



**UNIVERSIDADE FEDERAL DE SERGIPE
PRÓ-REITORIA DE PÓS-GRADUAÇÃO E PESQUISA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO INTERDISCIPLINAR EM CINEMA**

ANGELA SILVA DE JESUS

**SAFI FAYE, MATI DIOP E alekole:
PROCESSOS DE CRIAÇÃO NARRATIVA NOS
CINEMAS SENEGALESES E AFRODIASPÓRICOS FEMININOS**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Cinema, Universidade Federal de Sergipe, como requisito parcial para obtenção do título de Mestra em Cinema e Narrativas Sociais.

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Ana Ângela Farias Gomes

São Cristóvão
2024

ANGELA SILVA DE JESUS

**SAFI FAYE, MATI DIOP E alekole:
PROCESSOS DE CRIAÇÃO NARRATIVA NOS
CINEMAS SENEGALESES E AFRODIASPÓRICOS FEMININOS**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Cinema, Universidade Federal de Sergipe, como requisito parcial para obtenção do título de Mestra em Cinema e Narrativas Sociais.

COMISSÃO EXAMINADORA

Prof.^a Dr.^a Ana Ângela Farias Gomes (orientadora)
Universidade Federal de Sergipe

Prof.^a Dr.^a Kênia Cardoso Vilaça de Freitas
Universidade Federal de Sergipe

Prof.^o Dr.^o Marcos Ribeiro de Melo
Universidade Federal de Sergipe

São Cristóvão, ____ de _____ 2024

AGRADECIMENTOS

À mainha;
Às vovós;
Às tias;
Às madrinhas;
Às irmãs;
Às primas;
Às amigas;
Às companheiras;
Às professoras;
Às referências;
Às ídolas;
Às rainhas;
Às Deusas;

Para cada ancestral.
Para quem ainda virá.

Nos encontramos no cosmos. Ainda bem.

**FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA BIBLIOTECA CENTRAL
UNIVERSIDADE FEDERAL DE SERGIPE**

J58s Jesus, Angela Silva de
Safi Faye, Mati Diop e alekole: processos de criação narrativa
nos cinemas senegaleses e afrodiaspóricos femininos / Angela
Silva de Jesus ; orientadora Ana Ângela Farias Gomes. – São
Cristóvão, SE, 2024.
118 f.;il.

Dissertação (mestrado Interdisciplinar em Cinema) –
Universidade Federal de Sergipe, 2024.

1. Cinema. 2. Cinema - Histórias, enredos, etc. 3. Cultura no
cinema. 4. Diásporas africana na arte. I. Faye, Safi, 1943 –
Apreciação. II. Diop, Mati, 1982 – Apreciação. III. Gomes, Ana
Ângela Farias, orient. IV. Título.

CDU 791

ANDO PELA RUA
SOB A LUZ DA **LUA**
LINDOS SORRISOS
CHEIOS DE ALÍVIO

LIBERDADE REINA
FINALMENTE CHEGA
PAZ DE *RAÍZES*
FRUTOS FELIZES

ERA UMA VEZ
UMA MÃE E UMA FILHA
PLANTANDO *SEMENTES*
REZANDO EM *VIGÍLIA*

O QUE VEM DO CÉU
É **ÁGUA** COM MEL
“CUIDADO!!!
O **AMOR** É SAGRADO

O RIO FLUI NO *FUTURO*
E DESÁGUA EM BERÇO ESCURO”
SE TODO O **TEMPO** É FLUIDO
É POR ISSO QUE TANTO LAMURIO

SE ESTOU *CRIANDO* TANTO
É PARA **PROJETAR** QUEM AMO

RESUMO

Uma investigação buscando maneiras de se desenvolver narrativas sergipanas através da arte cinematográfica vai de encontro à criação de duas artistas com raízes senegalesas: Safi Faye e Mati Diop. A pesquisa parte de uma análise crítica acerca de manuais clássicos de roteiro, como os escritos por McKee (2006), Field (2001) e Turby (2008) que, apesar de trazerem informações relevantes sobre elementos narrativos, estão muito voltados para o cinema industrial estadunidense. A análise é feita em diálogo com Carrière (2014) e Tucker (através de seu canal no *YouTube Lessons from the screenplay* (2016-2022)), ambos contribuindo com mais informações sobre narrativas hollywoodianas. A metodologia da pesquisa adota um estudo dos processos de criação artística, como proposta por Salles (1998) e (2010), trabalhando inicialmente em uma perspectiva individualizada e então ampliando para uma noção cósmica das criações em diálogo com Sauvagnargues (2020), Guattari (2019) e Silva (2020). A investigação foca na observação de práticas adotadas por cineastas em contextos de criação similares ao sergipano ou que possam prover informações com potencial de serem aplicadas na criação artística do estado. O recorte observado são os territórios africanos e afrodiaspóricos, focando na criação feminina, a partir de Sacramento (2017) e (2019), Ghil (2023), Oliveira (2017) e (2019), Gomes (2017), Ribeiro (2017), Diop (2019) e Diop e Freitas (2021). Observa-se especificamente o cinema senegalês, abraçando a diáspora de seu povo e fazendo um estudo da criação de duas cineastas: a senegalesa Safi Faye (1943-2023) e a francesa de origem senegalesa Mati Diop (1982-). Hartman (2020) contribui com a observação dessas criações ao mergulhar na fabulação crítica, oferecendo uma perspectiva que transgride as convenções temporais sobre a construção narrativa e a contação de histórias. A partir dos dados levantados acerca dos processos de criação das artistas estudadas, diologo com Martins (2002), González (1988) e Nascimento (2006) para fazer um registro de como fui afetada por elas através de um projeto artístico cultural que tem a finalidade de pôr esse conhecimento em prática e registrar, de maneira coletiva e diversa, experiências de uma periferia rural na cidade Estância-SE: o bairro Alecrim.

Palavras-chave: Narrativas; Processos de Criação; Cinemas; Senegal; Alecrim; Diásporas.

ABSTRACT

An investigation into ways to develop Sergipe state narratives through the art of cinema encounters the creation of two artists of senegalese origins: Safi Faye and Mati Diop. The research begins with a critical analysis of classic screenwriting books, such as those by McKee (2006), Field (2001) and Turby (2008), which, despite offering valuable information about narrative elements, predominantly focus on USA industrial cinema. This analysis is made in dialogue with Carrière (2014) and Tucker (via his *YouTube* channel *Lessons from the screenplay* (2016-2022)), both bringing more information about Hollywood narratives. The research methodology adopts a study of artistic creative processes, as proposed by Salles (1998) and (2010), emphasizing an individualized perspective initially and the broadening to a cosmic notion in conversation with Sauvagnargues (2020), Guattari (2019) and Silva (2020). The investigation focuses on observing practices adopted by filmmakers in creative contexts akin to Sergipe or that could provide information applicable in the state's artistic creation. It centers on the African and Afrodiasporic territories, particularly on female creations, based on Sacramento (2017) e (2019), Ghil (2023), Oliveira (2017) and (2019), Gomes (2017), Ribeiro (2017), Faye (2010), Diop (2019) and Diop and Feitas (2021). Specifically, senegalese cinema is examined, embracing its people's diaspora and studying the creation of two filmmakers: senegalese Safi Faye (1943-2023) and french-senegalese Mati Diop (1982-). Hartman (2020) contributes to the observation of these creations by delving into critical fabulation, offering a perspective that transgresses conventional temporalities on narrative construction and storytelling. Drawing from the studied artists creative processes, I engage with Martins (2002), González (1988) and Nascimento (2006) and document their impact on me through a cultural artistic project aimed at applying this knowledge and registering, in a collective and diverse manner, experiences of a rural outlying area in Estância-SE: the Alecrim neighborhood.

Keywords: Narratives; Creative Processes; Cinemas; Senegal; Diasporas.

LISTA DE FIGURAS

- Figura 1 - Alecrim no mapa
- Figura 2 - Alecrim em curso I
- Figura 3 - Alecrim em curso II
- Figura 4 - A árvore
- Figura 5 - A vista da árvore
- Figura 6 - Escola Municipal João Nascimento Filho
- Figura 7 - SENAI Estância-SE
- Figura 8 - *Print do post ...all alone...* no Instagram
- Figura 9 - Percepção
- Figura 10 - Interpretação
- Figura 11 - Comunicação
- Figura 12 - Vantagens da comunicação humana
- Figura 13 - Recorte da capa da 3ª edição de *Além dos meios e mensagens*
- Figura 14 - Frame de *Café com canela*
- Figura 15 - Recorte da capa da 2ª edição de *Corpos em aliança e a política das ruas*
- Figura 16 - Frame de *Era o Hotel Cambridge*
- Figura 17 - Frame de *Los silencios*
- Figura 18 - Recorte do roteiro de *3 Marias*
- Figura 19 - *Longa memória do nosso território familiar I*
- Figura 20 - *Longa memória do nosso território familiar II*
- Figura 21 - Referências de roteiro
- Figura 22 - Fotografia de representação da anatomia humana I
- Figura 23 - Fotografia de representação da anatomia humana II
- Figura 24 - Estrutura de 3 atos
- Figura 25 - Sequência de revelações de *Ex Machina*
- Figura 26 - Protagonistas do filme *3 Marias*
- Figura 27 - Relação temática entre as protagonistas de *Estrelas Além do Tempo*
- Figura 28 - Fotografia da folha de rosto de *Story* de Robert McKee
- Figura 29 - Frame de *Mossane*
- Figura 30 - Frame de *Atlantique*
- Figura 31 - Livros de Salles
- Figura 32 - Progressão da pintura
- Figura 33 - Mosiah e as tintas
- Figura 34 - Fotografia de fotografias impressas
- Figura 35 - Buscapé em Alecrim
- Figura 36 - Picho “aqui tem sangue indígena!”
- Figura 37 - Roteiro do capítulo 1
- Figura 38 - Processo de maquiagem
- Figura 39 - Colagem de figurinhas em pilastra no bairro Alecrim
- Figura 40 - Acervo da Biblioteca Central da UFS
- Figura 41 - Guarda-chuva
- Figura 42 - Angela & Cia

