

Título: Poéticas de pesquisa: cartografando o audiovisual

Copyright © 2021 by Ana Ângela Farias Gomes, César Guimarães, Fernando de Mendonça, Renato Izidoro da Silva (organizadores)

Todos os direitos reservados

Impresso no Brasil / *Printed in Brazil*

Capa, projeto gráfico e diagramação: Raul Marx

Revisão: Tatiana Hora

Imagens: todas as imagens que não são de domínio público obedecem ao princípio do “Fair use”. Esta não é uma obra comercializada.

Poéticas de pesquisa: cartografando o audiovisual/ organizado por Ana Ângela Farias, César Guimarães, Fernando de Mendonça, Renato da Silva – Aracaju, Criação, 2021.

256 p., 22,5 cm

ISBN (impresso): 978-85-60102-65-5 ISBN (online): 978-85-60102-60-0

1. Cinema. 2. Audiovisual. 3. Artes.

I. Gomes, Ana Ângela (org.). II. Guimarães, César (org.). III. Mendonça, Fernando (org.). IV. Silva, Renato Izidoro da (org.).

CDD 778

CDU 778

IMAGENS EUROCÊNTRICAS, CAMINHOS CONTRA-COLONIAIS

CÉSAR GUIMARÃES

1. ALGUMAS DIFICULDADES CONCEITUAIS

Passado mais de meio século desde o início das lutas dos países africanos e asiáticos pela conquista da sua independência política em relação às metrópoles europeias, o campo semântico em torno da descolonização reaparece nos dias de hoje em vários domínios da vida social. Nos ambientes acadêmicos e artísticos, esse retorno assinala novos enfrentamentos diante da permanência – explícita ou insidiosamente oculta – dos duradouros efeitos do processo de colonização, além da recorrente incidência da lógica colonial na experiência coletiva e subjetiva. Num movimento que foi se espalhando mais e mais, múltiplas vozes vieram reivindicar a descolonização das universidades e do conhecimento; das diversas artes e suas instituições (museus, exposições e curadorias); das práticas cotidianas e dos modos de viver; e, entre nós, especialmente, do imaginário brasileiro (sobretudo no que toca ao lugar que ele reserva aos povos indígenas e afrodescendentes, tragicamente marcados pelo genocídio e pelo racismo).

Mas nada disso se fez de modo uníssono e sincrônico. Podemos falar, por exemplo, que tanto os cinemas africanos engajados na luta pela independência dos seus países de origem no início da década de 1960 (se elegermos a obra do diretor Ousmane Sembène como marco inaugural), quanto aquele *Tercer Cine* defendido por Fernando Solanas e Octavio Getino na América Latina (já ao final da década), foram impulsionados pela descolonização. Porém, não podemos esquecer que os países latino-americanos alcançaram a independência ainda no século XIX – conduzida pelas elites descendentes dos espanhóis e portugueses –, enquanto nos países africanos isso ocorreu apenas nas décadas de 1950 e 1960, em tentativas de um rompimento radical com os colonizadores europeus. Contudo, essa diferença não poderia ser tomada como a única balança para pesar os efeitos do colonialismo após a independência, num e noutro continente. O mesmo vale para os diferentes obstáculos e desafios enfrentados pelos cineastas em seus propósitos descolonizadores, aqui e lá.

O que importa frisar é que a descolonização apresenta múltiplas genealogias e não pode ser circunscrita à independência política, seja pela transferência pacífica do poder das metrópoles para as ex-colônias, seja pela luta armada que derrotou as antigas potências coloniais, expulsou os colonos e retomou seu território (MBEMBE, 2019, p. 57). Partindo de uma acepção mais ampla acerca da descolonização, podemos aproximar o termo do conceito de decolonialidade, definido por Maldonado-Torres como a “luta contra a lógica da colonialidade e seus efeitos materiais, epistêmicos e simbólicos” (2018, p. 36). Gostaríamos ainda de trazer um outro ponto de vista para o nosso repertório conceitual: aquele do pensador e liderança quilombola Antônio Bispo dos Santos, quando afirma que, se a colonização concerne aos “processos etnocêntricos de invasão, expropriação, etnocídio, subjugação e até de substituição de uma cultura pela outra”, a contra-colonização refere-se a “todos os processos de resistência e luta em defesa dos territórios dos povos contra-colonizadores, os símbolos, as significações e os modos de vida praticados nesse território” (2015, p. 47-48).

Sem ter como recuperar o traçado das matrizes conceituais envolvidas nessa discussão, para os efeitos deste texto, aproximamos a *decolonialidade* das concepções de outros autores que empregam, com sentido afim, os termos *descolonização* ou *crítica pós-colonial*, sem conduzir à coincidência

estrita entre eles. Evitando a superposição entre o teor (descritivo ou epistêmico) e o alcance (em termos de periodização histórica) das diferentes conceituações, podemos convocá-las para operar em zonas de interseção, sob condições especiais. Assim, se a colonialidade é uma situação instalada – modulada pela peculiaridade das experiências históricas e dos processos culturais –, podemos dizer que a descolonização, a decolonialidade ou a contra-colonização elaboram o trabalho crítico de desconstrução das formas de vida e dos sistemas simbólicos que ainda carregam os efeitos do processo colonial.

Fazemos esta aproximação (cautelosa e circunscrita) entre os três conceitos porque tanto o conjunto dos Estudos Culturais, Subalternos e Pós-coloniais (desde os anos 1980), quanto a concepção específica do grupo Modernidade/Colonialidade (desde os anos 1990), foram eleitos como fontes teóricas para as atuais reivindicações descolonizadoras nos campos de estudo das ciências sociais e das artes (literatura, artes plásticas, cinema e teatro). Preservando as muitas nuances que tais termos carregam, podemos reuni-los nas variadas manifestações que o pensamento ou a crítica pós-colonial assumiu ao se libertar da clausura imposta pela Europa (MBEMBE, 2019, p. 70).

