que teorizou sobre o colonialismo, foi uma importante fonte de inspiração para sua obra. Sarah considerava Césaire um grande homem entre os grandes homens, a emanção da poesia pura. A ele, dedicou quatro filmes - *E os cães calam-se* (*Et les chiens se taisaient*, 1974), *Aimé Césaire - Um homem, uma terra* (*Aimé Césaire – un homme, une terre*, 1977), *Aimé Césaire - A máscara das palavras* (*Aimé Césaire – le masque des*

mots, 1987) e *Eia pour Césaire* (2009). Em entrevistas e debates, Sarah expressou seu amor e admiração por Césaire, sendo sua obra um testemunho vivo e significativo da influência de Césaire em seu cinema anticolonial.

Assim como Césaire, outro intelectual antilhano, Frantz Fanon (Martinica, 1925-1961), teve uma presença constante e significativa no cinema de Sarah Maldoror. A obra literária *Os Condenados da Terra*, escrita por Fanon em 1961, o mesmo ano de seu falecimento, foi preponderante para o primeiro período de realização de Sarah, em que seus filmes abordam diretamente as lutas anticoloniais. Em uma entrevista com Raquel Schefer, Sarah menciona um projeto de filme sobre Fanon, que infelizmente não foi realizado. É lamentável que Sarah nos tenha deixado em abril de 2020, vítima da Covid-19, e que o filme não tenha sido concretizado, pois seria magnífico assistir a uma obra sobre Frantz Fanon realizada por ela.

Nos últimos anos, a contribuição de Sarah Maldoror para o cinema tem sido cada vez mais reconhecida e valorizada. Em 2019, o Museu Reina Sofía, em Madri, organizou a primeira retrospectiva da cineasta. Sarah pode comparecer à homenagem e falar sobre seus filmes e projetos. Infelizmente, Sarah faleceu em 2020, porém sua obra passou a ter mais projeção após sua morte.

A restauração de seu filme *Sambizanga*, em 2021, foi um importante passo nesse sentido. Esta ação permitiu com que o filme fosse visto em melhor qualidade, possibilitando ao público uma melhor apreciação do valor estético e histórico de sua obra. Além disso, a restauração contribui para a preservação do legado de Sarah Maldoror para as futuras gerações, garantindo que sua obra continue a ser lembrada e valorizada.

A pesquisadora portuguesa Maria do Carmo Piçarra, em seu livro "Olhar de Maldoror: Singularidades de um cinema político" (2022), argumenta que as características singulares e a resiliência de Sarah tiveram um custo alto, resultando na perda de *Os fuzis para Banta*. Além disso, Sarah enfrentou a falta de apoio na produção, a ausência de canais de distribuição e visibilidade para seu cinema, bem como um reconhecimento menor em comparação aos cineastas africanos homens do mesmo período. Da mesma forma, Janaína Oliveira, pesquisadora brasileira, em seu artigo no livro "Mulheres de cinema" (2019), destaca a necessidade de pesquisas e análises para uma compreensão mais aprofundada da história dos cinemas africanos, especialmente no que diz respeito às dificuldades enfrentadas por cineastas relevantes, como Sarah Maldoror, na produção e circulação de seus filmes.

A obra cinematográfica de Sarah Maldoror é uma contribuição valiosa para o cinema e merece maior reconhecimento e difusão. Infelizmente, a distribuição de seus filmes foi limitada, especialmente em países como o Brasil, onde há pouca circulação dos cinemas africanos. No entanto, iniciativas de restauro e exibição, como as já mencionadas, têm sido importantes para tornar sua obra mais acessível e ampliar seu alcance. O cinema de Sarah é marcado por uma poesia singular, presente em cada cena e na trilha sonora cuidadosamente selecionada. Sua arte é impulsionada pela luta pela liberdade e pela expressão da beleza, tornando sua obra uma fonte de inspiração e reflexão.

1.1.1 -A dimensão de Sarah Maldoror

Sarah dirigiu mais de quarenta filmes e deixou quase o mesmo número de trabalhos inacabados, em diferentes estágios de desenvolvimento. Sua extensa obra, incluindo os roteiros não filmados é um testemunho do talento da realizadora e de sua longa trajetória profissional. Nos últimos anos, Sarah Maldoror finalmente começou a receber o merecido reconhecimento. A primeira retrospectiva de sua obra foi organizada em 2019, na presença da própria cineasta, pelo Museu Reina Sofia, em Madri. Desde então, diversas retrospectivas e exposições têm sido preparadas em sua homenagem em diferentes lugares, como Lisboa (pelo festival Indielisboa⁶, em 2022) e Paris (pelo Palais de Tokyo, em 2021). No Brasil, a primeira exibição dos filmes de Sarah Maldoror ocorreu em 2016, durante a mostra *África(s). Cinema e revolução*, em São Paulo, no Caixa Belas Artes. Desde então, obras como "Monangambé", "Sambizanga", "E os cães se calavam" (1978) e "Uma sobremesa para Constance" (1983) têm sido apresentadas em festivais e mostras em várias cidades do país, incluindo Curitiba, Rio de Janeiro, Belo Horizonte e São Paulo. A cineasta também tem sido homenageada em eventos importantes, como a Semana de Cinema Negro de Belo Horizonte em 2021 e a Mostra Ecofalante em 2022. Está prevista para setembro de 2023, durante a Bienal de São Paulo, a exibição de alguns de seus filmes e de documentos dos arquivos de Sarah. A iniciativa está sendo organizada pela equipe de curadoria da Bienal de São Paulo, em parceria com suas filhas, responsáveis pela preservação de sua obra.

Seu filme de estreia autoral, "Monangambé", marcou sua entrada em grande estilo no cenário cinematográfico internacional em 1971, ao ser selecionado para o prestigioso Festival de Cannes, considerado até hoje o maior festival de cinema do mundo. A exibição em Cannes

⁶ Festival importante para a visibilidade do cinema independente, ocorre anualmente em Lisboa, Portugal.

proporcionou visibilidade para a cineasta em início de carreira. Logo em seguida, o filme foi premiado no Dinar Film Festival, outro festival francês, seguindo o sucesso de sua estreia em Cannes.

No ano seguinte, em 1972, "Monangambé" foi selecionado por dois dos mais importantes festivais do continente africano: o Festival Pan-Africano de Cinema e Televisão de Ouagadougou (FESPACO), em Burkina Faso, e o Festival de Cinema de Cartago, na Tunísia, onde recebeu o prêmio da crítica. A seleção e os prêmios conquistados por Monangambé em festivais africanos demonstraram o impacto e a relevância do trabalho de Sarah Maldoror dentro do contexto cultural e cinematográfico no continente.

A circulação do filme "Sambizanga" teve um alcance mais amplo, em parte devido ao fato de ser um longa-metragem, formato tradicionalmente preferido para distribuição no mercado audiovisual. Depois de ser exibido em festivais em 1973, o filme foi distribuído na França, Estados Unidos e Portugal (após a queda do regime salazarista em 1974). Também em 1974 ocorreu a primeira exibição conhecida do filme em Angola, marcando um momento significativo na história do país: o ano de sua independência. No texto "O cinema é uma arma"⁷, Maria do Carmo Piçarra menciona relatos e testemunhos de exibições do filme em cineclubes em Angola. A libertação, até então imaginada apenas nas telas, tornava-se enfim a realidade de um povo.



Figura 3: Sarah recebendo o prêmio em Cartago por "Sambizanga", em 1972 (Revista USP)

⁷ Neste contexto, pode-se considerar a subversão desse conceito, já que o cinema foi uma ferramenta, também uma arma, utilizada pelos europeus para dominar as populações africanas e impor sua cultura supremacista e colonizadora.

No mesmo texto, Piçarra relata a primeira exibição de "Sambizanga" em Portugal, que ocorreu no Cinema Universal⁸ em Lisboa, em 19 de outubro de 1974. A estreia original, agendada para 20 de setembro daquele ano, foi censurada pelo primeiro-ministro Vasco Gonçalves. O comunicado oficial, enviado pelo Ministério da Comunicação Social e assinado pelo primeiro-ministro, justificava a censura como uma medida para "impedir manobras da reação e por constituir propaganda de um dos movimentos emancipalistas, ainda em guerra" (Piçarra, 2013, p.36). Infelizmente, a pesquisadora não encontrou qualquer documento sobre a censura de "Sambizanga" em Portugal. No entanto, António Cunha Telles, que foi o distribuidor do filme na época, confirma a censura, embora destaque que o processo não ficou oficialmente registrado.



Figura 4: Imagem de divulgação de "Sambizanga" no Cinema Universal (Blog Restos de Coleção, 2016)

⁸ Hoje chamado Cine Bélgica, a sala de cinema localizada na Rua da Beneficência foi inaugurada em 1928 com a capacidade superior a 500 lugares.

1.1.2 -Filmografia⁹

ANO	FILME
1969	Monangambé
1970	Os Fuzis para Banta
1971	Em Bissau, o carnaval
	O futuro de Saint Denis
1972	Sambizanga
1977	Carnaval no Sahel
	Fogo, uma ilha em chamas
	E os cães de calavam
	Aimé Césaire - um homem, uma terra
1980	A Basílica de Saint Denis
	Uma sobremesa para Constance
1981	O Cemitério Père Lachaise
	Miró
	Alberto Carliski, Escultor
1982	Robert Lapoujade, Pintor
	Toto Bissainte
	Depestre, poeta haitiano
	Hospital de Leningrado
1983	Literatura Tunisiana na Biblioteca Nacional
	Um Senegalês na Normandia
	Robert Doisneau, Fotógrafo
	Racismo no Cotidiano
1985	O Passageiro de Tassili
1987	Aimé Césaire, a máscara das palavras
1988	Emmanuel Ungaro, Estilista
	Louis Aragon, Uma Máscara em Paris
	Vlady, Pintor
1996	Léon G. Damas
1997	A criança do cinema

⁹ A maior parte das informações constam no site Sarah & Mario (sarahmaldoror.org), outra parte vem de uma carta, concedida por sua filha, onde menciona os filmes disponíveis no acervo.

1998	Alain Séraphine - A tribo da floresta da espada
2001	Scala Milan A.C.
2003	Olhares de memória, a rota do escravo
2005	As mãos dos pássaros
2009	Ana Mercedes Hoyos
	Eia para Césaire / Papa Césaire

Todos os títulos foram traduzidos para o português.

II - AS IMAGENS DE SARAH MALDOROR

Ao analisar as imagens de Sarah Maldoror é possível perceber a combinação entre o valor estético e político presente em seu cinema. A cineasta possuía um cuidado apurado na elaboração de seus filmes, utilizando-os para dar voz aos habitantes das aldeias, periferias urbanas, trabalhadores e poetas. Em sua obra abordou temas relacionados ao colonialismo e seus mecanismos, tais como o sistema prisional nas colônias e o racismo presente nas periferias da Europa, assim como as consequências de uma política de exploração que deixou marcas duradouras na América e na África.

De acordo com Simas e Rufino (2019), na obra "Flecha no tempo", a colonização é vista como um trauma permanente, uma ferida aberta que ainda sangra. Os autores levantam a questão sobre os possíveis caminhos para a reparação desses danos causados pela colonização, ao mesmo tempo em que questionam se tal reparação seria possível.

Na tentativa de responder à questão sobre a possibilidade de reparação histórica, trazemos mais uma vez a reflexão de Simas, agora em coautoria com Nei Lopes, em seu livro "Filosofias Africanas" (2020). Nesse texto, os autores evocam a ideia ancestral de tempo, que flui mais pela opção existencial do ser humano do que por outros fatores. Tal ideia ancestral acredita que passado, presente e futuro são simultâneos e que é preciso orientar o tempo na harmonia dessas três variantes, pois "o tempo linear, com horas, dias, meses e anos, é também uma ilusão" (2020, p.24).

A concepção de tempo espiralar é construída por Leda Maria Martins em seu livro "Performances do tempo espiralado: poéticas do corpo-tela" (2021). Para a autora, o tempo é, antes de tudo, uma ontologia, ou seja, uma forma de ser e existir no mundo, e não apenas uma cronologia linear. Essa compreensão do tempo como ontologia pode nos levar a repensar as relações históricas e buscar caminhos para a reparação, não apenas em termos materiais, mas também em termos simbólicos e culturais.

De que forma os tempos e intervalos dos calendários também marcam e dilatam a concepção de um tempo que se curva para a frente e para trás, simultaneamente, sempre em processo de prospecção e de retrospecção, de rememoração e de devir simultâneos? *Espiralar* é o que no meu entendimento, melhor ilustra essa percepção, concepção e experiência. (Martins, 2021, p.23)

Essa estética de reparação (Migliano, 2022) nas imagens de Sarah implica em uma forma de "dar a ver" o que foi silenciado, invisibilizado e apagado pela história e pelas estruturas de poder dominantes. Ao fazer isso, a realizadora não apenas presta um serviço à memória e à história, mas também cria possibilidades de sensibilização e compreensão das experiências e vivências de grupos historicamente marginalizados e oprimidos. Assim, a estética da reparação nas imagens de Sarah Maldoror é também uma forma de resistência e de luta contra a hegemonia das narrativas hegemônicas.

Atravessados pelas reflexões de Simas, Lopes e Leda Maria Martins sobre as filosofias africanas acerca do tempo, abre-se a possibilidade de compreender que a reparação não diz respeito somente ao passado, mas é fundamental um entendimento entre o presente e o futuro. A dívida é impagável (Silva, 2019), portanto, como haver reparação? Para Grada Kilomba (2019), reparar implica em negociar o reconhecimento, ou seja, em reconhecer as injustiças e os danos causados pelo passado e estabelecer novas formas de relação e de equidade entre os indivíduos e os grupos sociais.

Reparar o mal causado pelo racismo através das mudanças de estruturas, agendas, espaços, posições, dinâmicas, relações subjetivas, vocabulário, ou seja, através do abandono de privilégios. (Kilomba, 2019, p.46).

Se debruçar na análise dos filmes realizados por Sarah no recém período pós-colonial dos países africanos é assentir ao conceito de tempo, na ancestralidade africana, uma vez que presente, passado e futuro se entrelaçam. É reparar esse lugar privilegiado sempre ocupado pelas cinematografias brancas hegemônicas e trazer ao campo do visível e do dizível, trazer ao debate os cinemas africanos.

O cinema de Sarah e as imagens de seus filmes - nos referindo aqui a "Monangambé" e "Sambizanga" - não foram relevantes somente naquele momento, entre o final dos anos 60 e início dos anos 70, mas seguem sendo na atualidade. E continuará sendo para as próximas gerações. Ser parte é ser todo. Filmes realizados no passado nos dizem (também) sobre os nossos futuros e presentes.

Ao valorizar a obra de Sarah Maldoror, é possível enriquecer a produção cinematográfica ao redor do mundo com uma perspectiva mais diversa, crítica e inclusiva, e, assim, desconstruir a hegemonia branca no campo do cinema. Portanto, é fundamental reconhecer a importância do seu legado e trazê-lo ao debate sobre o cinema e a cultura.

Esta pesquisa, propõe-se uma investigação sobre como as imagens presentes nos filmes de Sarah Maldoror podem influenciar a forma como são recebidas pelo público. A recepção, nesse contexto, engloba não apenas as visibilidades e sensibilidades presentes no cinema de Sarah, mas também no audiovisual africano. A análise das imagens de Sarah Maldoror pode, portanto, ser entendida como um ato de reparação à invisibilidade que a cineasta sofreu ao longo das últimas décadas, uma vez que traz à tona a importância e o impacto de sua obra na cultura e história africanas e afrodiáspóricas.

Ao utilizar o conceito de "corpos da cena/em cena", proposto por Bogado e Souza (2021), para articular as aproximações entre "Monangambé" e "Sambizanga", buscamos explorar a complexidade das performances corporais presentes nos filmes e como elas se relacionam com a encenação como um todo. Essa abordagem metodológica permite uma análise mais profunda e abrangente das imagens, proporcionando novas formas de interpretação e reflexão sobre essas obras cinematográficas. Ao propor o diálogo dos corpos em cena (performances) e no corpo da cena (encenação), buscamos engrandecer a nossa análise das duas obras através de uma metodologia que proporciona novas formas de ler e fabular as imagens.

A noção de corpo da cena/em cena foi construída a partir da *mise-en-scène* (Comolli, 2008), contudo, trouxemos para o conceito as relações de vida/arte, próprio/comum, território/espaço-filmico, incorporando ao pensamento de Comolli, as dinâmicas de vida responsáveis por parir as corporalidades audiovisuais, em suas performances da cena (ou seja, o corpo audiovisual em diálogo com o vivido) e nas performances em cena (corpos filmados que emanam vivências e desaguam no engajamento da espectralidade). (Bogado, Souza, 2022 p. 6 e 7)

O cruzo (Simas, Rufino, 2019) das imagens promove uma expansão dos corpos da cena/em cena através das sensibilidades, do sensível para o inteligível (Bogado, Souza, 2022). Esse movimento de análise e leitura fílmica nos permite dilatar o entendimento sobre a recepção e o engajamento espectral.

Mahomed Bamba (1966-2015), pesquisador que se dedicou aos cinemas africanos, às análises fílmicas e aos estudos de recepção, ressalta a importância de compreendermos as particularidades dos cinemas africanos, que não podem ser analisados com as mesmas lentes dos cinemas hegemônicos. É fundamental considerar o contexto histórico, político e social em

que esses filmes foram produzidos, bem como suas próprias referências culturais e estéticas. Além disso, é importante considerar a relação entre a obra e seu público, entendendo como os filmes são recebidos e interpretados pelos espectadores. Dessa forma, a análise de recepção proposta nesta pesquisa busca dialogar com as reflexões de Bamba, a fim de compreender de que maneira os filmes de Sarah Maldoror são recebidos e interpretados pelo público.

As cinematografias africanas são contemporâneas dos períodos das independências dos países africanos, o que faz delas as mais jovens cinematografias do mundo. Na África o cinema se construiu como uma luta pelo direito à imagem, isto é, uma forma de autodeterminação pela imagem (Bamba, 2006, p.163).

Buscamos compreender, com mais profundidade, esse cinema que nasce junto às independências dos países africanos, e que busca esse direito à imagem, o direito ao visível. A colonização nos países em África também impôs cerceamento em relação às imagens, uma vez que não era permitido realizar filmagens nos países africanos colonizados. A produção cinematográfica em África era dominada por cinematografias ocidentais. Assim, os cineastas africanos buscavam desenvolver uma estética própria, que expressasse suas realidades e perspectivas, e que não fosse subjugada pelos valores e estereótipos ocidentais.

Um dos exemplos é o Decreto Laval, aprovado na França em 1934, que só permitia filmagens nas colônias com autorização da metrópole. O decreto restringia qualquer tipo de crítica às condições das populações nas colônias, impossibilitando em uma dimensão cinematográfica, as liberdades artísticas e estéticas de seus realizadores. Nesse sentido, a análise dos filmes de Sarah Maldoror se torna ainda mais relevante, uma vez que ela foi uma das pioneiras desse movimento cinematográfico africano, e sua obra carrega a luta pela independência e a busca por uma identidade própria.

Em busca de uma compreensão mais aprofundada dos cinemas africanos e de seu direito à imagem e ao visível, buscamos inspiração no trabalho do autor Jacques Rancière (2021), cujas reflexões sobre a imagem estão profundamente conectadas à sua visão sobre a história das transformações do mundo comum. Nascido na Argélia e com conexão com a diáspora africana, Rancière acredita que uma imagem pode ser política ao questionar o lugar que determinadas populações ocupam na organização dominante do visível, tanto quanto do invisível. Com sua abordagem engajada, suas reflexões sobre a imagem nos ajudam a enxergar a importância de uma estética de reparação como ética na realização, sobretudo em

um contexto de apagamentos históricos que afetam não apenas questões políticas e sociais, mas também concepções filosóficas e culturais sobre o tempo e a memória.

Esta é, de fato, a primeira injustiça que rege o mundo da desigualdade, aquela que afeta a própria participação em um mundo sensível comum: há um pequeno número de pessoas que vemos e ouvimos e existe uma massa indistinta dos que não vemos nem ouvimos (Rancière, 2021, p.8).

Sarah acreditava que era preciso contar as histórias de África pelos africanos, afirmação que a cineasta fez em diversas entrevistas. Ela contou essas histórias com cuidado estético, fez filmes com beleza e marcou uma posição política. Em seus três primeiros filmes ficcionais, Sarah ressalta o papel da mulher na revolução, nas lutas anticoloniais. Tornou visíveis as pessoas comuns e apresentou através de textos e gestos, seu alinhamento com o socialismo. Sarah se formou em cinema na União Soviética, e iniciou sua carreira em países africanos (Argélia, Angola, Guiné Bissau e Congo) alinhados ao bloco dos países socialistas. Foi próxima dos movimentos por independência dos países africanos, como Movimento Popular de Libertação de Angola (MPLA), a Frente de Libertação Nacional da Argélia (FLN) e o Partido Africano para a Independência da Guiné e Cabo Verde (PAIGC), e seus filmes - em especial, "Sambizanga" - manifestam um discurso de caráter marxista. O cinema de Sarah foi, também, determinado por esses fatores.

Em "Monangambé" (1968) e "Sambizanga" (1972), filmes que são focos desta pesquisa, a escolha foi em representar o protagonismo da massa indistinta, como diz Rancière (2021). Em "Monangambé", o protagonista é Mateus, um trabalhador que é preso e torturado pela polícia política de Portugal. Em "Sambizanga", é Maria que nos conduz pela história. Ela, junto a uma rede de apoio formada por outras mulheres, crianças e idosos, que irá caminhar em marcha pela liberdade de Domingos.

De acordo com Rancière, uma imagem cinematográfica é também uma expectativa, que traz "algo diferente do que se esperava, estabelece uma nova relação entre o visível e o tempo, o visível e a palavra, o visível e sua visibilidade." O cinema de Sarah propõe que se descolonize o olhar, e portanto, é preciso descolonizar as telas.

Em entrevista concedida para a Mostra Ecofalante em 2022, Annouchka de Andrade - filha de Sarah Maldoror e responsável pelo acervo da cineasta - contou que a mãe optou por falar da guerra em Angola, no início dos anos 70, em um momento em que todos só falavam

sobre a Guerra do Vietnã. Sarah se incomodou que o mundo não falasse sobre o que estava acontecendo em Angola, e em outros territórios africanos. Disse que faria um filme para que mais ninguém pudesse dizer que não sabia. Fez Sambizanga.

Consideramos que a análise das imagens dos filmes de Sarah Maldoror é fundamental para compreender de forma mais perspicaz a recepção desses filmes. E que - como nos fala Simas e Lopes - podem nos auxiliar a compreender a obra de Sarah numa perspectiva temporal expandida, onde passado, presente e futuro se amalgamam. Rancière argumenta que uma imagem não é algo passível, mas antes uma ação, um processo que liga uma forma visível a outra, unindo a "um enunciado dizível, a certa estruturação do tempo, a certo lugar no espaço, a modos de percepção e interpretação." (2021, p.46). Sobre a recepção das imagens:

Consideramos que a análise das imagens dos filmes de Sarah Maldoror é imprescindível para uma compreensão mais profunda da sua recepção. De acordo com Simas e Lopes, essa análise nos ajuda a visualizar a obra de Sarah em uma perspectiva temporal expandida, em que passado, presente e futuro se fundem. Nesse sentido, Rancière argumenta que uma imagem não é algo fixo ou estático, mas sim uma ação em si mesma, um processo que conecta uma forma visível a outra, unindo-a a "um enunciado dizível, a certa estruturação do tempo, a certo lugar no espaço, a modos de percepção e interpretação." (2021, p.46). Logo, consideramos tão importante a investigação da recepção dessas imagens como um meio para ampliar o entendimento acerca do impacto e da relevância do trabalho de Sarah Maldoror na cena cinematográfica e cultural contemporânea.

"A imagem é algo que resiste principalmente à vontade daquele que a produziu a imagem e que deseja que ela produza determinado modo de recepção, determinado olhar, afetos específicos, uma forma de interpretação pré-definida. [,,] Assim. eu diria que a imagem é algo que resiste de duas maneiras: ela resiste por seu aspecto performativo, que a distingue de qualquer simples transmissão de uma semelhança, mas ela também promove uma resistência passiva ao escapar da vontade daquele que desejaria predeterminar seu efeito" (Rancière, 2021, p.46).

Empregamos a noção de performance (Brasil, 2014) como um estado liminar em que a tensão entre o gesto (exposição) e a mise-en-scène (ordenamento) é exposta. A performance se configura como a força do gesto em uma composição instável com o espaço. É justamente

este aspecto performativo que almejamos abordar em nossa pesquisa, visando analisar as imagens presentes nas obras de Sarah Maldoror e identificar a resistência inerente a seu cinema, tanto na realização quanto na recepção.

Em consonância com as reflexões de Bamba (2020), adotamos a perspectiva de que uma análise cuidadosa dos filmes de Sarah Maldoror pode revelar as lógicas internas do texto fílmico e permitir uma avaliação das determinações que condicionam a leitura do filme e seu impacto na recepção. Desse modo, nosso objetivo primordial é interpretar o trabalho das imagens em Sarah Maldoror e seus cruzamentos com a recepção de seus filmes no Brasil.

A seguir, iremos direcionar nossa atenção para uma análise detalhada das imagens presentes em dois filmes selecionados para esta pesquisa: "Monangambé" e "Sambizanga". Acreditamos que essa análise minuciosa trará valiosos recursos para uma compreensão mais profunda da recepção da obra de Sarah Maldoror.

2.1 - Monangambé

Iniciaremos nossa análise com o curta-metragem "Monangambé" (1968), primeiro filme dirigido por Sarah Maldoror. A sinopse: Filmado na Argélia em 1968 a partir de uma adaptação de um conto de José Luandino Vieira, "O fato completo de Lucas Matesso" (1962), no momento em que o próprio Luandino Vieira encontrava-se preso pelo poder colonial português, no campo de concentração de Tarrafal, Cabo Verde. O filme narra um dia na vida de Mateus, preso em Angola, a quem a mulher prepara um "fato completo". A expressão inquieta os guardas da prisão, que o torturam, acreditando tratar-se de um plano de fuga. Puro desconhecimento: tratava-se de um prato à base de peixe, feijão e banana.

Com duração de 15 minutos e em preto e branco, a obra é baseada no texto "O fato completo de Lucas Matesso", do escritor angolano Luandino Vieira. É importante destacar que a influência de Luandino no cinema de Sarah é notória, visto que seus dois filmes sobre a libertação de Angola foram inspirados em sua obra. Luandino foi um militante político engajado na luta pela descolonização de Angola, próximo aos fundadores do MPLA, incluindo Mário Pinto de Andrade, companheiro de Sarah. Assim como os dois protagonistas - Mateus e Domingos - também foi um preso político do regime salazarista.

Embora "Monangambé" seja um filme sobre o processo revolucionário pela independência em Angola - ainda que de forma menos explícita que "Sambizanga" (1972) -

na ocasião, não era seguro ter uma equipe de filmagem no país. Sarah, que já havia trabalhado como assistente em "A Batalha de Argel" (1966) e tinha vínculos com a Argélia, conseguiu um aporte financeiro para seu primeiro filme autoral. Com a ajuda da Frente Nacional de Libertação (FLN) e do Exército Nacional Popular da Argélia, "Monangambé" foi produzido na Argélia e falado em francês.

A trilha sonora de "Monangambé" é um elemento fundamental do filme, que exprime a sensação desconcertante do encarceramento e a agonia da tortura. A música, criada pelo grupo de jazz *Art Ensemble of Chicago*, convida o espectador a sentir a falta de sentido que é estar preso e submetido a agressões e privações. O grupo conseguiu transmitir com justiça a sensação que as imagens provocavam.

O desenho de luz e sombra em "Monangambé", em harmonia com a trilha sonora, cria uma fabulação da experiência de cárcere e tortura dentro do regime colonial. Por meio de suas imagens, Sarah Maldoror busca transmitir a crueldade dessa experiência sem ceder à apelação.

Através desses dois filmes - "Monangambé" e "Sambizanga" - Sarah apresenta uma poética do encarceramento. Essa poética se faz presente tanto na construção das imagens e sons, quanto na forma como a diretora lida com a narrativa e a temporalidade, criando uma reflexão sobre a opressão colonial e a resistência do povo angolano.

Apesar das dificuldades enfrentadas para sua realização, "Monangambé" foi exibido na Quinzena dos Realizadores do Festival de Cannes em 1971, tornando-se um marco no cinema africano e um símbolo de resistência na luta pela independência de Angola. Além disso, o filme foi premiado em importantes festivais, como o Festival de Dinard em 1970 e o Festival de Cartago em 1972, consolidando a reputação de Sarah Maldoror como uma das mais importantes cineastas do continente africano.

2.1.1 - As cenas de Monangambé

O trauma colonial permanece nos ataques aos corpos marcados pelos traços da diferença, na edificação de um modelo de razão monológica e de um modo de linguagem que não comunica, pois tem ânsia de silenciamento. (Simas, Rufino, 2019).

Para articular as imagens de "Monangambé", iremos analisar o que está visível e o que (pode estar) invisível nas cenas, e não obstante, de que maneira esses elementos podem afetar o sensível para o espectador. Assim, entendemos ser importante a descrição das cenas, mas também - e principalmente - destacar os fenômenos relevantes para a análise. Adiantamos que mais adiante iremos cruzar as cenas dos dois filmes, assim será possível ter uma dimensão ampliada de como dialogam com esses corpos da cena/em cena.

O filme começa com uma cartela explicando o que é o *completo*, prato típico angolano da região de Luanda. Logo, o espectador é informado, desde o princípio, o significado da palavra que irá guiar essa história. É notável que a escolha de Sarah foi deixar visível de forma explícita a definição do termo, para assim, não permitir uma dubiedade ou confusão por parte do público. Diferente de outros personagens do filme, o espectador não tem a escolha de ignorar o que é o *completo*. O público deve estar ciente.