Figura 43 - Céu noturno
Figura 44 - Triângulos de significação
Figura 45 - Senegal e Gâmbia no globo
Figura 46 - Anúncio das primeiras exposições
Figura 47 - Frame de *Moi, un noir*
Figura 48 - Frame de *Afrique sur Seine*
Figura 49 - Ousmane Sembène
Figura 50 - Frame de *Borom Sarret*
Figura 51 - Djibril Diop Mambéty
Figura 52 - Frame de *Touki Bouki*
Figura 53 - Frame de *La femme invisible*
Figura 54 - Safi Faye
Figura 55 - Mati Diop
Figura 56 - Safi em *Petit a Petit*
Figura 57 - Safi câmera
Figura 58 - Safi microfone
Figura 59 - Camponesas plantando
Figura 60 - Coumba cozinhando
Figura 61 - Coumba e Ngor
Figura 62 - Crianças na árvore sagrada
Figura 63 - Ngor vai à cidade
Figura 64 - Ngor e os mais velhos
Figura 65 - Mossane
Figura 66 - *Pangools*
Figura 67 - Cerimônia de Maissa Waly Dione
Figura 68 - Ritual para separar ligação
Figura 69 - Casamento
Figura 70 - Escassez
Figura 71 - Safi legado
Figura 72 - Mati Diop e Alex Descas em 35 Rhums
Figura 73 - Mati câmera
Figura 74 - Mati microfone
Figura 75 - Serigne, amigos e fogueira
Figura 76 - *Atlantiques*
Figura 77 - Asta M'Boup
Figura 78 - Ouli Seck
Figura 79 - Ada
Figura 80 - Souleimane
Figura 81 - Grupo policial
Figura 82 - Ada e Omar
Figura 83 - A torre
Figura 84 - As rainhas
Figura 85 - *Atlantique* em Cannes
Figura 86 - Sereia do asfalto

Figura 87 - Tempo I
Figura 88 - Tempo II
Figura 89 - Tempo IV
Figura 90 - Nascimento
Figura 91 - Decolagem
Figura 92 - Perspectiva
Figura 93 - Território
Figura 94 - Órbita
Figura 95 - Dança
Figura 96 - Sexta do patinete
Figura 97 - Música
Figura 98 - *Longa memória do nosso território familiar III*
Figura 99 - Alecrim à noite
Figura 100 - Tempo III
Figura 101 - Estrutura *Lemonade*
Figura 102 - Estrutura *Alecrim*
Figura 103 - A praça
Figura 104 - Roça de macaxeira
Figura 105 - Rio *Piauitinga*
Figura 106 - *Links*
Figura 107 - alekole

SUMÁRIO

PRÓLOGO	11
ATO I - RAÍZES	31
CAPÍTULO 1: NARRATIVAS	31
CAPÍTULO 2: PROCESSOS	41
PONTO DE VIRADA I: CRIAÇÕES	51
ATO II - TRONCOS	56
CAPÍTULO 3: CINEMAS	56
CAPÍTULO 4: SAFI FAYE	66
CAPÍTULO 5: MATI DIOP	76
PONTO DE VIRADA II: FABULAÇÕES	86
ATO III - FRUTOS	91
CAPÍTULO 6: ALECRIM	91
EPÍLOGO	110
REFERÊNCIAS	111

PRÓLOGO

Eu assino este texto como Angela Silva de Jesus, um nome mais próximo ao que me registraram quando nasci, porém quem escreve é alekole. alekole me foi soprada no ouvido quando pedi por uma palavra para atribuir a mim mesma, uma palavra que soasse menos europeia e mais africana. Ela me remete à cultura iorubá. Em Alé estou com Exu à noite (O CANDOMBLÉ), em Kolé estou voando com Oshún Ibú Kolé (IFÁ NI L'ÓRUN, 2014).

Antes de escrever essas palavras, planejei um roteiro para todo o texto de dissertação. Essa parte inicial do prólogo está reservada para a apresentação do tema que sustenta todo o trabalho: o ato de narrar, contar histórias, construir narrativas. Também planejei tentar ao máximo escrever esse texto vendo ele como uma narrativa em si. Como referência para minha escrita, selecionei *Diário de Bitita* (1986) de Carolina Maria de Jesus, *Uma autobiografia* (1974), de Angela Davis, e *Parque das ruínas* (2018), de Marília Garcia. Pretendo continuar escrevendo em primeira pessoa e de minha perspectiva reflexiva enquanto cientista, artista e humana, descrevendo os processos de criação – tanto da pesquisa quanto da escrita em si – como uma sequência de cenas que vivencio, mesclando texto e imagem.

Enquanto escrevo tenho 24 e 25 anos e estou em Alecrim. Nasci em 1999 na cidade Estância. O território de Estância se localiza no litoral sul do Estado Sergipe, que está na região Nordeste do Brasil, um país latino-americano do hemisfério sul. O centro urbano de Estância fica a oeste do seu litoral. A cidade que fica a oeste de Estância é Boquim. Existe uma rodovia que liga Estância a Boquim. Num ponto dessa rodovia, ainda relativamente próximo ao centro de Estância, está o bairro Alecrim, onde cresci com minha família materna.

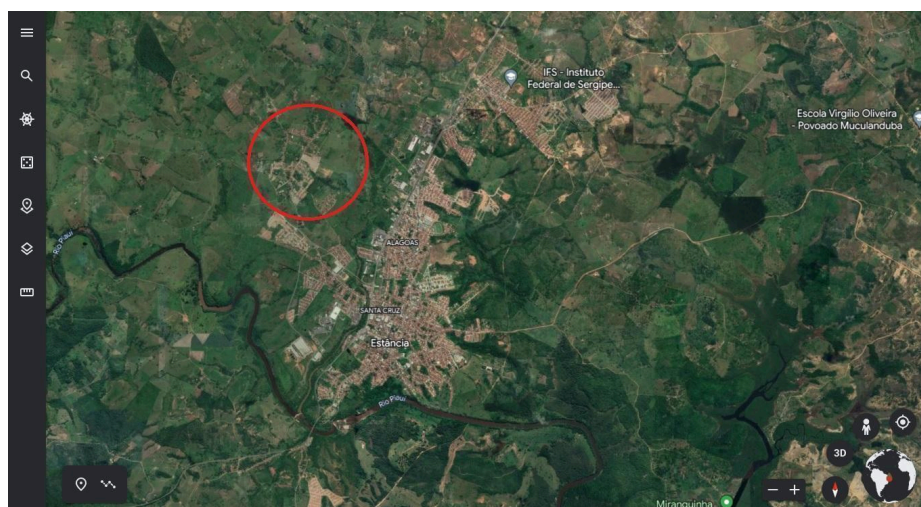


Figura 1 - Alecrim no mapa
Fonte: Google Earth, 2023

O contato que tive inicialmente com Alecrim foi uma vivência rural. Da roça, do plantio, da colheita, da criação de animais, das árvores, dos rios, de uma comunidade pequena onde praticamente todas as famílias se conheciam. Minha família costumava plantar macaxeira para levar à *casa de farinha* depois da colheita. A pessoa que mais lembro de fazer companhia na roça durante esse meu início de vida era meu tio avô João, irmão de minha avó materna Maria. Em algum momento dessa infância, esse tio se envolveu em uma briga na frente de casa para proteger seus filhos e alguém acertou uma garrafa de vidro em sua cabeça. Após alguns meses internado, ele faleceu.

É minha primeira memória que consigo alcançar da perda de uma pessoa. Com o passar do tempo, eu ouvia cada vez mais das pessoas mais velhas que Alecrim e Estância estavam ficando perigosos, com muita violência. Me lembro de acordar com o bairro reunido na oficina onde sempre levava minha bicicleta, observando alguém que acabara de ser morto por outra pessoa usando uma arma de fogo. Lembro dessa pessoa ser o pai de uma amiga com quem eu brincava e que hoje é casada com meu irmão mais velho. Lembro de sentir medo do som de tiros durante a noite. Lembro de não podermos mais confiar nas pessoas. Lembro de todo mundo falar sobre tráfico e guerra às drogas. Lembro da gente correr pra dentro de casa quando via uma viatura virando a esquina, mesmo sem ter feito nada ilegal, apenas crianças sentadas na calçada à noite. Quando comecei a estudar na escola sobre violência urbana em bairros periféricos, passei a observar Alecrim como uma periferia de Estância. Hoje já fazem anos desde que saí da infância, e a paisagem desse território segue mudando.



Figuras 2 e 3 - Alecrim em curso I e II
Fonte: Arquivo pessoal, 2022; 2023

Nos últimos anos uma série de conjuntos habitacionais foram construídos dentro ou em torno do bairro, além de uma rodovia industrial nas proximidades. O local na figura 3 era um morro que foi terraplanado para a construção de um desses conjuntos, chamado de Bela Vista. No primeiro plano da imagem é possível ver o solo interno do morro em seus tons rochosos. Visito esse local com regularidade até hoje para sentar sob uma árvore que ainda existe lá.