Do ponto de vista metodológico, pretendemos conduzir um trabalho em torno das imagens que seja capaz de identificar e criticar os significantes que suportam a “colonialidade do ver, do sentir e do experienciar”, incrustada nas formas do tempo, do espaço e da subjetividade (MALDONADO-TORRES, 2018, p. 44). Pretendemos indicar alguns procedimentos analíticos que alcancem, no âmbito das formas expressivas imagéticas, o embate entre a lógica da colonialidade e os recursos críticos de teor contra-colonizador. Para tanto, abordamos duas situações em que os significantes da colonização foram interpelados pelos recursos expressivos próprios do cinema, em dois contextos marcadamente distintos, mas próximos cronologicamente: no ano de 1981, em Salvador, a Sociedade de Estudos da Cultura Negra no Brasil (SECNEB) promoveu um seminário dedicado à descolonização do cinema brasileiro; já em 1984, na cidade de Londres, o filme *Signos do Império (Signs of Empire)*, realizado pelo *Black Audio Film Collective*, adentrou e expôs a “cena primitiva” do colonial, segundo a expressão do cineasta John Akomfrah (MERCER, 2015, p. 91).

2. DESCOLONIZAR É FAZER SUA PRÓPRIA IMAGEM

O pioneiro seminário “Cinema e descolonização”, realizado pela Sociedade de Estudos da Cultura Negra no Brasil, antecedeu em uma década as formulações do grupo Modernidade/Colonialidade. Acompanhamos o relato desse encontro feito por Ismail Xavier, publicado no dossiê *O negro no cinema brasileiro*, organizado pela revista *Filme Cultura* em 1982, e posteriormente republicado numa edição fac-similar pelo Ministério da Cultura em 2010 (esse último serve de referência para o presente texto). De saída, Ismail Xavier assume tanto suas escolhas como narrador, quanto as dificuldades provenientes da precária condição das fitas gravadas (2010, p. 633-637). A partir desse relato, apontaremos os principais sentidos que giravam em torno da noção de descolonização. O postulado inicial do debate foi apresentado por Marco Aurélio Luz, que recapitulou historicamente como a cultura produzida pelo branco criou uma imagem do negro correlata aos interesses da dominação:

Ora criando fantasias para tornar legítima a escravidão, ora elaborando uma teoria científica para justificar a subalternização do negro como “cidadão da república”, o discurso dominante cumpre uma função ideológica fundamental no esquema da dominação, alimentando a permanência de uma mentalidade colonial que se infiltra em diferentes tipos de produção cultural e artística (XAVIER, 2010, p. 633).

É daí que decorre a contundente crítica dirigida ao cinema brasileiro, por carregar a “ideologia do recalçamento da cultura negra” – na perspectiva de Marco Aurélio Luz –, como também por não ter se livrado ainda da herança colonial, que alcançou fortemente a produção da década de 1960, com sua pedagogia de desalienação do povo. Segundo Ismail Xavier, esses dois pontos foram consensuais, mas a tensão se instalou quando se apontou quais filmes seriam “portadores de antigos estereótipos afinados à mentalidade colonialista” (2010, p. 633). Essa divergência tem uma importante dimensão metodológica, pois pressupõe maneiras diferentes de identificar os significantes da colonização e julgar o seu valor na economia expressiva do filme, em relação com o arranjo orgânico de seus elementos.

Na discussão que se seguiu, Ismail Xavier e José Carlos Avellar ressaltaram que o “sintoma isolado” da mentalidade colonialista deve ser lido à

luz do sentido que adquire diante da coerência interna da obra, avaliada em seu conjunto. Juana Elbein dos Santos, no entanto, insistiu que “um detalhe de uma obra, independentemente de suas relações com o conjunto, pode deflagrar certas reações e revelar certas noções recalcadas que têm forte incidência no nível das emoções de quem faz ou de quem assiste a um filme” (2010, p. 633). Marco Aurélio Luz indicou a presença de estereótipos também em filmes posteriores ao Cinema Novo, como *Xica da Silva* (1976), de Carlos Diegues, *Tenda dos Milagres* (1977), de Nelson Pereira dos Santos, e *Bye bye, Brasil* (1979), de Carlos Diegues.

Na polêmica que surgiu na discussão em torno de *Xica da Silva*, a caracterização racista e estereotipada da protagonista foi duramente criticada por Beatriz Nascimento (2018) e por Juana Elbein dos Santos. A historiadora e militante do movimento negro, que em 1976 já criticara severamente o filme em seu artigo *A Senzala vista da Casa Grande* (publicado no *Jornal Opinião*), mencionou a separação e a distância que ele mantinha diante daqueles jovens negros que, à época, formavam sua sensibilidade e compunham sua identidade a partir da dança do *Black Soul* e da música de James Brown. Para esses jovens, identificados com a luta de Malcom X e com a figura de Muhammad Ali, o filme oferece a figura de uma escrava que, visando tão somente ascender socialmente, se alia ao poder colonial (XAVIER, 2010, p. 635).

Juana Elbein dos Santos, por sua vez, afirmou que a fantasia branca construída em torno de *Xica da Silva* – ao encarnar “uma disponibilidade sem lei para o erótico” – é uma ofensa à forma assumida pelo feminino na cultura negra, na qual o corpo adquire uma dimensão ritualística, vinculado ao sagrado (XAVIER, 2010, p. 635). No polo oposto, José Carlos Avellar e Jean-Claude Bernardet defenderam que o filme de Cacá Diegues deveria ser compreendido a partir de outras mediações que demonstrariam sua não-rendição à ideologia dominante, bem como o papel crítico que ele concederia à protagonista, por inversão. Para eles, a caracterização da personagem deveria ser tomada como um “sintoma” isolado, ressignificado pela “coerência interna da obra”. Essa oposição (entre um componente fílmico específico e a economia da obra em seu conjunto) foi “retomada em outro nível” por Muniz Sodré, tal como destacou Ismail Xavier:

A simples inversão de uma estrutura dada – no caso, uma estrutura de preconceitos e discriminações – não altera em nada o código, não existe uma mudança efetiva. É uma alternativa a partir do mesmo lance cultural que sustenta a ordem, é uma inversão de sinal que aceita os termos da equação (2010, p. 635).