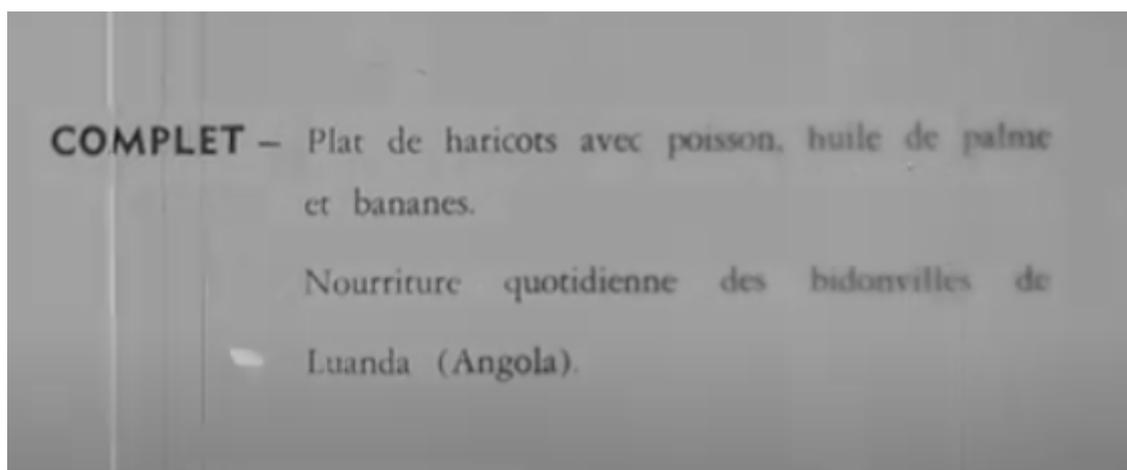


Figura 5: Cartela no início de "Monangambé" (1968) com a descrição do "completo"

Na próxima cena, um carro chega na porta da prisão trazendo mais homens. A polícia - que deduzimos ser a PIDE (Polícia Internacional e de Defesa do Estado), a polícia política portuguesa - conduz os prisioneiros para dentro do prédio. Nesta cena, o que chama a atenção é a marcação racial que distingue a polícia e os presos. Os prisioneiros recém-chegados são todos homens negros, enquanto os policiais são homens brancos.

Ora, embora seja um fato que a história da colonização em Angola tenha tido a colaboração de brancos e negros na opressão e na resistência, neste princípio do filme, Sarah faz questão de destacar o racismo como fator incontestável para manutenção do sistema colonial. Este breve e inicial momento reitera que não há colonização sem racismo.

Como Bamba disse, a jovem cinematografia africana desse período lutava pelo direito à imagem. Podemos assim, através desta imagem, observar que Sarah utilizou da ficção para mostrar imagens do que ocorria em Angola ainda no período de realização do filme. Trouxe para o campo visível uma população, um país, que se forjou na opressão colonial.



Figura 6: Cena da companheira aguardando Mateus para a visita na prisão, *Monangambé* (1968)

Após esse prólogo, assistimos uma mulher sozinha, de cabeça baixa, em uma cena que se assemelha a uma pintura. A roupa que a mulher veste é escura, o seu turbante é branco como o fundo da tela. Sua cabeça se mistura ao ambiente, a mulher e o fundo compõem uma coisa só. A espera dessa mulher é a espera de milhares de outras mulheres que buscam pelos seus.

A mulher está sozinha, aguardando com uma paciência resignada. Sarah declaradamente trazia as mulheres para o centro de suas histórias, e aqui em seu primeiro filme, em uma cena inicial, ela apresenta esse protagonismo através de um gesto de espera, porém não passivo. Um gesto de resistência.

Um homem branco entra no recinto, trazendo consigo um homem negro. Trata-se do carcereiro que traz o prisioneiro. A mulher aguardava o encontro com o seu companheiro. O prisioneiro e a mulher se abraçam. Ele pergunta a ela das crianças, no que responde que estão bem. O tempo todo o carcereiro observa a interação do casal da porta do recinto. Quando a mulher sussurra que lhe trouxe um *completo*, o carcereiro puxa o homem e o leva embora

dali. A interrupção abrupta da visita revela o momento de cisão na história, ao ouvir sobre o *completo*, o carcereiro não apenas desconfia, como tem a certeza que algo proibido foi dito.



Figura 7: O casal se encontra com a presença do policial "Monangambé" (1968)



Figura8: Cena em que o policial separa o casal e leva Mateus de volta, "Monangambé" (1968)

O filme segue com o prisioneiro sendo levado de volta à sua cela enquanto os demais presos passam pelo corredor da prisão. Novamente se destaca a diferença racial, todos os prisioneiros são homens negros, enquanto os carcereiros são homens brancos. Sarah indica em duas cenas de passagens, uma quando os prisioneiros chegam à prisão e outra quando estão se movimentando em seu interior, as diferenças raciais de quem aprisiona e quem é aprisionado.

Ora, não é nenhuma novidade que o racismo foi determinante para a colonização dos países africanos, mas a cineasta faz questão de expor essa conjuntura no filme. Não há um diálogo explícito, há cenas, há os corpos negros aprisionados por colonizadores brancos. Há o colonialismo na produção incessante de trauma e humilhação, se manifestando como máquina de guerra (Simas Rufino, 2019).

Na sequência o carcereiro está na sala do diretor da prisão. Nesta sala, há um quadro de Salazar pendurado na parede, enquanto ele conta ao diretor sobre *completo*, suspeitando que seja algum código secreto entre o casal.



Figura 9: Sob o olhar de Salazar, o policial conta ao diretor da prisão sobre o que ouviu durante a visita da companheira de Mateus, "Monangambé" (1968)



Figura 10: O diretor da prisão busca o arquivo de Mateus e observa a foto do prisioneiro, *Monangambé* (1968)

O diretor passa a olhar fotos do prisioneiro, e, neste momento, ouvimos uma voz off: os pensamentos do diretor da prisão. Agora descobrimos que o homem está preso há três meses; e que é suspeito de causar "distúrbios" em Luanda. O diretor pensa consigo mesmo que a palavra de seus superiores, que dizem ter certeza que este homem é culpado, não pode ser questionada. Para o diretor da prisão, não resta dúvidas que este prisioneiro é culpado. Não há fatos que corroborem com essa crença, apenas a fé que o diretor da prisão tem nas instâncias superiores da polícia política.

O diretor segue indagando onde estão os companheiros do prisioneiro: será no Congo? Ele bebe, não sabemos o que, mas parece ser algo alcóolico. Se refere aos homens africanos como selvagens, e conversa com o quadro do ditador, atrás de sua mesa. O diretor se prepara para interrogar o prisioneiro sobre o *completo*.

Acompanhamos o prisioneiro na solitária despertando de sonhos intranquilos. O homem levanta no minúsculo espaço e começa a conversar com um lagarto. Ele pergunta ao animal se também sente fome, e afirma, que enquanto homem negro, sente fome igual ao animal. O homem conta ao animal que não recebeu os pães do dia e fala sobre a tortura: "O que eles não conseguem com a tortura, acham que irão conseguir com a fome." O homem parece delirar, consequência da tortura e da falta de comida. O colonialismo agindo no ataque aos corpos marcados pelos traços da diferença (Simas, Rufino, 2019).

Aqui nos dirigimos para o desfecho da história, quando o carcereiro finalmente vai conferir o que a mulher trouxe ao homem. Abre o primeiro pacote, só encontra roupas. Abre o segundo pacote, encontra comida. É o *completo*, mas o carcereiro em sua ignorância, não sabe. Esse trecho nos remete ao que Fanon chamou de "colonialismo epistemológico" (2021), a forma como a linguagem (nesse caso, a ocidental) enuncia a existência como um todo. O colonizador incapaz de compreender o que não é da sua cultura, conclui que só pode ser subversivo.

Na cena, o diretor do presídio ordena que o carcereiro vá buscar Mateus (é a primeira vez que ouvimos o nome do homem). Mateus entra na sala, é coagido contra a mesa do diretor e leva um tapa no rosto. A câmera sobe e foca na foto de Salazar. Aqui há uma escolha consciente de Sarah, ao mostrar quem de fato é o responsável e mandante das torturas que ocorrem nos países colonizados por Portugal em África. Neste trecho há o encontro do tempo espiralar, passado presente e futuro juntos em um único movimento de câmera. O passado português responsável pelo regime colonial em Angola que reflete nas feridas que ainda permanecem abertas.

A próxima cena apresenta o diretor e os demais policiais com Mateus, que aparece de costas. O diretor pergunta gritando sobre o *completo*. Algo relevante nesta cena é a presença de um policial negro, no canto direito do quadro. Uma forma sutil de mostrar os angolanos que "passaram para o lado dos brancos", algo que será aprofundado por Sarah em "Sambizanga" (1972).



Figura 11 : Os prisioneiros passando ao lado do policial, "Monangambé" (1968)

A continuação dos momentos finais do filme é a tortura fatal. O espectador não assiste cenas explícitas de tortura. O que se vê é Mateus se contorcendo, como uma dança dolorosa e final. Há aqui uma escolha intencional de Sarah em não mostrar cenas de violência. A realizadora não trouxe o açoite para o campo do visível, optou pela performance de seu personagem para expor a brutalidade do sistema prisional colonial em Angola.

Após o flagelo de Mateus, os companheiros de prisão correm até uma pequena janela, como se ouvissem os gritos de seu sofrimento. Eles se abraçam, se consolam. Há neste trecho um senso coletivo de parceria e compaixão. O espectador ouve a trilha sonora de sons distorcidos e agudos. Uma música aflitiva, que exprime o desespero. Mateus sofre, seus companheiros também. É desta maneira que Sarah opta por expor a brutalidade colonial. A realizadora cria o que podemos chamar de uma poética do encarceramento, em que os corpos em cena performam com a banda sonora, se entrelaçando no tormento da prisão.



Figura12: Mateus após sofrer tortura, "Monangambé" (1968)

"O homem-fome, o homem-insulto, o homem-tortura que se podia a qualquer momento agarrar, espancar, matar - perfeitamente matar - sem ter que prestar contas a ninguém sem ter que pedir desculpas a ninguém." (Césaire, 2021, p. 25)

Para Rancière (2021, p. 13), o trabalho das imagens se manifesta na disposição dos corpos, articulando o pensável, o dizível e o visível. À luz dessa ideia, é possível perceber as características estéticas de Sarah Maldoror, que através de suas escolhas em representar uma

história de tortura, é capaz de expressar as dores. Dessa forma, ela consegue engajar o espectador no sofrimento que não apenas Mateus sentiu, mas uma massa indistinta dos prisioneiros das colônias.

O engajamento espectral está também relacionado à atualidade do filme, uma vez que pode igualmente ser tomado por uma luta contra o racismo estrutural que segue em sua manutenção de opressões coloniais ainda nos dias de hoje. Seja em África ou na diáspora.



Figura13: Mateus é carregado por seu companheiro de prisão, "Monangambé" (1968)

Mateus, muito fraco, é carregado por um companheiro para dentro da cela. Ele repete: "o completo" três vezes, e morre. O filme termina, surge uma cartela com o título *Monangambé*, que além de dar nome ao filme, é um canto de guerra angolano contra o colonialismo, evocando a morte branca. A cena de Mateus carregado pode nos remeter à imagem de Cristo sendo retirado da cruz; há um senso de injustiça, de horror. A incompreensão, a ignorância, a soberba do colonizador, ceifou uma vida sem qualquer motivo. "Monangambé", em 15 minutos, sintetiza o absurdo da colonização. Um homem morreu porque sua companheira lhe trouxe comida.

As cartelas finais do filme mencionam que a obra foi inspirada no conto do escritor Luandino Vieira, que assim como Mateus, foi preso pela PIDE. Os créditos finais se intercalam com as fotografias da italiana Augusta Conchiglia (1948). Augusta produziu essas imagens em 1968, quando entrou clandestinamente em Angola, juntamente com o realizador

Stefano de Stefani (1929), para registrar a guerra pela libertação do país. A dupla foi guiada pelos guerrilheiros do MPLA, e alguns destes registros aparecem ao final do filme de Sarah Maldoror. Um registro documental que situa a ficção, não no sentido de restringir em um tempo histórico, mas de ampliar a percepção e o engajamento por parte do público. Mais uma vez, e desta vez com personagens reais, Sarah traz ao visível uma massa indistinta. Traz para a tela os que lutaram pela liberdade em sua terra.



Figura14 : Fotos de Augusta Conchiglia exibidas ao final de "Monangambé" (1968)



Figura15: Fotos de Augusta Conchiglia exibidas ao final de "Monangambé" (1968)

2.1.2 - Sambizanga

"Os musseques crescem, ao ritmo da história, crescem. Multiplicam-se. Babilônia de volumes, superfície, arranjos. A miséria criando suas armas de defesa. Crescem os musseques. E no silêncio, na música, no estudo, na paciência. Cresce um outro ritmo. Das armas que levarão o povo da luta clandestina à luta armada. E da luta armada à vitória. Um novo ritmo cresce."¹⁰

Sinopse: *"Sambizanga"* toma o seu título do bairro operário homônimo, em Luanda, onde existia a prisão em que muitos dos combatentes pela libertação foram torturados. O filme problematiza o começo da luta de libertação em Angola, com enfoque nas ações do Movimento Popular de Libertação de Angola (MPLA), movimento político do qual o marido de Maldoror, Mário Pinto de Andrade, foi líder. Mário é também o roteirista do filme, baseado no livro de José Luandino Vieira *"A vida verdadeira de Domingos Xavier"*. Quando o filme foi exibido em Angola, após a Independência, houve total identificação do público com os acontecimentos de *"Sambizanga"*. Depois da exibição, o intérprete do agente da Polícia Internacional e de Defesa do Estado (Pide) correu o risco de ser linchado pelas ruas de Luanda.

"Sambizanga" é um filme de longa-metragem dirigido por Sarah Maldoror e lançado em 1972, com duração de 97 minutos. Embora seja considerado seu primeiro longa-metragem, ela já havia dirigido *Fuzis para Banta*, em 1970, na Guiné-Bissau, que infelizmente foi confiscado pelo exército argelino e é considerado perdido até hoje. O filme aborda a luta pela libertação de Angola do colonialismo português, assim como seu curta-metragem anterior, *"Monangambé"*.

Ambos os filmes são baseados em obras do escritor José Luandino Vieira, com *"Sambizanga"* adaptado do livro *"A Vida Verdadeira de Domingos Xavier"*. É interessante notar que, embora sejam sobre a luta pela libertação de Angola, foram filmados em locações fora do país, sendo que *"Sambizanga"* foi filmado na região que hoje é conhecida como Congo.

¹⁰ Trecho da narração do documentário *O Ritmo do N'gola Ritmos*, produzido pela Televisão Popular de Angola, sobre o grupo musical N'gola Ritmos, um dos mais importantes de Angola.

Sobre o elenco, a atriz Elisa Andrade, que interpretou a esposa do prisioneiro Mateus em "Monangambé", também faz parte do elenco de "Sambizanga" como Maria, a personagem principal, esposa de Domingos. Houve também a participação de alguns integrantes do MPLA, movimento retratado no filme e efetivamente responsável pela independência de Angola em 1975. O MPLA financiou uma parte da produção, que corresponde à fatia angolana da origem da obra. O país responsável pela maior parte do orçamento foi a França.

Sobre as diferenças entre os filmes, o longa é falado em português, diferente do francês de "Monangambé". É realizado em cores e não em preto e branco, como foi o curta-metragem. "Sambizanga" recebeu o prêmio Tanil de ouro no Festival de Cartago em 1972, e no mesmo ano também foi premiado no Festival Pan-Africano de Cinema de Ouagadougou.

Assim como já apresentado em seu primeiro filme, a música, os sons e a trilha sonora, são elementos preponderantes no cinema de Sarah. "Sambizanga" começa ao som da música "Monangambé", uma canção de guerra do povo angolano no período pré independência, que é o período apresentado no filme. Algumas interpretações consideraram que, nas adaptações cinematográficas de Sarah, o longa seja uma versão mais desenvolvida a partir da história do curta-metragem.

A análise pormenorizada das cenas de "Sambizanga" disposta em uma ordem sequencial, torna-se imprescindível para uma melhor apreensão do trabalho imagético presente na filmografia de Sarah Maldoror. Nesse sentido, seguindo as reflexões de Rancièr (2021), é possível compreender com maior profundidade a relação entre as imagens e seu papel no discurso fílmico da cineasta em questão.

2.1.3 - As cenas de Sambizanga

A primeira cena de "Sambizanga" é um desenho do mapa do continente africano destacando Angola, e especialmente, a região de Luanda. "Sambizanga" também é um *musseque* - uma espécie de bairro periférico - em Luanda, local que foi muito atuante durante a luta pela libertação de Angola, e especialmente, por parte do MPLA, que era o movimento predominante nesta região do país. A escolha desta imagem inicial ressalta a importância histórica e geográfica de Luanda, e conjuntamente, do musseque de "Sambizanga", na luta pela independência angolana.



Figura16 : Mapa da África destacando Angola e Luanda no início de "Sambizanga" (1972)

Em seguida, sobe um letreiro contextualizando o espectador sobre o evento histórico que é o ponto de partida para a trama que se desenrola, e também um marco importante na luta pela independência de Angola. Trata-se do evento ocorrido na madrugada de 4 de fevereiro de 1961¹¹, quando militantes pela libertação de Angola, com grande parte deles vindo de "Sambizanga", deram início à guerrilha armada. Foram ataques à casa de reclusão militar, a cadeia administrativa de São Paulo e o quartel da companhia móvel da polícia de segurança pública, todos aparelhos da repressão colonial portuguesa. O texto menciona que, no entanto, tempos antes, ante ao terror e tortura praticados por Portugal, combatentes na cidade e no campo, começaram a se preparar para a insurreição. Entre eles, um certo Domingos Xavier.

A cena seguinte apresenta uma forte simbologia ao expor homens negros africanos trabalhando em uma pedreira às margens de um rio caudaloso, sob a música Monangambé, cujo significado é "morte branca", um canto de guerra contra a colonização portuguesa. Nesse contexto, a presença do rio representa a mudança e a transformação, enquanto a exploração dos trabalhadores negros evoca as condições de opressão e exploração sofridas pelos africanos durante a colonização do continente. É importante destacar que a escolha cuidadosa da trilha sonora e da ambientação dessa sequência contribui para a construção da atmosfera e do tom do filme. Ademais, essa cena se insere em uma sequência inicial bem elaborada, que

¹¹ Artigo sobre o evento em 4 de fevereiro de 1961 em Luanda, data que marca o início da guerra anticolonial em Angola <https://www.esquerda.net/artigo/o-4-de-fevereiro-de-1961-e-guerra-colonial-em-angola/72191>. Acesso em 21 de agosto de 2022.

começa com a exposição do mapa africano destacando Angola e, assim, situando o espectador acerca do enredo do filme desde o início.



Figura 17: Cena dos trabalhadores na pedreira, "Sambizanga" (1972)

Vemos Domingos pela primeira vez, está conduzindo um trator na pedreira às margens do rio. O veículo sofreu uma pane, forçando-o a interromper suas atividades e realizar o conserto. É nesse momento que o patrão de Domingos, um homem branco, aproxima-se do trabalhador e pergunta sobre a natureza do problema mecânico. A conversa é breve, e o patrão aproveita a oportunidade para convidar Domingos para uma reunião em sua casa naquela noite.

A incomum demonstração de gentileza e cumplicidade entre patrão e empregado, causa o olhar inquisitivo do companheiro de trabalho de Domingos, sugerindo a complexidade dessas relações e a tensão social presente. Neste olhar podemos identificar a relação território/espaço fílmico na performance em cena (Bogado, Souza, 2022) que vai ao encontro do espectador contar sobre o inusitado daquela situação.

Os dois trabalhadores se sentam para tomar uma água e descansar um pouco, no que o colega pergunta se Domingos conhece bem o patrão, pois eles se dão bem. Domingos confirma que sim, que Timóteo já elogiou o seu trabalho, dizendo que ele é um bom motorista e que onde ele estiver, levará Domingos junto. A conversa segue com uma confissão, em que Domingos pede ao colega que guarde sigilo, e diz: "Eu conheço bem os brancos, mas esse branco é muito nosso amigo. Não se esqueça.". Surge a cartela com o título do filme em

vermelho e a música *monangambé* toca em volume mais alto enquanto aparecem os créditos iniciais.

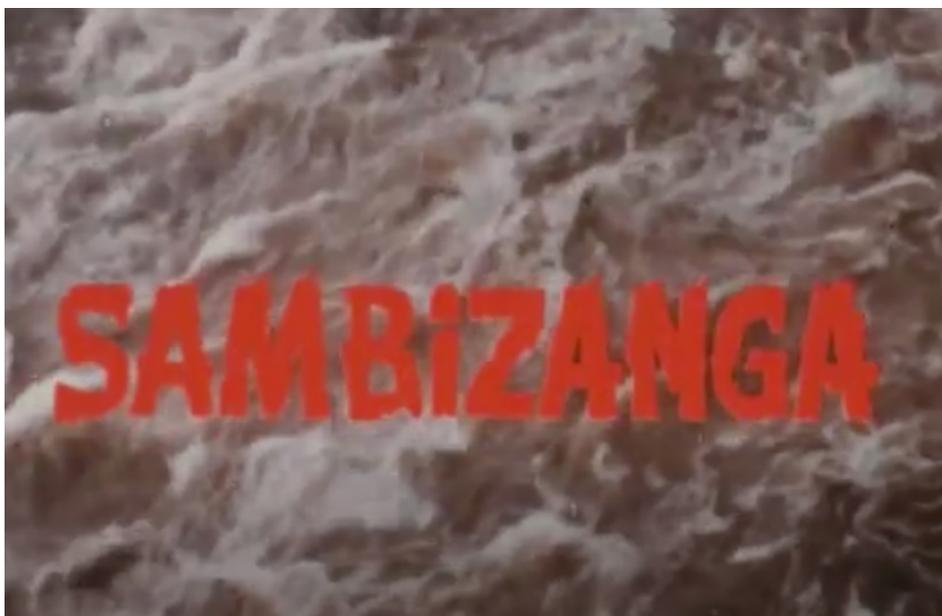


Figura 18 : Título do filme envolvido pelo movimento das águas, "Sambizanga" (1972)

A sequência inicial de "Sambizanga" estabelece desde o início que Domingos é um trabalhador consciente das complexas dinâmicas de raça e classe que caracterizam a sociedade colonial da Angola na década de 1960. O filme, em seguida, concentra-se em sua relação com a família na aldeia, utilizando-se do conceito de "comunidade estendida" proposto por bell hooks para sublinhar a importância da aldeia como uma unidade familiar e social.

"Para garantir a sobrevivência humana em todos os lugares do mundo, mulheres e homens se organizam em comunidades. Comunidades alimentam a vida - não as famílias nucleares, nem o "casal", e tampouco a dureza individualista." (Hooks 2021, p. 161).

Maria, a esposa de Domingos, e seu filho Sebastião aparecem pela primeira vez. O casal janta junto e conversa sobre o dia, mas Maria reclama que Domingos chegou tarde. Ele se justifica, dizendo que foi por causa de Timóteo. Maria pergunta quem é Timóteo, indicando

que Domingos não havia mencionado esse nome antes. O momento é sutil, mas revelador, há algum segredo, "meias palavras".

Neste trecho que Domingos está em casa com Maria e seu filho, assistimos a de intimidade atravessada por ternura. O desejo de Sarah em contar as histórias africanas, produzir suas imagens, é o direito à imagem (Bamba, 2006) para além da violência e do exotismo, da subalternidade. A escolha em mostrar uma família da aldeia vivendo em solidariedade e afeto, tem a intenção de trazer novos olhares para os cinemas africanos. É uma tentativa de produzir um determinado modo de recepção (Rancière, 2021).



Figura 19 : Domingos e Maria com seu filho Sebastião na aldeia, "Sambizanga" (1972)

Após o jantar, Domingos caminha até o quarto do colega de trabalho, o mesmo que vimos mais cedo. Eles moram na mesma aldeia. Domingos entrega um papel que chegou de Luanda, o colega lê em voz alta:

"A todos os patrícios angolanos,

Cada dia que passa, ajunta mais dor em nossa dor comum. Fome nas famílias, misérias nas casas, trabalho forçado nas estradas. Tudo isso é obra do colonialismo português. Para acabar com a exploração e a dominação estrangeira em nossa terra, devemos reforçar a organização do nosso movimento. Formar grupos clandestinos, organizar para lutar melhor. "

O colega termina de ler, diz para Domingos "está bem" e guarda o papel dentro de sua roupa, em seu corpo. Os dois sorriem um para o outro, Domingos se despede e volta para sua

casa com Maria e Sebastião. Aqui se revela uma parte determinante da história, o plano do movimento em agir contra o colonialismo.



Figura 20 : Domingos leva o bilhete ao companheiro de trabalho, "Sambizanga" (1972)

Em casa, assistimos o casal e o bebê em suas ações cotidianas, constroem uma cena em que o corpo audiovisual está em diálogo com o vivido e sua incorporação no espaço-filmico, criando uma atmosfera de cumplicidade e harmonia. As ações de cuidado com o filho, se tornam uma ponte entre a vida e a arte, estimulando o engajamento do público.



Figura 21: Domingos, Maria e Sebastião juntos em casa, "Sambizanga" (1972)

Enquanto os três dormem, se aproxima o instante que irá determinar o filme a partir dali. A PIDE chega na aldeia, em uma das casas, uma senhora ajuda dois homens a saírem de casa escondidos, provavelmente os seus filhos. Os policiais da PIDE vão direto à casa de Domingos e o tiram de lá à força. Ouvimos os protestos de Maria, que tenta defender seu marido e impedir que o levem preso. Assim como Domingos, Maria também é tratada com violência pelos policiais. O carro da PIDE parte com Domingos preso, Maria sai correndo atrás chorando e gritando. Uma vizinha abraça e consola Maria. É o abraço da comunidade (Somé, 2003).

Pouco a pouco após a partida da polícia, os moradores vão saindo de suas casas e se dirigem todos até a casa de Maria, Domingos e Sebastião. As mulheres se aproximam e consolam Maria, que está muito triste e sem entender por que levaram Domingos preso. Comunidade é onde as pessoas se reúnem para cuidar umas das outras (Somé, 2003).

As cenas entre Maria sendo acolhida pela aldeia em sua casa são intercaladas com cenas de Domingos apanhando dentro do carro da polícia. As mulheres idosas fumam um cachimbo, falam com Maria em uma língua que não se legenda, preparam uma bebida e oferecem à Maria, que toma. Maria se deita no colo de uma das senhoras, a mulher coloca a mão sob a cabeça de Maria e fala baixinho na língua que não há legendas. A vizinha protege o *ori* de Maria.

Ori é uma palavra em iorubá que significa cabeça, a parte física do corpo. Há também um significado espiritual de *ori* ser um orixá pessoal, que representa a existência individual, o primeiro orixá a ser louvado. Podemos ler que a cena da mão na cabeça, no *ori* de Maria, enuncia a comunidade dotada de apoio material e espiritual.



Figura 22: A qualidade desta cena está mais prejudicada que a maior parte desta versão do filme, "Sambizanga" (1972)

Vemos, novamente, a solidariedade entre as mulheres da comunidade ao encorajarem Maria a ir atrás de Domingos. A vizinha senta ao seu lado e entrega-lhe conselhos e pertences que ela precisa levar consigo. É um momento de empatia e suporte mútuo entre as mulheres. Quando o carro da polícia chega em Luanda trazendo Domingos, as crianças da comunidade observam a cena de perto, e o homem é retirado do veículo à força, apanhando. Um garoto, chamado Zito, corre para contar ao avô o que acabara de presenciar, evidenciando que a luta pela independência não era apenas liderada por figuras políticas, mas também pelo povo, incluindo mulheres, idosos crianças e trabalhadores diversos. A representação da construção de um movimento popular.

A mudança da paisagem para Luanda nos revela uma cidade pulsante e caótica, mostrando a exclusão das camadas mais pobres da população em seus musseques. O diálogo entre avô e neto nos mostra como a resistência e a solidariedade são importantes na luta contra a opressão, já que o avô pergunta ao neto se ele reconhece o homem preso, indicando que a comunidade se importa com o destino de seus membros. O garoto para em frente à vitrine de uma loja, expressando o seu desejo de consumo instigado a partir do sistema capitalista, uma vez que o garoto não tem acesso aos bens que deseja.



Figura 23: Zito e seu avô caminham em busca de Chico, "Sambizanga" (1972)

Os personagens adentram um prédio administrativo imponente, onde o menino, em busca de seu padrinho Chico Kafundanga, deixa um recado com o homem da portaria. A narrativa então nos transporta para a beira de um rio, onde o avô ensina o neto a montar uma isca para pescar peixes maiores. Em um restaurante próximo, o padrinho finalmente se encontra com o menino e o avô, que relatam a ele a chegada de um novo prisioneiro. O garoto fornece a Chico a placa do carro que transportou o homem e o promete manter-se atento a qualquer novidade. Chico, por sua vez, elogia a perspicácia do menino, lamenta por ele não estar na escola e utiliza o plural, nós, afirmando que irão resolver essa questão. A cena explicita a importância da educação para o movimento que luta pela independência de Angola.

Maria está partindo, ela sai da aldeia carregando uma muda nas mãos e Sebastião em suas costas. Essa imagem sugere uma reflexão sobre a condição da mulher na luta por direitos e justiça social em Angola, Maria caminhando sozinha com seu filho, evoca a solidão e a coragem necessárias para enfrentar um sistema opressivo. A música "Caminho do Mato" de Agostinho Neto¹², poeta e líder revolucionário angolano, acrescenta uma dimensão poética e emocional à cena, evocando a tradição e a luta do povo angolano pela liberdade.

¹² Agostinho Neto foi poeta, escritor, líder do MPLA e o primeiro presidente de Angola, entre os anos de 1975 e 1979, quando faleceu.

"Caminho do mato. Caminho da gente. Gente cansada. Ooooooh!
Caminho do mato. Soba grande¹³. Caminho do soba. Ooooooh!
Caminho do mato. Caminho da lemba. Lemba famosa. Ooooooh!
Caminho do mato. Caminho do amor. Do amor de lemba. Ooooooh!
Caminho do mato. Caminho das flores. Flores do amor."



Figura 24: As vizinhas acompanham Maria, "Sambizanga" (1972)

¹³ Soba grande é o chefe maior das aldeias na região de Angola, que lidera os demais sobas (chefes) das aldeias.



Figura 25: Maria com o filho em suas costas indo buscar Domingos, "Sambizanga" (1972)

A cena em que Maria parte em busca de Domingos, acompanhada por seu filho, tem mais de três minutos de duração e é marcada pela presença da música como personagem. Segundo Leda Maria Martins, a imagem não se limita às paisagens sensíveis do visível, mas também pode ser composta por elementos sonoros que exigem uma escuta atenta, permitindo que a imagem se apresente também através da qualidade auditiva.