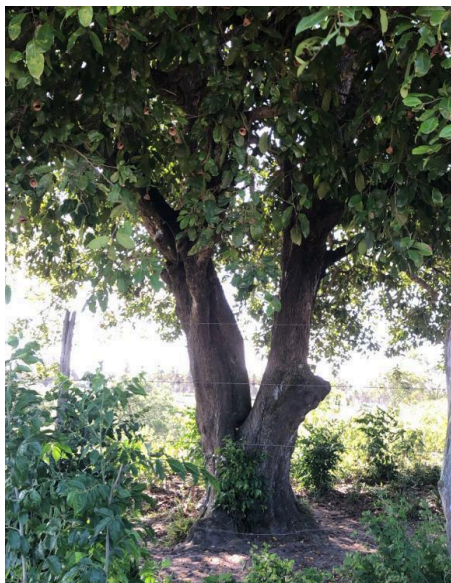


Figura 4 - A árvore

Figura 5 - A vista da árvore

Fonte: Arquivo pessoal, 2022; 2023

Além de observar o que consigo enxergar lá de cima, algo que faço muito quando visito a árvore é inventar histórias. Uma prática que, assim como qualquer ser humano, desenvolvo desde sempre. Nem sempre embaixo de árvores, às vezes em cima delas, às vezes bem longe delas, mas sempre inventando histórias. Lembro de minha mãe, Josineide, lendo clássicos da Disney para mim em versões ilustradas onde as imagens contavam a narrativa junto com as palavras. Depois lembro de tentar criar um livro semelhante grampeando folhas de papel A4 dobradas ao meio. Lembro de desenhar uma capa e o andamento narrativo de uma história ilustrada que se desenvolvia ao longo das páginas. Lembro do livro se chamar *O jardim de Kira*, uma amiga de minha irmã mais velha que morava em frente à nossa casa. A casa de Kira tinha plantas pra todo lado e eu admirava aquele lugar, então inventei uma história para descrever como eu imaginava Kira cuidando de suas plantas.

Quase toda a minha família trabalha com alimentação até hoje. A família materna numa churrascaria de posto de gasolina, gerenciada pelo meu avô, próximo à BR 101. A família paterna com *delivery* de bobó, caruru, confeitaria, frango frito, massas, essas coisas. Quase ninguém completou o ensino médio, mas para as gerações mais novas a educação formal é a prioridade. A escola era, e ainda é, nosso trabalho. E o ambiente escolar como conhecemos valoriza muito as palavras escritas. Eu estar sonhando em escrever livros era então motivo de comemoração que servia como incentivo. Sentia que estava fazendo o que esperavam de mim, sentia que estava sendo inteligente.

A literatura que me atraiu já no final da infância eram as sagas para o público jovem-adulto que estavam sendo adaptadas para filmes e séries de TV estadunidenses.

Mas o que me atraía para esses livros era ter assistido suas adaptações fílmicas. Nem eu, nem minha família, nem as pessoas com quem eu convivia no bairro tínhamos grandes hábitos de leitura, mas todo mundo assistia DVDs e televisão constantemente. Lembro de ter uma caixa embaixo da cama com uns 150-200 DVDs, alguns deles coleções com vários filmes em um só disco. Minha mãe não lia mais os clássicos da Disney para mim, agora a gente se reunia para assistir filmes de terror e romance hollywoodianos, indo desde *A lagoa azul* (1980) e *Uma linda mulher* (1990) até *Olhos famintos* (2001) e *Pânico na floresta* (2003).

Lembro que os de terror eram os que mais me atraíam, lembro de tê-los em maior quantidade, colecionando franquias, e lembro que a primeira vez que pensei em escrever um roteiro de cinema foi de um filme de terror. Em 2013 eu fazia meu último ano do ensino fundamental na Escola Municipal João Nascimento Filho e, de alguma forma, já havia ouvido falar sobre a existência de roteiristas que escreviam as histórias dos filmes que a gente assistia. Eu já não queria mais escrever livros, mas sim filmes. Então planejei do começo ao fim, cena a cena, uma sequência genérica para o filme *Premonição 5* (2011), uma das minhas franquias favoritas. Lembro de fazer isso na escola durante as aulas. Escrevi no caderno escolar um resumo com a sequência de acontecimentos do filme, algo parecido com uma escaleta.



Figura 6 - Escola Municipal João Nascimento Filho
Fonte: Google Street View, 2011

Depois de estruturar “meu primeiro filme” eu fiquei ambiciosa. Na primeira metade dos anos 2010 as adaptações de sagas literárias para o público jovem-adulto ainda não haviam cedido totalmente seu lugar de *blockbusters* para o Universo Cinematográfico Marvel, Hollywood continuava investindo fortemente nelas. Lembro de assistir nessa época ao surgimento de franquias como *Jogos vorazes* (2012), *Divergente* (2014), *Maze runner* (2014), entre outras. No meu primeiro ano de ensino médio, me dediquei finalmente a desenvolver uma saga nos moldes dessas adaptações. Criei a estrutura de seis obras. Como cada uma iria começar, se desenvolver e estabelecer um gancho para a obra seguinte. Tudo planejado.

Tratava-se de uma mistura de todos os clichês possíveis. Protagonista órfão, adolescentes burlando as regras e se metendo em um monte de confusão com criaturas sobrenaturais, vampiros, lobisomens, bruxas, labirintos mágicos, o triângulo das bermudas, vilões inspirados em personagens de anime e, lógico, uma contextualização territorial totalmente voltada para a América do Norte. O protagonista perdia seu pai no Canadá e se mudava com sua mãe para uma ilha perto das Florida Keys. Mas isso não era exclusivo da localização, tudo gritava “Estados Unidos!”. Os bairros, as escolas, os hábitos, o grupo de personagens. Apesar de ter muito de mim ali, eu estava mascarando tudo com uma estética hollywoodiana e afastando fortemente o que eu escrevia do que eu vivia. Não era a escola onde eu estudava, o bairro onde eu morava, não eram hábitos que eu tinha. As pessoas e lugares nas minhas obras não se pareciam com as pessoas e lugares de Estância-SE, se pareciam com as pessoas e lugares que eu via nos filmes.

Por que os filmes se pareciam tão diferentes da gente? E por que, mesmo assim, eram esses os filmes que a gente assistia o tempo todo? Por um lado, era divertido, servia para passar o tempo. Tenho uma memória muito específica da infância onde estou encarando minha caixa de DVDs e pensando que nunca iria me sentir entediada, sempre que eu precisasse de algo para fazer eu podia assistir um daqueles filmes. Essa é uma sensação que carrego até hoje, muitas vezes quando estou procurando alguma coisa para me distrair eu assisto algo ou ouço música porque continuo tendo dificuldade de conviver com outras pessoas. Esse é, a meu ver, o elemento central que me faz sentir vontade de assistir histórias em contextos tão diferentes do meu, acredito que sejam os afetos. Eu sinto medo assim como as pessoas nos filmes de terror, sinto tristeza como as pessoas nos filmes de drama, também sinto alegria, saudade, esperança e por aí vai. Mesmo que as pessoas na tela e o local onde elas estavam fossem diferentes de mim e de Alecrim, nós sentíamos coisas parecidas.

Quando cheguei a essa conclusão não consegui fazer os questionamentos a seguir, mas hoje consigo: O que será que as pessoas que estão no mesmo território que eu sentem? Pelo que será que passaram? O que lhes provoca medo, tristeza, alegria, saudade, esperança e outras coisas mais? Quais são as narrativas que as pessoas de Sergipe querem expressar?

Na época eu não conseguia fazer esse caminho. Me sentia muito machucada pelas pessoas com quem eu convivía, uma *outsider*, alguém que não poderia se encaixar em local nenhum e precisava fugir. Fugir desse corpo, destruí-lo. Minha família paterna tem um longo histórico de doenças ligadas ao cérebro e a maioria das pessoas que consegue ter acesso recebe acompanhamento médico. Durante a adolescência minha saúde mental foi gradativamente se deteriorando até atingir um nível em que as coordenadoras e professoras da escola onde eu estudava começaram a intervir.

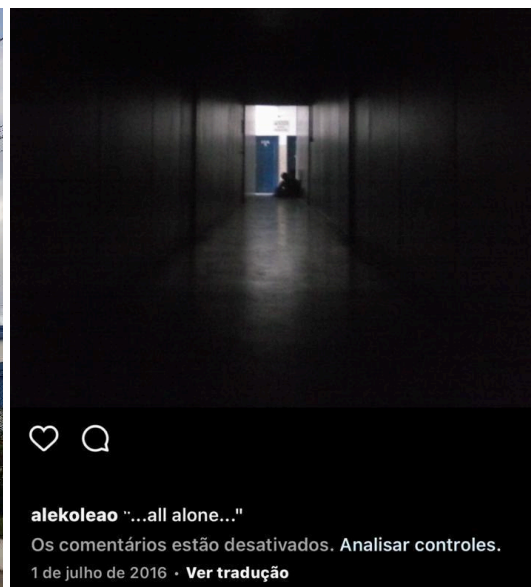


Figura 7 - SENAI Estância-SE
Figura 8 - Print do post "...all alone..." no Instagram
Fonte: Arquivo pessoal, 2022; 2023

Na figura 7 está uma foto dessa escola. Na figura 8 um *post* que criei na época em que estudava no local, na imagem estou ao fundo de um corredor vazio fotografando outra pessoa que estava sentada sozinha no início dele. Era isso que me interessava na época. Estava escrevendo roteiros de curta-metragens que se desenvolviam em poucas ou somente uma locação com apenas duas pessoas conversando. Elas trocavam sobre saúde mental, sexualidade, conflitos geracionais, em resumo, tudo que estava me incomodando na adolescência. Foram os primeiros roteiros que consegui “finalizar” e os primeiros que senti esperança de realizar, já que não precisaria do apoio de um estúdio multi bilionário.