A intervenção de Muniz Sodré foi respaldada por Jean-Claude Bernardet, ao ressaltar que o intelectual de esquerda (branco e de classe média) realmente concebe o teor crítico e liberador de suas criações limitado pelo seu próprio universo, o que o leva a projetar em seus personagens questões do seu ambiente social. Finalmente, Juana Elbein dos Santos defendeu a descolonização como uma mudança efetiva a ser conquistada no interior dos processos cinematográficos, e não apenas no âmbito da crítica. A antropóloga e cineasta reivindicou uma “reformulação” ou “recodificação” simbólica que, provisória e estrategicamente mediada pela intervenção dos cineastas, pudesse enfrentar os códigos culturais dos profissionais de cinema, e, com isso, permitisse às comunidades tradicionais expressarem, autonomamente, sua visão de mundo.

O gesto descolonizador residiria nessa tomada da imagem – à maneira de uma tomada da palavra – por parte das comunidades negras, até então submetidas a um repertório de representações. Sob a rubrica genérica da “cultura popular”, essas representações foram criadas por fotógrafos e cineastas em sua maioria brancos, estranhos ao universo das comunidades negras, pertencentes aos extratos da classe média, e instalados nos aparatos institucionais que garantiam e legitimavam suas atividades (XAVIER, 2010, p. 634). Juana Elbein pleiteou uma pesquisa de linguagem em torno de processos e recursos expressivos especificamente cinematográficos que oferecessem às comunidades negras a possibilidade de “retrabalhar sua tradição e a identidade em novos termos, de modo a contribuir para que ela se processe dinamicamente no presente e não apenas celebre sua memória congelada, estática e separada da experiência atual” (XAVIER, 2010, p. 634).

Ao comentar o filme *Ya-mi Agbá – Mito e metamorfoses das mães nagô* (1979), de Juana Elbein dos Santos, exibido no seminário, Jean-Claude Bernardet afirmou que para que a “voz do dono do discurso” não abafasse a “voz do outro” filmado, necessitaríamos de uma evolução (o termo é dele) que alcançasse “não apenas o documentário e o cinema, mas a estrutura

global da sociedade e, dentro dela, a função política do saber” (XAVIER, 2010, p. 639). É justamente essa emergência da voz do outro filmado que conduziria à descolonização – se não do cinema brasileiro em seu conjunto, pelo menos dos filmes voltados para a abordagem do outro de classe (do cineasta). No entanto, seria preciso dar mais um passo adiante e incorporar outros aspectos para além da classe, em especial a cosmologia dos povos negros, agora traduzida do interior das linguagens fundadas e praticadas pela comunidade, já emancipadas dos códigos vigentes no cinema.

Para reforçar esse argumento, podemos convocar duas outras falas, extraídas de uma conversa dedicada às “formas impossíveis de se fazer cinema” (promovida pela revista *Filme Cultura* em seu número 34, no primeiro trimestre de 1980). Ao comentar sua experiência em vídeo com os povos Canela no Maranhão, Andrea Tonacci dizia que começava a “nascer para a comunidade a própria imagem dela” (TONACCI, 2010, p. 283). Também participante dessa conversa, Jean-Claude Bernardet, por sua vez, afirmara: “Eu acho que estão crescendo as sensações de que existe um outro poder, uma outra sociedade, outras maneiras de se aproximar do Brasil” (TONACCI, 2010, p. 283).

Com efeito, novos caminhos se abriam para o cinema brasileiro na passagem da década de 1970 para 1980, mas eles também se bifurcavam ou se dividiam logo em seu início. Alguns filmes se despediam – cedo ainda – do país que fora figurado pelas aspirações utópicas de seus antecessores. Pensamos aqui no artigo que a cineasta Raquel Gerber escreveu sobre *Bye, bye Brasil* (1979), publicado na revista *Filme cultura* n. 35/36, também em 1980: “O índio aparece como extinto. O negro, passivo. Diegues parece desconhecer a emergência da consciência índia. E o negro lutando para reconhecer-se e ser reconhecido a partir de suas origens culturais mais profundas” (GERBER, 2010, p. 382). Outros filmes e outros diretores, entretanto, atravessarão as décadas seguintes até alcançarem o século XXI, desenrolando um fio escondido que, ao reaparecer, revelará uma nova trama na qual a distinção apontada por Jean-Claude Bernardet entre “discurso sobre” (feito por alguém externo ao grupo social filmado) e “discurso de” (realizado pela própria comunidade) terá sido abalada e deslocada profundamente.

Pensamos aqui em duas trajetórias: a dos filmes indígenas, inaugurada pelo projeto Vídeo nas Aldeias, com *A festa da moça* (filmado entre os

Nambiquara em 1987) e, como ressalta Rubem Caixeta de Queiroz, alterada pela guinada em direção ao cinema direto, por meio das oficinas oferecidas aos povos do Xingu em 1997 e 1998, possibilitando aos cineastas indígenas tomarem a câmera para si (2008, p. 108). A outra trajetória é aquela do cinema negro: um “projeto histórico em construção”, como define Janaína Oliveira, guiado pela “busca por autonomia da representação das culturas negras”, vinculado diretamente às lutas dos movimentos negros, e que tem em Zózimo Bulbul e Waldir Onofre os seus precursores (OLIVEIRA, 2018, p. 257-258). Somente agora, quarenta anos depois do seminário “Cinema e descolonização”, podemos dizer que se efetivou aquela *codificação em ato* do mundo – expressa em imagens e sons – conquistada não só pela cultura negra (como desejava Juana Elbein dos Santos), mas também pelos povos indígenas (XAVIER, 2010, p. 637).