Corta para uma outra cena de Chico na casa da Sra. Sessa, ele conversa com a mulher sobre seu filho, Miguel, a quem procura. Chico flerta com Bebiana, irmã de Miguel. Ao encontrar o amigo, conta sobre o prisioneiro que chegou a Luanda naquela manhã. Chico passa a Miguel as informações sobre o carro que levou o homem até a prisão, e Miguel promete investigar sobre o carro e sobre o homem. Essa sequência é importante para demonstrar de que forma se comunicavam os que participavam do movimento, como eram esses contatos entre os camaradas na clandestinidade.

A cena nos leva para o interior da casa da Sra. Sessa, onde Chico está em busca de seu filho, Miguel. Nesse momento, a narrativa mostra como as relações interpessoais se estabeleciam dentro do movimento, uma vez que o contato entre os camaradas na clandestinidade era crucial para a continuidade da luta. Ao encontrar Miguel, Chico imediatamente passa a ele as informações sobre o prisioneiro que chegara a Luanda naquela manhã. Informa, ainda, sobre o carro que transportou o homem até a prisão. Miguel, por sua vez, promete investigar tanto o veículo quanto o prisioneiro. Essa sequência não só revela o

fluxo de informações que ocorria dentro do movimento, mas também enfatiza a solidariedade e o engajamento.

Voltamos para Maria caminhando pela estrada acompanhada por seu filho ao som de "Caminho do mato". A cena se desenrola enquanto a protagonista para em uma fonte onde encontra outras mulheres e crianças, lavando o rosto e bebendo água antes de seguir sua jornada rumo a Luanda em busca de Domingos. É notável a determinação de Maria, que percorreu um longo trajeto a pé levando seu filho de colo consigo, mostrando sua força e resiliência.



Figura 26: Maria e Sebastião param para se refrescar, "Sambizanga" (1972)

Maria, exausta após percorrer um longo caminho a pé, chega em frente a um prédio administrativo na busca por informações sobre o paradeiro de Domingos. Ao encontrar um conhecido, solicita falar com o secretário para obter informações sobre o paradeiro de seu marido. Contudo, a resposta recebida é extremamente hostil: Domingos é tratado como um bandido que pretendia matar a todos. Desesperada com a notícia, Maria protesta, mas é mandada embora para evitar complicações. A cena é intensa e emocional, com Maria chorando e gritando por Domingos, inconformada com as acusações injustas que ouvira.

Os funcionários, seguindo ordens do secretário, tentam retirá-la do prédio, enquanto pedem que ela se cale. Maria se revolta e, movida pela emoção, desfere um tapa no rosto de um dos funcionários. Este é o mesmo homem que a havia recebido quando chegou, evidenciando que são conhecidos.

A tensão atinge seu ápice quando Maria insiste em saber mais informações sobre o paradeiro de Domingos e acusa os funcionários de colaborar com os brancos e de fazer sofrer o povo. A cena ganha ainda mais complexidade quando se considera que o secretário e os outros dois funcionários são negros, o que nos leva a refletir sobre as nuances das relações e suas colaborações no contexto do regime colonialista.



Figura 27: Primeira parada de Maria na busca por Domingos, "Sambizanga" (1972)

O funcionário conhecido leva Maria até um veículo que está a caminho de Luanda. Aconselha que a mulher vá à polícia política e passa o nome Mame Tete, que ela deve procurar chegando em "Sambizanga". Enquanto isso, vemos Domingos na prisão, com cenas intercalando com Maria no ônibus para Luanda. A canção *caminho do mato* novamente embala as imagens.

Maria percorre a paisagem com os olhos atentos. No cárcere, representados pelos guardas que vigiam do alto da torre, vigiam os olhos do estado, que percorrem as voltas em círculos dos prisioneiros. Domingos está entre os prisioneiros. Através de um ônibus bastante deteriorado, um veículo com metade das janelas sem os vidros, Maria e Sebastião chegam a Luanda.

Maria é acolhida por Mame Tete, e chora. Uma outra mulher pega Sebastião e amamenta a criança. Aqui, mais uma vez, a rede de apoio formada por mulheres é retratada por Sarah. Como diz um ditado africano: "é preciso uma aldeia para criar uma criança".

Mostrar as mulheres que apoiam Maria é um ato que une estética e política em Sarah. Através de cenas que retratam acolhimento, afeto e solidariedade, é possível destacar a beleza da dinâmica dos povos africanos. A partir desse ponto, iremos assistir Maria se mover em Luanda em busca de Domingos.



Figura 28: Maria se surpreende com as mudanças de Luanda, "Sambizanga" (1972)



Figura 29: Maria tenta observar a prisão por cima do muro, "Sambizanga" (1972)

A pedido de Mame Tete, um dos garotos da família irá acompanhar Maria pela cidade e ajudá-la a se localizar. A escolha de Sarah de contar essa história de resistência ao colonialismo por meio de uma mãe com um bebê de colo é significativa, e pode causar um deslocamento que incide na recepção ao confrontar o espectador em uma representação não familiar do corpo negro em cena (Martins, 2021). A mãe leva seu filho em um percurso sob o sol e expostos às intempéries do clima, mas recebe solidariedade e suporte de seus vizinhos, amigos em Luanda e até mesmo de crianças, demonstrando a beleza e a força da dinâmica comunitária africana.

Cenas de Maria e o menino percorrendo as ruas de Luanda. Ao chegarem em uma das prisões na cidade, pede para falar com o administrador sobre um assunto urgente. O funcionário que a atende, no entanto, parece pouco interessado em ajudá-la e sugere que ela procure o secretário. Maria agradece e aguarda pacientemente na recepção, enquanto observa a movimentação das pessoas e sente a tensão crescer em seu corpo. Finalmente, um homem branco se aproxima dela e se apresenta como o secretário.

Maria descreve ao secretário sua busca por seu homem, Domingos Xavier, preso em sua casa na Vila do Dondo e que lhe disseram para buscá-lo em Luanda. O secretário, ao conferir a informação, declara que não há nenhum Domingos registrado ali, e que o único indivíduo preso sob tal nome é por motivos políticos. Diante disso, Maria protesta e afirma que Domingos não se envolve em questões políticas. O secretário então a aconselha a se dirigir ao posto da baixa, onde possivelmente poderá encontrar seu marido.

Maria expressa sua admiração pela paisagem de Luanda, manifestando ao garoto que a cidade mudou significativamente. Ela observa que há uma grande quantidade de pessoas e de casas, e que mesmo todas as pessoas que trabalham nas construções não seriam capazes de preencher completamente aquele espaço. Anteriormente, Maria havia revelado ao secretário que deixou Luanda há doze anos e que aquela é a sua primeira volta à cidade desde então. A mudança do local é tamanha que Maria chega a duvidar que o garoto a levou até a Praça da Mutamba. Luanda nesse período reflete o processo de êxodo da população rural para as áreas urbanas.

Ao chegar em seu destino, Maria agradece e diz ao garoto que vá para a casa. Ao tentar entrar no edifício da PIDE, ela é interceptada por dois homens brancos que a expulsam imediatamente. Maria mal tem a chance de explicar o propósito de sua visita, apenas menciona que está em busca de Domingos, e é prontamente rejeitada. Essa cena revela que a

notícia da busca de Maria pelo marido preso em Luanda já havia se espalhado, indicando a presença de uma rede de informação e controle estabelecida pelos colonizadores.

Mais uma vez somos transportados à cena da roda de presos no pátio da prisão, observados atentamente pelos policiais na torre de vigilância, "roda moinho, roda peão". Domingos, acompanhado de um rapaz muito jovem, figura entre os detidos. É relevante destacar a opção de Sarah em retratar a presença de uma criança encarcerada no mesmo espaço que homens adultos, em mais uma clara crítica ao colonialismo português.



Figura 30: Os prisioneiros marcham em círculo, "Sambizanga" (1972)



Figura 31: Domingos conversa com um garoto na prisão, "Sambizanga" (1972)

Miguel, procurado anteriormente por Chico, encaminha-se para a estrada e carona com um caminhão carregado de bananas. No interior da caçamba do veículo, trabalhadores queixam-se sobre a alta de preços das mercadorias, que sobem incessantemente. Eles reclamam que suas colheitas e criações são vendidas por valores baixos, enquanto os preços para os consumidores finais são elevados. "Nos pagam pouco e vendem caríssimo. Assim não dá, o dinheiro não chega", dizem eles. A cena dentro do caminhão também apresenta a heterogeneidade linguística do território angolano. Na cidade, predominantemente habitada pelos colonizadores portugueses, o idioma falado era o português. Já no campo, prevaleciam as línguas tradicionais da região

No interior de um comitê do MPLA, homens trabalham na confecção de roupas em uma oficina "disfarçada", pois lá é também um dos comitês do movimento. A predominância masculina na cena pode sugerir que as lideranças eram exclusivamente masculinas. Enquanto trabalham, Mussunda, um dos operários, começa a tecer uma reflexão sobre a questão de classes, reforçando a perspectiva marxista adotada pelo MPLA.

"Vocês devem saber que não há branco, mulato e nem preto. O que é há é o pobre e o rico, e o rico é inimigo do pobre. O que faz que o pobre seja sempre pobre."

Um outro homem responde: "Mas como? O rico dá trabalho e dá dinheiro aos pobres. Sem os ricos, não haveria trabalho para os pobres."

A réplica.

"O rico dá de maneira que o pobre seja sempre pobre, e dá o trabalho para que o rico seja sempre rico. Com o dinheiro parado, se não houvesse rico, não haveria pobre. E o trabalho, é para o rico continuar a ser rico. Se não houvesse pobre, não haveria rico. Todo mundo seria igual. Só com o trabalho do pobre que o dinheiro gera mais dinheiro para o rico ficar mais rico. E o pobre? Sempre na mesma."

Esse diálogo é o momento mais didático do filme. Enquanto Chico, atento, assiste à conversa, Miguel chega e informa a Mussunda que "um dos nossos" foi preso, mas não sabe quem exatamente. Mussunda responde que muitas prisões têm ocorrido e que a constante vigilância demanda que se descubra a identidade do detido. Assim, ele pede a Miguel que converse com o grupo para obter essa informação e a traga de volta. Antes de partir, Mussunda menciona uma festa com música que ocorrerá no sábado e, se tiverem sorte, o N'gola estará presente. Ao final, ele reitera a importância de Miguel comparecer à festa, pois lá poderão conversar.

Voltamos para Domingos no cárcere, que é convocado pelo administrador da prisão. Ele pergunta a Domingos se sabe escrever e tranquiliza-o, afirmando que precisa apenas responder algumas perguntas e assinar uma declaração para ser liberado. O administrador informa a Domingos que Maria está aguardando-o do lado de fora do prédio da PIDE, confirmando que este é o local em que Maria foi expulsa. Ele garante a Domingos que basta assinar o documento para que seja libertado. Esta cena mostra a manipulação por parte dos agentes da PIDE, que tentam persuadir Domingos a delatar o movimento através da informação de Maria estar em busca dele.

Começam as perguntas. O administrador fala alguns nomes e pergunta se Domingos os conhece. Domingos nega. O administrador insiste e pergunta quem é o branco que o está ajudando. Domingos nega e afirma que não conhece nenhum branco. O escrivão, um homem branco, chama Domingos de "seu negro". Entra um outro homem na sala, ele confirma que é Domingos e Sousinha que conhecem o branco. Domingos cospe no delator. O administrador chama um dos guardas e pede que avise à mulher que está lá fora, Maria, que vá embora pois seu marido jamais sairá da prisão. A cena é concluída com um close no rosto ferido e abatido

de Domingos. Sarah usa muito bem os closes durante todo o filme, destacando nas imagens as expressões e feições de seus personagens.



Figura 32: Domingos, ferido, sendo interrogado, "Sambizanga" (1972)

O administrador enche dois copos de cerveja e oferece um deles a Domingos, que pega desconfiado. A cena é marcada pela brutalidade e violência perpetradas pelos agentes da PIDE contra Domingos, que é espancado após aceitar o copo de cerveja. O momento é simbólico, pois evidencia a fragilidade dos direitos humanos e a barbárie da tortura como método de interrogatório. A suspensão da comida e água, aliada à violência física, é uma tática comum de tortura para extrair informações ou confissões de prisioneiros políticos. A referência ao prisioneiro Mateus de *Monangambé*, em seu delírio na conversa com o lagarto, é uma metáfora que nos leva a refletir sobre as consequências da opressão, da privação de liberdade e da violência física e psicológica. A cena é um exemplo claro do abuso de poder por parte do regime colonial português, que desrespeitava os direitos humanos e mantinha prisioneiros políticos em condições desumanas.

Miguel, ao chegar na aldeia, depara-se com uma cena cotidiana: uma mulher lavando roupas na beira do rio. Trata-se da mãe de Sousinha, vizinha de Domingos e Maria. Miguel, então, solicita falar com o filho dela sobre uma oportunidade de trabalho em Luanda. Ao questionar sobre um homem preso na região, a mulher revela que se trata do seu vizinho, um homem bom e um marido dedicado, que foi capturado pela polícia durante a madrugada. Miguel pede o nome completo de Domingos, no que ela responde: Domingos Xavier.

Domingos está na solitária, seus ferimentos mostram que a tortura se intensificou. A porta se abre e um copo de água é entregue a ele, junto com um bilhete escondido. Ele lê rapidamente, coloca o papel na boca, mastiga e engole. Uma voz em off é ouvida dizendo: "Tenha coragem, companheiro. Não revele nada. Eles não sabem de nada. Coragem. Timóteo."

Maria vai a outra delegacia em busca de Domingos, mas novamente é informada de que ele não está lá. Ela protesta, mas é hostilizada e expulsa do local. Enquanto isso, na prisão, Domingos é retirado da solitária e escoltado por dois guardas. Ele está gemendo de dor e se movendo com dificuldade. A câmera sobe e mostra uma visão panorâmica do presídio. À medida que Domingos atravessa o edifício, podemos ouvir os outros prisioneiros gritando: "Coragem, Domingos. Coragem!"



Figura 33: Visão superior do prédio onde Domingos está preso, "Sambizanga" (1972)

Domingos é levado novamente para ser interrogado pelo administrador e o escrivão. A cena é tensa, com Domingos sendo ameaçado de tortura. Eles exigem que ele revele informações sobre o branco que o ajuda, mas Domingos se mantém firme em sua recusa de falar. O clima de violência é reforçado quando o escrivão pega um objeto pesado, sugerindo que usará a tortura de uma maneira ainda mais brutal.

Domingos é jogado em uma cela com os outros prisioneiros, extremamente debilitado e machucado. A ausência de cenas explícitas de violência, como açoites, é uma escolha da

diretora Sarah, que mostra sensibilidade ao não retratar de forma gráfica as torturas infligidas ao corpo negro e africano. Enquanto isso, Maria chega a outro presídio em busca de informações sobre Domingos e é vista pelo garoto, que sai correndo para contar ao avô.

Uma cena emocionante e comovente, onde os companheiros de cela prestam uma última homenagem a Domingos, fecham os seus olhos cantando um lamento e limpando seus ferimentos. A câmera da diretora percorre os rostos dos prisioneiros, capturando a tristeza e a dor que todos sentem pela perda de seu companheiro. Assim como em "Monangambé", há um funeral na prisão.



Figura 34: Os prisioneiros velam o corpo de Domingos, "Sambizanga" (1972)

"No fim da madrugada, a extrema, enganadora, desolada escara sobre as feridas das águas; os mártires que não dão testemunho; as flores de sangue que fenecem e se dispersam ao vento inútil como gritos de papagaio palradores; uma velha vida mentirosamente sorridente, os lábios abertos de angústias desativadas; uma velha miséria apodrecendo ao sol, silenciosamente; um velho silêncio coberto de pústulas mornas." (Césaire, 2021, p. 09)

Maria aparece caminhando quase sem forças, com um semblante muito triste. Carregando Sebastião nos braços, ela o abraça e chora. Maria sai de dentro da prisão gritando "Mataram meu marido. Assassinaram. Ela é socorrida pelas mulheres que estão presentes no local, uma delas assume a responsabilidade de segurar o bebê. O avô e o garoto que foram

apresentados anteriormente também se juntam a Maria em sua dor. Mais uma vez Maria é amparada pelas mulheres e pela comunidade, mais uma vez há solidariedade.

No desfecho da obra, somos transportados para duas cenas contrastantes: a festa em que o alfaiate convida Miguel a participar e o velório de Domingos. Maria se encontra em prantos na sala junto às outras mulheres. Por sua vez, o avô e o neto chegam à celebração acompanhados por Miguel. Nesse momento, o avô relata a um dos companheiros do movimento a morte de Domingo Xavier, e a câmera da cineasta percorre todos os rostos presentes, exceto o do mencionado camarada. Em meio a um choro ao fundo, o homem interrompe a festa para anunciar o falecimento do companheiro e prestar suas condolências a Maria. Ele enfatiza a lealdade e a fidelidade de Domingos, que não traiu o movimento, e conclui que, apesar do luto, é um dia para se orgulhar. A festa então é retomada, um gurufim¹⁴ para Domingos.

Há uma nova cena do rio caudaloso que abre o filme. Na obra, local onde Domingos trabalhava, estão três homens do movimento, entre eles, Miguel. Junta-se a eles Sousinha, que era vizinho e trabalhava com Domingos. Eles dão a notícia da morte de seu companheiro, contam que mesmo torturado, ele não falou sobre o movimento. Comunicam a Sousinha que a decisão do movimento é que ele assuma o lugar de Domingos. Eles destacam que o movimento precisa expandir-se e, para isso, é crucial contar com o apoio da população rural. Dizem que sabem que a PIDE tem levado os prisioneiros para Tarrafal¹⁵, e que portanto o movimento tomou a decisão de libertar os seus companheiros das prisões. A data está definida, será em 4 de fevereiro. As águas agitadas do rio fecham "Sambizanga".

"E sobretudo meu corpo assim como a minha alma, livrai-vos de cruzar os braços na atitude estéril do espectador, porque a vida não é um espetáculo, um mar de dores não é um prosaíco e um homem que grita não é um urso que dança..." (Césaire, 2021, p. 29)

"A descolonização é verdadeiramente criação de homens novos. Mas essa criação não recebe sua legitimidade de qualquer força sobrenatural: a <<coisa>> colonizada torna-se homem no próprio processo pelo qual se liberta." (Fanon, 2021, p. 40)

¹⁴ Gurufim é um velório com festa. De origem afrodescendente, no Brasil, é o evento em que a morte é celebrada com samba e festa.

¹⁵ Colônia penal portuguesa na ilha de Santiago, em Cabo Verde, usada como campo de concentração de presos ligados aos movimentos anticolonialistas nas colônias portuguesas.

2.1.4- A morte branca no musseque: o cruzo entre Monangambé e Sambizanga

"o cinema é acima de tudo uma arma necessária, principalmente para países subdesenvolvidos. Não devemos esquecer que somos subdesenvolvidos, que a maioria das pessoas não sabe ler e escrever. Devemos fazer um cinema de combate"¹⁶

No seu texto sobre o olhar opositor da mulher negra espectadora, bell hooks (2019) argumenta que o olhar sempre foi um ato político em sua vida. Sarah Maldoror, antes de se tornar realizadora, foi uma espectadora atenta e crítica, cujo olhar político também moldou sua trajetória. Assim, é possível imaginar que sua obra foi orientada por uma perspectiva de espectadora negra, consciente do poder do olhar opositor e da necessidade de um cinema contra hegemônico capaz de abordar questões relacionadas aos povos negros e africanos, sem se submeter ao discurso dominante, e por vezes violento, do cinema tradicional.

Sarah enfatizou a importância do cinema africano como uma ferramenta de combate, capaz de contestar a hegemonia presente nas estruturas de relações coloniais e subalternas. Em suas obras "Monangambé" e "Sambizanga", ela se dedica a essa causa, denunciando o estado colonial que submeteu africanos a torturas e mortes. Através das histórias de Mateus e Domingos, Sarah mostra como a violência colonial resultou em seus assassinatos, fazendo uma crítica contundente à opressão.

No entanto, a luta de Sarah contra a hegemonia não foi travada apenas pelo seu cinema combativo, mas também pela atenção dedicada em dar voz e visibilidade aos personagens que haviam sido excluídos do cinema hegemônico. A cineasta se dedicou a corrigir essa injustiça que os transformava em uma massa indistinta (Rancièrre, 2021). Sarah buscou com que esses personagens fossem vistos e ouvidos, e, assim, ocupassem o lugar que lhes é devido na história do cinema. Em suma, seu cinema não apenas lutou contra a opressão, mas também trabalhou para restaurar a dignidade das pessoas africanas.

Interessa-nos aprofundar nos elementos que compõem a estética de suas imagens. Em sua construção, os filmes abrigam uma poética do encarceramento, que não busca romantizar ou embelezar a realidade das prisões nas colônias africanas, mas sim, através de imagens, denunciar a crueldade e a arbitrariedade presentes nesse contexto. Uma poesia em imagem

¹⁶ Sarah Maldoror em entrevista ao canal NRK, pertencente a rede pública de radiodifusão norueguesa.

que não se furta de trazer o horror inerente às colônias africanas, mas empreende uma resistência que rejeita a exploração dos corpos negros por meio de imagens violentas.

Os funerais de Mateus e Domingos em “Monangambé” e “Sambizanga” destacam-se como momentos de grande impacto, pois simbolizam as consequências da brutalidade aplicada na população carcerária das colônias africanas, mas não obstante, a solidariedade entre os prisioneiros. Essas cenas podem ser compreendidas como parte da poética do encarceramento, que busca expressar as formas de resistência e solidariedade que surgem entre os presos.

III - OUTRA TRAVESSIA

3.1 - A circulação no Brasil

Neste capítulo, partimos de uma reflexão provocada por Cristina Amaral¹⁷, montadora brasileira, durante sua participação em um debate na Semana ABC 2023¹⁸. Cristina aborda a problemática do excesso de imagens que são produzidas na atual década de 2020. Ela ressalta a importância do arquivo como uma forma de preservar a memória, especialmente em um país como o Brasil, que nomeia como o "país de desmemória". A montadora argumenta que o excesso de imagens atualmente pode levar à banalização do olhar, sem uma devida reflexão sobre a memória que estamos construindo, já que "enquanto produzimos imagens, também produzimos memórias".

Fazendo uma comparação com outra provocação recente, também no ano de 2023, durante o Seminário "O público do Futuro"¹⁹, realizado no mês de junho como parte do Festival Internacional de Cinema de UNAM (FICUNAM), que ocorre anualmente no México, uma mesa intitulada "Abrir as salas sem fechar os olhos: Da criação à exibição, espectadores ao centro"²⁰ deu início com a contribuição da produtora mexicana Paula Astorga. Durante sua intervenção, Astorga ressalta que o advento das grandes plataformas, como a Netflix, no acesso a filmes e outras produções audiovisuais, resultou em uma homogeneização do olhar por parte do espectador.

¹⁷ Montadora brasileira formada pela Universidade de São Paulo, realizou a montagem de dezenas de filmes brasileiros, entre eles: Alma Corsária (1993), Serras da Desordem (2006) e Mato Seco em Chamas (2022).

¹⁸ A Semana ABC é um evento anual que desde 2002 promove conferências, painéis e debates com profissionais de diversas áreas do setor audiovisual do Brasil.

¹⁹ No original: Seminario El Público del Futuro. Tradução da autora.

²⁰ No original: Abrir las salas sin cerrar los ojos. De la creación a la exhibición, espectadores al centro. Tradução da autora.

Essas duas intervenções, realizadas por duas mulheres profissionais experientes do audiovisual latino-americano, nos levam a refletir sobre Sarah. Como a primeira mulher negra a produzir imagens e memórias através do cinema africano, em uma época caracterizada pela escassez de representações imagéticas sobre as histórias africanas feitas por africanos, Sarah buscou e conquistou a produção de imagens dos corpos negros e africanos que não fossem homogeneizados. Como disse²¹ sua filha, Annouchka de Andrade, em seus filmes, Sarah buscou colocar poesia e compartilhar novas e outras histórias.

Ora, Sarah não realizou "Monangambé" e "Sambizanga" nos anos 20 do Século XXI, período em que as plataformas de streaming se consolidaram como a principal forma de exibição para o público, e as redes sociais impulsionaram uma produção abundante de conteúdos visuais. No entanto, a discussão sobre a importância das imagens e da memória atravessa o audiovisual há décadas, mantendo-se relevante e necessária.

No capítulo anterior, analisamos as imagens capturadas por Sarah nos filmes "Monangambé" e "Sambizanga", sob a perspectiva da estética da reparação (Migliano, 2022), buscando compreender seu impacto na recepção do público no contexto brasileiro. Como se deu e continua a se dar a circulação dos filmes de Sarah Maldoror no Brasil? Um país marcado pela desmemória, como destacou Cristina Amaral, cada vez mais acostumado com as plataformas de streaming que simplificam as narrativas e estéticas.

Neste contexto, não se trata apenas de relacionar os eventos e ocasiões em que os filmes de Sarah foram exibidos e debatidos. Essa tarefa é fundamental, representando uma modesta iniciativa de reparação à memória de Sarah, aos cinemas africanos e ao cinema negro em geral. No entanto, o que nos interessa mais é analisar os efeitos e as sensações que esses filmes causaram a partir dessas exibições.

Como mencionado anteriormente, a primeira exibição dos filmes de Sarah Maldoror no Brasil ocorreu na mostra "África(s). Cinema e revolução", realizada em 2016, na cidade de São Paulo, na tradicional sala de cinema Belas Artes. A partir desse marco, as obras cinematográficas de Sarah começaram a circular pelo país, sendo exibidas em cidades como Curitiba, Rio de Janeiro, Belo Horizonte e Salvador, além de outras programações virtuais disponíveis para todo o território nacional. E será por meio dos materiais produzidos nessas ocasiões que faremos essa análise.

²¹ Comentário feito em entrevista ao podcast CineAfroUnaNuevaFormaDeVer (Colômbia. Novembro, 2022).

A produção discursiva que envolve a análise e a escrita sobre filmes, realizada por curadores, programadores, pesquisadores, críticos e outros interessados no cinema de Sarah, denominada por Metz (2002) como "escreventes do cinema", estabelece uma relação e participação com a instituição cinematográfica, ao mesmo tempo em que são influenciados por ela.

Com base nas reflexões de Bamba (2013), que caracterizou o campo dos estudos sobre recepção como fragmentado, diverso e, principalmente, transdisciplinar, nosso objetivo é compreender os encontros e interações entre o público e as obras cinematográficas, mediados por uma dimensão crítica. Ao analisar a produção resultante dessas exposições, procuramos investigar de que forma ocorre a complementação e a ampliação da experiência estética do cinema no espaço público (Bamba, 2013).

Com base em nossa pesquisa, compilamos as seguintes publicações e reflexões, conforme a ordem. Iniciamos nossa análise com os textos presentes nos catálogos das mostras "África(s), Cinema e Revolução" (2016) e "África(s), Cinema e Memória e Construção" (2018). A seguir, abordaremos o texto de apresentação da mostra "África(s) e diásporas: Cinema de memória, cinema de luta" (2019). Posteriormente, examinamos o episódio do podcast "Feito por Elas", lançado em 2020, logo após o falecimento de Sarah, durante uma homenagem promovida pelo Museu Reina Sofia.

Damos continuidade com a análise dos textos do catálogo da mostra "Afrika XX - Mostra de Cinemas Pioneiros do Continente Africano" realizada em 2021. A programação do evento também ofereceu um minicurso online dedicado ao cinema de Sarah Maldoror. Em seguida, nos debruçamos na discussão realizada em uma mesa durante a "Semana do Cinema Negro", ocorrida no mesmo ano. Esse encontro nos convidou a refletir sobre a representatividade e o impacto do cinema negro na desconstrução de estereótipos e na promoção de narrativas autênticas, contando com a participação de Annouchka de Andrade. O evento também elaborou um catálogo, e iremos nos dedicar aos textos que abordam o cinema de Sarah.

Logo após, analisaremos a entrevista, em vídeo, com Annouchka de Andrade, realizada durante a Mostra Ecofalante 2022. E também o texto escrito por Raquel Schefer, pesquisadora, realizadora, programadora e docente na Universidade Sorbonne Nouvelle – Paris 3. Doutora em Estudos Cinematográficos e Audiovisuais pela Universidade Sorbonne Nouvelle.

3.1.1 - Antes de 2020

É possível que tenham ocorrido exibições dos filmes de Sarah no Brasil por meio de cineclubes ou outras iniciativas informais antes de 2016. Talvez alguém tenha obtido uma cópia pirata de um de seus filmes, como o popular "Sambizanga". Infelizmente, não temos registros concretos dessas ocasiões, caso elas tenham ocorrido. No entanto, sabemos que a primeira exibição oficial de Sarah no Brasil foi durante a mostra "África(s), Cinema e Revolução" em novembro de 2016, há apenas sete anos. A curadoria foi de Lucia Monteiro²².

Quando mencionamos "oficial", estamos nos referindo a um evento que envolve remuneração ou a obtenção dos direitos de exibição, que inclui uma equipe de comunicação responsável pela divulgação das sessões e outras atividades, bem como uma curadoria que considere o tema central da programação. Felizmente, nesse caso, também contamos com a publicação de textos que reflitam sobre os filmes selecionados.



Figura 35: Capa do catálogo da mostra África(s), cinema e revolução (2016)

²² Doutora em Estudos Cinematográficos pela Universidade Sorbonne Nouvelle Paris 3 e pela Universidade de São Paulo (USP), professora do Departamento de Cinema e Vídeo da Universidade Federal Fluminense (UFF), crítica e curadora.

Na mostra, foram exibidos os filmes "Monangambé" e "Sambizanga", além do curta-metragem "Prefácio de fuzis para Banta", de 2011, dirigido por Mathieu Kleyebe Abonnenc, o qual utiliza fotografias da produção do filme perdido de Sarah, "Os fuzis para Banta". No catálogo, dedicaremos nossa atenção aos textos de Fernando Arenas e Annouchka de Andrade.