Esse era meu processo de criação quando entrei na graduação de Cinema e Audiovisual da UFS. Pegar algo que me incomodava, observar quais temas atravessavam esse incômodo e realizar uma obra autorreferencial, buscando registrar o que estava sentindo. Fiz isso com videoclipe, filme-carta, falso documentário, filmes mudos, entre outros. Estava experimentando com a linguagem, estudando que histórias eu era capaz de contar.

O departamento onde eu estudava era o de Comunicação Social. No meu primeiro período, existia na biblioteca do Diretório Acadêmico um livro chamado *Além dos meios e mensagens* (1986), de Juan E. Diaz Bordenave. É a partir dele que eu finalmente vou começar a me aprofundar de forma mais acadêmica na temática central deste trabalho. Agora eu enxergava a narrativa fílmica como um ato de comunicação entre as pessoas, uma observação que não mudou desde então, apesar de estar constantemente se complexificando.

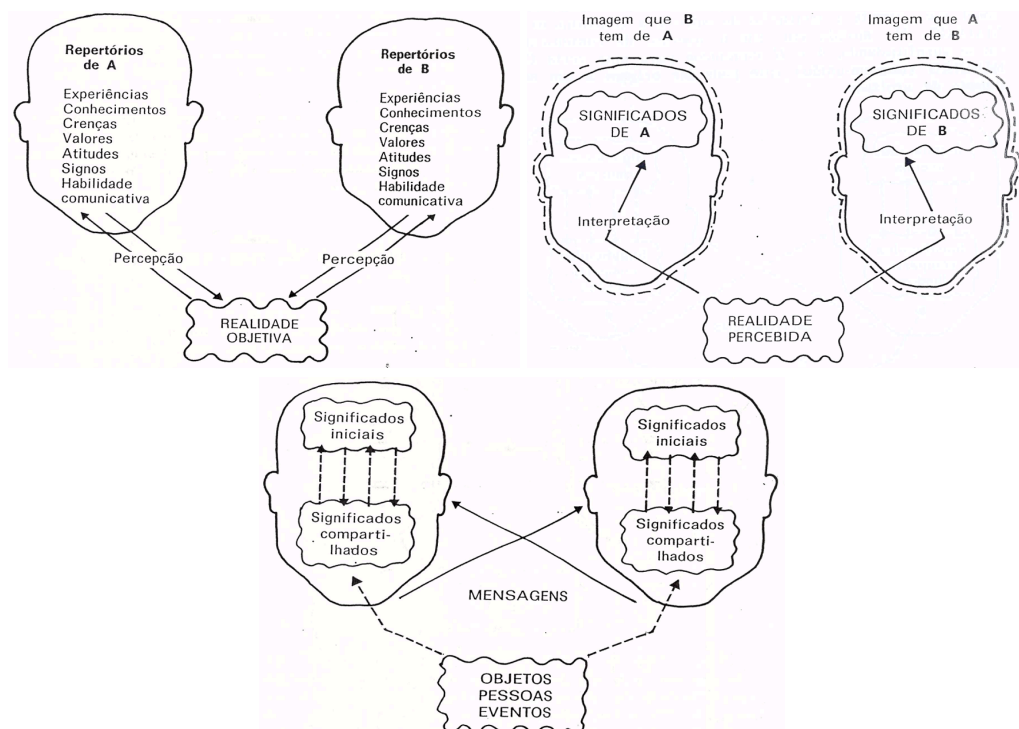


Figura 9 - Percepção (Bordenave, 1984, pág. 17)

Figura 10 - Interpretação (Bordenave, 1984, pág. 18)

Figura 11 - Comunicação (Bordenave, 1984, pág. 19)

Estou escrevendo sobre vivências do meu passado com um olhar do presente. As considerações que faço sobre Bordenave são as de *alekole*, alguém escrevendo sobre o ato de contar histórias. Também estou apresentando a evolução do meu contato com o tema, portanto essa é apenas uma introdução. Ele continua sendo desenvolvido, em diálogo com outras referências, nos capítulos posteriores. Início então com uma lista do que Bordenave acredita serem características vantajosas da comunicação humana, o que nossos órgãos de informação são capazes de realizar:

- é capaz de organizar a informação em grandes e complexas estruturas de conhecimento;
- localiza-se em um processo temporal e tem uma imagem de passado, presente e futuro;
- tem consciência das relações tais como causa e efeito, contigüidade e sucessão, ciclos de variações e repetição;
- tem consciência de si mesmo: «Nós não somente sabemos, mas sabemos que sabemos»;
- pode reagir não somente a estímulos imediatos mas também a uma imagem do futuro, filtrada através de um elaborado sistema de valores;
- graças à linguagem e à sua capacidade de guardar informação codificada é capaz de organizar sua experiência para estender ainda mais seu conhecimento (ciência, método científico);
- sua capacidade de aprender não tem limite e pode crescer internamente mesmo sem receber mensagens de fora, por meio de sua *imaginação*;
- devido à sua capacidade de comunicar-se de forma abstrata e de viver na imaginação a vida dos outros («empatia»), pode construir organizações muito maiores e mais complexas que as das sociedades animais.

Figura 12 - Vantagens da comunicação humana

Fonte: Bordenave, 1984, pág. 15

Inicialmente gostaria de tratar sobre como essas características descritas me remetem à nossa capacidade de narrar histórias: causa e efeito; localização temporal; organização de nossa experiência; valores e expectativas de futuro; abstração; consciência de si; empatia; imaginação.

Acredito que estamos exercitando essas habilidades quando estamos contando histórias. Imaginamos universos, seres, pensamentos, ações, imagens, sons, cheiros, sabores, sensações do tato. Estamos utilizando de linguagens que codificam e decodificam informações capazes de serem captadas pelos nossos sentidos. Quando contamos histórias para alguém, estamos nos comunicando com as pessoas. Fazemos isso tendo consciência de nós e de quem está recebendo as informações. Queremos transmitir algo que sabemos. Sabemos de coisas que aconteceram na nossa realidade concreta e na nossa realidade imaginada, e sabemos como misturar ambas as realidades.

As fontes dessas narrativas podem ser diversas. Situações que observamos, histórias que ouvimos sendo ditas por outras pessoas, algo com o qual sonhamos, um aroma que traz à tona uma memória distante, o toque de alguém que nos faz imaginar cenas que gostaríamos de vivenciar com essa pessoa, entre outras. Separo a nossa experiência entre os enormes planos sequência do nosso existir de olhos abertos e nosso universo abstrato do sonho. Acredito, porém, que ambos se cruzam.

Não necessariamente interagimos com as informações da nossa realidade objetiva, física e concreta apenas quando estamos de olhos abertos. Mesmo dormindo podemos ouvir, cheirar, sentir com nosso paladar e com nossa pele. Além dos nossos olhos estarem apenas cobertos por uma camada de pele e não exatamente “desligados”. Nossa atenção está voltada para o descanso, porém nosso corpo continua trocando informações “externas”. Por outro lado, quando imaginamos, fazemos isso a partir do nosso repertório de informações e experiências. Eu imagino como alguém que vivencia o que eu vivencio sendo “um corpo no mundo” (LUNA, 2017). Somos capazes de observar nossas vivências e criar a partir delas, inclusive em tempo real, quando o que estamos captando é capaz de interferir no que estamos imaginando naquele mesmo instante. Por exemplo, quando sonhamos com algo que estamos ouvindo fora do sonho.

A partir dessa captação natural de informações, somos capazes de comunicá-las de diversas maneiras. Desde as rodinhas para contar histórias de terror usando a luz da vela até a criação de ilustrações do que imaginamos, etc. Podemos comunicar o que vemos através de desenhos, pinturas, fotografias, vídeos, filmes. Podemos comunicar o que ouvimos, ou sons que nosso corpo é capaz de produzir e imaginar, através de falas, cantos, músicas, instrumentos musicais, tudo que fazemos que seja capaz de gerar som. Conseguimos comunicar o que vemos, ouvimos, sentimos, experimentamos e imaginamos usando nossos sentidos para trocar informações com outras pessoas.