Nos dias de hoje, o discurso fílmico das comunidades indígenas e afro-brasileiras surge ancorado na experiência histórica e subjetiva dos grupos sociais, filmada e narrada do interior da cosmologia que orienta seus modos de vida e formas de pensamento.

3. RASURANDO O ABECÊ COLONIAL

Arriscamos a dizer que uma das formas de manifestação da *colonialidade* do ser reside no modo com que os arquivos convocam a subjetividade daqueles que, mesmo na condição de cidadãos emancipados politicamente do jugo das antigas metrópoles, ainda são assombrados pelo seu traço espectral, como nos diz o cineasta John Akomfrah:

Quando se caminha pela maioria das metrópoles industriais avançadas, há certos monumentos que atestam a existência de vidas antigas e gloriosas: efígies comemorativas nos centros da cidade, por exemplo, para marcar o início da Primeira Guerra Mundial, ou algum monumento nos limites da cidade para homenagear a morte de algum monarca insignificante. A maioria das paisagens do mundo pós-industrial são marcadas por essas modalidades espectrais e elas são indícios, se você me permite, de como as culturas estabelecidas e fixadas simbolicamente funcionam. Tal como encarnações memoriais, esses monumentos dizem haver conexões entre os sujeitos atuais e o passado, e que esta é uma conexão mediada – mediada por esses fantasmas (AKOMFRAH, 2017, p. 34).

Mencionemos algumas ações que destronaram emblemas consagrados pelo colonialismo, a começar por aquela que ocorreu na África do Sul, em abril de 2015, quando, por força dos protestos e da pressão exercida pelos estudantes negros, a estátua do imperialista britânico Cecil Rhodes foi removida da Universidade do Cabo. Já em junho de 2020, impulsionados pelas manifestações do *Black Lives Matter*, os estudantes ingleses não conseguiram retirar a estátua de Rhodes da entrada do Oriel College, em Oxford. Mais bem sucedidos foram os manifestantes de Bristol, que, um mês antes, ao se juntarem aos protestos contra o assassinato de George Floyd (homem negro estrangulado pelo policial branco Derek Chauvin em Minneapolis, no dia 25 de maio de 2020), afundaram a estátua do traficante de escravos Edward Colston nas águas do porto da cidade.

No ano seguinte, em julho, na Colômbia, manifestantes derrubaram a estátua de Cristóvão Colombo em Barranquilla; no mês de setembro, na região do Cauca, na cidade de Popoyán, localizada no morro de Tulcán (sítio arqueológico da era pré-colombiana), ativistas indígenas lançaram ao chão o monumento dedicado ao colonizador espanhol Sebastián de Belalcázar. Essa estátua equestre já fora desmantelada em seu simbolismo – graças aos recursos da montagem – pelo filme de Marta Rodriguez e Jorge Silva, *Nuestra voz de tierra, memoria y futuro* (1974-1981). Outra estátua “derubada” por este filme foi a de Gonzalo Jiménez de Quesada, fundador da cidade de Bogotá (em 1538). Filmada em enquadramentos que destacam a cruz e a espada, a imagem da estátua surge acompanhada por uma voz feminina que lê um trecho do profeta maia Chilam Balam, da região de Chumayel, em Yucatán: ele descreve a violenta e traumatizante invasão espanhola (ocorrida em 1541), que veio “castrar o sol” ao impor o catolicismo. O tom apocalíptico é inteiramente justificado, pois tratava-se, tragicamente, de um fim dos tempos (FLORES; GUIMARÃES, 2020, p. 40).

Mais recentemente, em Santo Amaro (São Paulo), o monumento que homenageia o bandeirante e caçador de indígenas Borba Gato foi incendiado pelo movimento Revolução Periférica, em 24 de julho de 2021. Guardadas todas as diferenças, essas ações promoveram ataques aos símbolos coloniais engravados em nosso presente e zelosamente defendidos pelas instituições que zelam pela memória oficial.

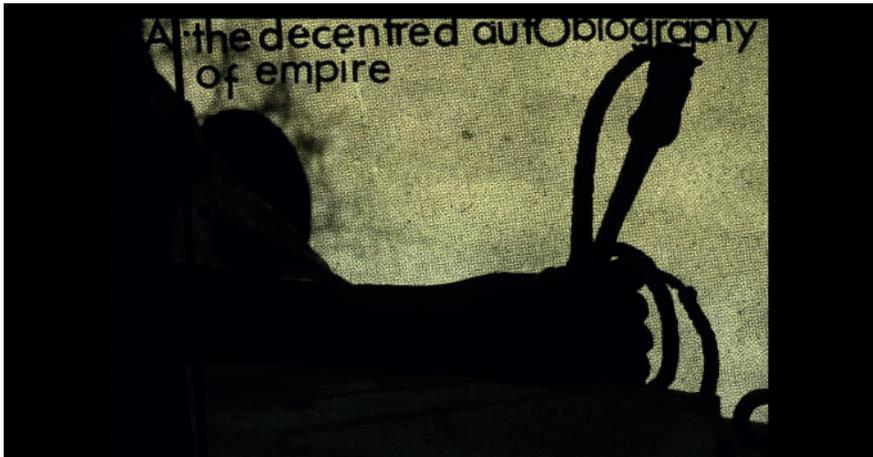
No campo da criação cinematográfica, vejamos como o grupo de jovens artistas e estudantes reunidos no *Black Audio Film Collective* (BAFC), em Londres, enfrentou os signos do antigo Império Britânico. Originário de Gana, John Akomfrah, um dos integrantes do coletivo, afirma que mesmo tendo sido “capturado pelo lado de dentro” da narrativa britânica da identidade, ele nunca deixara de ver o seu próprio espectro “do lado de fora”, como um duplo (2017, p. 32). Seu interesse em articular o memorial e o arquivístico se originou, portanto, do fato de que os arquivos tanto guardam um lugar de inscrição para o sujeito – uma auto-representação – quanto guiam-no em sua percepção e compreensão do mundo, oferecendo-lhe um repertório de pressupostos e narrativas (2017, p. 35).