No texto "África Lusófona nas telas: Depois da utopia e antes do fim da esperança" de Fernando Arenas (1963-2019)²³, o autor enfatiza a importância do olhar e da representação feminina em "Sambizanga". Ele destaca o olhar expressado por Sarah durante a realização do filme, bem como a representação comprometida da atriz Elisa Andrade no papel de Maria. Arenas descreve a jornada da protagonista como uma "busca heróica" que culmina em uma conscientização emancipatória do povo angolano.

O filme, contudo, vai além do romance de Luandino, ao destacar a busca heróica de Maria pelo seu marido preso, Domingos, assim como a sua devoção ao marido e família e, por extensão, à luta coletiva. Tanto o romance quanto o filme pintam um quadro carismático da sociedade angolana colonial nos seus últimos anos, destacando uma consciência emancipatória emergente entre os angolanos. (Arenas, 2016, p.23)

Arenas reconhece a força política e a qualidade artística de "Sambizanga", posicionando-o como um filme de destaque na história do cinema. Embora com atraso, o filme foi exibido no Brasil, proporcionando uma reflexão sobre os valores éticos e estéticos presentes na obra de Sarah.

No segundo capítulo, mencionamos a intenção explícita da cineasta em realizar "Sambizanga" como uma forma de chamar a atenção para as lutas de libertação nos países africanos, especialmente em um momento em que o foco estava voltado principalmente para a Guerra do Vietnã. Sarah buscava direcionar o olhar para as realidades africanas. As críticas, como as de Arenas, confirmam que Sarah obteve sucesso em sua missão.

Portanto, considerando a relevância do olhar e da representação feminina, a força política e qualidade artística de "Sambizanga" e a intenção de Sarah em despertar consciência sobre as lutas de libertação, podemos considerar que no Brasil, o filme é apresentado como

²³ Foi professor de Estudos Culturais Lusófonos no Departamento de Estudos Espanhóis e Portugueses na Universidade de Minnesota, e na Universidade de Michigan no Departamento de Estudos Africanos e Afro Americanos.

um marco significativo no cinema, trazendo uma perspectiva singular e um poderoso testemunho da experiência angolana.

No texto "Um olhar sobre o mundo", Annouchka de Andrade (2016) apresenta a cineasta Sarah Maldoror, trazendo-nos uma visão íntima e pessoal sobre sua mãe. Por ser o catálogo de uma mostra que trazia pela primeira os filmes de Sarah ao Brasil, era importante ter um texto introdutório abrangente que retratasse quem ela era e suas conquistas no campo cinematográfico. Neste caso específico, por ser elaborado por alguém tão próximo, o destaque foi dado à visão de mundo da cineasta e à forma como ela se expressava por meio de suas imagens. Sobre "Sambizanga", escreve:

"No longa, para além da trama dramática tecida ao redor da prisão e da tortura de Domingos Xavier pelo colonialista português, Sarah Maldoror coloca no centro sua mulher, Maria, que toma a estrada determinada a reencontrar o marido. O tom é decididamente íntimo, e possui até mesmo um lirismo meditativo, *parti pris raro* quando se trata desses assuntos" (Andrade, 2016).

É perceptível que, tanto nos textos de Fernando Arenas quanto no de Annouchka de Andrade, os autores enfatizam, de maneiras diferentes, o protagonismo feminino em "Sambizanga". Da mesma forma, no segundo capítulo da nossa análise das imagens, também nos dedicamos a examinar essa característica. A presença marcante do protagonismo feminino na obra de Sarah torna-se um elemento mediador na circulação de seus filmes no Brasil, evidenciando sua intenção original.

A estética da reparação (Migliano, 2022) está presente nas imagens de Sarah Maldoror, constituindo uma forma de visibilizar o que foi silenciado e invisibilizado pela história e pelas estruturas de poder dominantes. Negocia o reconhecimento, reconhece as injustiças e estabelece novas formas de relação e de equidade entre os indivíduos e os grupos sociais (Kilomba, 2019). Essa estética se manifesta em uma ética na representação plural do povo africano, são homens, mulheres, crianças, idosos e trabalhadores. Transcende a representação de uma massa uniforme e revela a diversidade e individualidade dos sujeitos retratados, ato de resistência e combate à hegemonia das narrativas hegemônicas.

O segundo evento no Brasil que trouxe os filmes de Sarah Maldoror foi a mostra intitulada "África(s), Cinema e Memória em Construção", realizada em novembro de 2018 e também curada por Lucia Monteiro. Dessa vez, a programação ocorreu na Caixa Cultural,

localizada na cidade do Rio de Janeiro. A mostra incluiu a exibição dos filmes "Em Bissau, o carnaval", "Fogo, uma ilha em chamas", ainda inéditos no país, e novamente "Monangambé" e o curta-metragem "Prefácio de fuzis para Banta", dirigido por Mathieu Kleyebe Abonnenc.

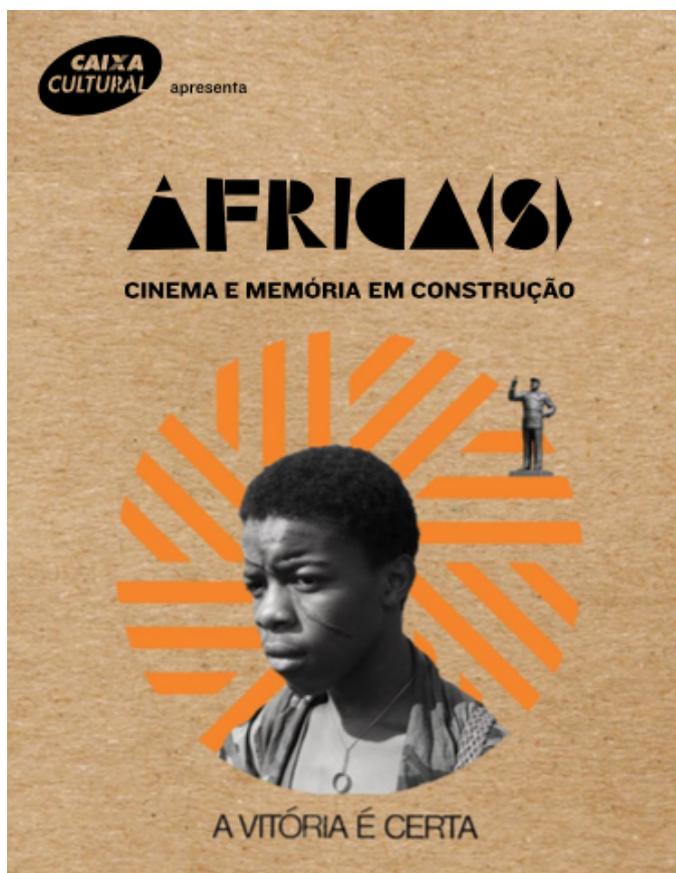


Figura 36: Capa do catálogo da mostra África(s), cinema e memória em construção (2018)

No catálogo desta edição, assim como em 2016, encontramos novamente o texto "Um olhar sobre o mundo", de Annouchka de Andrade. No entanto, é ao texto "Impasses da descolonização: Imagens, fantasmas e detritos imperiais", escrito por Emi Koide, que merecerá nossa atenção e análise. Nele, a autora examina os filmes de Mathieu Kleyebe Abonnenc presentes na programação, incluindo o filme "Prefácio de fuzis para Banta".

Mathieu Kleyebe Abonnenc é um cineasta nascido na Guiana Francesa, país localizado na América do Sul e território francês ultramarino. Estudou na França, onde vive atualmente. Sua origem latino-americana possui forte influência em seu trabalho artístico, que traz histórias "marginalizadas, esquecidas e silenciadas", conforme destaca Emi.

"Prefácio a fuzis para Banta" é um filme realizado em 2011 utilizando as fotos encontradas das filmagens de "Os fuzis para Banta", filme perdido de Sarah.

"Propõe-se um filme-hipótese, uma homenagem a outro filme desaparecido que nem sequer chegou a existir por ter sido apreendido pelo Exército argelino – Fuzis para Banta (Des Fusils pour Banta), realizado em 1970, por Sarah Maldoror. Fragmentos da história perdida desse filme, aspectos não contados dessas lutas pela emancipação, na qual se depositavam tantas esperanças não realizadas, compõem este prefácio audiovisual." (Koide, 2018)

Durante uma entrevista à Revista Bidoun²⁴, concedida no momento do lançamento de "Prefácio a fuzis para Banta", Mathieu Kleyebe Abonnenc contou sobre o encontro entre ele e Sarah Maldoror, em 2006. Desde a infância, Mathieu havia desenvolvido uma obsessão pelo autor Frantz Fanon, ao descobrir um exemplar de "Os condenados da terra" em sua casa. Durante o encontro, Sarah reavivou a importância da teoria do martinicano, proporcionando um ponto de conexão fundamental entre os dois cineastas. A partir desse momento, uma parceria entre eles começou a se desenvolver.

Da amizade entre Sarah e Mathieu surgiu um acordo. Ele se comprometeu a buscar os rolos perdidos de "Os fuzis para Banta" e, caso os encontrasse, finalizariam o filme juntos. Durante a entrevista, Mathieu expressa que seu relacionamento com Sarah era o cerne de seu trabalho, declarando o respeito e consideração que nutria por ela. Embora os rolos nunca tenham sido encontrados e Sarah tenha falecido, essa parceria resultou no filme "Prefácio a fuzis para Banta".

No filme, as vozes da narradora e de Sarah Maldoror se entrelaçam de forma a desafiar o espectador, que em determinados momentos se vê em dúvida sobre a origem das falas. Em seu texto, Emi ressalta as inquietações presentes nas vozes de Sarah e da narradora, explorando criticamente as complexidades da guerra, abrangendo desde suas contradições e idealizações até os processos de iconização e as relações com a produção de imagens. Há um trecho que Sarah afirma de maneira assertiva sobre sua intenção em "Os fuzis para Banta":

"Eu, o que queria era isso: mulheres que partem de uma aldeia e levam os fuzis. E as crianças que lhes tomam a vez. E viam-se assim os fuzis circular até os combatentes. Não eram os combatentes que transportavam os fuzis, eram as mulheres. Elas não traziam um filho às costas, traziam uma bomba" (Maldoror, 2011).

²⁴ Texto sobre Mathieu Kleyebe Abonnenc na Revista Bidoun (em inglês). <https://www.bidoun.org/articles/mathieu-kleyebe-abonnenc>. Acesso em 21 de maio de 2023.

Podemos refletir sobre o impacto que esses filmes tiveram sobre o público em 2018. Na ocasião, foram exibidos quatro filmes de Sarah, cada um abordando temáticas distintas, embora sempre relacionadas. "Em Bissau, o carnaval" retrata a competição de máscaras que ocorre durante o carnaval da Guiné-Bissau, tradição nascida no após sua independência. "Fogo, uma ilha em chamas" aborda as dificuldades cotidianas enfrentadas na Ilha do Fogo, em Cabo Verde, após sua independência.

"Monangambé" foi analisado detalhadamente no segundo capítulo. E, "Prefácio de fuzis para Banta", embora não tenha sido dirigido por Sarah, só existe porque a cineasta um dia desejou criar um filme que destacasse a participação efetiva de mulheres e crianças na luta pela independência da Guiné. Essa seleção de filmes abrange tanto as consequências da independência quanto os esforços em busca de sua conquista.

Os textos presentes no catálogo, tanto o escrito por sua filha quanto o de Emi Koide, trazem à tona a dimensão do cinema de Sarah Maldoror, que se caracteriza pela autodeterminação por meio da imagem (Bamba, 2006). Ao trazer novamente os filmes de Sarah ao Brasil, a mostra representa uma modesta tentativa de corrigir a "primeira injustiça que rege o mundo da desigualdade" (Rancière, 2021), ao permitir que suas personagens, que lutam contra o colonialismo e celebram a liberdade, sejam visíveis no mundo sensível comum.



Figura 37: Sarah Maldoror durante as filmagens de "Os fuzis para Banta"

Em junho de 2019, a curadora Lucia Monteiro organizou a mostra "África(s) e diásporas: Cinema de memória, cinema de luta". Esta edição reduzida apresentou um único filme de Sarah, "E os cães se calavam" (1978), inspirado no poema de seu amigo e grande influência, Aimé Césaire.

O evento foi realizado no Sesc Belenzinho, na cidade de São Paulo. Ao contrário das edições anteriores, em 2016 e 2018, não foi produzido um catálogo para esta mostra, e, portanto, não haverá análise de textos. No entanto, a programação foi inspirada no cinema de Sarah, e aqui incluímos o breve texto de apresentação.

"O ciclo "De África(s) e diásporas. Cinema de memória, cinema de luta" propõe passarelas estéticas e políticas entre esses dois universos. Inspirada na cineasta francesa de origem guadalupense Sarah Maldoror, pioneira no cinema engajado junto a movimentos de independência africanos, a programação joga luz sobre lutas históricas e atuais, através de obras que investem na documentação, investigação e transmissão da memória" (Monteiro, 2019).

A circulação dos filmes de Sarah Maldoror, conforme mapeada, teve como ponto de partida três mostras organizadas por Lucia Monteiro, nas cidades de São Paulo e Rio de Janeiro, localizadas na região sudeste do país. Durante esses eventos, tivemos a oportunidade de identificar os filmes exibidos e analisar algumas das produções textuais que acompanharam essas exibições. No entanto, a partir de 2020, com o início da pandemia de COVID-19 e, infelizmente, o falecimento de Sarah, a circulação de seus filmes e as discussões e reflexões a seu respeito ultrapassaram as fronteiras de uma região específica do país, alcançando um público mais amplo e amplificando a sua recepção no Brasil.

3.1.2 - A partir de 2020

No dia 13 de abril de 2020, Sarah Maldoror, uma das maiores cineastas da história, nos deixou vítima da COVID-19. Foi uma data triste, marcada pelo período de isolamento da pandemia, quando grande parte do mundo estava fechado, exceto pelos serviços essenciais. Em uma bela homenagem a Sarah, o museu espanhol Reina Sofia disponibilizou três filmes da cineasta para acesso virtual. Essa oportunidade única permitiu que pessoas de todo o

mundo, com acesso à internet e um computador, pudessem assistir aos filmes, transcendendo as barreiras geográficas comuns em programações online.

Durante uma semana, o público teve acesso à programação que incluía os filmes "Miró", "Scala Milan AC" e "Uma sobremesa para Constance". No Brasil, o podcast "Feito por elas", dedicado ao debate do cinema feito por mulheres, lançou um episódio especial em homenagem a Sarah, abordando sua partida e discutindo os filmes disponíveis no site do Museu Reina Sofia. O programa foi apresentado por Isabel Wittmann, crítica de cinema, antropóloga e pesquisadora, e Camila Vieira, jornalista, crítica e curadora de cinema, ambas com vasta experiência acadêmica. O episódio aborda os três filmes disponibilizados pelo museu espanhol, mas dedica especial atenção a "Sambizanga", que naquele momento estava disponível como um link para o filme completo no YouTube.

Isabel inicia a conversa apresentando Sarah Maldoror e o filme 'Sambizanga'. Em sua fala introdutória, destaca o protagonismo de Maria, um aspecto que é amplamente explorado em nosso texto. Ela também menciona as críticas que Sarah recebeu durante o lançamento do filme, quando foi acusada de privilegiar o papel da mulher em detrimento de um maior destaque ao movimento revolucionário.

Ao ser provocada, Camila apresenta uma perspectiva diferente da de Isabel e das análises que examinamos até o momento. Segundo sua leitura, em "Sambizanga" são identificados três eixos narrativos distintos: um que retrata a tortura e a morte de Domingos, outro que acompanha a jornada de Maria em busca de respostas, e por fim, a representação da organização clandestina do movimento de libertação.

Do ponto de vista de Camila, Sarah vai além da representação dos militantes e do movimento revolucionário, mostrando também sua preocupação e cuidado com as famílias envolvidas. Para ela, a cineasta ressalta a figura das crianças na personagem do garoto Zito, que desempenha um papel fundamental na rede de colaboração e resistência ao ajudar na identificação de Domingos.

Defende que o filme também enfatiza o "aquilombamento"²⁵ presente nessa comunidade, destacando sua origem de quilombo em Angola, e como isso se manifesta na força e solidariedade entre as mulheres. Esta perspectiva de "Sambizanga" apresentada por Camila revela outras dimensões do filme, levando-nos a refletir sobre a ideia de Rancière

²⁵ Aquilombamento como expressão de resistência contra-hegemônica a partir de um corpo político, neste caso, resistência da comunidade angolana em relação à máquina estatal colonial portuguesa.

sobre a imagem possuir uma resistência à vontade do seu produtor, não se limitando a ser uma mera transmissão de semelhança.

Isabel retoma o ponto sobre a evidência de Maria em "Sambizanga" e reconhece a ousadia de Sarah ao deslocar esse protagonismo para uma personagem feminina, diferente da história original no livro de Luandino Vieira. A crítica de Isabel se alinha com as demais reflexões e análises que examinamos em relação às programações anteriores a 2020, reforçando a importância desse enfoque arrojado na obra de Sarah Maldoror.

Ambas as apresentadoras não consideram as cenas de violência excessivas em "Sambizanga", algo que foi apontado por alguns críticos no lançamento do filme. Camila frisa uma certa leveza ao intercalar as cenas de acolhimento entre as mulheres com as de tortura e a prisão de Domingos em Luanda. Nossa avaliação está alinhada com a de Camila e Isabel, pois entendermos que Sarah não busca apelar para imagens violentas de forma gratuita, mas sim retratar de maneira ética e poética a brutalidade do regime colonial português, sem deixar de evidenciar a força e resistência da comunidade, especialmente das mulheres.

Há um elemento que nos chamou a atenção após ouvirmos o episódio, referente à cena em que Domingos chega à Luanda. Camila menciona o gesto do policial que, ao afugentar as crianças na porta da prisão, aponta um porrete em direção à câmera, representando uma ameaça. Esse momento intencionalmente construído por Sarah traz uma dimensão documental para o filme, transformando a cena em uma performance que dialoga com a realidade vivida (BOgado, Souza, 2022), tornando o corpo audiovisual uma expressão do vivido.



Figura 34: Policial ameaça a câmera na chegada de Domingos à prisão, "Sambizanga" (1972)

Um ano após a realização da mostra online pelo Museu Reina Sofia, em abril de 2021, aqui no Brasil, a "Semana do Cinema Negro de Belo Horizonte" prestou uma merecida homenagem a Sarah Maldoror, com a mostra "Cinema, Negritude e Poesia: Uma Homenagem a Sarah Maldoror", a programação ofereceu ao público de todo o país a oportunidade de assistir a três filmes da cineasta durante 24 horas: "E os cães se calavam", "Aimé Césaire, a máscara das palavras" e "Léon G. Damas". Essa seleção não apenas ressaltou a poesia presente em sua obra, mas também colocou os próprios poetas em evidência. Como reforça as palavras de sua filha Annouchka: "Os três filmes apresentados na Semana do Cinema Negro de Belo Horizonte proporcionaram aos poetas da negritude um espaço onde paisagens e palavras se encontram, exalando a sensualidade e o ritmo dos versos de Césaire e Damas".

Além dos filmes, o evento contou com dois textos no catálogo dedicados ao cinema de Sarah, escritos por Annouchka de Andrade e a pesquisadora Yasmina Price²⁶, um debate online foi transmitido, com a participação de ambas as autoras e mediação realizada por Janaina Oliveira.

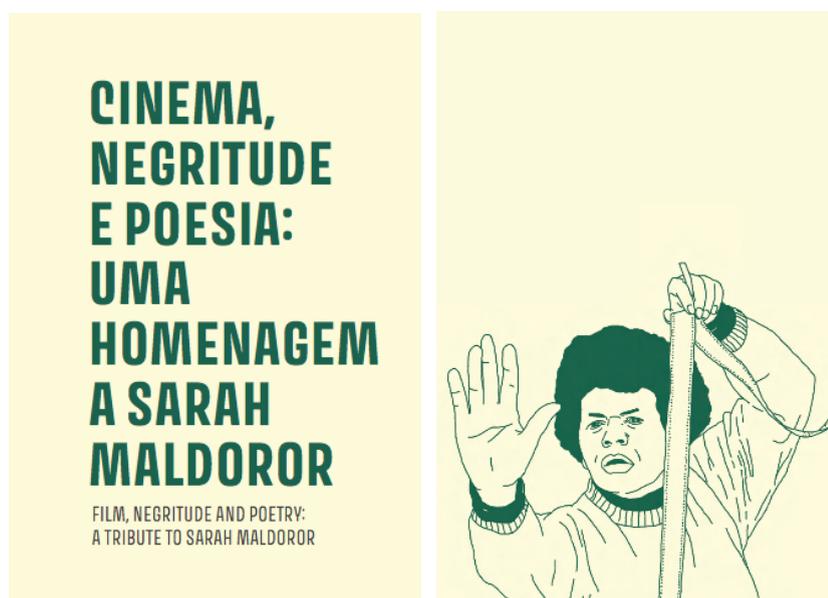


Figura 38: Catálogo da "Semana do Cinema Negro de Belo Horizonte" de 2021

O texto de Annouchka inicia expressando profunda gratidão pela homenagem prestada no Brasil, um lugar que Sarah sempre sonhou em conhecer e que agora estava presente por

²⁶ Escritora, pesquisadora e doutora em Estudos Afro-Americanos e Estudos de Cinema e Mídia pela Universidade de Yale.

meio de seus filmes. Faz questão de ressaltar a perseverança de sua mãe em continuar seu trabalho, mesmo diante das adversidades. Ela relembra o lamentável episódio do confisco dos rolos de 'Os fuzis para Banta' e destaca que Sarah nunca desistiu de localizar esse filme, incumbência agora herdada pelas filhas. O texto conclui com uma mensagem carinhosa direcionada ao público brasileiro:

"Sarah Maldoror teria gostado de compartilhar esses momentos de encontro com vocês, suscitar a curiosidade, e dizer o quanto ir ao cinema, ler poesia e sempre, sempre acreditar nos sonhos é essencial. Que vocês possam sonhar descobrindo seus filmes". (Andrade, 2021)



Figura 39: Foto cedida pelas filhas de Sarah para publicação no Catálogo da "Semana do Cinema Negro de Belo Horizonte" de 2021

O texto escrito pela filha de Sarah serve como uma introdução significativa para o público brasileiro, especialmente após o falecimento de sua mãe. Pela primeira vez são apresentados em conjunto os três filmes sobre os poetas admirados pela cineasta. Embora o Brasil já tenha sido apresentado com os textos de Annouchka em mostras anteriores a 2020, desta vez, trata-se de um texto que transmite mais um tom de esperança. Essas palavras delicadas são seguidas pelo texto de Yasmina Price, que aborda de forma mais aprofundada a vida e a obra cinematográfica de Sarah.

Sob o título de "Mulher com uma câmera-arma - Sobre o trabalho de Sarah Maldoror"²⁷, Yasmina Price descreve a obra de Sarah como um amplo projeto histórico "atento aos legados da produção cultural negra como parte de um comprometimento revolucionário com vistas a derrubar sistemas de opressão colonial". Price reforça o caráter coletivo do trabalho de Sarah, lembrando o poema escrito por Aimé Césaire em homenagem à amiga: "À Sarah Maldoror... que, câmera em punho, luta contra a opressão, alienação e desafia a merda humana". Ela relaciona essa imagem da cineasta que usa a câmera como arma ao movimento Terceiro Cinema²⁸. Além disso, Price faz uma reflexão sobre a questão de gênero, destacando que o fato de Sarah ser uma cineasta mulher contribuiu para que ela fosse menos lembrada do que seus colegas cineastas homens.

Assim como outras análises, Price ressalta o papel das mulheres e da comunidade na obra de Sarah. Ela indica o caráter triplo do que denomina de contra história e contra imagem: enfatizando o papel central das mulheres; reconhecendo o apoio de figuras da cultura negra que não receberam o devido reconhecimento; e rejeitando narrativas institucionalizadas que singularizam a luta, pois "a mudança histórica sempre será realizada por pessoas que provavelmente permanecerão anônimas".

O pan-africanismo é outro ponto importante abordado por Yasmina Price, que também é destacado no texto de Annouchka. A experiência de Sarah, pertencente a uma família de origem caribenha, nascida na França e com antepassados africanos, embora frequentemente questionada sobre sua identidade, foi a força motriz de sua vida e arte. Price defende o trabalho de Sarah como abolicionista, que se manifesta de forma mais explícita em filmes como 'Monangambé' e 'Sambizanga'. No entanto, o cinema de Sarah não se limita a essas temáticas, pois vai além por ser "contra o aprisionamento material e também contra as delimitações de estereótipos coloniais, o cinema de Maldoror é um trabalho de abertura e reparação".

O filme "Léon G. Damas" exemplifica essa dimensão não apenas por se dedicar ao poeta, mas também por resistir e reparar o apagamento sofrido pelo artista e sua memória. Por meio de mudanças das estruturas e do vocabulário (Kilomba, 2019), o filme reafirma a importância de Damas em seu país.

²⁷ Artigo publicado originalmente na revista *The New Inquiry* em agosto de 2020. Tradução no Brasil por Cátia Maringolo. <https://thenewinquiry.com/woman-with-a-weapon-camera/> [Acesso em 28 de maio de 2023].

²⁸ Movimento fundado pelos cineastas argentinos Fernando Solanas e Octavio Getino e que se refere aos filmes latino-americanos militantes nos anos de 1960 e 1970. O termo depois se expandiu para demais filmografias revolucionárias do Sul Global.

Os textos presentes no catálogo, juntamente com o debate realizado durante a "Semana do Cinema Negro de Belo Horizonte" em 2021, permitiram uma análise mais aprofundada da vida e obra de Sarah, explorando outros elementos de sua arte e mediando a conexão entre os filmes e o público. Esse momento inaugurou uma nova fase na circulação de Sarah no Brasil

Em seguida da "Semana do Cinema Negro de Belo Horizonte", em maio de 2021, a produtora Cartografia Filmes, sediada em Curitiba (PR), promoveu a mostra "Afrika XX - Mostra de Cinemas Pioneiros do Continente Africano" em formato online. O evento apresentou a exibição de 11 filmes africanos produzidos entre 1950 e 1990, com cada filme disponível online por 24 horas.

Dentre as obras selecionadas, foi exibido o filme "Aimé Césaire, a máscara das palavras" de Sarah Maldoror, lançado em 1987. O catálogo elaborado para a mostra não incluiu textos críticos ou outros ensaios, apresentando apenas uma breve introdução sobre a mostra, os filmes e seus respectivos diretores. Além das exibições, a programação também ofereceu dois minicursos online, sendo um deles intitulado "Olhares sobre a cinematografia de Sarah Maldoror", ministrado por Kariny Martins²⁹. O curso abrangeu um panorama sobre o cinema de Sarah, abordando suas influências e seu legado.



²⁹ Doutoranda em Comunicação pela Universidade Federal Fluminense (UFF), curadora e realizadora.

Figura 40: Capa do catálogo da mostra "Afrika XX - Mostra de Cinemas Pioneiros do Continente Africano"

A ministrante Kariny Martins enfatiza a escassez de informações disponíveis sobre as obras e os realizadores dos filmes africanos, bem como a dificuldade em localizá-los. Ela compartilha sua crença de que há uma tendência crescente de circulação dessas cinematografias africanas por meio de festivais, mostras e outros eventos no Brasil (o que de fato ocorreu). Menciona o debate realizado sobre a obra de Sarah na "Semana de Cinema Negro de Belo Horizonte", ocorrida em abril de 2021. O título do primeiro slide da apresentação do minicurso, "Sarah Maldoror: Vida - Cinema - Poesia", chama a atenção para o aspecto poético presente na obra da cineasta, reconhecendo a poesia em imagens criadas por Sarah. Outro aspecto ressaltado é o anticolonialismo presente em seus filmes.

Kariny apresenta trechos de "Sambizanga", faz a leitura de um trecho do livro "A vida verdadeira de Domingos Xavier" de Luandino Vieira, que inspirou o filme, e também realiza uma análise das sinopses de "Monangambé" e "Sambizanga", destacando as semelhanças e características distintivas dessas duas obras cinematográficas. Ao abordar esses elementos, Kariny Martins demonstra a importância de compreender o contexto anticolonial e o engajamento político de Sarah Maldoror em seus filmes, revelando assim a dimensão sociopolítica e artística presentes em sua filmografia.

Em agosto de 2022, a "Mostra Ecofalante de Cinema" prestou uma homenagem a Sarah Maldoror como parte das celebrações dos 50 anos de "Sambizanga", trazendo para o Brasil a versão restaurada em 4K do filme, que foi exibida na Cinemateca Brasileira. O evento teve lugar na cidade de São Paulo e, além do longa-metragem restaurado, foram exibidos outros três filmes de Sarah: "Monangambé", "Uma sobremesa para Constance" e "Aimé Césaire, a máscara das palavras". Além disso, foi exibido "Retrato de uma mulher africana", uma reportagem realizada pela cineasta sobre imigrantes africanas que vivem e trabalham na França.

A programação da mostra incluiu um debate realizado na Cinemateca Brasileira, com a participação de Karla Bessa (pesquisadora e professora da Universidade de Campinas - UNICAMP), Lúcia Monteiro (curadora, pesquisadora e professora da Universidade Federal Fluminense) e Mariana Queen Nwabasili (curadora, pesquisadora e doutoranda pela Universidade de São Paulo - USP), com mediação da jornalista Flávia Guerra. Nesta análise,

iremos nos concentrar no texto produzido por Raquel Schefer e na entrevista conduzida por Flávia Guerra com Annouchka de Andrade.

Para Schefer, a filmografia de Sarah Maldoror se apresenta como uma expressão poética relacional e intencional, que desafia o olhar e o observador ocidentais ao evidenciar o que está fora do alcance do cinema hegemônico. Nesse sentido, a cineasta torna visível a massa indistinta que foi previamente negligenciada (Ranciére, 2021), enquanto procura reparar os danos causados pelo racismo (Kilomba, 2019). Através de sua obra, Maldoror questiona e se contrapõe ao paradigma capitalista-colonial e patriarcal presente no cinema anticolonial. Sua abordagem crítica e analítica examina de forma incisiva as estruturas rígidas e opressivas, ao mesmo tempo em que oferece uma perspectiva singular e transformadora. Schefer destaca que o cinema de Sarah vai além da mera exposição das estruturas de poder, buscando estabelecer um diálogo complexo e reflexivo com o espectador, convidando-o a reavaliar as relações de poder e a explorar novas perspectivas.