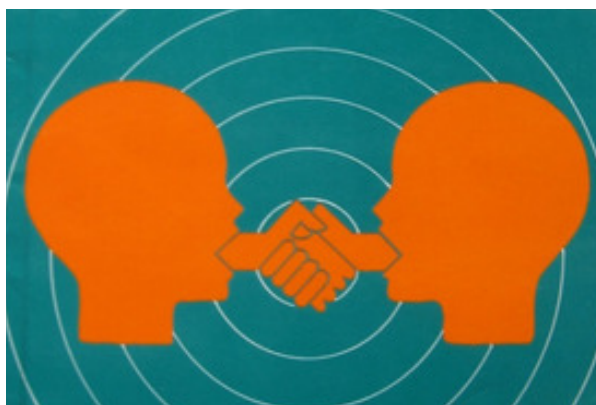
Algo que utilizamos para realizar essa comunicação são as tecnologias. Tanto tecnologias que se desenvolvem através de nossos corpos, como as linguagens, quanto tecnologias que vêm da natureza e são “externas” ao nosso corpo, como pedras, pigmentos, madeira, tecidos, cordas, papel, luz, filme, vinil, câmeras, microfones, ondas de transmissão, internet. Algumas dessas tecnologias já possuem forte interferência humana na sua constituição, porém continuam sendo materiais com os quais interagimos para comunicar. Mesclando ambas as tecnologias internas e externas, somos capazes de usar um pigmento para pintar uma série de signos arbitrários no papel que, em coletivo, identificamos como letras, que formam palavras, que formam frases, que formam estruturas maiores e assim por diante. Utilizamos papel e tinta que são objetos manufaturados por pessoas e utilizamos códigos de linguagem que nós coletivamente compartilhamos, como o idioma, por exemplo. Essa série de palavras que estou escrevendo agora e você está lendo agora (mesmo sendo momentos diferentes no tempo), conseguimos ler essas intervenções sob um fundo branco como palavras e processar os significados delas porque compartilhamos um idioma em comum. Além dessa língua, o português brasileiro, também conseguimos aprender outras como bantu, espanhol, hindi, inglês, iorubá, tailandês, wolof. Como escreveu Bordenave, nossa capacidade de aprender não tem limites.

A maneira como criamos arte, como narramos histórias e como nos comunicamos em contato com essas tecnologias se modificou exponencialmente ao longo de nossa existência coletiva. Desde provocar atrito entre pedras para produzir traços, que juntos formam a ilustração de algo que foi observado, tanto pelos olhos quanto pela imaginação de quem está desenhando. Até interagir com equipamentos que registram e manipulam imagens e sons em movimento, de forma sincronizada. Até compartilhar registros em diversos formatos e linguagens através de linhas invisíveis pelo espaço. Utilizamos essas tecnologias para contar histórias, transmitir informações e narrar acontecimentos e sentimentos ao longo do tempo. Narramos através de fala, da escrita, da performance corporal, da criação de imagens, da criação de sons, aromas, sabores, toques, do compartilhamento de sensações.

Encaro o roteiro, a partir dessa percepção sobre o cinema enquanto meio de expressão e comunicação, como uma das formas de planejamento narrativo. Artistas e profissionais de outras áreas do cinema planejam a narrativa que irão transmitir através dos figurinos, cenários, paisagens sonoras, melodias, performance corporal, luz e sombra, cor, entre outras linguagens. Esse planejamento é registrado em partituras musicais, planilhas, decupagens, ilustrações, fotografias, gravações em áudio e/ou vídeo. São documentos que registram o que imaginamos estar presente, em conjunto, nas versões dos filmes que chegarão até o público. Da mesma forma, o roteiro, e seus diversos documentos de apoio, registram o planejamento da narrativa que é criada a partir de uma ordem lógica de acontecimentos no filme.

No roteiro registramos o que se planeja que as pessoas estejam fazendo em cena, a localização dessa cena no tecido do espaço-tempo e a localização dessa cena na linha cronológica do filme. Da mesma forma que os textos dramaturgicos das peças de teatro e os textos literários dos contos, crônicas e romances (expressões artísticas que são referências para a criação de roteiros), estamos contando histórias através da escrita. Nesse caso, trata-se de uma escrita que imagina sons e imagens organizadas ao longo do tempo. Descrevemos o que imaginamos que as pessoas experienciando o filme no futuro irão ver e ouvir, fazemos isso imaginando o que possivelmente essas pessoas poderão sentir vendo e ouvindo a narrativa se desenvolvendo.

Em suma, interagimos com informações através dos nossos sentidos, armazenamos elas em nosso repertório e nos expressamos através de nossas criações. Expressamos as informações a partir de como imaginamos que outras pessoas podem interagir com elas, num ato de comunicação. Realizamos essa comunicação nos conectando com tecnologias que auxiliam nossa performance, guardam o registro do que foi criado e servem como meios de transmitir a criação entre outros corpos. Esses outros corpos interagem com o que foi criado através de seus sentidos e transmitem sua experiência para outros corpos, que farão o mesmo, e assim por diante.



**Figura 13 - Recorte da capa da 3ª edição de *Além dos meios e mensagens*
Fonte: Bordenave, 1986**

Ainda nesse meu início de graduação, fui convidada para atuar como roteirista em um longa-metragem. Tratava-se de uma cinebiografia de Almir do Picolé, um morador de Aracaju que viveu em situação de rua na infância e hoje desenvolve um projeto de caridade voltado para crianças. Posteriormente fui contratada pelo mesmo realizador para roteirizar uma outra cinebiografia, dessa vez a de Genésia Fontes, que nasceu no oeste de Sergipe, em Riachão Dantas, e na capital do estado desenvolveu também um projeto de caridade voltado para o acolhimento e catequização de meninas órfãs, criando o Oratório de Bebê. Essas experiências possibilitaram que eu me desafiasse a escrever obras numa escala maior e, diferente dos curtas autorreferenciais, dessa vez eu estava desenvolvendo roteiros sobre outras pessoas sergipanas.

Paralelo ao processo de escrita desses longas, dentro da universidade, eu estava atuando como bolsista de iniciação científica, onde as bases para essa pesquisa de mestrado foram desenvolvidas em conjunto com Ana, orientadora do projeto durante todo o seu percurso. A pesquisa se inicia naquele momento a partir de um incômodo, a necessidade de ir além das referências clássicas de roteiro, tanto a filmografia quanto a bibliografia estudadas até ali. A filmografia por estar voltada para os cinemas comerciais estadunidenses e os cinemas de arte europeus. A bibliografia por estar voltada para os manuais de roteiro que, em si, tratam de paradigmas desses mesmos cinemas. Sendo a pesquisa desenvolvida através da Universidade Federal de Sergipe, se faz necessário ir além desse referencial para refletir sobre a criação de roteiros dentro do território onde a universidade se encontra.

O caminho apresentado por Ana foi o estudo dos processos de criação artística, como proposto por Salles (1998 e 2010), em território latino-americano. Não somente estudar paradigmas do roteiro, investigar direto na fonte, observar o gesto criador, os vestígios que são produzidos por roteiristas em seus processos e que registram parte dos fenômenos mentais dessas pessoas. As decisões tomadas, suas escolhas recorrentes, os padrões na sua criação. No deslocamento espacial, o recorte estudado saía do norte ocidental e se aproximava do local de origem da pesquisa. Sergipe é um estado de um país latino e a América Latina como um todo possui semelhanças nos setores culturais de seus países.

Durante o primeiro ano de pesquisa, entre 2019 e 2020, o caso estudado foi o cinema da dupla Glenda Nicácio e Ary Rosa no Recôncavo baiano, em especial o filme *Café com canela* (2017). Além de estudar o filme e o material *online* disponível sobre ele, pude realizar uma entrevista com o roteirista Ary Rosa e tive acesso a alguns documentos de sua criação, dentre eles o roteiro. O filme em questão aborda o reencontro entre Margarida, que está isolada e mergulhada em sofrimento após perder seu filho, e Violeta, uma de suas ex-alunas que tenta ajudá-la a voltar à vida em meio ao luto. Chamou a atenção o forte envolvimento com o território filmado e com a comunidade que o habita e atua no filme, tanto performando em frente às câmeras quanto na construção do cenário filmado, por exemplo. A narrativa em si evidencia pequenos detalhes da convivência humana nas cidades de Cachoeira e São Félix, onde Margarida e Violeta vivem. Como se estivesse registrando esse território, para além de apenas utilizá-lo como cenário para uma trama. Como se estivesse documentando vivências daquelas pessoas em cena, para além de enxergá-las como personagens. Nesse contato estou desenvolvendo um novo olhar sobre a criação narrativa no cinema.



Figura 14 - Frame de *Café com canela*
Fonte: Nicácio, Rosa, 2017

Para me ajudar a formular o que eu estava pensando sobre esse registro de territórios e pessoas, no início da pesquisa também dialoguei com a obra *Corpos em aliança e a política das ruas: notas para uma teoria performativa de assembleia* (2018) de Judith Butler. A partir desse livro comecei a me atentar um pouco mais para os efeitos políticos dessas narrativas. Pensá-las como agentes sociais que atuam politicamente em como nos enxergamos e nos ouvimos enquanto humanidade.

Butler me impactou ao tratar do aparecimento como algo que “tem que ser registrado pelos sentidos, não apenas os nossos, mas os de alguém mais” (BUTLER, 2018, p. 59). Aparecemos para outras pessoas quando elas nos veem, nos ouvem, nos sentem. Focando na linguagem audiovisual, onde é pensada a narrativa cinematográfica, para podermos aparecer “nosso corpo deve ser enxergado, e seu som vocalizado deve ser ouvido” (BUTLER, 2018, p. 59). Para além da capacidade de registrar pessoas em imagem e som, o que o audiovisual consegue, ainda de acordo com a autora, é realizar uma transponibilidade dos corpos. Ou seja, a performance dos corpos registrados pelas câmeras e gravadores de som será vista e ouvida não só por quem está presente no momento em que ela acontece, mas também pelas pessoas que experienciarem o registro posteriormente, mesmo que estas estejam em um local e em um momento diferentes.