Formado por uma série de *slide-tapes* em 35 mm, *Signos do Império* (1984) se vale de uma precisa montagem de imagens e sons para desconstruir, poeticamente, a “fantasia colonial” que antecede os sujeitos, à maneira de uma “biblioteca imaginária de referências” (AKOMFRAH, 2017, p. 66-67). Nesse filme, inspirado pelo procedimento adotado por Roland Barthes em *O império dos signos*, as imagens e textos, entrelaçados, promovem a circulação e a troca de significantes (2007, p. 5). A montagem constrói arranjos com esses componentes de tal modo que eles passam a constituir um sistema de signos: o Império Britânico, justamente. No lugar de um possível conjunto de tropos coloniais (inventariados em sua significação), o que se tem é uma combinação variável de elementos, de modo que uma matéria signica primeira (um monumento, uma fotografia, um trecho de discurso) é tratada (e alterada) por meio de recursos plásticos: a tonalidade sépia exagerada nas fotografias do século XIX e a coloração fria e azulada dos monumentos imperiais londrinos; ou através de enquadramentos à maneira de Rodchenko, como aponta Demos (2017, p. 93). Entretanto, diferentemente de Barthes, que se interessava pela perda ou pela suspensão do sentido (como traço fundante do sistema simbólico japonês em oposição ao Ocidental), o filme promove trocas complexas entre os signos por meio das inscrições textuais, do primoroso desenho do som, além dos diversos efeitos de sentido produzidos pela associação e alternância entres os *slides*.

Os signos do império se distribuem entre os monumentos (estátuas da época vitoriana e do auge do Império Britânico), como também fotografias dos colonizadores e dos colonizados extraídas de publicações diversas.

Há ainda um pequeno número de gravuras retiradas de livros didáticos, e uma ou outra charge. Em nenhum dos casos, o filme designa o referente das imagens (os sujeitos e os lugares) nem explica o seu processo de produção. Alguns indícios nos permitem reconhecer – não sem dificuldade ou hesitação – alguns países, mas apenas genericamente (a Índia, a África do Sul, o Congo belga...). Quanto a isso, o espectador tem que fazer o seu próprio trabalho, diante dessa primeira evocação dos arquivos coloniais. Ele torna-se o leitor da *textualidade* (palavra empregada por Barthes) que rege a polissêmica combinação entre os signos visuais e os sonoros. Sobre os *slides*, por meio do processo de Letraset são coladas, meticulosamente, inscrições que aludem a categorias analíticas (em fontes cuidadosamente escolhidas). As mais inquietantes são inventadas pelo próprio filme, como a que aparece acima da sombra do braço que segura um chicote: “Autobiografia descentrada do Império”.

Figura 1 – Fotograma do filme *Signos do Império* (BAFC, 1984)



Fonte: filme *Signos do Império* (BAFC, 1984)

Somente o Outro do colonizador, ao se livrar da imagem que este lhe impôs, poderia retirá-lo do seu imaginário e confrontar a denegação que o acompanha quando ele se põe a narrar a história oficial. Somente o Outro do colonizador, afinal, conseguiria descrever como se criou a “a ficção impossível da tradição” (como nos diz uma das inscrições). Fotografados em angulações insólitas e sob a intervenção da coloração, juntamente com

as inscrições que lhes são superpostas, os monumentos são destronados da sua imponência. Assim, toda imagem torna-se o objeto de uma intervenção, seja para reforçar seu valor original, sobrecarregando-o, seja para subvertê-lo por meio de operações contrapontísticas (DEMOS, 2017, p. 98).

Nos retratos dos colonizadores e dos colonizados – individuais ou de grupos –, aponta-se o vínculo perverso que os põs em relação sob a égide daquela empreitada que, segundo Ariela Azoulay, veio “destruir os mundos de símbolos, atividades e tecidos sociais existentes e substituí-los por um ‘novo mundo’ de objetos, classificações, leis, tecnologias e significados” (2019, p. 118-119). Os colonizadores posam, afirmando seu direito imperial, a posse do “novo mundo” construído sobre a destruição do “antigo” (aquele que “já-estava-lá”). Os colonizados, por sua vez, são simplesmente expropriados da sua imagem, junto com os lugares e os objetos do seu mundo. Segundo Azoulay, o direito imperial de ver impôs, pela violência, que tudo aquilo que pertencia aos povos colonizados fosse visto e mostrado, inventando com isso um espectador supostamente universalizado (2019, p. 121). Diante disso, o filme opera dois gestos contra-colonizadores por meio de recursos sógnicos peculiares: um, ao retirar os colonizadores do seu imaginário, no qual eles se miravam e se regozijavam; outro, ao abrir espaço para o olhar e a fala daqueles que tiveram sua imagem roubada. Sigamos de perto esses dois movimentos, em um intervalo de aproximadamente seis minutos.

Enquanto soam cada vez mais intensamente as cordas do prólogo de *O ouro do Reno* (a primeira das quatro óperas que compõem *O anel do Nibelungo*, de Richard Wagner), os *slides* nos mostram, separadamente, as figuras de uma mulher (com a mão levemente encostada a um tronco) e a de um homem de chapéu, terno e gravata, empunhando uma arma. Em seguida, vemos a imagem inteira do casal. Logo saberemos quem são os senhores que conquistaram o mundo, graças ao poder do ouro roubado das ondinas pelo gnomo Alberich. Em seguida, surge outro casal de colonizadores, com seus trajes típicos, posando com um tigre abatido aos seus pés (provavelmente em um safari). O homem tem as mãos no bolso do paletó, gabando-se da sua proeza.