Annouchka de Andrade reforça a interseccionalidade de Sarah Maldoror como uma mulher negra fazendo cinema no sul global. Ela destaca que, embora a obra de Sarah tenha sido apresentada em vários festivais, muitas vezes foi fora de competição, o que a colocava em certa medida isolada de um grupo composto principalmente por homens. No entanto, Annouchka observa que, com a morte de Sarah e o fortalecimento de movimentos feministas, a obra de sua mãe tem despertado o interesse dos mais jovens, o que é tocante, embora tardio, mas igualmente importante em termos de reconhecimento.

Na entrevista, Annouchka compartilha suas memórias de infância, destacando o quanto era divertido acompanhar a mãe em seus projetos desde pequena. À medida que foram crescendo, ela e sua irmã percebem os desafios que Sarah enfrentava para realizar seus filmes. Foi nesse momento que Annouchka começou a trabalhar diretamente com sua mãe, em uma relação de trabalho que durou cerca de 30 anos, até o falecimento de Sarah. Seu trabalho envolvia principalmente aspectos burocráticos, captação de recursos e financiamento, além da preservação da obra de Maldoror.

Annouchka destaca a perseverança de Sarah, sua energia, coragem e força que a acompanharam ao longo de sua vida. Durante a entrevista, Annouchka menciona os 46³⁰ filmes finalizados por Sarah, além de revelar a descoberta de outros quarenta projetos inacabados. Ela relembra a motivação de sua mãe ao fazer "Sambizanga", que buscava

³⁰ Em uma outra entrevista realizada em novembro de 2022, Annouchka fala em 48 filmes finalizados.

abordar as guerras pela independência nos países africanos em um momento em que todos falavam apenas sobre a guerra do Vietnã.

A filha também compartilha as questões burocráticas envolvendo os direitos dos filmes de Maldoror, como "Sambizanga", cujos direitos pertenciam aos produtores, o que atrasou o processo de restauração da obra. No entanto, Annouchka e sua irmã, Henda, estão em negociações para futuras restaurações da filmografia de Sarah. Annouchka declara seu empenho em recuperar os direitos de toda a filmografia de sua mãe, restaurar seus filmes e aceitar os convites de retrospectivas que têm recebido. Além disso, há um projeto de livro que pretende abordar toda a obra de Sarah, bem como a produção de três filmes, incluindo dois documentários e uma obra de ficção.

A entrevista de Annouchka de Andrade em 2022 aponta para um novo momento na circulação da obra de Sarah Maldoror, com uma maior proporção de locais de exibição, mais filmes sendo apresentados e uma ampla variedade de atividades relacionadas ao seu cinema, incluindo debates e publicações. Antes de 2020, somente o Museu Reina Sofia havia se dedicado a organizar uma retrospectiva dos filmes de Sarah Maldoror, e isso ocorreu apenas meses antes de seu falecimento. As homenagens foram tardias e escassas. No entanto, após sua morte, e com a consolidação do consumo de programação audiovisual online — um fenômeno amplificado pela pandemia de COVID-19 —, notou-se um despertar de interesse mais amplo em sua obra. Em abril de 2023, a "Mostra Ecofalante de Cinema" realizou uma edição no estado da Bahia, na cidade de Salvador, exibindo dois filmes de Sarah: "Sambizanga" e "Uma sobremesa para Constance".

A respeito dos próximos passos da circulação da obra de Sarah Maldoror no Brasil, ainda em 2023, destacam-se algumas importantes iniciativas. Uma delas é a instalação dedicada à sua obra na 35ª Bienal de São Paulo, evento programado para ocorrer entre setembro e dezembro. Além disso, está prevista uma nova exibição do filme "Sambizanga" também em São Paulo, durante o mesmo período. Já para o ano de 2024, está sendo planejada uma abrangente e inédita retrospectiva da cineasta, contemplando a exibição de 35 de seus filmes, em sua maioria nunca exibidos no Brasil. Essa retrospectiva está programada para acontecer nas cidades de Brasília, São Paulo e Rio de Janeiro, ampliando o acesso ao público brasileiro para conhecer e se aprofundar na cinematografia de Sarah Maldoror.

É fundamental reconhecer a imensa importância dos festivais e mostras para a circulação da obra de Sarah no Brasil, bem como de outras cinematografias independentes, uma vez que seus filmes não tiveram e ainda hoje não tem distribuição no país. A cineasta e

professora do Departamento de Arte da UFF, Tetê Mattos, defende em seu texto "Festivais para quê? Um estudo crítico sobre festivais audiovisuais brasileiros.", como a exibição e a difusão promovidas pelas mostras e festivais são imprescindíveis para a promoção, e conseqüentemente, circulação do filme. Destaca a formação, através de cursos e oficinas promovidas pelos festivais e mostras, como um elemento importante para a qualificação do público.

Ao nos engajarmos nessas múltiplas apresentações e reflexões em torno dos filmes de Sarah Maldoror, assumimos o papel de espectadores emancipados, como Rancière (2012) aponta, reconhecendo que o ato de "olhar" é também uma forma de ação ativa.

"O espectador também age, tal como o aluno ou intelectual. Ele observa, seleciona, compara, interpreta. Relaciona o que vê com muitas outras coisas que viu em outras cenas, em outros tipos de lugares. Compõe seu próprio poema com os elementos do poema que tem diante de si. Participa da performance refazendo-a à sua maneira..."(Rancière, 2012, p.17).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao examinar a circulação da obra de Sarah Maldoror no Brasil, com foco na análise das imagens produzidas em "Monangambé" e "Sambizanga", esta pesquisa revela um duplo movimento: a) no que se refere ao estilo singular de Maldoror na criação de imagens, construído em um cinema de reparação que narra as histórias das pessoas subjugadas pelo colonialismo e o racismo. A opção de Sarah por tornar visível o povo africano, especialmente as mulheres, comunidades e trabalhadores, reflete sua personalidade como diretora; b) em relação à circulação de suas imagens no Brasil, que representam, através de sua estética da reparação, o colonialismo e suas consequências, trazendo ao visível o povo negro africano que vive, luta e resiste por sua liberdade. Em um país com a maioria da população de origem negra, como o Brasil, e que cada vez mais produz e busca investimentos no cinema negro, as imagens de Sarah encontram eco no cinema brasileiro que busca reparação a partir de sua estética.

A pesquisa teve como objetivo mapear e analisar a circulação da obra de Sarah Maldoror no Brasil entre os anos de 2016 e 2023, com foco na produção crítica dos eventos que exibiram seus filmes. Através da análise das imagens de Sarah, foi possível identificar o direito à imagem, presente nos cinemas africanos, conforme mencionado por Bamba. Este estudo estabeleceu um diálogo com as reflexões do autor acerca da relação entre a obra e seu público na recepção cinematográfica, buscando entender como os filmes de Maldoror foram recebidos e interpretados pelo público brasileiro.

Embasada nas análises e contribuições de Ranciére, Bamba e outros pensadores citados ao longo desta dissertação, a investigação se insere no campo dos estudos de Mídias e Sensibilidades. No exame das imagens de Sarah, buscando uma compreensão ampliada de sua recepção no Brasil, sem deixar de considerar os fatores históricos e políticos. A pesquisa também identificou a poética do encarceramento em seus filmes, bem como suas imagens de reparação, que retratam os países e povos africanos em sua ativa busca por autodeterminação

A análise de duas obras que propõem uma visão abolicionista é particularmente relevante no Brasil do século XXI, uma nação com uma taxa alarmante de encarceramento e mortalidade da população negra através de ações do Estado. As imagens de reparação

concebidas sob a direção de Sarah "encontram eco" em nossa reflexão sobre o cinema, audiovisual, arte e cultura em geral. Destacamos aqui o longa metragem por ser o filme mais comentado no corpus empírico de nossa pesquisa.

A circulação de Sarah Maldoror no Brasil ressoa em uma realidade turbulenta, marcada por retrocessos e perda de direitos. Em 2016, a então presidente eleita, Dilma Rousseff, foi deposta por meio de um golpe parlamentar, apoiado pela mídia dominante brasileira. Esse processo, permeado por irregularidades, desestabilizou o país nos anos seguintes, culminando na eleição de Jair Bolsonaro em 2018, em meio a um processo eleitoral marcado por notícias falsas e arbitrariedade judicial. Como consequência, observou-se a redução de investimentos em áreas essenciais como cultura, educação e ciência, acompanhados de uma política de desvalorização das mulheres e das comunidades negras e indígenas.

Neste contexto, a mensagem transmitida pelos filmes encontra um paralelo na realidade brasileira e reverbera no cenário cinematográfico por meio de curadorias, críticas e reflexões. Assim como o período entre o final dos anos 60 e início dos 70 do século XX influenciou diretamente a abordagem cinematográfica de Sarah Maldoror, as décadas de 2010 e 2020 do século XXI têm impactado a produção crítica, artística e analítica no Brasil. Desta forma, ressalta-se a necessidade de disseminar imagens de reparação criadas sob uma perspectiva anticolonial e abolicionista

O acesso aos filmes de Sarah aumentou consideravelmente em decorrência de dois eventos de grande impacto já mencionados - seu falecimento e a pandemia de COVID-19, ambos aliados a uma infraestrutura tecnológica que facilitou essa ampla circulação. Mostras e festivais, tanto dentro quanto fora do Brasil, desempenharam um papel crucial nesse processo, de modo que esse conjunto de fatores se mostrou essencial para a realização da nossa pesquisa.

Assim, podemos afirmar que esta pesquisa é um produto direto do contexto político e social em que vivemos no Brasil, embora não se restrinja a ele. Por aqui, a eleição de Lula no início de 2023 trouxe consigo novas perspectivas, com ações indicadas para valorizar e investir em educação, cultura e ciência, além de algumas iniciativas já em andamento. Inspirados pela vida e obra de Sarah Maldoror, aprendemos que a luta é contínua e que a perseverança deve prevalecer.

A partir do contexto apresentado, concluímos nosso estudo reiterando a importância do cinema de Sarah Maldoror como uma lente através da qual podemos vislumbrar as lutas

anticolonialistas e abolicionistas. O esforço para mapear e analisar as mostras e festivais onde suas obras foram exibidas, ressaltam a relevância de sua contribuição para a cinematografia mundial e para a conscientização social. O valor das suas obras transcende as telas, promovendo discussões críticas e reflexões pertinentes à sociedade brasileira contemporânea.

As circunstâncias desafiadoras enfrentadas durante a realização deste estudo, tanto no cenário político e social quanto na situação de pandemia, intensificam o significado de nosso esforço em apresentar e analisar o trabalho de Sarah em território brasileiro. As limitações de nossa pesquisa, tanto em termos de seu alcance como das condições sob as quais foi realizada, nos fazem compreender que cada estudo é um passo em direção a um entendimento mais profundo e abrangente.

No entanto, embora tenhamos concluído nosso empreendimento com contribuições sobre a circulação de Sarah Maldoror no Brasil, somos igualmente conscientes das limitações enfrentadas durante a pesquisa. É imprescindível mencionar as adversas condições nas quais o estudo foi elaborado: um Brasil que enfrentava redução significativa nos investimentos em ciência, imerso na pandemia de COVID-19, que lamentavelmente registrou um dos maiores números de óbitos, e sob um governo federal que desvaloriza e retirava investimentos das políticas públicas culturais. Realizar uma pesquisa acadêmica nesse contexto representou um grande desafio, demandando esforço e resiliência.

As contribuições se tornam evidentes no mapeamento de eventos cinematográficos que exibiram os filmes de Sarah Maldoror, sendo sete mostras - três entre 2016 e 2019, e mais quatro a partir de 2020. Foram analisados seis textos produzidos em catálogos e sites desses eventos, mais um episódio de podcast, uma entrevista em vídeo e um minicurso ministrado virtualmente. Defendemos que esse mapeamento e a compilação de textos, entrevistas e debates sejam considerados partes da memória cultural e intelectual no Brasil. Por meio da colaboração entre os pesquisadores, curadores e demais profissionais que trouxemos para a pesquisa, foi possível produzir conhecimento intelectual e promover um notável diálogo cultural. Essa iniciativa representa uma modesta, porém significativa, contribuição para resgatar a visibilidade do cinema de Sarah Maldoror, uma artista responsável por uma grande produção em termos quantitativos, foram quase cinquenta filmes, e plural em sua criação, foram obras produzidas nos continentes europeu, africano e americano, entre curtas, longas e séries, ficção, documentário e experimental.

Acreditamos que alcançamos nosso objetivo em analisar a circulação da obra de Sarah no Brasil, a partir de uma mediação de dimensão crítica, através dos textos, análises e

reflexões produzidas nestes eventos de exibição e debate. Iniciativas que permitiram uma experiência estética do cinema no espaço público (Bamba, 2013), apresentando não só parte da obra cinematográfica de Sarah, mas também o contexto político, social e histórico no qual foi produzida.

Entretanto, é necessário também mencionar as limitações inerentes a esta pesquisa, conduzida durante a pandemia de COVID-19, circunstância que inevitavelmente impôs desafios significativos. A necessidade de conciliar esta investigação com outras obrigações, uma vez que é preciso se ocupar de outras tarefas remuneradas, contribuiu para a complexidade do processo. Adicionalmente, as medidas de isolamento e restrições de mobilidade trouxeram desafios adicionais. A realização deste estudo ocorreu sob condições menos que ideais, foi desafiador.

Como destacado no início do terceiro capítulo, esta pesquisa se concentra em mostras e festivais que apresentaram os filmes de Sarah dentro de uma estrutura que definimos como 'oficial'. Esta estrutura implica em um evento que envolve a obtenção de direitos de exibição, suportado por uma equipe de comunicação para promover sessões e outras atividades, e guiado por uma curadoria que propõe o tema central da programação.

Portanto, é importante salientar que podem ter ocorrido eventos que projetaram e debateram o cinema de Sarah, mas a partir de uma outra proposta e estrutura e, por isso, não foram incluídos nesta pesquisa. Também é plausível que um evento, enquadrado na estrutura 'oficial' de mostra ou festival, que tenha apresentado filmes de Sarah Maldoror, possa não ter sido contemplado em nossa pesquisa. Se tal omissão ocorreu, lamentamos profundamente. No entanto, entendemos que isso é uma possível consequência da condução desta pesquisa quase inteiramente em um ambiente online.

Uma limitação adicional em nossa pesquisa reside no foco específico em 'Monangambé' e 'Sambizanga', uma vez que a análise das imagens se restringe a esses filmes. Portanto, apesar do mapeamento apresentado aqui abranger todos os filmes de Sarah exibidos nas mostras e festivais mencionados, não realizamos uma análise aprofundada sobre a estética de suas imagens dessas outras obras.

Nosso objetivo foi contribuir para o resgate da memória e legado de Sarah Maldoror, dando continuidade a esse trabalho que acreditamos ser fundamental para a valorização do cinema como veículo de resistência e questionamento a partir de uma ética e estética de reparação. Em um país que tem passado por um turbilhão de crises e golpes, a obra de Sarah Maldoror emerge como um farol, iluminando questões silenciadas. A recuperação e a difusão

do seu cinema não apenas honram a memória da cineasta, mas também reafirmam a urgência de um questionamento crítico e do compromisso com a justiça social.

Como citado, a eleição de Lula no início de 2023 trouxe consigo uma nova esperança. Contudo, entendemos que não se pode depositar todas as expectativas de mudança em um único ator político. É necessário que a sociedade, em todas as suas esferas, assuma a responsabilidade de fomentar a cultura, a ciência e a educação, pilares fundamentais para a construção de um país mais justo e igualitário. A obra de Sarah Maldoror, e o empenho em trazê-la à luz, são um testemunho da força desse compromisso.

Finalizamos a pesquisa sobre a circulação de Sarah Maldoror no Brasil com satisfação. Ao analisar as obras cinematográficas "Monangambé" e "Sambizanga", pudemos apreciar a natureza combativa de seu cinema, sua perspectiva profundamente anticolonial e a maneira poética com a qual criava suas obras. Sarah, por meio de suas produções, deu voz e visibilidade aos personagens negligenciados pelo cinema hegemônico, permitindo que essa massa indistinta (Rancière, 2021) ocupasse o lugar devido na história do cinema.

Reiteramos nosso agradecimento a todos que contribuíram para este estudo. A cada evento, cada exibição, cada texto e cada entrevista, tivemos a oportunidade de aprender mais e de reconhecer a relevância inestimável do cinema de Sarah Maldoror. Portanto, este trabalho é dedicado a ela, a todos aqueles que acreditam no poder do cinema como um meio de expressão e resistência, e a todos que, mesmo diante de adversidades, perseveraram na busca pela emancipação e autodeterminação dos povos.

É nosso desejo que esta pesquisa sirva como um catalisador, estimulando e contribuindo para novos estudos sobre os cinemas africanos, o trabalho cinematográfico de mulheres cineastas e o cinema negro em sua totalidade. Que a nossa análise sobre a circulação das imagens de Sarah Maldoror inspire diálogos e estudos comparativos com o cinema realizado no Brasil, um território rico e fértil em produção e diversidade audiovisual. Que o caminho trilhado por Sarah nos diversos territórios que percorreu possa continuar em sinergia com os novos realizadores brasileiros. Que isso não somente incentive a produção de novos filmes e conteúdos audiovisuais, mas também fomente a análise científica sobre a arte de criar através da imagem em movimento.

REFERÊNCIAS

- ALMEIDA, Renata Cardoso de; MALDONADO, Alberto Efendy. Transmetodologia como identidade: uma epistemologia transformadora na pesquisa em comunicação. **Comunicação & Educação**, [S. l.], v. 25, n. 2, p. 94-103, 2020.
- BAMBA, Mahomed. **A Recepção dos filmes africanos no Brasil**. São Paulo. Estudos de Cinema SOCINE. Editora Annablume, 2006.
- BAMBA, Mahomed. **A Recepção Cinematográfica. Teoria e estudos de caso**. Salvador. EDUFBA, 2013.
- BAMBA, Mahomed. **Filmes da África e da diáspora**. Salvador. EDUFBA, 2012.
- BOGADO, Angelita; SOUZA, Scheilla Franca. **Montagem umbigada, um método decolonial de leitura, fabulação e circulação das imagens**. Trabalho apresentado no 45º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação - Intercom - em setembro de 2022.
- BOOTH, Wayne C.; COLOMB, Gregory G.; WILLIAMS, Joseph M. (Orgs.). **A arte da pesquisa**. São Paulo: Martins Fontes, 2019.
- BRASIL, André. **A performance: entre o vivido e o imaginado**. In: PICADO, Benjamim; MENDONÇA; Carlos Magno Camargos; CARDOSO FILHO, Jorge. (Org.). *Experiência estética e performance*. Salvador: Edufba. p. 131-145
- CARDOSO, Pedro. **Em nome da moral fazem-se guerras**. Buala, 2008. Disponível em <<https://www.buala.org/pt/cara-a-cara/em-nome-da-moral-fazem-se-guerras-entrevista-a-sarah-maldoror>>. Acesso em: 02 de março de 2022.
- CÉSAIRE, AIMÉ. **Diário de um retorno ao país natal**. São Paulo. Edusp, 2021.
- CÉSAIRE, AIMÉ. **Discurso sobre o colonialismo**. São Paulo. Editora Veneta, 2020.
- COSTA, Renata Dariva. **Do audiovisual estatal a um cinema angolano: Paradigmas sobre a promoção e produção fílmica em Angola**. Revista Ars Historica UFRJ, n.16 p.156-171. Rio de Janeiro, RJ, 2018.
- DIAWARA, Manthia. **African Cinema: politics and culture**. Bloomington: Indiana University Press, 1992.
- FANON, Frantz. **Os condenados da terra**. Lisboa: Livraria Letra Livre, 2021.
- FERREIRA, Denise. **A Dívida Impagável**. São Paulo: Oficina de Imaginação Política e Living Commons, 2019.
- GOLDIE, Kaelen Wilson. **Mathieu Kleyebe Abonnenc**. Bidoun Magazine, 2011. Disponível em <<https://www.bidoun.org/articles/mathieu-kleyebe-abonnenc>>. Acesso em: 02 de junho de 2023.

- HOLANDA, Karla (Org.). **Mulheres de cinema**. Rio de Janeiro. Numa Editora, 2019.
- HOOKS, Bell. **Tudo sobre o amor: Novas perspectivas**. São Paulo. Editora Elefante, 2021.
- HOOKS, Bell. **Erguer a voz: Pensar como feminista, pensar como negra**. São Paulo. Editora Elefante, 2019.
- HOOKS, Bell. **Olhares negros: Raça e representação**. São Paulo. Editora Elefante, 2019.
- KILOMBA, Grada. **Memórias da plantação: Episódios de racismo cotidiano**. Rio de Janeiro. Cobogó, 2019.
- LOPES, Nei; SIMAS, Luiz Antonio. **Filosofias Africanas: Uma introdução**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2020.
- MARTINS, Leda Maria. **Performances do tempo espiralar: poéticas do corpo-tela**. Cobogó, Rio de Janeiro, 2021.
- MELEIRO, Alessandra (Org.). **Cinema no mundo: África - indústria, política e mercado - Volume 1**. São Paulo: Editora Escrituras, 2007.
- MIGLIANO, Milene. **Reparação como ética da produção audiovisual contemporânea: corpos, gestos e composições para enfrentamento ao pensamento colonial**. 45º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação - INTERCOM, 2022.
- OLIVEIRA, André Novais. **Roteiro e diário de produção de um filme chamado Temporada**. Belo Horizonte: Editora Javali, 2021.
- PIÇARRA, Maria do Carmo. **Olhar de Maldoror: Singularidades de um cinema político**. Coleção 12catorzebold 37, Edições Humus. Vila Nova de Famalicão (Portugal). 2022.
- PIÇARRA, Maria do Carmo. **Os cantos de Maldoror: Cinema de libertação da realizadora romancista**. Revista Mulemba UFRJ v.9, n.17 p.14-29. Rio de Janeiro, RJ, 2017.
- PIÇARRA, Maria; ANTÓNIO, Jorge (Orgs.). **Angola: o nascimento de uma nação. Vol. III**. Lisboa: Guerra e Paz, 2015.
- PRICE, Yasmina. **Woman With a Weapon-Camera: On the work of Sarah Maldoror**. The New Inquiry, 2020. Disponível em <<https://thenewinquiry.com/woman-with-a-weapon-camera/>>. Acesso em: 25 de fevereiro de 2022.
- RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do Sensível: Estética e Política**. São Paulo: Editora 34, 2009.

RANCIÈRE, Jacques. **O trabalho das imagens: Conversações com Andrea Soto Calderón**. Belo Horizonte: Chão de Feira, 2021.

RANCIÈRE, Jacques. **O espectador emancipado**. São Paulo: Martins Fontes, 2012.

SILVA, Alessandro de Sousa. **Sarah Maldoror: uma cineasta na diáspora**. Revista USP, n. 123 p. 69-84. São Paulo, SP, 2019.

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

SOMÉ, Sobonfu. **O Espírito da Intimidade: Ensinamentos ancestrais africanos sobre maneiras de se relacionar**. São Paulo: Odysseus Editorial, 2003.

TEDESCO, Marina Cavalcanti. **Trabalhadoras do cinema brasileiro: Mulheres muito além da direção**. Rio de Janeiro: Nau Editora, 2021.

ANEXOS

Anexo 1 (Texto do catálogo "África(s). Cinema e revolução")

ÁFRICA LUSÓFONA NAS TELAS: DEPOIS DA UTOPIA E ANTES DO FIM DA ESPERANÇA

 **POR FERNANDO ARENAS**

Este texto é uma versão condensada do terceiro capítulo do livro *África lusófona: Além da independência*, de Fernando Arenas, a ser publicado pela Edusp em 2017, com tradução de Cristiano Mazzei.

No caso específico das nações africanas como Moçambique, Angola, e Guiné-Bissau, o cinema desempenhou um papel importantíssimo na representação das lutas libertárias, aglutinando o apoio aos movimentos políticos triunfantes que subiram ao poder após a Independência e construindo nações pós-coloniais. No entanto, as catastróficas guerras civis ocorridas em Angola e Moçambique, como resultado duma combinação de fatores internos, regionais e geopolíticos globais, parcialmente relacionados à Guerra Fria e ao *Apartheid*, foram quase fatais à sobrevivência do cinema. Com a paz, normalização e reconstrução praticamente concluídas em Moçambique e em Angola, o cinema encontra-se em fase de recuperação. Contudo, continua a enfrentar desafios financeiros e infraestruturais comuns ao restante do continente africano, inclusive seus parceiros lusófonos, Guiné-Bissau e Cabo Verde; desafios estes que persistem em parte como resultado do colonialismo, com consequências duradouras sob a égide da globalização contemporânea.

Muito semelhante ao restante do continente africano ou nações em desenvolvimento em geral, o cinema em toda a África de língua oficial portuguesa tende a não se limitar exclusivamente a dimensões estético-formais, ou de entretenimento (mesmo quando tais dimensões não desempenham um papel insignificante). O cinema é estimulado por um compromisso ético com enfoque em questões sociais, processos históricos e desenvolvimentos culturais no âmbito individual, coletivo, nacional e continental. Os filmes africanos lusófonos são tão heterogêneos quanto os países que compreendem o agrupamento geográfico/linguístico da "África lusófona", ou continente africano como um todo. Em consonância com Françoise Pfaff, fazendo eco do sentimento expresso pelo diretor mauritano Med Hondo, não existe uma entidade monolítica ou homogênea chamada "cinema africano", e sim cinemas ou filmes africanos, ou, mais precisamente, "cineastas africanos lutando com dificuldade para fazer cinema".¹ Há uma corrente autoral e não comercial de importância nos filmes de países africanos lusófonos, assim como de toda a África, com orçamentos

inquestionavelmente baixos. A produção cinematográfica é intermitente e com frequência afetada por restrições financeiras e desafios relacionados à infraestrutura de produção e distribuição. Embora haja uma abundância de histórias a serem contadas e um vasto inventário de talentos, o cinema continua a depender, em grande parte, de subsídios originários da Europa (França, Portugal e outros países da União Europeia) e Brasil. De fato, Portugal e Brasil desempenham papéis importantes nos cinemas africanos lusófonos através de subsídios, coproduções, parcerias, e assim por diante, mas a França continua a ser a figura dominante no que diz respeito a subsídios cinematográficos em toda a África lusófona e francófona. De forma geral, os subsídios estrangeiros continuam sendo essenciais não apenas para filmagem e produção, mas também para a disseminação de filmes africanos de caráter autoral no circuito internacional, que, na maioria dos casos, está circunscrito a festivais de cinema. Mesmo assim, uma presença africana nem sempre é garantida nesses festivais devido à produção escassa e esporádica de filmes em todo o continente. Pode-se contar nos dedos o número de filmes africanos que atingiram o circuito cinematográfico global.

Na altura da Independência, os portugueses praticamente não deixaram nenhuma infraestrutura cinematográfica para trás ou técnicos treinados em seus territórios africanos. Portanto, os "cinemas nacionais" nos casos de Moçambique, Angola, e também a Guiné, tiveram que ser construídos a partir do nada, como parte integrante das lutas de libertação nas décadas de 1960 e 1970, na maioria das vezes, envolvendo iniciativas e esforços de colaboração com diretores e produtores de cinema estrangeiros. Apesar das condições econômicas, materiais e geopolíticas reinantes na época do nascimento e subsequente desenvolvimento do cinema nas antigas colônias portuguesas terem sido muito mais precárias do que no restante da África, a experiência da

¹ Françoise Pfaff, *Focus on African Films*. Bloomington/ Indianapolis: Indiana University Press, 2004, p. 10.

luta armada que marcou as origens do cinema em Angola, Moçambique e Guiné² o diferenciam de forma ainda mais drástica do cinema produzido em outras nações africanas nos primeiros anos de independência. A falta de treinamento em cinematografia e infraestrutura, por um lado, e a coesão e unidade do propósito dentro do MPLA em Angola e Frelimo em Moçambique, por outro lado, inspiraram uma onda de solidariedade internacional envolvendo cineastas e ativistas da França, Suécia, ex-Iugoslávia, Cuba, Estados Unidos, entre outros países, que ajudaram na produção de inúmeros documentários.³ Eles dedicaram seus talentos e recursos à visão emancipatória dos movimentos de libertação, contribuindo para uma estratégia ideologicamente complexa: utilizar o cinema como ferramenta ou até mesmo arma estratégica a fim de documentar, educar e disseminar informações sobre a guerra, possibilitando a educação do público africano sobre sua própria condição histórica, e, ao mesmo tempo, informando a comunidade internacional sobre as guerras anticoloniais na África. Também é essencial observar que o surgimento de um cinema anticolonial e pós-colonial, tanto em Angola quanto em Moçambique, coincidiu com a modernização e revitalização do meio cinematográfico em desenvolvimento nas décadas de 1960 e 1970, segundo Marcus Power.⁴ Como tal, o cinema foi

² O documentário *O regresso de Amílcar Cabral* (1976), feito em colaboração por vários cineastas guineenses (entre eles, Sana Na N'Hada e Florentino "Flora" Gomes), é considerado um texto fílmico fundacional para a Guiné-Bissau independente, retratando o regresso do corpo de Cabral de Conakry (onde foi assassinado em 1973) e a sua procissão através das ruas de Bissau, assim como as exéquias oficiais.

³ Para uma abordagem histórico-crítica exaustiva do cinema em Moçambique no período da luta armada anterior à Independência, e logo depois, na transição para a Independência e o início da guerra de desestabilização entre os anos 1970-1990 (incluindo a morte de Samora Machel e colapso do Instituto Nacional de Cinema), vide Ros Gray, "Cinema on the Cultural Front: Film-Making and the Mozambican Revolution". *Journal of African Cinemas*, n. 3, vol. 2, 2001, pp. 139-160. Para um estudo sobre o papel de cineastas estrangeiros no desenvolvimento do cinema em Moçambique entre os anos 1970-1980, vide Mohamed Bamba, "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*. op. cit., pp. 173-185.

capaz de se tornar um veículo de representação importante para a promoção da causa libertária nacional, angariando apoio internacional.