Figura 15 - Recorte da capa da 2ª edição de *Corpos em aliança e a política das ruas*
Fonte: Butler, 2018

A arte como um todo é tanto forma de expressão quanto de registro e contato. As ilustrações nas paredes de templos e cavernas registram não só as figuras e cenas desenhadas, mas também a performance de quem desenhou. Séculos depois, outros corpos ainda conseguem observar esses registros. Quando assistimos alguém atuando em cena, suas roupas, o cenário e aspectos visuais, quando ouvimos a voz da pessoa atuando, os ruídos, ambiências e músicas, estamos experienciando o registro audiovisual da performance de outros corpos. Corpos que possivelmente nunca veríamos ou ouviríamos se não fosse através desses registros. Num país de escala continental como o Brasil, onde diversas pessoas seguem sendo sistematicamente invisibilizadas e silenciadas, desenvolver junto com as comunidades que habitam esse território narrativas sobre suas vivências, registrar suas performances e compartilhar esses registros para gerar encontros me parece um bom caminho.

No segundo ano de iniciação científica, entre 2020 e 2021, essas características do registro de territórios e comunidades ficaram mais evidenciadas na pesquisa. Os processos estudados desta vez foram os de Eliane Caffé em *Era o Hotel Cambridge* (2016) e Beatriz Seigner em *Los silencios* (2018).



Figura 16 - Frame de *Era o Hotel Cambridge*
Fonte: Caffé, 2016

Era o Hotel Cambridge aborda o Movimento dos Trabalhadores Sem Teto e conflitos por moradia enfrentados por pessoas estrangeiras refugiadas no Brasil através de uma comunidade que vive em um prédio ocupado, hoje um conjunto de moradia popular, no centro de São Paulo. A maior parte do elenco é formada por pessoas que moram na então ocupação e que estão interpretando a si mesmas, encenando suas vivências enquanto são filmadas, contando algumas de suas histórias para o público através do filme. A narrativa da obra é então construída a partir da observação que a cineasta realiza desse fenômeno social, cujo Cambridge é um caso em meio a diversos outros, e a partir da convivência dessa cineasta com a comunidade habitando aquele local (CAFFÉ, 2019). O roteiro nesse caso trata de como traduzir essas diversas vivências complexas para uma linguagem audiovisual, de forma unificada e dentro de um filme implicado pelas temáticas que atravessam as vidas tanto das pessoas em cena quanto da própria cineasta em processo de realizar o registro.



Figura 17 - Frame de *Los silencios*

Fonte: Seigner, 2018

Los silencios se passa na Ilha da Fantasia, um território que existe na nossa realidade extra-fílmica, localizado em meio ao Rio Amazonas na fronteira entre Brasil, Peru e Colômbia. A narrativa central tem como base experiências que uma amiga da cineasta lhe contou sobre ter migrado da Colômbia para o Brasil e, ao chegar no país, ter descoberto que seu pai, dado como morto, estava vivo aqui (SEIGNER, 2019). No filme acompanhamos a jornada de uma família colombiana que está buscando refúgio no Brasil por estarem sofrendo ameaças de morte e pelo desaparecimento do patriarca junto com uma filha. A família passa a viver na Ilha da Fantasia e a obra trata de registrar vivências da comunidade que habita esse local. Inclusive sua visão espiritual, que acredita numa coexistência na ilha entre pessoas vivas e mortas, resultando na convivência da família com o patriarca e a filha que desapareceram e fizeram sua passagem para o mundo espiritual.

Ao longo desses dois anos de iniciação científica, entre 2019 e 2021, essas características em comum entre os processos estudados começam a entrar no foco da pesquisa. Filmes que propõem uma encenação mais demarcada e ensaiada, nos moldes da ficção, porém com bases documentais na medida em que estão registrando os fenômenos sociais, os territórios e as comunidades abordadas pelas narrativas.

Durante toda a investigação vai-se evidenciando cada vez mais no meu processo pessoal enquanto roteirista a necessidade de interagir com a narrativa cinematográfica para contar histórias de pessoas sergipanas. Na escrita dos longas cine biográficos meu processo foi marcado pela pesquisa e ficcionalização de alguns momentos em meio à vida inteira das pessoas sobre as quais eu estava escrevendo. A proposta que vai se desenvolvendo ao longo da pesquisa, no entanto, é a de construir roteiros que abram um espaço para que as pessoas possam contar histórias de sua preferência em cena.

Em 2021, estava no fim da minha graduação e atuei como roteirista de um curta-metragem documental realizado por um grupo de estudantes do curso de cinema através da Lei Aldir Blanc (Nº 14.017/2020) de incentivo à cultura. O filme, intitulado *3 Marias* (2021), apresenta alguns relatos de três senhoras chamadas Maria que vivem há várias décadas no bairro Rosa Elze, onde está localizada a UFS. Dessa vez eu não estava ficcionalizando momentos sobre os quais pesquisei, estava organizando dentro de uma estrutura narrativa as temáticas que atravessavam as falas das três Marias, de acordo com a proposta do filme em si e com base no contato que tive com as três protagonistas.

```
OBS.: A ORDEM DE QUEM FALA É MERAMENTE ILUSTRATIVA.

FADE IN

EXT. ROSA ELZE/MATA - DIA

-- AMANHECER --

Em algumas paisagens cheias de árvores, lembrando o Rosa
Elze pré-urbanização, vê-se o SOL NASCENDO por trás das
árvores.

A paisagem sonora é preenchida por SONS DA NATUREZA: Folhas
das árvores balançando com o vento, o canto de pássaros,
entre outros.

                PEQUENA (V.O.)
                (Fala sobre o Rosa Elze de
                antigamente, antes da
                urbanização chegar ao bairro.
                Quando a paisagem era composta
                mais pela natureza que por
                construções humanas)

MÚSICA TRANQUILA começa a tocar em volume baixo.

CORTA PARA:
```

Figura 18 - Recorte do roteiro de *3 Marias*
Fonte: Arquivo pessoal, 2021

Por fim, para meu Trabalho de Conclusão de Curso, comecei a desenvolver a narrativa de um longa-metragem tentando abarcar tanto minha criação autorreferencial quanto as abordagens coletivas que estava pesquisando. Esse processo é então atravessado por uma troca em formato de entrevista com o roteirista Lucas Paraizo, realizada junto com Ana Ângela Farias Gomes (orientadora de toda a pesquisa) e Arthur Felipe Fiel, e posteriormente publicada em um dossiê sobre roteiro da revista *Esferas*, sob o título *Entre o cinema e a TV, processos de criação de roteiro no Brasil hoje: um diálogo com Lucas Paraizo* (2021).

A conversa girou em torno dos processos de criação de Paraizo, tanto no cinema quanto na TV, sendo sua atuação nesse último meio marcada pelas narrativas seriais que voltavam a me afetar de forma mais recorrente naquela época. Ao ser perguntado por mim a respeito da relação entre sua vida pessoal e suas criações artísticas, Lucas então tratou acerca de como o que vivenciamos em nossa intimidade inspira nossa escrita, porém com limites, havendo uma diferença entre o que é personagem numa narrativa e o que sou eu e as pessoas que me atravessam vivendo nossas vidas fora dos filmes e séries.

Hoje acredito que vivemos personagens o tempo inteiro, variando de acordo com o ambiente e o público para o qual nos apresentamos. Diante de uma câmera e um microfone não é diferente, quando estamos encenando não estamos deixando de ser nós, estamos apenas sendo nós encenando. Quando roteirizamos estamos planejando essa encenação assim como também estamos atuando, sou a personagem roteirista e em meu roteiro está registrada minha performance. As personagens que escrevo são variações minhas. Essas mesmas personagens sendo interpretadas por pessoas do elenco são variações delas. A indumentária que as pessoas da arte criam para essas personagens são variações delas. E assim por diante. Sendo o audiovisual uma arte coletiva, personagens audiovisuais nascem do encontro entre artistas que compartilham a criação de obras.

Observei então minha criação autorreferencial da perspectiva apresentada por Paraizo e segui um conselho vindo de Ana, que também orientou meu TCC, de serializar minha proposta de longa-metragem. Passei a desenvolver uma minissérie ambientada no bairro Alecrim e protagonizada por personagens que tinham como base eu e outras pessoas de minha família vivendo uma narrativa ficcional baseada em vivências nossas e criada a partir dos nossos encontros. Intitulei a obra de *Longa memória do nosso território familiar* (2022) tomando como referência o título de um episódio (hoje indisponível) do *podcast Estórias de família* (2021), apresentado por Dona Jacira. Para o meu TCC entreguei um projeto com bíblia e roteiro de Piloto, para além do memorial descritivo, e o encarei como uma tentativa embrionária de registrar vivências de Alecrim através do audiovisual, tomando como base os processos de criação narrativa que eu vinha estudando até então e a maneira como essa pesquisa científica estava me afetando artisticamente.

O último elo da corrente que me levou ao pré-projeto de mestrado se fechou logo após eu enviar a primeira versão da bíblia dessa série para a orientação e ser chamada a atenção para algo. Era um documento que também estava recheado de figuras, principalmente frames das obras que estavam sendo referenciadas na minissérie. Acontece que as pessoas na maioria dessas imagens eram brancas. Após quatro anos de graduação, eu, uma pessoa racializada, escrevendo uma narrativa sobre outras pessoas racializadas, continuava apresentando como referências obras feitas por pessoas brancas pois, entre outros motivos, essas foram as obras que tive acesso ao longo da vida.