Após uma breve tela escura, a música de Wagner vai sendo encoberta pelo crescente som sintetizado, próprio da música concreta (mas que não

deixa de lembrar o motor de um avião), quando então irrompe um fragmento do discurso de Hugh Gaitskeel, líder do Partido Trabalhista, proferido em 3 de outubro de 1962; nessa fala, ele defende as vantagens das transações comerciais e políticas da Commonwealth (formada pelas ex-colônias britânicas), em contraposição às negociações no âmbito da Comunidade Econômica Europeia (criada em 1957). O trecho surge propositadamente cortado do seu início, fragmentado, e em seguida é reapresentado em um breve *loop*, voltando ao começo e sendo repetido mais de uma dezena de vezes: “Eu acredito, com todo meu coração, que a existência desta associação multirracial notável de nações independentes, cobrindo cinco continentes e toda as raças, é potencialmente de imenso valor para o mundo”. A repetição do texto, a exacerbação da sua dimensão sonora, o reforço da entonação levam ao desgaste do seu significado ideológico; o que era ênfase retórica torna-se quase uma gagueira.

Nesta sequência, o fragmento do discurso vem acompanhado, dentre outras, de fotografias que mostram mais caçadores e tigres abatidos, ou então com suas peles expostas na parede, numa exibição dos “feitos” dos colonizadores. Mais adiante, as imagens dos tigres caçados serão substituídas por homens assassinados, ao lado de seus executores, que posam tranquilamente para a posteridade. O *slide* seguinte reenquadra esta imagem e se detém nos corpos estendidos. Esta passagem se encerra com o trecho de outro discurso, desta vez do político conservador Ronald Bell, um opositor da imigração e defensor da repatriação total dos imigrantes, durante a década de 1970. No trecho, que também aparece repetidas vezes, pouco a pouco erodido em cada retorno, ele diz: “Os que vieram para cá, se olhar para os seus rostos, verá que são pessoas jovens, e acho que não sabem quem são ou o que são. E, na verdade, eu me pergunto é como, diabos, alguém lhes dá o pertencimento que os jovens ingleses têm”.

Enquanto isso é dito, cortado no início e repetido, em *looping*, o primeiro slide mostra dois homens e uma mulher, negros, com as mãos decepadas (no antigo Congo Belga, sob o domínio do genocida rei Leopoldo II). Um pouco mais à frente, o discurso de Gaitskeel reaparece e compõe com o de Bell um terrível dueto que vai sendo envolvido pela trilha sonora, acompanhada de sons sintetizados, num crescendo perturbador. Já próximo ao final, este discurso de Gaitskeel reaparece, agora ao lado de um assustador

“abecê”: *N is the Navy/ We keep at Spithead/ It’s a sight that makes foreigners/ Wish they dead* (M é de Marinha/ que nós mantemos em Spithead/ É uma visão que faz os inimigos/ Desejarem estar mortos). Acompanhado da trilha sonora ruidosa, o slide nos mostra a cena fotográfica de uma execução.

O fragmento do discurso de Ronald Bell sobre os jovens imigrantes que chegam ao Reino Unido (“eles não sabem quem são ou o que são”), que retorna como um refrão insistente, será vivamente confrontado pela astuciosa montagem visual e sonora, que recorre a dois trechos de *The adventures of the black girl in her search of God*, do dramaturgo Bernard Shaw, publicado em 1932. A protagonista, uma garota rebelde e insubmissa, contesta, de maneira desconcertante e desafiadora, os dogmas cristãos que lhe foram inculcados pelos colonizadores. Enquanto a fala reacionária de Ronald Bell ecoa e é “atacada” pela trilha sonora, as imagens trazem trechos retirados do livro. O primeiro deles remete ao episódio em que a garota negra, em sua jornada, depois de ter encontrado (e questionado!) nada menos que o Deus do Antigo Testamento e o autor do Eclesiastes, se depara um homem branco à beira de um poço. Quando ela vai apanhar a água, ele lhe oferece uma taça, num passe de mágica, e lhe diz: “Tome e beba em minha memória”. Depois que a garota bebe e devolve a taça, ele faz com que o objeto desapareça. Os dois riem, então ela cumprimenta o mágico pelo seu truque. Em seguida, a garota pergunta: “Onde está Deus?” Diante da resposta que recebe (a de que Ele está dentro dela e dele também), ela concorda, mas continua: “Mas o que é Ele?”. “Nosso Pai” – o homem responde. “E porque não nossa Mãe?” – ela retruca.

Figura 2, 3, 4 e 5 – Fotograma do filme *Signos do Império* (BAFC, 1984)





Fonte: filme *Signos do Império* (BAFC, 1984)

É exatamente a partir desse ponto da narrativa que o filme apresenta a imagem de uma garota negra, de coque no cabelo, com o olhar levemente oblíquo (desconfiada, talvez – quem poderia dizer? – diante do fotógrafo) e a seguinte inscrição, pinçada do texto de Shaw: “A garota negra fez uma careta” (1932, p. 26). Com a foto reenquadrada mais de perto e com a sêpia mais esmaecida (em comparação com o anterior), o segundo slide traz os seguintes dizeres: “E pensou por um instante”. O terceiro *slide* exibe uma mão negra, feminina, com a seguinte inscrição: “E por que não uma Mãe?”. O quarto *slide* da sequência não nos apresenta o mágico que conversa com a garota (do texto de Shaw), mas dois homens brancos, sentados à mesa e servidos por um rapaz negro. Sobre a imagem lê-se, à primeira vista: *The conjuror shrank* (O mágico se encolheu). Mas a fonte escolhida, astutamente, alterou a letra J de tal modo que ela se tornou um Q inclinado, de traço rebuscado, o que muda tudo: *The conqueror shrank* (O conquistador se encolheu). Esta inscrição resulta de um hábil corte da narrativa, numa passagem em que a garota questionava o primeiro mandamento trazido por Cristo: “Amái-vos uns aos outros”. Ela diz que não quer nem que todos a amem nem que ela tenha que amar a todos, lembrando ainda que aqueles que não gostam dela não tem o direito de bater nela. “Deus me fez detestar muita gente” – ela completa.