O longa-metragem mais destacado a surgir dessa onda internacional de solidariedade aos movimentos de libertação nacional nas colônias africanas portuguesas foi *Sambizanga* (1972),⁵ dirigido por Sarah Maldoror de Guadalupe, baseado no romance clássico de 1961 do autor angolano José Luandino Vieira, *A vida verdadeira de Domingos Xavier*. Tanto o romance como o filme documentam os primeiros momentos do conflito pela Independência em Angola através da estória de Domingos e sua família, destacando, entre outros aspectos, a tenacidade do compromisso de Domingos para com a nascente luta libertária. O filme, contudo, vai além do romance de Luandino, ao destacar a busca heroica de Maria pelo seu marido preso, Domingos, assim como a sua devoção ao marido e família e, por extensão, à luta coletiva. Tanto o romance quanto o filme pintam um quadro carismático da sociedade angolana colonial nos seus últimos anos, destacando uma consciência emancipatória emergente entre os angolanos. É considerado um dos filmes mais extraordinários dos primórdios do cinema negro-africano devido à sua força política, amplo apelo humanístico e qualidade artística. Além disso, é notável que um filme relativamente antigo privilegie a representação da experiência da mulher na luta de libertação nacional a partir da perspectiva de uma diretora. *Sambizanga* é raramente visto, apesar de ser reverenciado no contexto da história e crítica do cinema africano, mais especialmente em Angola.

⁴ Marcus Power. "Post-colonial Cinema and the Reconfiguration of *Moçambicanidade*". *Lusotopie*. v. II, 2004, p. 272.

⁵ O roteiro de *Sambizanga* foi escrito pelo intelectual e líder nacionalista angolano Mário Pinto de Andrade, que foi casado com Maldoror. Apesar de numerosos críticos fazerem referência à *Sambizanga*, as análises mais detalhadas e sutis foram escritas por Michael Dembrow, "Sambizanga and Sarah Maldoror", 2006. Disponível em: <<http://spot.pcc.edu/~mdembrow/sambizanga.htm>>; Marissa Moorman, "Of Westerns, Women, and War: Re-Situating Angolan Cinema and the Nation". *Research in African Literatures*, v. 32, 2001, pp. 103-22; Josef Gugler, *African Film: Re-Imagining a Continent*. Bloomington/Indianapolis: Indiana University Press, 2003.

Assim que assumiu o poder, o governo do MPLA investiu recursos na produção cinematográfica ao serviço da causa nacional, ideologicamente motivados por uma ética marxista-leninista. Portanto, dezenas de documentários para consumo interno foram encomendados, os quais destacavam o cotidiano e experiências coloniais de vários tipos de trabalhadores em diferentes regiões em toda a Angola, ou relatos heroicos sobre as lutas de libertação. Ruy Duarte de Carvalho menciona que o trabalho cinematográfico em Angola após a Independência foi principalmente realizado no departamento de cinema com apoio da televisão nacional, além da equipe de cinema ligada ao Ministério de Informação com enfoque em assuntos da atualidade.⁶ De acordo com Matos-Cruz e Mena Abrantes, durante o início dos anos do pós-Independência, a produção cinematográfica angolana optou por uma estratégia de "cinema direto", registrando eventos político-militares assim como o clima festivo durante o período de transição.⁷ Os cineastas mais ativos durante os primórdios do cinema angolano pós-colonial foram Asdrúbal Rebelo, os irmãos Henriques (Carlos, Francisco e Victor), António Ole e Ruy Duarte de Carvalho. Infelizmente, devido a pressões iminentes de uma guerra civil, a produção cinematográfica em Angola sucumbiu à estagnação por volta de 1982, somente sendo retomada mais de vinte anos depois. Lamentavelmente, a maioria dos diretores angolanos ativos durante o período até 1982 abandonaram a arte.

Moçambique, por outro lado, desempenhou um papel pioneiro na história do cinema africano pós-colonial através da criação, à época da Independência, de uma infraestrutura de cinema nacional desvinculada do circuito cinematográfico comercial global e ao serviço da nação marxista que emergiu após o colonialismo português. Em 1975, o primeiro ato cultural por parte do partido governante, a Frelimo, foi a criação do Instituto de Cinema de Moçambique. O governo convidou Ruy Guerra, um dos mestres do Cinema Novo bra-

⁶ "Entretien avec Ruy Duarte de Carvalho". *Cahiers du Cinéma*, V. 274, 1977, pp. 59-60.

⁷ José de Matos-Cruz; José Mena Abrantes, *Cinema em Angola*. Luanda: Chá de Caxinde, 2002, p. 22.

sileiro (nascido em Moçambique), para ser seu diretor. De acordo com Camilo de Sousa, o cinema foi utilizado como instrumento vital para os propósitos de educação e propaganda ideológica no processo de construção simbólica da nova nação independente (conforme declarado no filme *Kuxa Kanema. O nascimento do cinema*, 2003). O Instituto tornou-se um laboratório que aproximou os talentos e visões de numerosos cineastas, roteiristas, editores, produtores e técnicos, tanto moçambicanos como estrangeiros. Foi o espaço de treinamento para cineastas emergentes como Licínio Azevedo, João Ribeiro e Sol de Carvalho, entre outros. Simultaneamente, atraiu uma onda de solidariedade internacional, inclusive os diretores vanguardistas franceses Jean Rouch e Jean-Luc Godard.

Os projetos liderados por Rouch e Godard, respectivamente, ilustram as limitações tecnológicas da produção filmica no contexto de extrema pobreza e tensões resultantes de um relacionamento que era percebido pelos moçambicanos como neocolonial, apesar das melhores intenções ideológicas por parte dos cineastas franceses. Além disso, Godard entrou em conflito com o dogmatismo ideológico da Frelimo, pois estava mais interessado em proporcionar aos camponeses moçambicanos meios técnicos e a liberdade criativa para produzirem imagens em um novo tipo de televisão do povo para o povo, sem seguir a linha do partido. Rouch e Godard foram ambos convidados pelo governo moçambicano, sob orientação de Ruy Guerra e do Instituto. Rouch encabeçou o acordo de cooperação patrocinado pelo governo francês envolvendo um importante projeto super-8, o qual incluía a construção de um laboratório totalmente equipado com a tecnologia necessária para produzir filmes juntamente com instrutores franceses, e cujo objetivo era treinar os moçambicanos no uso de tal tecnologia. Desentendimentos fundamentais surgiram entre Guerra e o Instituto sobre concepções e abordagens divergentes no que dizia respeito à produção, em especial, a praticabilidade e viabilidade em termos de custo a longo prazo de tal laboratório no contexto moçambicano. Andrade-Watkins destaca que, no início, os moçambicanos estavam mais interessados no formato

35mm do que o 8mm proposto por Rouch. Sentiram que Rouch estava de fato "tentando institucionalizar um grau de subdesenvolvimento técnico".⁸ Entretanto, Rouch simplesmente não achava que o formato de 35mm fosse prático ou eficiente economicamente. Em última instância, nenhuma das fórmulas se tornou viável em termos de custo a longo prazo para Moçambique. No caso de Godard (juntamente com sua produtora Sonimages), houve um desentendimento ideológico fundamental com a Frelimo, conforme documentado pelo filme de Margarida Cardoso, *Kuxa Kanema*, e Manthia Diawara.⁹

Além desses projetos de colaboração, o Instituto tornou-se o centro de produção de cinejornais, documentários e alguns longas-metragens.¹⁰ Seu projeto mais conhecido, *Kuxa Kanema [O nascimento do cinema]*,¹¹ é considerado por críticos e historiadores do cinema a tentativa mais bem-sucedida da

⁸ Claire Andrade-Watkins, "Portuguese African Cinema: Historical and Contemporary Perspectives-1969 to 1993". *Research in African Literatures*. V. 26, 1995, pp. 137-139.

⁹ O desentendimento entre Guerra, Rouch e Godard em Moçambique foi amplamente documentado por Manthia Diawara, *African Cinema*. Bloomington/Indianapolis: Indiana University Press, 1992, pp. 93-94.

¹⁰ Ruy Guerra dirigiu um dos primeiros longas-metragens em Moçambique, *Mueda, memória e massacre* (1979), documentando a representação anual do massacre de 1960 do povo makonde pelas forças coloniais portuguesas no norte de Moçambique. Vide Ukadike (pp. 240-241) para uma análise deste filme. Houve quatro longas importantes lançados no final da década de 1980, inclusive a coprodução polêmica com a Iugoslávia intitulada *O tempo dos leopardos* (1987), que enfoca os anos finais da guerra de libertação no norte de Moçambique. Conforme relatado por Licínio Azevedo e Luís Carlos Patraquim (corroteiristas) no documentário de Margarida Cardoso, *Kuxa Kanema*, a polêmica teve a ver com a arrogância e eurocentrismo por parte dos iugoslavos que entregaram a eles um roteiro que ignorava as especificidades históricas e culturais da guerra de libertação moçambicana e que estavam mais interessados em produzir um filme de ação que se passasse num lugar exótico, sob uma lógica maniqueísta lançando negros contra brancos. *O vento sopra do norte* (1987) de José Cardoso também ressalta a guerra de libertação no norte de Moçambique e foi a primeira produção exclusivamente moçambicana. O documentário moçambicano-brasileiro *Fronteiras de sangue* (1987) de Mário Borgneth adverte sobre a campanha de desestabilização realizada pela África do Sul da era do *Apartheid* contra seus vizinhos (inclusive Moçambique). *A colheita do diabo* (1991), codirigida por Licínio Azevedo e Brigitte Bagnol, mistura fato e ficção para retratar um vilarejo assolado pela seca no meio da guerra civil. Para mais detalhes sobre estes e outros filmes desse período vide Andrade-Watkins (op. cit., p. 17), Marcus Power (2004), e Ros Gray (2011), anteriormente citados.

criação de um cinema africano que atendia os interesses do povo africano; neste caso, o propósito de construir uma nação sob os auspícios do partido governante e antigo exército de libertação Frelimo e sua visão de uma república socialista. Maria Loftus argumenta que o projeto de *Kuxa Kanema* não só retratou o nascimento e morte do projeto socialista da Frelimo, mas também a ascensão e queda do cinema em Moçambique,¹² posto ao serviço daquele projeto. De acordo com a cineasta portuguesa Margarida Cardoso em seu extraordinário documentário, *Kuxa Kanema. O nascimento do cinema*, o projeto envolvia cinejornais semanais de dez minutos que eram exibidos em todo o país nos cinemas ou através de vans doadas pela antiga União Soviética em áreas rurais remotas. Entre 1981 e 1991, *Kuxa Kanema* produziu 359 edições semanais e 119 documentários de curta duração, além de vários longas.¹³ Em 1991, infelizmente, os equipamentos de cinema, a sala de edição, de som e os laboratórios de processamento pertencentes ao Instituto de Cinema de Moçambique foram praticamente destruídos por um incêndio, o que levou ao seu colapso.¹⁴ Mesmo antes do incêndio, no entanto, o Instituto já vinha sofrendo consideravelmente com problemas financeiros, de logística, infraestrutura e criatividade devido à devastadora Guerra Civil. A ruína do Instituto de Cinema Moçambicano ocorreu sob o pano de fundo da guerra, assim como da morte prematura de seu fundador e carismático líder, Samora Machel, num suspeito acidente

¹¹ De acordo com Lopes, Siteo e Nhamuende (2000), *Kuxa Kanema* é um neologismo criado pelo poeta, roteirista e produtor Luís Carlos Patraquim que significa “o nascimento ou a aurora do cinema”, cunhado a partir dos idiomas changana e makua falados no sul e norte de Moçambique, respectivamente, num gesto que evidencia o princípio abrangente de unidade nacional após a Independência.

¹² Vide Maria Loftus, “Kuxa Kanema: The Rise and Fall of an Experimental Documentary Series in Mozambique”. *Journal of African Cinemas*. 3, v. 2, 2011, pp. 161-171.

¹³ Claire Andrade-Watkins, “Portuguese African Cinema: Historical and Contemporary Perspectives –1969 to 1993”, op. cit., p. 141.

¹⁴ De acordo com uma entrevista de Marcus Power com o cameraman Gabriel Mondlane (vide “Post-colonial Cinema”, op. cit., p. 276). O extinto Instituto foi reconfigurado para tornar-se o Instituto Nacional de Audiovisual e Cinema (INAC), o qual vem batalhando com dificuldade para recuperar seu legado.

de avião sobre a África do Sul em 1986, selando definitivamente o fim do sonho utópico de uma sociedade igualitária, na qual o cinema desempenhou um papel importante.

LICÍNIO AZEVEDO

Licínio Azevedo – cineasta, jornalista e escritor – nasceu no Rio Grande do Sul, mas vive em Moçambique desde a Independência. Trabalhou no Instituto Nacional de Cinema durante os primeiros anos do cinema moçambicano, colaborando com Rouch e Godard. Azevedo também trabalhou para a televisão de Moçambique e hoje é um cineasta independente e diretor da produtora de filmes e multimídia Ébano Multimedia, com sede em Maputo. Azevedo tem realizado um número considerável de documentários e longas-metragens abordando um amplo leque de questões importantes ao entendimento da experiência pós-colonial e pós-guerra de Moçambique, do retorno emocional dos refugiados de guerra à sua terra natal (*A árvore dos antepassados*, 1994); à ameaça mortal das minas terrestres espalhadas pelo interior de Moçambique (*O acampamento da desminagem*, 2005); às perdas humanas e ambientais causadas por quinze anos de guerra civil (*A guerra da água*, 1996); às injustiças decorrentes do dogmatismo ideológico do governo no pós-Independência (*Virgem Margarida*, 2012); às trágicas consequências da epidemia da Aids (*Night Stop*, 2002). Vários de seus filmes foram exibidos em festivais internacionais e ganharam prêmios. Porém, a obra de Licínio Azevedo ainda não recebeu a atenção crítica que merece, apesar de ser o cineasta mais importante de Moçambique.

O conjunto da obra de Azevedo oferece um mosaico da vida contemporânea em Moçambique através das experiências de pessoas comuns vivendo, até certo ponto, sob circunstâncias extraordinárias. O *ethos* humanístico de Azevedo é a força motora por trás de sua prática cinematográfica com que retrata a sociedade moçambicana através de uma multiplicidade de vozes. Seus documentários, que constituem a maior parte de sua produção, repre-

sentam a realidade social moçambicana e seguem uma abordagem ética que permite ao "outro" (neste caso, na sua maioria moçambicanos pobres do interior) falar com um mínimo de interferência do diretor, em diálogos que parecem não terem sido ensaiados nem as cenas redigidas. A práxis cinematográfica de Azevedo revela uma grande afinidade com o "modo observacional" dos documentários descrito por Bill Nichols em seu clássico *Representing Reality* (1991), que enfatiza a não intervenção do cineasta. Fiel à sua colaboração com Jean Rouch, os documentários de Azevedo seguem algumas das convenções do *cinéma vérité* (que constitui uma excelente ilustração do modo observacional), assim como a distância não intrusiva entre a câmera e os sujeitos; a natureza da performance aparentemente pouco ensaiada ou dramatizada por parte dos atores; o foco em pessoas comuns; o uso de câmera portátil; locais autênticos; sons naturais e pouca pós-produção. A edição envolve breves cenas ocasionais intercaladas no fio narrativo retratando o cotidiano, a paisagem, animais, instrumentos musicais tocados por pessoas locais, ou rituais de dança, que acrescentam textura ao mesmo tempo em que enriquecem e complementam a história, através da inclusão de elementos relacionados a práticas culturais e hábitat, constitutivos das vidas dos sujeitos retratados. O estilo de direção de Licínio Azevedo conta, em grande parte, com uma "presença ausente" (conforme teorizado por Nichols), proporcionando sons e imagens, mas com uma presença de direção que permanece despercebida e não reconhecida. Os documentários de Azevedo são, em grande parte, estruturados ao redor de um "princípio axiográfico",¹⁵ no qual uma ética de representação é conhecida e vivenciada através da relação espacial entre a câmera e os sujeitos, refletida na proximidade física conforme deduzida pelo uso de closes de grande ângulo, assim como uma aceitação tácita, mútua, entre cineasta e sujeitos, a qual prevalece em todos seus filmes. Pode-se argumentar que o papel

¹⁵ Bill Nichols, *Representing Reality: Issues and Concepts in Documentary*. Bloomington/Indianapolis: Indiana University Press, 1991, pp. 77-95.

de Azevedo em seus documentários é simultaneamente o de "outsider/insider", portanto descentralizando, até certo grau, sua perspectiva de um brasileiro branco de classe média em relação aos sujeitos retratados – moçambicanos negros e pobres, na sua maioria camponeses.

Hóspedes da noite (2007) desenrola-se no Grande Hotel, na cidade da Beira (costa central de Moçambique), um antigo hotel de luxo à beira-mar, com 350 quartos e uma piscina olímpica, onde hoje vivem 3500 pessoas. O hotel, com arquitetura em estilo art déco, foi inaugurado em 1953 e é hoje a imagem esquelética de tal passado: faltam paredes, janelas, eletricidade ou água encanada, elevador ou corrimão nas escadas. Muitos de seus atuais moradores (homens e mulheres, em sua maioria jovens ou de meia-idade, além de muitas crianças) são sobreviventes da guerra civil. Todos são pobres, enfrentando dificuldades para sobreviverem em tempos de paz com criatividade e perseverança, em meio a uma nação pós-colonial que os abandonou por completo. Esse curto documentário visualmente poético oferece um mosaico da vida no Grande Hotel, onde os moradores são filmados à medida que desenvolvem suas atividades diárias em condições deploráveis e perigosas, ao mesmo tempo que são retratados com dignidade e beleza. *Hóspedes da noite* também destaca a visita de dois ex-empregados ao hotel (sr. Caíto e sr. Pires). À medida que exploram a estrutura fantasmagórica do hotel pululando de vida, os ex-funcionários relembram sua época opulenta durante o período colonial. Suas memórias dos anos dourados, quando senhoras elegantes bebiam uísque no fabuloso bar/discoteca do hotel, contrastam nitidamente com as imagens dos atuais moradores – "hóspedes da noite", esquecidos pela história, cujas vidas desafiam os indicadores tão divulgados do forte crescimento econômico de Moçambique.

A narrativa fílmica é estruturada em torno de várias cenas envolvendo diálogos entre os dois visitantes, três jovens mães (Rachida, Sofia e Francisca), dois irmãos jovens e órfãos, e dois homens de meia-idade (Eusébio, um segurança noturno, e Eunísio, um vendedor ambulante). De forma seme-

lhante a *Night Stop*, essas cenas proporcionam uma textura humana à medida que os sujeitos compartilham histórias de tragédia e sobrevivência durante e após a guerra civil, assim como antes e depois de chegarem ao Grande Hotel. Suas conversas variam entre tentativas por parte dos garotos órfãos de lembrarem a sua falecida mãe; os horrores da fuga de vilarejos em chamas durante a guerra, conforme descritos pelas mulheres quando jovens, ou seus complexos relacionamentos com homens quando adultas; e histórias compartilhadas entre o segurança e o vendedor ambulante sobre crianças e bêbados caindo dos andares mais altos do hotel para a morte. Todas essas figuras, especialmente as mulheres, são representadas através de closes que acentuam seu charme inocente e capacidade de superar dificuldades. Tais cenas são intercaladas por sequências de tomadas de plano geral e médio retratando variados aspectos da vida nesse microcosmo dos pobres de Moçambique, por exemplo: crianças assistindo a um filme de ação de Hong Kong numa tela esverdeada de TV, um grupo barulhento de crianças que pulam de alegria com a ideia de fazerem suas necessidades na praia, mães alimentando seus filhos, cultos religiosos muçulmanos e pentecostais, baldes de dejetos humanos sendo jogados das sacadas, um professor de geografia (com o nome improvável, porém simbólico, de professor Camões) trabalhando em seu computador enquanto se candidata a um cargo universitário, momentos de afeto entre mães e filhos, jovens praticando golpes de caratê, mulheres e homens cozinhando, mulheres fazendo cafunés nos cabelos umas das outras, adultos trocando gracejos divertidos e sugestivamente sexuais, pessoas buscando água na piscina, tomadas de pessoas com membros amputados como resultado da guerra, e imagens de ratos correndo pelas paredes.

Ocasionalmente, o ponto de vista adotado é o dos ex-funcionários do hotel, mas a perspectiva que predomina é a do diretor, o qual emprega um olhar de empatia um pouco voyeurístico sem evocar pena nos espectadores face aos sujeitos representados, mas exigindo um reconhecimento de sua humanidade.

Tal estratégia de representação é acentuada pelo amplo uso de closes dos sujeitos falantes e a estética chiaroscuro, em que a intensa luz dos espaços exteriores contrasta de forma marcante com a escuridão dos interiores, criando um efeito-tableau, certa estetização da pobreza que lembra o diretor português Pedro Costa e seus filmes com enfoque nas margens sociais de Lisboa (por exemplo *O quarto de Vanda* [2004], *Juventude em marcha* [2006] ou *Cavalo dinheiro* [2014]). A estetização da pobreza no caso de Azevedo é, contudo, amenizada por numerosas referências escatológicas, verbais ou visuais, feitas ao longo do filme. Portanto, ao invés de simplesmente “embelezar” a sua representação dos pobres, Azevedo opta por tornar palpável tanto a beleza como a feiura, de forma explícita ou implícita, no quadro das forças biopolíticas, infra-estruturais, históricas e econômicas em funcionamento que moldam a “vida nua” (conforme postulado pelo filósofo Giorgio Agamben)¹⁶ que os espectadores testemunham no Grande Hotel. Da mesma forma, em *Hóspedes da noite* não há narração em off (semelhante à maioria dos documentários de Azevedo) e o filme apenas fornece informações básicas na forma de letreiros sobre os sujeitos falantes quando eles aparecem pela primeira vez. Todas as informações adicionais sobre suas vidas; a história do hotel, assim como suas condições de moradia são apresentadas por meio de conversas quase sem nenhuma roteirização entre os sujeitos (como em *O acampamento de desminagem* e *Night Stop*), ao mesmo tempo em que proporcionam um amplo panorama sobre a vida urbana de Moçambique (semelhante ao curta de ficção *O grande bazar* [2006]).

Em última análise, Azevedo apresenta o Grande Hotel como uma metáfora viva da espacialização do tempo; neste caso, as múltiplas temporalidades e processos históricos convergindo num único local (os anos finais do colonialismo, a guerra civil da pós-Independência, o relativamente estável, embora

¹⁶ Agamben postula a noção de “vida nua” como análoga ao corpo, assim como à vida biológica e suas necessidades – todos eles fatores decisivos na esfera política. (Giorgio Agamben, *Homo Sacer and Bare Life*. Palo Alto: Stanford University Press, 1998, p. 119-135).

incerto, presente neoliberal) e seus efeitos nos segmentos mais vulneráveis e marginalizados da população moçambicana. Embora denunciando de forma implícita a injustiça social reservada aos sujeitos representados, o filme não os retrata necessariamente como vítimas sem esperança.

Azevedo permanece fiel ao imperativo ético de representar o povo de Moçambique e proporcionar agenciamento histórico aos pobres das zonas rurais, evidenciado por esse capítulo extraordinário na história do cinema africano que ocorreu em Moçambique durante os primeiros anos de Independência. Acontecimentos cataclísmicos levaram à destruição da utopia de uma sociedade igualitária, sob a liderança de um governo de partido único nacionalista e marxista-leninista, causando uma ruptura no paradigma socioeconômico e político hegemônico, enquanto que o cinema se adaptou aos tempos em mudança. Licínio Azevedo tem dedicado sua arte cinematográfica a documentar as consequências do fracasso violento da utopia; em especial, o preço cobrado dos sobreviventes que hoje em dia constroem um futuro incerto num país que se encontra precariamente reconciliado.

FERNANDO ARENAS é professor de Estudos Culturais Lusófonos nos departamentos de Estudos Afro-Americanos e Africanos e Línguas e Literaturas Românicas na University of Michigan. É o autor de *Lusophone África: Beyond Independence* (University of Minnesota Press, 2011), cuja versão traduzida e atualizada em português será publicada pela Edusp em 2017; *Utopias of Otherness: Nationhood and Subjectivity in Portugal and Brazil* (University of Minnesota Press, 2003); e co-editor, junto com Susan C. Quinlan, de *Lusosex: Sexuality and Gender in the Portuguese-Speaking World* (University of Minnesota Press, 2002).

Anexo 2 (Texto do catálogo "África(s). Cinema e revolução")

UM OLHAR SOBRE O MUNDO

 **POR ANNOUCHKA DE ANDRADE**

Ainda que ela não seja africana de nascimento, suas origens, seu trabalho e seu interesse pela causa africana permitem dizer que Sarah Maldoror ocupa um lugar privilegiado no cinema negro mundial. Para se definir, ela diz: "Sinto-me em casa em toda parte. Sou de toda parte e de lugar algum. Meus ancestrais eram escravos. No meu caso, isso torna as coisas mais difíceis. Os antilhenses me acusam de não viver nas Antilhas, os africanos dizem que eu não nasci no continente africano e os franceses me criticam por não ser como eles".¹

Sarah Maldoror (ela escolheu esse nome depois da leitura dos Cantos de Maldoror, de Lautréamont) criou, ao lado de Toto Bissainthe, Timité Bassari e Ababacar Samb-Makharam, a primeira trupe de teatro negro de Paris, Les Griots. O objetivo era divulgar autores negros, formar uma escola de teatro e interpretar todos os papéis a que não tinham acesso. Assim, encenaram *Entre quatro paredes* (*Huis clos*, 1944), de Jean-Paul Sartre, e *As criadas* (*Les Bonnes*, 1958), de Jean Genet, sob a direção de Roger Blin.

Depois de uma temporada na Guiné-Conacri, Sarah decide estudar cinema em Moscou para levar à tela as lutas africanas de Independência. Ela adaptará diversos autores, precisando: "Não me importa que o autor seja negro ou branco, se a história for interessante. O cinema não tem fronteiras". Na Argélia, ela realiza seu primeiro curta-metragem, *Monangabee* (1969), adaptação do conto "O fato completo de Lucas Matesso", de José Luandino Vieira, que estava preso no Tarrafal (Cabo Verde) em função de suas atividades políticas. Ela convoca atores não profissionais, todos militantes angolanos, com exceção do ator Mohamed Zinet. A música fica a cargo do Art Ensemble of Chicago, que tem no curta-metragem sua primeira colaboração cinematográfica. O filme, produzido pelo Centro da Cinematografia Africana, obtém diversos prêmios (Festival de Dinard, Prêmio da Crítica no Festival de Cartago, terceiro lugar no Festival de Ouagadougou).

¹ *Black Art*, v. 5, n. 2, 1982, p. 31.

Entre 1971 e 1972, ela realiza *Sambizanga*, outra adaptação de Luandino Vieira, no caso, do romance *A verdadeira vida de Domingos Xavier*. O roteiro é assinado por Maurice Pons e Mário de Andrade.² O filme, de produção francesa, foi rodado no Congo-Brazzaville e conquistou vários prêmios (Tanis de Ouro em Cartago, Grande Prêmio do Festival de Ouagadougou, entre outros). No longa, para além da trama dramática tecida ao redor da prisão e da tortura de Domingos Xavier pelo colonialista português, Sarah Maldoror coloca no centro sua mulher, Maria, que toma a estrada determinada a reencontrar o marido. O tom é decididamente íntimo, e possui até mesmo um lirismo meditativo, *parti pris* raro quando se trata desses assuntos.

Definitivamente estabelecida em Paris, ela realiza mais de quarenta filmes, entre os quais retratos de poetas (Aimé Césaire, Léon-Gontran Damas, Senghor, Louis Aragon) e de artistas (Mirò, Robert Doisneau, Alberto Carlisky, Ana Mercedes Hoyos), sempre com o mesmo olhar pertinente e a mesma vontade de compartilhar seu encantamento diante do mundo.

ANNOUCHKA DE ANDRADE é filha de Sarah Maldoror e Mário Pinto de Andrade. Ela trabalha há mais de vinte anos na promoção da diversidade cultural. Foi responsável pelo serviço audiovisual nos países andinos para o serviço diplomático francês.

Traduzido do francês por Lúcia Ramos Monteiro

² A autora refere-se ao nacionalista angolano Mário Pinto de Andrade (1928-1990). [N. T.]

Anexo 3 (Texto do catálogo "África(s), Cinema e Memória e Construção")

**IMPASSES DA
DESCOLONIZAÇÃO:
IMAGENS, FANTASMAS
E DETRITOS
IMPERIAIS NA
OBRA DE MATHIEU
KLEYEBE ABONNENC**

 **POR EMI KOIDE**

Mathieu Kleyebe Abonnenc lida com histórias pouco conhecidas, marginalizadas, esquecidas e silenciadas. Artista, curador e pesquisador, seu trabalho é calcado pela intensa pesquisa histórica, nas questões pós-coloniais e decoloniais. Nascido e criado na Guiana Francesa, até hoje território ultramarino francês no Caribe – denominação que substituiu a de colônia –, Abonnenc realizou sua formação e seus estudos de arte na França, onde vive e atua. Suas obras respondem e refletem sobre impasses na metrópole e no continente europeu, cuja história colonial continua recalçada. Parte significativa de seu trabalho constituiu-se de videoinstalações ou dispositivos fotográficos em que recupera e retrabalha imagens, arquivos, narrativas e sons.

A ideia de descolonização perpassa suas obras de diferentes modos, seja por meio da memória e do reexame crítico das lutas pela liberação, seja pela implicação da própria arte, da pesquisa e dos espaços institucionais europeus com histórias coloniais denegadas e abafadas. O desdobramento de ideias de Frantz Fanon anima as narrativas de Abonnenc tecidas por fragmentos, ausências e silêncios – como as diferentes manifestações simbólicas e materiais da violência. A colonização instaurou um mundo cindido e racializado pela linguagem e pela ação da pura violência. Para Fanon, escrevendo no início dos anos 1960, período de intensa ebulição de lutas anticoloniais, o uso da violência pelos colonizados num mundo de contínua opressão em todas as esferas da vida – no trabalho, na cultura e na psique – era a arma necessária para a descolonização. Afinal, a promessa de independência no Terceiro Mundo, sobretudo na África, era vista nos anos 1960 e 1970 como grande abertura para um novo horizonte utópico, de uma outra humanidade, que poderia responder aos fracassos do projeto moderno europeu, para inaugurar um novo mundo, por meio de uma “tabula rasa”¹. Se a descolonização implicava a participação ativa dos colonizados, essa mudança radical deveria se estender aos colonos.

¹ Franz Fanon, *Les damnés de la terre*. Paris: La Découverte, 2002, p. 39.