Nessa época, ainda sentia o forte impacto do filme *Black is king* (2020) dirigido por Beyoncé, uma obra baseada no álbum *The lion king: the gift* (2019) curado pela mesma artista reunindo musicistas de África e da diáspora africana nos Estados Unidos. Seguindo a proposta do filme de ouvir o chamado da ancestralidade, comecei a me questionar como seriam os processos de criação narrativa das cineastas africanas e afrodiaspóricas.



Figura 19 - Longa memória do nosso território familiar I
Fonte: Arquivo pessoal, 2021

A partir dessa curiosidade, iniciei uma pesquisa pessoal por referências que coincidiu com o período de elaboração do meu pré-projeto de mestrado. Algumas dessas referências foram aproveitadas ainda no TCC: *Um dia com Jerusa* (2021) dirigido por Viviane Ferreira; *Daughters of the dust* (1992) dirigido por Julie Dash; *Atlantique* (2019) dirigido por Mati Diop; *Até o fim* (2020), dirigido por Glenda Nicácio e Ary Rosa; e *Miss Juneteenth* (2020) dirigido por Channing Godfrey Peoples. A partir de *Atlantique*, comecei então a direcionar a pesquisa um pouco mais para o continente africano, acabando por conhecer Safi Faye através do pioneirismo de sua obra *Kaddu Beykat* (1975).

No momento de criar o pré-projeto enviado ao PPGCINE, segui a mesma base desenvolvida na iniciação científica. Me propus a pesquisar a narrativa cinematográfica a partir dos processos de criação de roteiristas em um recorte do outro lado do Atlântico. Dentro de África, me voltei para Senegal, para a diáspora senegalesa e para os casos de Safi e Mati. Ao longo do curso continuei sendo afetada pelo meu TCC e os processos das cineastas atravessaram ele. Depois de passar quatro anos e meio morando em Rosa Elze durante a graduação, retornei para Alecrim e realizei meu mestrado daqui. Comecei a observar tanto o território quanto minha família e a mim mesma de formas totalmente diferentes e isso também impactou minha criação, incorporando-a à pesquisa.

Já no segundo ano de mestrado, apresentei uma versão deste texto para uma banca de qualificação formada por Kênia Freitas e Marcos de Melo. Suas considerações ampliaram de forma exponencial os horizontes da pesquisa. A partir dali intensifiquei o olhar para a criação como algo cósmico, visualizando melhor a teia de afetos da qual fazemos parte, diluindo tanto fronteiras espaciais quanto temporais. Passei a estar mais atenta para como tudo que existe, já existiu e virá a existir nos atravessa constantemente e cria junto com a gente. Além disso, as trocas desenvolvidas nesse encontro possibilitaram uma melhor compreensão do recorte estudado e de minha relação com ele.

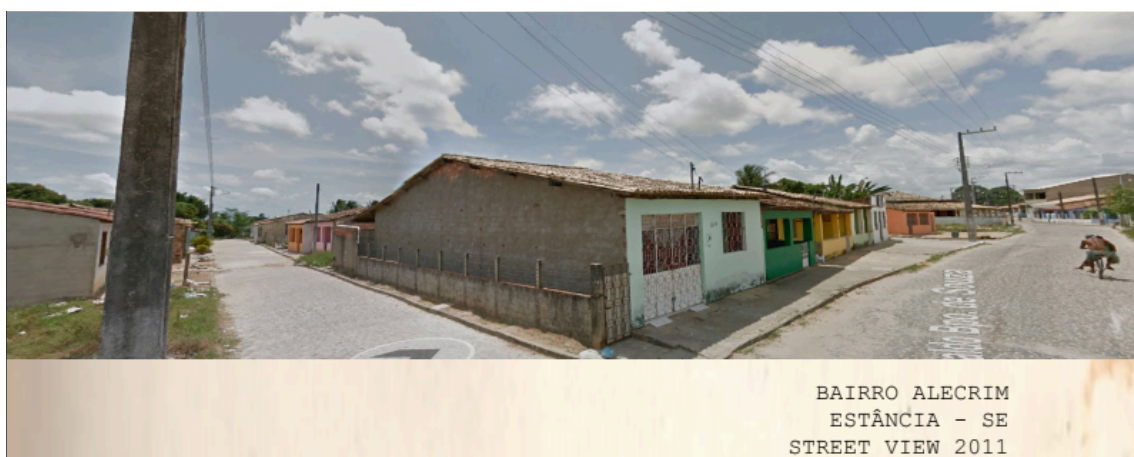


Figura 20 - Longa memória do nosso território familiar II
Fonte: Arquivo pessoal, 2021

Desenvolvo então uma dissertação narrativa dividida em três atos com dois pontos de virada, nos moldes dos roteiros cinematográficos. Me encaro aqui como uma personagem (alekole) vivenciando uma jornada de investigação científica enquanto desenvolvo minha criação artística. Essa dissertação registra, em texto e imagem, tanto a pesquisa teórica acerca dos processos de Safi Faye e Mati Diop quanto seu impacto em minha criação e minha relação com o território Alecrim. Para finalizar esse PRÓLOGO, apresento a seguir a forma como a dissertação está estruturada nesses três atos e dois pontos de virada com seus respectivos capítulos.

ATO 1 - RAÍZES apresenta tanto as bases da pesquisa (tema e metodologia) quanto a linguagem narrativa adotada para o texto, uma mistura de elementos ficcionais com relatos documentais da investigação. No capítulo 1 viajo a Los Angeles e observo como o cinema industrial desenvolvido por lá encara a narrativa cinematográfica (o tema estudado), focando em dois elementos: *estrutura narrativa* e *construção de personagem*. A comunicação aqui é feita com *A linguagem secreta do cinema* (2014) de Jean-Claude Carrière, os manuais *Story: substância, estrutura, estilo e os princípios da escrita de roteiro* (2006), de Robert McKee, *Manual do roteiro: Os fundamentos do texto cinematográfico* (2001), de Syd Field e *The Anatomy of story: 22 steps to becoming a master storyteller* (2008), de John Truby, além do canal no YouTube *Lessons from the screenplay* (2016-2022) de Michael Tucker.

No Capítulo 2 volto para Brasil e visito o Grupo de Pesquisa em Processos de Criação na PUC/SP, onde dialogo com Cecília Almeida Salles através de suas obras *Gesto inacabado - processo de criação artística* (1998) e *Arquivos de criação - arte e curadoria* (2010). As pesquisas de Salles vão embasar a metodologia adotada aqui, especialmente dois conceitos da autora: *projeto poético* e *documentos de processo*.

PONTO DE VIRADA I - apresenta uma viagem de São Paulo para França onde me encontro com Anne Sauvagnargues na Université Paris-Nanterre. Acompanhadas de uma de suas referências (Guattari) e um de seus orientandos (Édio Ranieri da Silva), vamos trocar sobre os processos de criação de forma cósmica. Observamos essa pulsante teia de afetos que nos atravessam, através dos textos *Deleuze e a arte: uma leitura da obra de Anne Sauvagnargues* (2020), de Édio, *Ritornelos e afetos existenciais* (2019), de Guattari, e a entrevista com Anne “Somos nada mais que imagens” - *Entrevista com Anne Sauvagnargues* (2020), realizada por Édio e Lilian Hack. Estas três referências foram indicadas por Marcos de Melo.

ATO 2 - TRONCOS é dedicado às especificidades da pesquisa neste atual projeto: recorte e casos observados. No capítulo 3 eu saio de Europa e vou a África me conectar com meu recorte. Neste processo, fixo moradia em Senegal ao passo que habito o território virtual da diáspora carregando minha identidade brasileira. Na tentativa de realizar uma singela apresentação sobre o cinema senegalês, englobando sua diáspora para localizar Mati Diop, me comunico com: Tiago de Castro Gomes, tanto através de sua introdução para o catálogo que organizou para a mostra *Grandes Clássicos do Cinema Africano* (2017), quanto através do texto *Ousmane Sembène: militante pela arte* (2017); Janaína Oliveira com *Mulheres de imagem: reflexões sobre o cinema africano no feminino* (2019) e *Djibril Diop Mambéty em primeiro plano: reflexões sobre um cinema africano extemporâneo* (2017); Marcelo Ribeiro com *Desterro, desejo e delírio* (2017); Evelyn Sacramento tanto através do texto *Safi Faye: sobre o pertencer* (2017), quanto através de sua dissertação de mestrado pela UFBA *Safi Faye: Entre o olhar e o Pertencimento* (2019); e R. G. Ghil (GG) através de sua dissertação de mestrado pela UFES *Atlantique: amor como política, espiritualidade anticolonial e suas cartografias afetivas* (2023). Com exceção de Evelyn, todas as referências foram indicadas por Kênia Freitas. Realizo aqui um apanhado geral e histórico, focando nas primeiras gerações de cineastas de Senegal para localizar Safi Faye e Mati Diop.

O capítulo 4 é dedicado à Safi Faye e se volta tanto para a aproximação da cineasta com o cinema quanto para filmes específicos dela sobre a cultura camponesa em Senegal. *Kaddu Beykat* (1975), seu primeiro longa, é uma obra onde ela registra num formato de filme-carta, com elementos da etnoficção, o cotidiano e alguns processos de mudança ocorridos em *Fad’Jal*, sua vila ancestral na região rural do país. *Mossane* (1996), último longa da realizadora a ser distribuído, é uma obra onde ela apresenta uma narrativa fictícia baseada na mitologia e na cultura da aldeia *Mbissel*, também da região rural de Senegal. Neste capítulo volto a trocar com Evelyn Sacramento através de sua dissertação de mestrado.