No filme, salta-se esse trecho e caímos diretamente na resposta que o mágico dá à garota quando ela o inquire: “Mas o senhor me ama, de verdade?” (1932, p. 28). Shaw emprega a palavra *baas*, termo africâner pelo qual os negros se dirigiam aos senhores brancos na África do Sul (*Do you really and truly love me, baas?*). O quinto *slide* traz novamente a imagem anterior, agora reenquadrada, mais aberta, e nos mostra toda a cena: quatro homens brancos à mesa, em um jardim, servidos por dois homens negros. Sobre a

imagem, a inscrição traz a fala do mágico/conquistador (*conjuror/conqueror*), que se encolhe: “Não vamos fazer disso um assunto pessoal”. E quanto à fala reacionária de Ronald Bell, ela foi inteiramente rasurada pelas inscrições e contestada pelas imagens. Para retomar o termo empregado por Edmilson de Almeida Pereira e Núbia Pereira de Magalhães Gomes, algo aqui – da ordem do olhar, sustentado pelo corpo, e para além da forçada moldura da pose – escapa aos ardis reificadores da fotografia, concedendo-nos a visão das pessoas na condição de sujeitos, sem desconsiderar a prisão cerrada que os arquivos construíram para elas (2018, p. 133-155).

Uma segunda aparição do texto de Shaw ocorre junto com a imagem de uma mulher com um brinco no nariz (uma babá indiana, talvez), ao lado de uma criança branca. O primeiro *slide* traz a frase que abre a narrativa das *Aventuras da garota negra à procura de Deus*: “Onde está Deus? – disse a garota negra”, enquanto o segundo, com a imagem reenquadrada, mais próxima, completa a frase: “à missionária que a convertera”. O terceiro e o quarto *slide* saltam duas páginas do texto de Shaw, enquadrando a mulher ainda mais de perto: agora o seu rosto toma todo o quadro, e a inscrição se completa: “Havia certo desprezo na sua voz quando se dirigiu a ele” (1982, p. 9). Nessa brevíssima sequência, a trilha sonora, pulsante, com sons de vento e de um sino ou gongo, já apagara a voz de Ronald Bell. Ela não retornará mais ao filme.

4. UM BREVÍSSIMO FECHO, PARA NOVAS ABERTURAS

Nosso intuito foi apenas o de colocar em paralelo dois momentos que nos permitiram identificar o trabalho crítico da descolonização no âmbito das formas fílmicas. Cabe agora, ao final, apontar o quanto elas se distinguem no que concerne à formação dos sujeitos envolvidos e as referências que os guiavam, aos contextos sócio-históricos em que se situavam, e aos embates nos quais se engajaram. No caso do encontro entre cineastas, críticos, pesquisadores, militantes do movimento negro e lideranças dos terreiros, que se deu no seminário promovido pela SECNEB (em Salvador, em 1981), um dos traços mais importantes foi o debate público que permitiu a exposição de pontos de vistas conflitantes que opuseram, de um lado, a defesa de certos parâmetros de valoração do cinema brasileiro (extraídos sobretudo do Cinema Novo), por parte dos críticos Ismail Xavier, Jean-Claude Bernardet e José Carlos Avellar e, de outro, o questionamento

desses parâmetros, pois eles perpetuavam a presença dos estereótipos na construção dos personagens negros, sustentando estruturas fílmicas rigidamente codificadas (críticas realizadas por Marco Aurélio Luz, Juana Elbein dos Santos, Beatriz Nascimento e Muniz Sodré). Essas críticas apontavam para a possibilidade de que as comunidades de terreiro pudessem vir a fazer seus próprios filmes, a partir de uma pesquisa de linguagem que as levariam a expressar, autonomamente, seus sistemas e valores simbólicos (rompendo com a codificação imposta pelo cinema feito por aqueles que não conhecem nem pertencem ao universo dos filmados).

Já o contexto político, cultural e artístico que amparou a criação de *Signos do Império* nos primeiros anos da década de 1980 foi bem outro. Os sete jovens integrantes do *Black Audio Film Collective* tiveram sua sensibilidade formada por várias experiências entrelaçadas: o movimento estudantil antirracista, o cinema experimental e de vanguarda (com seu foco na materialidade fílmica), os novos movimentos de arte negra em Londres (como o BLK Art Group), a música industrial de bandas como *Cabaret Voltaire* e *Test Dept* (com seu gosto pelos recursos eletrônicos e as projeções), as performances poéticas de Linton Kwesi Johnson e John Cooper Clark, e a poesia de William Burroughs, com sua técnica de *cut ups*, tão inspiradora para o recorte e a remontagem de textos e sons no trabalho com os arquivos (MERCER, 2015, p. 79- 93). Aqueles jovens vindos do subcontinente asiático, do Caribe e da África, que viviam a diáspora na capital do antigo Império Britânico, descobriram – por meio dos materiais manejados pelo filme – as “fissuras na história como um gesto desconstrutivo contra as mitologias brancas” (AKOMPFRAH, 2017, p. 35).