A guerra pela liberação do Partido Africano pela Independência da Guiné e Cabo Verde (PAIGC) contra o Exército português e a participação de mulheres e crianças é o eixo de *Prefácio a Fuzis para Banta* (*Preface à Des Fusils pour Banta*, 2011). Propõe-se um filme-hipótese, uma homenagem a outro filme desaparecido que nem sequer chegou a existir por ter sido apreendido pelo Exército argelino – *Fuzis para Banta* (*Des Fusils pour Banta*), realizado em 1970, por Sarah Maldoror. Fragmentos da história perdida desse filme, aspectos não contados dessas lutas pela emancipação, na qual se depositavam tantas esperanças não realizadas, compõem este prefácio audiovisual. Ao comentar o processo de realização do projeto abortado, suas inquietações, tanto Maldoror como a narradora trazem dimensões críticas à guerra, suas contradições, suas idealizações e seus processos de iconização e suas relações com a própria produção de imagens. Pois, se na guerra o PAIGC foi vencedor, o projeto de criação de novos Estados-nações independentes fracassa, bem como a descolonização.

Em *Tudo bem, tudo bem, vamos continuar* (*Ça va, ça va, on continue*, 2013), relatos-encenações da atriz Bia Gomes, ícone de filmes do importante realizador guineense Flora Gomes, retomam a história da luta pela liberação na Guiné-Bissau. A centralidade desse trabalho é a questão da voz e do som, registros sonoros e seu aspecto fantasmal, voz encarnada entre ausência e presença. Faz-se referência a *Morte negada* (*Mortu nega*, 1988), marco na filmografia de Flora Gomes. Essa reencenação da guerra pela independência destaca justamente a crucial participação das mulheres. De certa forma, é como se o filme pudesse ser uma espécie de encarnação daquele de Maldoror. A atriz-personagem Bia Gomes conta sobre sua personagem Diminga em *Morte negada*, por vezes passa a encarná-la novamente, não se sabe ao certo quem fala. Adiante, um embate entre o personagem artista branco e português com uma plateia majoritariamente negra ocorre num auditório. Questões como apropriação da cultura e voz do outro, lugar de fala, diferença, identidade e representação são colocadas. No embate, é o público que

requer ter voz, questiona lugares de privilégios, no qual o autor encarna a autoridade colonizadora, para questionar se o subalterno pode falar. Ao tratar do ato de falar no lugar do outro, a obra apresenta uma dimensão autocrítica, problematizando o próprio trabalho do artista. Acena para os impasses do percurso por fazer da descolonização, num contexto europeu de crises com comunidades de imigrantes, de violência e exclusão, um mundo em que “detritos imperiais” de uma colonialidade continuam agindo no presente.

Outra forma de violência (neo)colonial é a pilhagem de riquezas como minerais, matérias-primas, mas também de objetos africanos que constituem coleções etnográficas europeias, bem como a apropriação destes pelos artistas vanguardistas do modernismo ocidental. O vídeo *Um filme italiano. África, adeus!* (*An Italian Film. Africa Addio*, 2012) dá forma a esse processo de exploração e espoliação material e simbólica apresentando o processo de destruição e transformação de antigas cruces de cobre da região de Katanga, no Congo (RDC), que eram moedas locais carregadas de histórias, em barras minimalistas num centro de fundição artesanal na Inglaterra. O Congo foi e continua a ser palco de múltiplas guerras e conflitos relacionados à exploração de diferentes minérios. Pela violência da expropriação e da exploração, passado e presente se conectam, bem como as metrópoles europeias e regiões de conflito perene. Ainda, a obra remete a outra violência, a da fabricação de imagens, ao aludir no título ao filme *África, adeus* (1966), dos italianos Gualtierro Jacopetti e Franco Prospero. Essa produção sensacionalista e racista, que revela uma nostalgia colonial, saturada de imagens violentas, envolve a controvérsia em torno da participação dos cineastas dirigindo cenas de execução por soldados mercenários justamente em Katanga, durante a Guerra de Secessão dessa região repleta de cobre, principal riqueza na época da independência. Narram-se histórias de milhões de mortes, de traumas que se repetem, e nós, como espectadores, conhecemos e somos cúmplices, de “passados mortos e futuros inimagináveis”.

Dando continuidade à problemática da pilhagem e da responsabilidade de instituições ocidentais como o museu – que tem enfrentado nos últimos anos uma crescente pressão para lidar com a origem e o significado de suas coleções – em *Sector IX B (Secteur IX B, 2015)*, o artista remonta à mítica missão etnográfica francesa Dakar-Djibouti e a episódios embaraçosos da coleta de objetos que comporiam a coleção do Museu do Homem em Paris (transferidas posteriormente para o Museu do Quai Branly) no contexto da renovação controversa dessa instituição. No célebre livro *A África fantasma* (1934), Michel Leiris, participante da missão, relata como ele e Marcel Griaule, um dos fundadores da etnografia francesa, sub-repticiamente se apossaram de objetos sagrados, denominados *boli*, da sociedade kono da etnia bambara no Mali. Entre os objetos de “formas estranhas” furtados, estaria “um tipo de leitão, sempre de pasta marrom (ou seja, de sangue coagulado)”². Objetos vivos com funções rituais e simbólicas que foram pirateados, violados, para serem classificados, expostos no museu etnográfico colonial. No vídeo, a personagem etnógrafa expressa a decepção com seu trabalho em torno de “objetos inertes e mortos”, entre os quais um dos *boli* furtados por Leiris e Griaule, com os quais ela só pode se engajar de outro modo por meio da ingestão de substâncias que modificam o estado de consciência e a percepção – medicamentos tomados pelos viajantes de expedições coloniais. Missões científicas pretensamente guiadas pela racionalidade ocidental, no entanto, realizadas por sujeitos “fora de si”. Tal obra se insere num contexto de debates em torno de restituição de objetos etnográficos e ética das coleções.

As reflexões levantadas por essas obras de Abonnenc nos remetem à persistência dos efeitos imperiais, de restos coloniais recalçados que continuam a agir no presente em todos os espaços. Nas ex-colônias, esses

² Michel Leiris, *A África fantasma* (1934). Trad. A. P. Pacheco. São Paulo: Cosac Naify, 2007, pp. 141-5. Data: 6 e 7 de setembro de 1931.

detritos imperiais arruinam,³ produzem vidas precarizadas, saques contínuos de riquezas materiais, imateriais e simbólicas, perpetuando conflitos. Nas metrópoles, tais sintomas se perpetuam com o retorno de histórias denegadas, do fracasso do projeto moderno civilizacional com suas instituições e da segregação contínua de imigrantes oriundos de ex-colônias. Assim, talvez se coloque a necessidade da descolonização como horizonte, como tarefa contínua, cujos significados e ações devem ser recriados e reinventados.

EMI KOIDE é professora adjunta no curso de artes visuais do Centro de Artes, Humanidades e Letras da Universidade Federal do Recôncavo da Bahia (UFRB). É pós-doutora em história da arte pela Universidade Federal de São Paulo (Unifesp); foi curadora convidada do 7º Festival de Filmes Lagunimages (Benim, 2013) e co-organizadora do simpósio *Mediando passado, presente e futuro: narrativas históricas e arte do século XX e XXI; diálogos com experiências do sul global* (2016), na Académie des Beaux Arts de Kinshasa (R. D. Congo).

³ Ann Laura Stoler, *Imperial Debris: On Ruins and Ruination*. Durham: Duke University Press, 2013.

Anexo 4 (Página do site “Feito por elas”, com a ficha técnica e link para o episódio do podcast)



PODCASTS

Feito por Elas #105 Sarah Maldoror

29 de abril de 2020

Assine nosso [Padrim](#)

Assine nosso [Patreon](#)

Agradecimento: Carolina Ronconi e Leticia Santinon

Mencionados:

[FILME] [Sambizanga](#) (1972), por Sarah Maldoror, no youtube

[FILME] [Três filmes da cineasta disponibilizados pelo Museo Reina Sofia](#)

[CINEASTA] [Ousmane Sembène](#)

[REFERÊNCIA] [Mário Pinto de Andrade](#)

[REFERÊNCIA] [Movimento Popular de Libertação de Angola \(MPLA\)](#)

[REFERÊNCIA] [José Luandino Vieira](#)

[PODCAST] [Feito por Elas #82 Safi Faye](#)

[ARTIGO] [Os Cantos de Maldoror: Cinema de Libertação da realizadora-romancista](#), por Maria do Carmo Piçarra, publicado na revista Mulemba, da UFRJ

Nesse programa vamos conversar sobre a cineasta pioneira Sarah Maldoror, nascida em 1929 na França e que faleceu em 13 de abril em virtude da Covid-19. Ela é considerada uma das primeiras mulheres a dirigirem longas na África e um dos grandes nomes do cinema negro pós-colonial. Nosso foco é o filme *Sambizanga* (1972), adaptado da novela *A Vida Verdadeira de Domingos Xavier*, do escritor José Luandino Vieira, que trata da guerra pela independência de Angola. O programa é apresentado por [Isabel Wittmann](#) e [Camila Vieira](#).

Oferecimento:

Telecine: [acesse para testar](#)

Feedback: contato@feitoporelas.com.br



Feito por Elas
Feito por Elas #105 Sarah Maldoror

SOUNDCLOUD
Compartilhar

#105 SARAH MALDOROR
Privacy policy

[Feed](#) | [Facebook](#) | [Twitter](#) | [Instagram](#) | [Letterboxd](#) | [Telegram](#)

Edição: [Isabel Wittmann](#)

Pesquisa e pauta: [Isabel Wittmann](#) e [Camila Vieira](#)

Arte da capa: [Amanda Menezes](#)

Vinheta: [Felipe Ayres](#)

Locução: Deborah Garcia (deh.gbf@gmail.com)

Anexo 5 (Texto do catálogo da "Semana do Cinema Negro de Belo Horizonte" em 2021)

**CINEMA,
NEGRITUDE
E POESIA:
UMA
HOMENAGEM
A SARAH
MALDOROR**

FILM, NEGRITUDE AND POETRY:
A TRIBUTE TO SARAH MALDOROR



SEMANA DE CINEMA NEGRO - BELO HORIZONTE - ABRIL DE 2021

Annouchka de Andrade

Tradução para o português: Nathália Dias

Viver é sonhar.

Esta homenagem à Sarah Maldoror, no Brasil, toca profundamente a minha irmã Henda¹ e a mim e gostaríamos de agradecê-los pela iniciativa.

Trata-se do reconhecimento de seu trabalho em terras brasileiras, lugar que ela sonhou conhecer, e finalmente estará presente por meio de suas obras e, principalmente, por meio desta seleção voltada para a poesia. Essa escolha é um tanto notável, pois reúne Césaire e Damas, dois grandes poetas da negritude que ela admirava; aquele que inventou o conceito (Césaire) e este que o viveu em sua carne (Damas) estão, de certa forma, ao redor dela (visto que ela está presente no filme *Et les chiens se taisaient*).

Amante das artes, mãe, poeta e cineasta, Sarah era tudo isso ao mesmo tempo. Ela escolheu o nome artístico, de Maldoror, após a leitura de *Os Cantos de Maldoror*, do poeta surrealista Lautréamont. Ela será fiel a ele prestando homenagem à tradição oral e se colocando contra o horror do mundo de Maldoror – Mal de horror – por toda a sua vida, suas ações e suas escolhas farão eco a esse primeiro gesto.

Sarah escolheu o cinema para compartilhar a cultura negra e seus autores. Ela acrescentaria: “Nós somos responsáveis, ninguém mais para culpar. Cabe a nós contar nossas próprias histórias” às palavras de Mao Tse Toung, que ela nos repetia quando éramos crianças: “você tem que ser autossuficiente”, e às quais gostaria de acrescentar: “nunca reclame, levante-se e siga em frente”.

Ela dirigiu 42 filmes, escreveu mais de quarenta projetos e teve, até mesmo, uma cópia de filme apreendida, a qual não perdemos a esperança de encontrar. O filme *Des fusils pour Banta* (1970) é o seu primeiro longa-metragem depois de uma filmagem difícil na resistência armada da Guiné-Bissau e na sequência de um desentendimento com os comandantes argelinos. Ela teve que abandonar a cópia e sair da Argélia em 48 horas.

Outros cineastas teriam ficado desencorajados. Sarah, não. Ela continuou, sempre em frente. Ela disse durante sua última entrevista à RFI, em novembro do ano passado:² “Foi um acidente de percurso, não sou a única a ter sido expulsa da Argélia, e daí?”. Seu jeito de ser em todas as circunstâncias e a convicção do que é justo não lhe deixavam sobrar tempo para arrependimentos.

Ela se construiu, então, aos poucos, por meio da literatura, descoberta na livraria *Présence Africaine* e junto de homens e mulheres com quem trabalharia ao longo de sua vida. Em 1956, Sarah cria a primeira trupe de teatro negro, os *Griots*, com Toto Bissainthe,

1. Ambas as irmãs desenvolveram um projeto para preservar e compartilhar o trabalho de Sarah Maldoror e Mário de Andrade. O caminho de duas pessoas que lutaram pela independência africana e emancipação cultural. Crucial para seu trabalho é a restauração de filmes, arquivamento de documentos, correspondências, manuscritos e roteiros desconhecidos etc.

2. Em novembro de 2019.

Sam Abambacar e Tímoty Bassori. O desejo deles era poder interpretar grandes papéis dos quais foram excluídos e apresentar os autores do mundo negro. O desejo de compartilhar obras e de transmiti-las nunca deixarão Sarah. Se ela decidiu, em 1961, viajar para estudar cinema em Moscou, foi para poder compartilhar suas histórias com o maior número de pessoas possível, especialmente na África. Embora o racismo fosse violento lá, ela se lembrará de seus anos de universidade soviética, da necessidade da construção do quadro e de se nutrir de todas as artes. Uma consequência familiar direta, a obrigação de ir ao museu todos os domingos para minha irmã e eu.

Morando na França, ela teve que enfrentar outro aspecto de sua mestiçagem: as culturas francesa, antilhana, africana e feminina, devendo lutar em todas as frentes e contra todos os preconceitos. Como muitos mestiços, Sarah Maldoror reivindica orgulhosamente a herança negra, com a qual se identificou.

Eu sou de todos os lugares e de lugar nenhum. Meus ancestrais eram escravizados. No meu caso, às vezes, pode ser difícil me definir. Os antilhanos me censuram por não ter vivido nas Antilhas, os africanos dizem que não nasci na África e os franceses me censuram por não ser como eles.³

A filmografia de Sarah Maldoror é um testemunho de sua resistência, sua força e sua determinação. Ela consegue filmar para a televisão, curtas-metragens, retratos e até mesmo três ficções.⁴ Todos esses filmes falam de seu desejo real, aquele da narrativa, de celebrar as histórias, mitos, tradições e memórias de uma africana em diáspora multifacetada.

Os três filmes, apresentados na *Semana de Cinema Negro de Belo Horizonte*, oferecem aos poetas da negritude um espaço onde as paisagens e o verbo encontram a sensualidade e o ritmo dos versos de Césaire e Damas. Sarah nunca fez uma escolha por oportunismo, sua franqueza era um plano de ação e, até o fim, ela agiu sempre com convicção. Quando decidiu filmar na Guiana em preto e branco, a fim de “sublimar a força e a poesia de Damas”, o canal RFO, que tinha encomendado o filme, recusou-o. O filme não foi transmitido e ela não trabalhou nunca mais com eles.

Sarah Maldoror teria gostado de compartilhar esses momentos de encontro com vocês, suscitar a curiosidade, e dizer o quanto ir ao cinema, ler poesia e sempre, sempre acreditar nos sonhos é essencial.

Que vocês possam sonhar descobrindo seus filmes.

3. Entrevista por Françoise Pfaff em *Black Art*, vol. 5, 1982.

4. *Un dessert pour Constance* (1979) - *L'hôpital de Leningrad* (1981) - *Le passager du Tassili* (1985).

Anexo 6 (Texto do catálogo da "Semana do Cinema Negro de Belo Horizonte" em 2021)

MULHER COM UMA CÂMERA-ARMA SOBRE O TRABALHO DE SARAH MALDOROR

Yasmina Price

Tradução: **Cátia Maringolo**

Sarah Maldoror foi uma voz para a história. Eu pego emprestada essa frase de Euzhan Palcy, uma cineasta negra, como Maldoror, que reivindicava um lugar autônomo por trás das câmeras. *Aimê Césaire: uma voz para a história* (1994) é um filme magnífico de três partes de Palcy sobre seu mentor: o fundador da Negritude, escritor e figura política. Maldoror e Césaire eram também amigos e colaboradores, e uma vez ele escreveu um poema dedicado a ela.

À Sarah Maldoror...

qui,
caméra au poing,
combat l'oppression,
l'aliénation
et défi
la connerie humaine.

(À Sarah Maldoror...

que, câmera em punho, luta contra a opressão, alienação
e desafia a merda humana.)

Essa teia de empréstimos intertextuais e relações interpessoais é a base de muito dos esforços de Maldoror e de seus companheiros itinerantes de cinema para a criação de cinemas alternativos. Embora ela tivesse um ponto de vista específico e singular, Maldoror era, todavia, uma cineasta cujos principais comprometeros estavam no trabalho coletivo.

No dia 13 de abril de 2020 a artista anticolonial, Pan-africanista, feminista e agitadora faleceu em decorrência do Covid-19.

Quando eu penso em Maldoror, eu penso nas tarefas de reunir, catalogar e educar – talvez não tenhamos termos usuais para descrever o trabalho de uma diretora majoritariamente conhecida por seu modo de filmar narrativo. Entretanto, o seu trabalho era um mais amplo projeto histórico, atento aos legados da produção cultural negra como parte de um comprometimento revolucionário com vistas a derrubar sistemas de opressão colonial.

A imagem que Césaire criou de Maldoror com uma câmera na mão como um tipo de arma estabelece uma relação com a lógica do Terceiro Cinema, um movimento político e artístico, no contexto de muitos de seus filmes. No seu manifesto *Hacia um tercer cine* ["Em busca de um Terceiro Cinema"], os cineastas argentinos Fernando Solanas e Octavio Getino deram o nome de "Terceiro Cinema" à onda latino-americana de filmes militantes nos anos de 1960 e 1970. O termo ganhou um uso mais amplo ao incluir outras práti-

cas cinematográficas revolucionárias emergentes do Sul Global. O manifesto declarava explicitamente: “Com uma câmera como nosso rifle, nós nos movimentamos, de fato, em direção a uma atividade de guerrilha”. Nesses termos, a câmera era uma ferramenta educacional e mobilizadora contra o colonialismo e o imperialismo e que não poupava a violência necessária para a abolição destes sistemas. Essa tradição de cinema representava uma ameaça bem como uma promessa de que algo poderia realmente mudar se os mecanismos de exploração colonial, e exploração de qualquer tipo, não fossem apenas mostrados, mas explicados. A esquete de Césaire sobre Maldoror, segurando sua câmera-armas, captura exatamente o sentimento de uma oposição intransigente e força militar que inicialmente me atraíram ao seu cinema.

Como muitas pessoas, meu primeiro contato com Maldoror se deu por meio de seu muito aclamado filme de estreia *Sambizanga* (1972). Vencedor do prestigiado prêmio Tanit d’or no Festival de Cinema de Cartago no ano em que foi realizado, o filme consagrou Maldoror como a primeira mulher a dirigir um longa-metragem sobre o continente africano, tornando-a uma figura única tanto no movimento de ascensão de cinemas africanos quanto do revolucionário Terceiro Cinema. O filme aparece com relativa consistência na programação de eventos focados na tradição anticolonial. As significativas contribuições culturais e histórias de Maldoror têm sido reconhecidas de certo modo, por alguns grupos mais irônicos: em 2012, foi-lhe concedido o status de *chavelier dans l’ordre national du Mérite* [Cavaleira da ordem nacional do mérito] por Frédéric Mitterrand, o então ministro da Cultura da França.

Entretanto, há ainda certa limitação com relação ao envolvimento com Maldoror, o que é parcialmente, mas não apenas, uma questão do restrito acesso a sua filmografia completa. A genealogia do cinema africano, como o Terceiro Cinema, é inegavelmente masculina. Embora não haja uma ausência absoluta de filmes canônicos centrados em mulheres em nenhuma das tradições – por exemplo o filme *La noire de...* de 1966 de Ousmane Sembène ou o *Lucía* de 1968 de Humberto Solás – como Maldoror mesmo disse, “Mulheres africanas devem estar em todos os lugares. Elas devem estar nas imagens, atrás das câmeras, na sala de edição e envolvidas em todos os estágios da produção de um filme. São elas que devem falar sobre seus problemas.” A primeira mulher de nacionalidade continental africana a dirigir um longa-metragem foi a senegalesa Safi Faye, com o filme *Kaddu Beykat (Carta camponesa)* de 1975. Mesmo para as pessoas familiarizadas com o ponto alto do cinema africano, tanto o trabalho de Faye quanto o de Maldoror são provavelmente deixados de lado. Esse obscurecimento gerado teve severas repercussões materiais na falta de financiamento e apoio quando estas cineastas estavam em atividade e ainda afeta esforços contemporâneos em busca de restauração e distribuição.

Em seus filmes, Maldoror resistia a tendência esporádica em certos movimentos revolucionários tanto em omitir questões de gênero em seus programas para a mudança como também em dar reconhecimento insuficiente para a sempre presente participação de mulheres. Em uma entrevista alguns anos atrás, Maldoror deixou explícita sua posição de que nenhuma guerra poderia ser vencida sem as mulheres. A partir de sua perspectiva, uma guerra anticolonial lutada apenas no sentido militar formal, por soldados e não por toda a população, já estava perdida. O que mais me cativou em seus filmes foi como essa reificação dos termos de lugar da mulher também a orientou em

direção a uma atenção às formas de revolução enraizadas nos pequenos atos de cuidado e solidariedade entre os colonizados. Os seus filmes ficcionais não eram feitos sobre importantes figuras históricas, mas sobre pessoas do dia-a-dia. A prática de Maldoror de contra-história e contraimagem era tripla: apontar para o já papel central das mulheres; apoiar figuras da cultura negra que não receberam reconhecimento suficiente; e rechaçar narrativas institucionalizadas que singularizam a luta, tornando explícito que a mudança histórica sempre será feita pelas pessoas que muito provavelmente permanecerão anônimas. Retornando à frase de Palcy, “uma voz para a história”, Maldoror pode ser mais especificamente um canal para múltiplas vozes de pequenas histórias.

Sarah Maldoror nasceu Sarah Ducados em 1929 em Gers, no sudoeste da França, de pai guadalupense e mãe francesa. Interessada em teatro desde muito jovem, ela finalmente se mudou para Paris e entrou para uma escola de teatro. Foi nesse tempo que, em um gesto de autocriação, ela começou a usar o nome Maldoror, do escritor surrealista Conde de Lautréamont, da obra *Le Chants de Maldoror (Os cantos de Maldoror)*. O seu primeiro ato como uma artista foi se reinventar e dar um novo valor subversivo a uma quantidade conhecida. Embora não seja um gesto incomum, acredito que essa renomeação sinaliza a crença basilar nas possibilidades de refazimento e renovação que tanto sustentam o seu trabalho. Não é de se surpreender que a cena teatral na qual ela se encontrava não fosse acolhedora a artistas negros e negras. Ao invés de tentar uma navegação individual neste ambiente hostil, ela cofundou a primeira trupe teatral de atores negros e caribenhos. Isso também dá o tom de seu trabalho futuro: uma determinação consistente de reunir pessoas em projetos coletivos. Maldoror foi exemplar em materialmente atuar uma convicção de que o trabalho de libertação era uma empreitada comunal, assim como ativamente criava espaços nos quais seus colaboradores, de diversos estratos, podiam se juntar.

A trupe, chamada “Les Griots”, começou em 1956 e era organizada com seus amigos, os senegaleses Ababacar Samb Makaram (que também se tornou um cineasta) e Ivorian Timité Bassori; o guadalupense Robert Liensol e o cantor haitiano Toto Bissainthe (um amigo de longa data e tema de um dos documentários posteriores de Maldoror). O grupo encenou trabalhos tais como: *La tragédie du roi Christophe* (1963) de Aimé Césaire e *Les Nègres* (1968) de Jean Genet. Wilfredo Lam, o artista afro-asiático-cubano criou o pôster para sua primeira peça, *Huis Clos* (1944). Lam, cujo trabalho era uma forma de surrealismo decolonial que encontrava maneiras de honrar ao invés de explorar estéticas extraídas da diáspora africana, foi outro cúmplice de Maldoror. Um aspecto do seu trabalho que eu acho particularmente fascinante é como ela manteve um diálogo crescente entre o meio cinematográfico e um interesse pelas artes plásticas mais tradicionais, continuamente retirando inspiração da pintura em suas imagens fílmicas. O movimento subsequente de se afastar do teatro em direção ao cinema foi, entre outras coisas, uma decisão estratégica, alinhada à sua ancoragem comunal. Maldoror estava procurando um meio de mais ampla acessibilidade.

Sua virada para o cinema começa em 1961, quando se preparava com Mark Semyonovich Donskoy no Instituto Cinematográfico Gerasimov em Moscou. Lá, ela cruzou com um luminar companheiro do cinema anticolonial africano, o senegalês Ousmane Sembène (este é um encontro histórico que eu faria qualquer coisa para ter espiado). Uma outra notável credencial foi sua posição como diretora assistente no filme *The*

battle of Algiers [A batalha de Argel] de 1966 de Gillo Pontecorvo, que é canonizado como um modelo para o cinema político. Maldoror dirigiu ela própria o seu primeiro filme, um curta de 18 minutos, em 1969. Esse curta, *Monangambée* seria seu segundo projeto pan-africanista, depois da trupe de teatro.

O Pan-africanismo foi uma orientação chave para Maldoror. O termo ganhou circulação pública em 1900 na Primeira Conferência Pan-africanista, com a presença de W. E. Du Bois dentre outros delegados reunidos sob as motivações de um internacionalismo negro e reivindicações por auto-governança nas colônias. Espaçoso e mutável, o termo apreende uma visão comunitária política e cultural para as pessoas de descendência africana unidas por uma estrutura comum de opressões e por um objetivo amplo de libertação. O pan-africanismo que informou Maldoror, mais especificamente, considera essas opressões como estando nas junções entre antinegitude, colonialismo, imperialismo e capitalismo. A linhagem a partir da qual ela trabalhava também se cruzava com a Negritude, o movimento cultural e literário francófono iniciado em 1930, mas de nenhum modo limitada a essas origens.

O pan-africanismo de Maldoror era vivido em sua vida bem como colocado nas telas. Em uma recente entrevista, sua filha Annouchka de Andrade explicou que sua mãe nunca teve uma conexão com sua família em Guadalupe, não falava crioulo e, ao não ter nenhuma reivindicação confortável nem de uma identidade caribenha e nem francesa, escolheu, ao invés disso, dizer que ela vinha de onde quer que estivesse trabalhando no momento. É importante notar que muito do cinema africano tem uma característica fortemente nacionalista, e o lugar de Maldoror fora do circuito é por si só um aspecto definidor de seu trabalho. Há, de fato, uma inquietação no cinema de Maldoror, que era geograficamente disperso, com filmes gravados em Cabo Verde, Guiné-Bissau, Angola, França, Martinica, Guiana, a República Popular do Congo, Argélia e Tunísia.

O seu primeiro filme, *Monangambée* (1969), revela de vários modos tanto uma solidariedade política quanto um pluralismo cultural do seu pan-africanismo. O filme foi inspirado em *A vida verdadeira de Domingos Xavier* (1961) do autor angolano José Luandino Vieira, com trilha sonora de jazz vanguardista do Art Ensemble de Chicago, e filmado na Argélia. A narrativa de *Monangambée* focaliza a tortura de um simpatizante revolucionário pelo exército português, após a visita de sua esposa na prisão com a promessa de trazer um *complet*. A polícia colonial, monitorando-os durante esse breve encontro, imediatamente assume que o *complet* está conectado com um plano insurgente de fuga ou revolta. O filme abre com uma cartela explicando que um *complet* é “um prato feito de feijão com peixes, azeite de dendê e bananas. Uma refeição diária nos musseques¹ de Luanda (Angola)”. Já no primeiro plano de seu primeiro curta, Maldoror demonstrava como ela poderia colocar acuidade formal cinematográfica à serviço de uma posição política particular. A cartela tem o efeito de convidar os espectadores para o lado do oprimido, compartilhando um conhecimento cultural específico para que o espectador não se alinhe com as opressões ignorantes das forças coloniais.

Vale a pena mencionar que as oposições entre a “inocência” do real significado do termo como um prato de comida e a suspeita do guarda de que isso se refere a um

1. Bairros similares às favelas brasileiras.

plano insurgente é em si mesmo um binário falso. Na lógica maniqueísta da autoridade colonial, não há nada ameaçador em um prato de comida. Entretanto, no foco cinematográfico de Maldoror sobre os atos sem registro da revolução, o oferecimento de um prato de comida reconfortante poderia ser absolutamente uma ação insurgente, subvertendo a brutalidade do poder colonial ao insistir nas pequenas possibilidades de cuidado. O filme depende, no geral, de um mal-entendido linguístico, um código da má compreensão fundamental entre culturas e linguagens, entre colonizador e colonizado. O desinteresse fundamental do colonizador nas culturas das pessoas que eles colonizam e a ignorância intencional são a própria antítese da política de troca de Maldoror. Onde a narrativa mostra uma relutância em ouvir, eu considero que sua abordagem às histórias que ela contava era definida por um sentimento de generosa abertura. O seu olhar para o mundo sempre foi também um ato de escuta.

A política de troca e a abertura é retomada em *Sambizanga*, no qual a escuta, oralidade e transmissão de informação são mostrados como atos também de revolução. *Sambizanga* é uma extensão de seu primeiro curta-metragem, baseado na mesma história. O roteiro foi coescrito com seu marido, Mário Coelho Pinto de Andrade, um poeta e figura política angolana, e Maurice Pons, um escritor francês. Entre muitos outros papéis, seu marido também foi um importante membro do Partido Comunista Angolano e fundou o Movimento Popular de Libertação de Angola (MPLA). Essa ligação também sustentou seus filmes, que apresentavam atores amadores filiados a movimentos locais revolucionários. Pessoas do MPLA participaram tanto de *Monangambée* quanto de *Sambizanga*. Na África lusófona, antigas colônias portuguesas como Moçambique e Angola, grupos guerrilheiros de libertação eram muito envolvidos na produção de filmes, precisamente porque eles eram estrategicamente percebidos como ferramentas cruciais para a educação. Mais publicamente focados na luta pela libertação angolana que *Monangambée*, *Sambizanga* recebeu apoio financeiro do Centro Nacional do Cinema e da Imagem Animada (CNC) da França, mas foi banido por autoridades coloniais portuguesas até 1974, um ano antes da independência oficial de Angola. Mais do que um documento histórico com uma perspectiva anticolonial, esse filme foi banido por ser um chamado inquestionável à revolta armada. Maldoror não teria recebido esse financiamento da CNC se *Sambizanga* fosse um filme sobre uma colônia francesa. Governos coloniais podem ter sido mais abertos a apoiar acusações contra outras nações colonizadas, mas muito dificilmente teriam permitido queixas sobre si próprios. Essa ideia atomizada de colonialidade é a mesma que é desfeita pelo cinema de Maldoror, precisamente porque sua perspectiva foi formada pelo pan-africanismo e pelo anticolonialismo global. A acusação contra uma colônia era direcionada a todas. Em *Monangambée*, por exemplo, embora a história seja focada em um contexto angolano, a locação da filmagem implica uma dupla acusação que inclui a tortura francesa de argelinos.

Sambizanga foi filmado na República Popular do Congo, então um estado marxista-leninista, e toma seu nome da ambientação, um subúrbio de classe trabalhadora negra em Luanda, a capital de Angola. O filme é ambientado em um ponto de ruptura na história angolana, há algumas semanas da revolta de 1961 que catalisou o início do movimento de resistência. O arco da história é centrado em um jovem casal, Maria e Domingos, e a ascensão de uma conscientização política que vem com a exposição de um confronto direto com os horrores particulares da dominação colonial quando Domin-

gos é aprisionado sob suspeita de atividade revolucionária. No fim das contas, Maria é basicamente o ponto focal nesse filme, conforme nós a acompanhamos carregando seu pequeno filho em um esforço intransigente por parte dela de libertar seu marido e galvanizar apoio. Como enfatizado nesse filme – e eu diria exemplificado em sua vida – para Maldoror a maternidade e militância não eram antagonistas, mas motivadas pela mesma coragem, a mesma resiliência, e o mesmo ímpeto para proteger o futuro.

Sambizanga termina com uma celebração em uma canção, “Mama Uelele”, tocada por todas as pessoas presentes, e, como um dos personagens afirma, para “todos os nossos companheiros na prisão”. A canção no filme é um momento de recordação dos mortos, uma menção aos prisioneiros, e uma lembrança de que ainda há esforços necessários e vitórias possíveis no horizonte. A cena final é uma conversa entre revolucionários planejando libertar prisioneiros, com a data marcada para o dia 04 de fevereiro. Maldoror termina o filme com uma espécie de abertura, como se esse dia em 1961 fosse o começo da luta armada contra os colonialistas portugueses. *Sambizanga* apresenta tanto o aparato colonial quanto a burocracia fria e a força bruta, expondo as monstruosidades da prisão para evidenciar a necessidade da transformação coletiva e mobilização em massa do oprimido. Que esse filme é um exemplar do cinema como uma intervenção política e uma obra de arte é para mim algo inquestionável. Entretanto, eu também argumentaria que o foco sobre *Sambizanga* tem às vezes obscurecido a natureza prolífica e multiforme do trabalho de Maldoror. Não é por falta de ironia que um filme que trabalha por si só diligentemente contra narrativas reducionistas esteja envolvido em um escopo singular do trabalho dessa cineasta.

Embora eles possam ser classificados de variadas maneiras, eu posicionaria também *Monangambée* e *Sambizanga* dentro de uma genealogia de trabalhos abolicionistas. A própria antítese do cinema de abertura de Maldoror é o aprisionamento. No seu primoroso curta-metragem de 1994 de Léon G. Damas, sobre o poeta da Negritude, o narrador nota a limitante associação da Guiana Francesa com a colônia penal de Caiena. Levantado contra o aprisionamento material e também contra as delimitações de estereótipos coloniais, o cinema de Maldoror é um trabalho de abertura e reparação. Ela trabalhou contra representações do colonizado “Outro” que eram sempre inevitavelmente trabalhos de degradação e simplificação, reduzindo a completude da vida a esquetes estereotipadas. Tanto em *Monangambée* quanto em *Sambizanga*, essa reparação é realizada por meio da insistência de Maldoror em residir em pequenos momentos comuns da vida cotidiana. O momento em que o casal é pego pelo guarda em *Monangambée* é também uma cena incredivelmente deslumbrante de íntima ternura. Uma cena que eu lembro com frequência é uma das primeiras do *Sambizanga*, onde um jovem casal angolano está deitado na cama com seu filhinho, em um raro momento de descanso, rindo e acalmando a criança para fazê-la dormir. Essas pequenas frestas de intimidade são uma grande força da linguagem visual de Maldoror.

Nas narrativas de seus filmes bem como na abordagem a seu trabalho, cuidado e solidariedade entre o oprimido foram cruciais. Seu filme *Un dessert pour Constance* (1981), adaptado de um conto de Daniel Boulanger, abala, com um toque hábil de comédia, caricaturas racistas atribuídas às pessoas negras, ao mesmo tempo em que ridiculariza as noções calcificadas de autenticidade cultural na França. A história segue dois varredores de ruas em Paris, Bokolo e Mamadou, que participam de um show de

competição gastronômica para arrecadar fundos para um amigo convalescente voltar para a casa. Embora haja uma simplicidade nos acontecimentos, Bokolo e Mamadou são dignificados por sua ludibriação imaginativa de bloqueios racistas e determinação para cuidar de um dos seus.

Maldoror fez um breve retorno à atuação no seu curta-metragem de 1974, *Et les chiens se taisaient*. Vestindo um jaleco branco, ela fez o papel da Mãe de uma peça de Césaire de mesmo nome oposta a Gabriel Glissant que faz o personagem Rebelde. A encenação de Maldoror de uma versão elidida da peça toma um propósito educacional, com o quadro narrativo de um homem que trabalha nos arquivos apresentando a um grupo de crianças negras a área do depósito do Musée de l'Homme, um museu antropológico em Paris. A antropologia, as ciências sociais, e museus têm sido maneiras excepcionais pelas quais formas de conhecimento ocidentais cristalizam o "Outro" colonizado sob um olhar estudado e objetificado. Maldoror rechaça isso ao instalar o filme no almoxarifado, entre os objetos não considerados prontos ou válidos de serem vistos. O personagem Rebelde se endereça a essas máscaras e estátuas das salas do fundo enquanto declama os diálogos da peça de Césaire, centrados na revolução haitiana e a morte de Toussaint Louverture. A frase "Eu quero ser aquele que recusa o inaceitável" (*Je veux être celui qui refuse l'inacceptable*) ressoa em voz alta, encontrando ressonância na própria determinação de Maldoror em gerar canais de conhecimentos direcionados a acabar com as atrocidades da ordem mundial capitalista e colonial, para criar o contrário. Nisso, Maldoror encontra afinidade com um outro de seus interlocutores, Frantz Fanon, cujo apelo de fechamento no final do livro *Os condenados da terra* de 1961 – um texto crucial para Maldoror – é para algo novo: novos conceitos e um novo humano.

Os seus filmes posteriores, por volta de uma dezena de documentários, oferecem uma filmografia como bibliografia, retratos de artistas e pensadores que quase constituem uma ementa de um curso sobre trabalhadores culturais negros. No documentário sobre Léon-Gontran Damas, o poeta guianense, Maldoror entrevista algumas estudantes nas ruas da Guiana. Ela lhes pergunta sobre os poetas que gostam, e elas extravagantemente recitam Victor Hugo, Jean de La Fontaine, Charles Baudelaire, chegando à conclusão de que não estudam poetas guianenses. A inclinação educacional do trabalho de Maldoror tinha um caráter corretivo contra esses tipos de apagamentos e desenraizamentos culturais. Em suas próprias palavras:

Eu exerço um papel cultural como cineasta. O que me interessa é pesquisar filmes sobre a história africana, porque nossa história tem sido escrita pelos outros, não por nós. Portanto, se eu não me interessar pela minha própria história, então quem vai fazer isso? Eu acho que somos nós que devemos defender nossa própria história, para torna-la conhecida – com todas as nossas qualidades e defeitos, nossas esperanças e desespero.

Ao provar esse comprometimento em seus próprios filmes, Maldoror acreditava que os movimentos de libertação africana foram uma questão de lutas que não somente mobilizaram soldados mais ativaram um sistema educacional por inteiro. O que ela chamou de uma "África combativa e autossuficiente" era a mesma que levava adiante e nutria sua herança cultural. O método expansivo e flexível de Maldoror e o comprometimento com a educação fala de um ethos de libertação também marcado por uma

determinação em se adaptar e a necessidade de permanecer em movimento. Ela não era apenas consistentemente multidisciplinar, mas no fim, seu projeto era de ampla educação cultural e política, de conscientização e de uma dedicação militante para o estudo. Essa dedicação para trabalhar contra alienações danosas da colonialidade se materializava em seus trabalhos de conexão. Em uma entrevista, Maldoror sublinhou como seu marido, Mário Coelho Pinto de Andrade, e colaboradores como Amílcar Cabral tinham a literatura como seu primeiro ponto de conexão, se reunindo principalmente para ler seus poemas, com conversa política e afinidades surgindo dessa esperança compartilhada e o comprometimento com práticas culturais.

As filhas de Maldoror, Annouchka de Andrade e Henda Ducados, estão carregando em seus espíritos o trabalho de sua mãe. De Andrade é atualmente a diretora artística da Amiens International Film Festival, um festival de cinema focado no cinema de autor e em filmes da África e América do Sul, enquanto Ducados é uma das dirigentes de relações institucionais para Total na Angola. Entre si, elas estão trabalhando em projetos para restaurar, preservar e tornar disponível o trabalho tanto sobre Sarah Maldoror quanto sobre Mário de Andrade, comprometidas precisamente em realizar o trabalho de educação emancipatória que tão profundamente animava o trabalho de sua mãe. O trabalho de Maldoror era sobre disponibilidade revolucionária, um reconhecimento da porosidade de toda faceta dos esforços em busca de libertação. Maryse Condé, Chris Marker, Aimé Césaire, Jean Genet, Amílcar Cabral, Ousmane Sembène, Louis Aragon, Archie Schepp – e essa não é nem de longe uma lista completa de seus interlocutores. Ela tornou possível incontáveis encontros, trocas, inspirações, diálogos, nos quais seu papel permanece sob a superfície. O trabalho da vida de Maldoror era de ressonante coletividade, uma prática polifônica que sempre buscava convidar todas as vozes presentes.

Sob circunstâncias peculiares de desconexão pandêmica e possibilidade virtual, no dia 12 de maio, Daniella Shreir, fundadora da revista de cinema feminista *Another Gaze*, e eu organizamos um evento para lamentar o falecimento de Maldoror e celebrar o seu trabalho. No curso do evento houve leituras e discussões, uma troca animada que reuniu dez mulheres negras diversamente envolvidas com cinema. Annouchka e Henda não apenas estiveram presentes como nos agraciaram com uma generosidade de conhecimento e *insight* que não poderiam ter estado mais alinhados com o espírito do trabalho de sua mãe. As anedotas, fragmentos de pequenos episódios, e recordações afetuosas foram tecidas no que pareceu algumas horas de genuína conexão.

Mais do que qualquer outro aspecto, a porosa expansividade do cinema de Maldoror, estendendo-se para muito além de seus filmes e mesmo da mídia do cinema em si, tem sido o mais próximo para mim. Nesta nova ordem mundial, nosso evento sobre Maldoror foi um dos muitos encontros virtuais que ocorreram. Um fragmento de uma frase de uma outra pessoa que me marcou é Fred Moten dizendo: “Nossa capacidade de compartilhar é inseparável de nossa capacidade de sobrevivência.” Esse é exatamente o espírito do trabalho de Maldoror. Em sua potencialidade como uma cineasta-historiadora-arquivista-educadora, ela catalogou a existente cultura anticolonial e revolucionária a fim de compartilhar estratégias de sobrevivência, para nos lembrar do que já tem sido feito e pode ser mobilizado no sentido de imaginar novas possibilidades de insurgência. Mesmo como cineasta, suas contribuições para a luta se encontravam, às vezes, sob uma manifestação visível. O comprometimento incansável de Maldoror com as cenas de

bastidores ativa um lembrete de que nem todo o trabalho da comunidade ou libertação pode ser visto, e talvez não deveria ser. Embora seus caminhos não tenham se cruzado, Maldoror caminhou com um espírito similar à organizadora comunitária e agitadora política Ella Baker, uma força de mudança radical cujos esforços eram frequentemente canalizados mais para as fundações do que para o palco. Elas compartilhavam de uma crença de que há muito a ensinar e muito a aprender. Quando Baker disse: “Dê luz e o povo encontrará o caminho... A luta é eterna. A tribo aumenta. Alguém irá continuá-la.” Maldoror nos assegurou que “a vida continua, o que quer que aconteça. Se você cair, uma outra pessoa se levanta, e a luta continua”. Ainda há muito a ser feito, mas a tarefa é compartilhada.

»» Artigo publicado originalmente em *The New Inquiry* (August 27, 2020). Acesso em: <<https://thenewinquiry.com/woman-with-a-weapon-camera/>>. Cedido por: Yasmina Price e *The New Inquiry*.

Anexo 7 (Texto no blog da “Mostra Ecofalante” 2022)



3 de agosto de 2022

SARAH MALDOROR: “UM CINEMA SOBRE NÓS E VÓS” – POR RAQUEL SCHEFER

Texto sobre os filmes do Panorama Histórico: Retrospectiva Sarah Maldoror

Por Raquel Schefer*

The past has been a mint

Of blood and sorrow.

That must not be

True of tomorrow.

Langston Hughes, “History”.

Em 2013, em Colgate, no Estado de Nova Iorque, durante a 59ª edição do Flaherty Film Seminar, intitulada “History Is What’s Happening”, programada por Pablo de Ocampo, tive a alegria e a honra de conhecer Sarah Maldoror e de lhe servir de intérprete juntamente com a cineasta e pesquisadora Joana Pimenta. Meses depois, em Paris, a pedido da pesquisadora Maria do Carmo Piçarra, fiz-lhe uma entrevista. Nessa conversa, além de ter abordado os modos de produção e a história material de certos filmes, a doce e indômita cineasta definiu clara e vigorosamente os parâmetros formais, políticos e epistêmicos da sua *praxis*: o seu cinema procurava reinterpretar a tradição cinematográfica a partir de uma alteridade relacional, contestar a visão unificada do mundo imposta pelo sistema capitalista-colonial e descolonizar a própria representação cinematográfica. Maldoror, que nos deixou em 2020, entevia o cinema, “um cinema sobre nós e vós”,^[1] como um instrumento de emancipação e transformação do mundo.

De *Monangambé* (1969) a *Aimé Césaire – A Máscara das Palavras* (1987), os filmes exibidos na retrospectiva que a 11ª Mostra Ecofalante de Cinema dedica a Maldoror evidenciam as dimensões plurais da obra da cineasta francesa de origem guadalupense. Ao articular uma função poética com uma intenção política e epistêmica — a de oferecer contra-perspectivas sobre o presente e a história tendo em vista a transformação do mundo —, a filmografia de Maldoror apresenta-se como uma poética relacional e intencional. Está nela em jogo uma poética do mundo — e, em particular, do paradigma de emancipação das décadas de sessenta e setenta — que procura superar e reelaborar os mecanismos e os modos perceptivos, cognitivos e representativos de ordem colonial que moldaram historicamente (e continuam a moldar) o olhar e as formas do cinema dominante — e que são intrínsecos ao próprio dispositivo cinematográfico. A obra da cineasta interpela o olhar e o observador “ocidentais” ao tornar visível o fora de campo do cinema hegemônico (as lutas de libertação africanas, bem como a potência e o dinamismo das formas culturais extra-europeias e transculturais, que encontram expressão em filmes como *Fogo, Île de feu*, de 1977). Ao mesmo tempo, faz sensíveis, com o intuito de desmantelá-los, os “interditos” das sociedades “metropolitanas” (a persistência de divisões coloniais, o racismo estrutural).

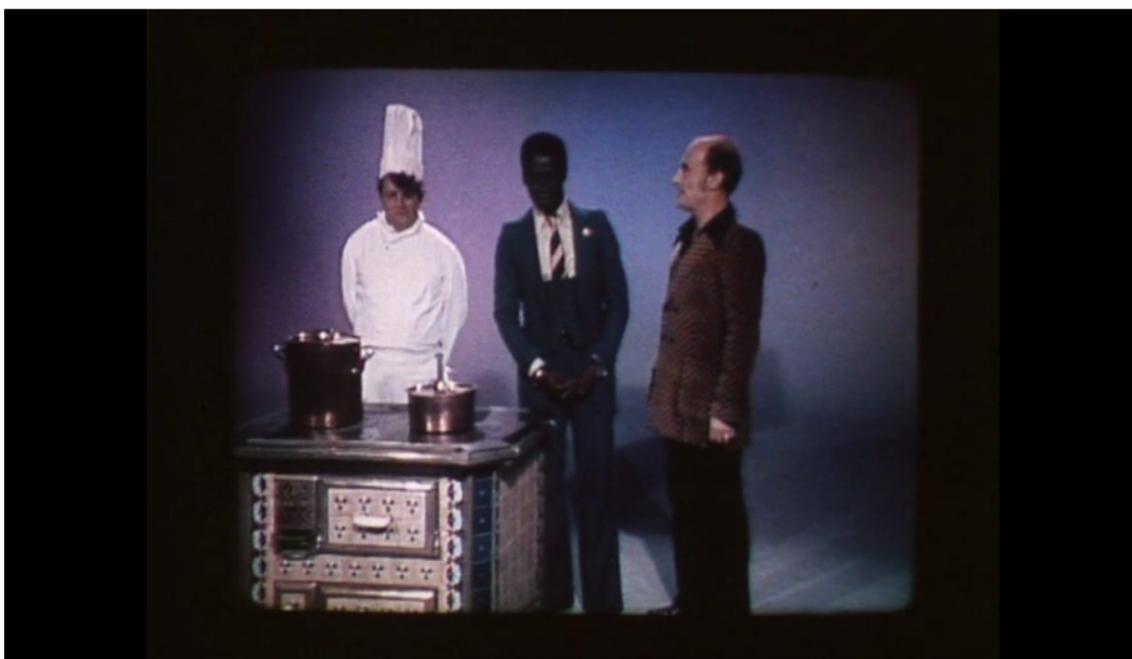


“Monangambé”

O cinema de Maldoror organiza-se em torno de duas operações complementares: a autorrepresentação, levada a cabo através de procedimentos narrativos e estéticos não-hegemônicos, é nele indissociável de uma rotação do olhar, de um olhar que observa e figura os países centrais (e, em particular, a sociedade francesa) a partir de uma perspectiva alterna e relacional. Os filmes-espelho de Maldoror são, tal como as obras de outras cineastas afro-diaspóricas, como Barbara McCullough, Fronza Woods ou Zeinabu Irene Davis, o lugar de um encontro de olhares. Em 1988, a propósito de *Sambizanga* (1973), bell hooks acentuava a construção do olhar — a possibilidade de um contra-olhar e de um encontro de olhares — como um processo central no cinema de Maldoror: “a mulher negra não-colonizada fixa o seu olhar, faz filmes, faz imagens que nos restituem uma presença. podemos [sic] ver aquilo que não foi antes visto, ver-nos — a criar — a ver — em devir”.^[2]

Repensar a história eurocêntrica e canônica do cinema a partir de obra de Sarah Maldoror

Nascida em 1929, em Gers, no Sul de França, de mãe guadalupense e pai originário da região, Maldoror é considerada uma pioneira do cinema africano e afro-diaspórico. É a primeira cineasta a tratar as lutas de libertação e o processo tardio de descolonização dos países africanos de língua portuguesa através do sistema de representação da ficção. Adotando o pseudônimo “Maldoror” em homenagem a Lautréamont^[3], exemplifica o percurso do cineasta internacionalista das décadas de sessenta e setenta. De Moscou, onde se instala em 1961 para ali frequentar as aulas do cineasta realista socialista Marc Donskoï, encontrando, então, Sembène Ousmane, a Bissau, onde, depois da independência da Guiné-Bissau, realiza uma série de filmes, passando por Argel, a sua trajetória ilustra o cosmopolitismo e as aspirações do cinema tricontinental.



“Uma Sobremesa para Constance”

Composta por cerca de quarenta títulos em todos os formatos e gêneros, do longa-metragem à reportagem televisiva e da ficção ao documentário, a filmografia de Maldoror permaneceu durante décadas nas zonas de sombra da história canônica do cinema, história que urge repensar à luz de critérios não-eurocêntricos, bem como segundo uma abordagem não-patriarcal dos cinemas (bem como dos próprios processos) revolucionários, que incluiria, além da cineasta, Esfir Shub na União Soviética, Sara Gómez em Cuba, Josefina Crato na Guiné-Bissau ou María Barea no Peru, entre outras figuras. O trabalho de conservação, digitalização e restauro dos filmes de Maldoror levado a cabo ao longo dos últimos anos graças aos esforços empreendidos pelas suas filhas, Annouchka de Andrade e Henda Ducados, tem contribuído decisivamente para a re-emergência da sua obra.

Maldoror instala-se em Paris no início da década de cinquenta. É então que começa a frequentar o círculo da livraria *Présence Africaine* e se aproxima de Léopold Sédar Senghor, Alioune Diop, Édouard Glissant e Aimé Césaire, a quem consagra uma série de filmes, como *Aimé Césaire – A Máscara das Palavras*, título da programação da Mostra que documenta inventivamente a intervenção do poeta, dramaturgo, ensaísta e político martinicano na Primeira Conferência Hemisférica dos Povos Negros da Diáspora organizada em sua homenagem em 1987, na Universidade Internacional da Flórida, em Miami, a par de fragmentos da sua vida na Martinica.

A carreira artística de Maldoror começa no teatro, com a fundação da companhia *Les Griots*^[4] com três amigos então também estudantes. As encenações de peças de Jean Genet e de Jean-Paul Sartre pela companhia anunciam o gesto crucial que atravessará a obra cinematográfica por vir de Maldoror: a procura de uma autorrepresentação africana e afro-diaspórica, a par do ensejo de reinterpretar a tradição cultural, literária e visual europeia (e, em particular, francesa) a partir de uma poética relacional. O desejo de descolonizar as formas culturais, performativas e visuais — assim como o próprio olhar — está na base dos estudos cinematográficos que Maldoror realiza em Moscou.



“Aimé Césaire – A Máscara das Palavras”

De Moscou a Argel

Depois dos estudos em Moscou, Maldoror reúne-se com o seu companheiro, o ensaísta, ideólogo e primeiro presidente do Movimento Popular de Libertação de Angola (MPLA) Mário Pinto de Andrade em Rabat e, em seguida, em Argel, a então “Capital dos revolucionários”, título do filme realizado em 1972 por Gordian Troeller e Marie-Claude Deffarge a propósito da efervescência revolucionária da principal cidade argelina. Em 1969, o Festival Pan-Africano de Argel, em que participam delegações do MPLA, do Partido Africano para a Independência da Guiné e Cabo Verde (PAIGC), liderado por Amílcar Cabral, e da Frente de Libertação de Moçambique (FRELIMO), é fundamental para reforçar os laços internacionalistas dos movimentos de libertação. Dos *Black Panthers* ao *Vietcong*, todos os movimentos de libertação passam por Argel. O Festival Pan-Africano demonstra a importante função da cultura nas lutas de libertação africanas, aspecto que é sublinhado no intertítulo final de *Festival Panafricain d’Alger 1969* (1969), filme de William Klein no qual Maldoror colabora: “A cultura africana será revolucionária ou não será”.

A carreira cinematográfica de Maldoror inicia-se em Argel. Em 1966, trabalha com Ahmed Lalleem no média-metragem *Elles* e é estagiária de Gillo Pontecorvo em *La Bataille d’Alger* (1966). Ao contrário do cineasta italiano, Maldoror adotará uma perspectiva atenta a questões de gênero na representação das lutas de libertação. Combinando inventividade formal e engajamento político, o seu cinema dará corpo às formas emancipatórias de uma indisciplina poética e política.

Uma estética da sensorialidade e dos afetos

Em Argel, Maldoror encontra Elisa e Carlos Pestana, militantes do MPLA que encarnarão duas das três personagens principais da sua *opera prima*, o curta-metragem *Monangambé*, parte do programa da Mostra. Primeiro filme de ficção sobre a luta de libertação de Angola, produzido pela Frente de Libertação Nacional e pelo Exército Nacional Popular argelinos, *Monangambé*, termo que significa “contratado”, designando os trabalhadores negros forçados a trabalhar nas plantações coloniais, é filmado em três semanas nos arredores de Argel. Debruçando-se sobre a tortura nas prisões coloniais do sistema fascista português, do outro lado da “linha abissal”,^[5] o filme é uma adaptação do conto *O Fato Completo de Lucas Matesso* (1962), do escritor angolano Luandino Vieira. A estética da sensorialidade e dos afetos do filme e sua poética de resistência aos modos perceptivos e visuais dominantes anunciam os procedimentos formais de *Sambizanga*, primeiro longa-metragem de Maldoror, baseado em outra obra de Vieira, *A Verdadeira Vida de Domingos Xavier* (1961), que também poderá ser visto na Mostra.



“Sambizanga”

Em *Monangambé* e *Sambizanga*, o cinema de Maldoror afirma uma poética relacional e plural do mundo que procura desconstruir as categorias de classe, raça e gênero que informam o cinema hegemônico em geral e o cinema colonial em particular. Os dois filmes colocam um olhar que não só se opõe ao cinema hegemônico e ao paradigma escópico dominante, apontando para outros paradigmas, como também interpela os discursos masculinos heroizantes que predominam no cinema anticolonial. Em *Sambizanga*, a personagem de Maria, interpretada por Elisa Pestana, procura o marido, Domingos, encarnado pelo guerrilheiro do MPLA Domingos Oliveira, preso e torturado pelo sistema colonial em Angola. Filmado na República Popular do Congo, montado em Paris e produzido com o apoio do MPLA, o longa-metragem complexifica os procedimentos formais de *Monangambé*. Os enquadramentos sem profundidade de campo reconstituem as condições sensíveis e as perspectivas perceptivas e cognitivas dos corpos dominados — e resistentes — do colonialismo.

A estética da sensorialidade e dos afetos de *Monangambé* e *Sambizanga* aponta para a possibilidade de pensar o cinema enquanto dispositivo moderno e colonial que resulta da incorporação dos pressupostos científicos e ideológicos da modernidade europeia hegemônica a partir de outros parâmetros, extirpando-o da sua colonialidade. O cinema de Maldoror interroga o paradigma capitalista-colonial (e também patriarcal), sem deixar, contudo, de examinar criticamente e de se contrapor às formas rígidas e às estruturas de dominação operativas em um certo cinema anticolonial.



“Retrato de uma Mulher Africana”

O olhar em rotação

O cinema de Maldoror não cessou jamais de propiciar o encontro relacional de olhares através de uma perspectiva que tende a dissociar-se dos paradigmas perceptivos, cognitivos e representativos dominantes. Em dois títulos do programa da Mostra — *Uma Sobremesa para Constance* (1980) e a reportagem televisiva *Retrato de uma Mulher Africana* (1985) —, o olhar de Maldoror foca-se em França, nas relações entre o ex-colonizador e o antigo colonizado e na condição dos imigrantes africanos. Estes dois filmes, resultantes de modos de produção diversificados e fazendo uso de formas estilísticas variadas, tornam sensível a existência de divisões coloniais na França e do racismo estrutural da sociedade francesa. Na esteira de obras como *Afrique sur Seine* (1955), de Paulin Soumanou Vieyra e Mamadou Sarr, e de *Soleil Ô* (1969), de Med Hondo, os dois filmes constituem concretizações do “cinema sobre nós e vós” de Maldoror, abrindo também a possibilidade de repensar a história do cinema — e do cinema francês em particular — a partir de parâmetros não-eurocêtricos e de traçar uma genealogia dos modos materiais e formais de autorrepresentação que encontra nos cinemas afro-diaspóricos contemporâneos, tal como declinados no Brasil e em outras zonas geopolíticas, uma das suas linhas de continuidade.

—

*RAQUEL SCHEFER é pesquisadora, realizadora, programadora e docente na Universidade Sorbonne Nouvelle – Paris 3. Doutora em Estudos Cinematográficos e Audiovisuais pela Universidade Sorbonne Nouvelle com uma tese dedicada ao cinema revolucionário moçambicano, é mestre em Cinema Documental pela Universidad del Cine de Buenos Aires e licenciada em Ciências da Comunicação pela Universidade Nova de Lisboa. No CEC, é coordenadora do grupo “Visual Culture, Migration, Globalization and Decolonization” e, no IHC, da Oficina de História e Imagem. É conselheira de programação do International Film Festival Rotterdam (IDFA).

[1] Schefer, Raquel, “Sarah Maldoror: o cinema da noite grávida de punhais. Entrevista de Raquel Schefer a Sarah Maldoror”. *Angola: o nascimento de uma nação*. III. *O cinema da independência* / ed. por Maria do Carmo Picarra e Jorge António. Lisboa: Guerra e Paz Editores, 2015, pp. 139-52.

O título do artigo e a citação constituem uma tradução diferente das palavras de Maldoror — “des films sur nous et sur vous” — daquela que consta na entrevista publicada.

[2] bell hooks, “Une femme noire revient au cinéma (“Vous souvenez-vous de sapphire ?)”. *Sarah MALDOROR: Cinéma Tricontinental* (brochura da exposição). Paris: Palais de Tokyo, 2021, p. 12, minha tradução.

[3] Lautréamont. *Les Chants de Maldoror et autres textes*. Paris: Poche, 2001.

[4] A palavra “griot” designa os contadores de histórias tradicionais da África Ocidental.

[5] Sousa Santos, Boaventura de, “Para além do Pensamento Abissal: das linhas globais a uma ecologia de saberes”. *Epistemologias do Sul* / ed. Por Boaventura de Sousa Santos e Maria Paula Meneses. Coimbra: Almedina, 2009, pp. 23-71.