As diferenças entre os dois contextos (o seminário promovido pela SECNEB em Salvador (em 1981) e o primeiro filme do BAFC (1984), em Londres), demonstram o quanto as muitas iniciativas – teóricas, artísticas ou ativistas – de enfrentamento da *colonialidade do ser* se encontram situadas nas formas históricas diferenciadas com que as sociedades lidam com o processo colonial, cada uma a seu modo, mas não isoladamente, pois pertencem a um contexto mais amplo que as afetou em uma rede de interações globais. Seria preciso promover a articulação entre as estratégias fílmicas – cada uma portando sua diferença em relação ao processo colonial – empenhadas no trabalho de descolonização, situando-as, como rei-

vindicou Stuart Hall, “dentro e em oposição às relações discursivas sobre-determinantes de poder e conhecimento, que costuravam ou entreteciam os regimes imperiais entre si” (2003, p. 116). Um novo caminho se abre aqui, mas por ora só podemos entrever o que ele descortina.

REFERÊNCIAS

AKOMFRAH, John. A memória e as morfologias da diferença. In: MURARI, Lucas; SOMBRA, Rodrigo. *O cinema de John Akomfrah: espectros da diáspora*. Rio de Janeiro: LDC, 2017.

AZOULAY, Ariella. Desaprendendo momentos decisivos. ZUM. São Paulo: IMS, n. 17, outubro de 2019.

BARTHES, Roland. *O império dos signos*. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

BERNARDET, Jean-Claude. Pra começo de conversa (entrevista). *Filme cultura* (edição fac-similar). Rio de Janeiro: CTA/SAV/MinC, n. 34, 2010.

DEMOS, T. J. The ghosts of songs: uma retrospectiva do coletivo Black Audio Film Collective. In: MURARI, Lucas; SOMBRA, Rodrigo. *O cinema de John Akomfrah: espectros da diáspora*. Rio de Janeiro: LDC, 2017.

FLORES, Luís Felipe; GUIMARÃES, César. A retomada crítica da história indígena em *Nuestra voz de tierra, memoria y futuro*. *Logos*. Rio de Janeiro: Faculdade de Comunicação da UERJ, vol. 27, n. 3, 2020.

GERBER, Raquel. *Bye bye Brasil* e outros caminhos do Cinema Novo ou *Bye bye Iracema* ou o poder do falo. *Filme cultura* (edição fac-similar). Rio de Janeiro: CTA/SAV/MinC, n. 35/36, 2010.

HALL, Stuart. Quando foi o pós-colonial? In: *Da diáspora*. Identidades e mediações culturais. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2003.

OLIVEIRA, Janaína. *Kbela e Cinzas*: O cinema negra no feminino, do “Dogma Feijoadá” aos dias de hoje. In: SIQUEIRA, Ana et al. (Orgs.). *Festival internacional de curtas de Belo Horizonte*. Belo Horizonte: Fundação Clóvis Salgado, 2018.

PEREIRA, Edmilson de Almeida; GOMES, Núbia Pereira de Magalhães. *Ardis da imagem*. Exclusão étnica e violência nos discursos da cultura brasileira. Belo Horizonte: Mazza edições, 2018.

POWER, Nina. Mídia alternativa, migração, poesia. Entrevista com John Akomfrah. In: MURARI, Lucas; SOMBRA, Rodrigo. *O cinema de John Akomfrah: espectros da diáspora*. Rio de Janeiro: LDC, 2017.

MALDONADO-Torres, Nelson. Analítica da colonialidade e da decolonialidade: algumas dimensões básicas. In: BERNARDINO-COSTA, Joaze; MALDONADO-TOR-

RES, Nelson; GROSFUGUEL, Ramón (Orgs.). *Decolonialidade e pensamento afrodiaspórico*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2018.

MBEMBE, Achilles. *Sair da grande noite*. Ensaio sobre a África descolonizada. Petrópolis: Vozes, 2019.

MERCER, Kobena. Becoming Black Audio: an interview with John Akomfrah and Trevor Mathison. *Black Camera*, Volume 6, Number 2, Spring 2015.

NASCIMENTO, Maria Beatriz. A Senzala vista da Casa Grande. In: *Beatriz Nascimento. Quilombola e intelectual*. Possibilidade nos dias da destruição. São Paulo: Editora Filhos da África, 2018.

QUEIROZ, Ruben Caixeta de. Cineastas indígenas e pensamento selvagem. *Devires: Cinema e Humanidades*. Belo Horizonte: PPGCOM-UFMG, vol. 5, n.2, julho/dezembro de 2008.

SANTOS, Antônio Bispo dos. *Colonização, quilombos*. Modos e significações. Brasília: INCT de Inclusão no Ensino Superior e na Pesquisa/CNPq, 2015.

SHAW, George Bernard. *The adventures of black girl in her search for God*. London: Constable & Company Limited, 1932.

TONACCI, Andre. Pra começo de conversa (entrevista). *Filme cultura* (edição fac-similar). Rio de Janeiro: CTA/SAV/MinC, n. 34, 2010.

XAVIER, Ismail. Cinema e descolonização. *Filme cultura* (edição fac-similar). Rio de Janeiro: CTA/SAV/MinC, n. 40, 2010.

REFERÊNCIAS FÍLMICAS

A FESTA da moça. Vincent Carelli. Brasil, 1987.

BYE bye, Brasil. Carlos Diegues. Brasil, 1979.

NUESTRA voz de tierra, memoria y futuro (*Nossa voz de terra, memória e futuro*). Marta Rodriguez e Jorge Silva. Colômbia, 1974-1981.

SIGNS of Empire (*Signos do Império*). Black Audio Film Collective (John Akomfrah; Reece Auguiste; Edward George; Lina Gopaul; Avril Johnson; David Lawson; Trevor Mathison). Grã-Bretanha, 1984.

XICA da Silva. Carlos Diegues. Brasil, 1976.

TENDA dos Milagres. Nelson Pereira dos Santos. Brasil, 1977.