O capítulo 5 é dedicado à Mati Diop e também foca na contextualização de sua filmografia e em filmes específicos que ela realizou em Dakar, capital litorânea de Senegal. *Atlantiques* (2009), um dos primeiros curtas de Mati, é uma obra onde ela registra através do relato de um garoto, e de seu posterior velório, o fenômeno da migração clandestina de jovens para Europa tentando fugir da devastação social em África. *Atlantique* (2019), primeiro longa da cineasta, é uma obra onde ela retorna ao tema da migração, porém com uma abordagem ficcional, focando em jovens senegalesas que, atravessadas pelo luto e pela opressão colonial e patriarcal, passam por um processo de insurreição política. Nesta seção me comunico tanto com a dissertação de R. G. Ghil (GG) sobre *Atlantique* quanto com relatos da realizadora presentes no *YouTube* como: *ATLANTIQUE - Press conference - Cannes 2019 - EV* (2019) do canal Festival de Cannes (Oficiel); *Mati Diop on Atlantics and Her Filmmaking Process*|NYFF57 (2019) do canal Film at Lincoln Center; *XIII JANELA - Kênia Freitas conversa com Mati Diop* (2021) do canal Janela Internacional de Cinema de Recife.

PONTO DE VIRADA II - apresenta um *flashback* da época em que estava saindo de Los Angeles para São Paulo entre o primeiro e o segundo capítulos. Antes de voltar ao sul, passo em Nova York para me encontrar com Saidiya Hartman na Columbia University e participar de uma conversa sobre fabulação crítica mediada por seu texto *Vênus em dois atos* (2020), também indicado por Kênia Freitas. Unindo suas noções sobre construção narrativa com as ideias de Anne Sauvagnargues sobre processos de criação, construo uma síntese de minhas observações sobre a criação de Safi Faye e Mati Diop.

ATO 3 - FRUTOS apresenta o impacto da pesquisa na minha criação. No capítulo 6 retorno a Sergipe e observo o estado atual de meus processos afetados pela investigação. Me comunico com um ensaio que escrevi durante a pesquisa onde dialogo com três textos: *Performances do tempo espiralar* (2002), de Leda Martins, *A categoria político-cultural de amefricanidade* (1988), de Lélia González e *O conceito de quilombo e a resistência cultural negra* (2006), de Beatriz Nascimento. Por fim, como forma de demonstrar o que penso sobre a criação artística no momento, apresento um projeto prático audiovisual que desenvolvo com Alecrim em mente. Nele proponho a criação de três obras (filme, álbum sonoro e livro) seguindo a mesma estrutura narrativa e reunindo diversas expressões artísticas de pessoas que se relacionam com o bairro enquanto uma periferia rural de Estância.

ATO I RAÍZES

CAPÍTULO 1 NARRATIVAS

Durante meu trajeto para Los Angeles, tento chegar a um acordo comigo mesma do que penso por narrativa cinematográfica. Comumente a associamos ao roteiro audiovisual, mas o que seria ele? O que estou pesquisando em si? Como transformamos em imagem e som nossa capacidade de transmitir histórias? Como isso tem sido feito? Como posso me preparar para o contato que terei com o cinema hollywoodiano e seus hábitos de narrar?

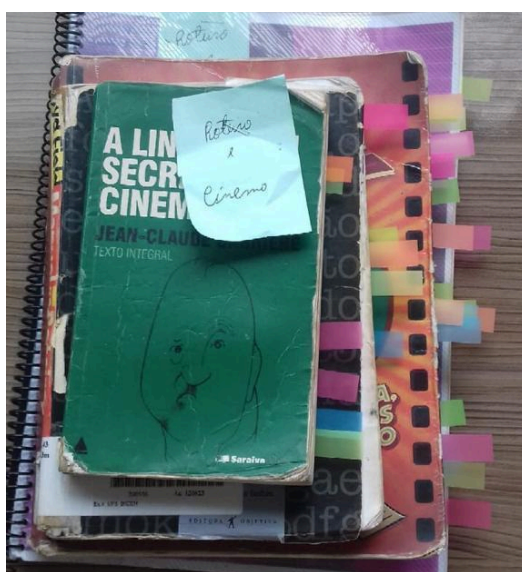


Figura 21 - Referências de roteiro
Fonte: Arquivo pessoal, 2020

Dou uma olhada no meu arquivo pessoal e retorno aos meus primeiros escritos científicos sobre o tema. Trata-se de um relatório parcial de iniciação científica, redigido no início de 2020. Observo algumas constatações de Carrière (2014) que referenciei e que continuam fazendo sentido para mim. O autor observa o roteiro cinematográfico como uma obra em processo de mudança, de palavras escritas para imagens e sons. “Com frequência, comparo essa metamorfose com a transformação de uma lagarta numa borboleta” (CARRIÈRE, 2014, pág. 135). Carrière vê o roteiro enquanto obra de arte que transmite uma narrativa através da estruturação de acontecimentos e personagens, assim como também o vê enquanto documento que serve de base para a criação de diversas outras pessoas envolvidas no filme sendo realizado.

Dedicarei este início de capítulo então a refletir sobre essas duas dimensões do roteiro: obra narrativa e documento de planejamento. Vou ocupar minha mente dessa forma enquanto sobrevoo a América Central.

Roteiros audiovisuais buscam construir narrativas descrevendo acontecimentos através da linguagem textual. Nesse sentido, se assemelham à arte literária. No entanto, quando escrevemos livros, contos, poemas, cordéis, etc., esses escritos transmitem as narrativas diretamente para o público geral. No caso dos roteiros, o público é geralmente menor, formado por pessoas que estão realizando estudos, são curiosas sobre a área, ou artistas e profissionais que criam em coletivo obras utilizando esses roteiros como referência para se guiar. Nesse sentido, eles se assemelham ao texto dramático do teatro que guia a encenação.

O cinema é uma arte dramática que se prolonga na dimensão temporal. Para realizar uma obra de 10, 30, 90, 100, 120 minutos ou outra duração, realizamos um planejamento do que será gravado. Para saber quais cenas precisam ser filmadas, se faz necessário saber qual o conjunto total de cenas, como elas se relacionam entre si e como elas em conjunto formam um filme. Buscando referência em outra utilização do termo, temos o roteiro de viagem, por exemplo. Trata-se de um planejamento do que se pretende realizar na viagem em questão. Após fazer uma pesquisa sobre os possíveis locais e atividades, e considerar meu interesse enquanto viajante, faço então um roteiro seguindo uma ordem lógica de acontecimentos que quero vivenciar na tal viagem. Onde quero ir primeiro, e em seguida, e assim por diante. Ao se realizar um filme, que possui objetivos gerais (trata-se da biografia de alguém, por exemplo), é preciso então roteirizar quais acontecimentos aparecerão em cena. Quais cenas precisam ser gravadas para que posteriormente sejam coladas umas nas outras e atendam o objetivo de narrar uma biografia? Tendo um roteiro, uma equipe consegue ter um guia do que está sendo realizado em cada momento e qual a relação desse algo com o todo.

Por outro lado, entre a primeira e a última cena do roteiro, uma narrativa se desenvolve. Personagens, independente se são fictícios, baseados em pessoas “reais” ou pessoas “reais” em si (no caso de documentários, reality shows, programas de TV, etc.), vivenciam acontecimentos. Essas pessoas podem estar dando entrevistas de meia hora, podem estar construindo um legado ao longo de vários anos, podem estar viajando por outras dimensões ou podem estar cozinhando uma macaxeira. Independente do que esteja acontecendo em cena, entre a abertura e o encerramento de um roteiro existe uma narrativa sendo desenvolvida. Para além de planejar o que será traduzido de palavras para imagens e sons, roteiristas descrevem, dentro dessa linha de tempo, histórias contadas à sua maneira. Apresentamos lugares e pessoas que os habitam de acordo com a maneira como as enxergamos. Realizamos uma mediação entre as inúmeras possibilidades narrativas que as histórias possuem e a versão que foi escolhida para ser contada.

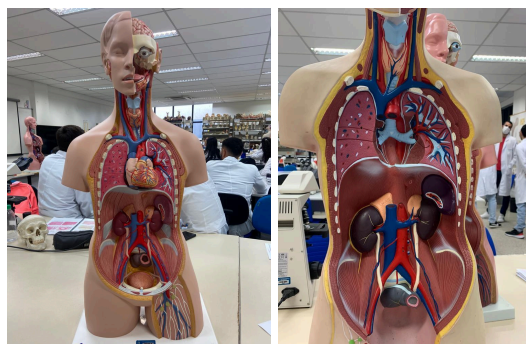


Figura 22 - Fotografia de representação da anatomia humana I
 Figura 23 - Fotografia de representação da anatomia humana II
 Fonte: Cunha, 2022

Meu primo me enviou por mensagem essas imagens registradas por ele num campus da UFS. Estou em Los Angeles há algumas semanas e cheguei em um momento caótico para roteiristas estadunidenses. Há uma greve em andamento, tanto por melhores condições de trabalho quanto pela autoria dos roteiros ter sido colocada em xeque com a chegada de novas tecnologias de inteligência artificial. Agora é possível pedir para *softwares* desenvolverem não só roteiros como livros, vídeos, músicas, pinturas, fotografias e diversas outras obras. Como gosto de me dar responsabilidades, começo a pensar que minha pesquisa deve se preocupar com essa crise.

Esse pensamento me faz sentir vulnerável, como se eu tivesse me cobrando algo que não posso realizar. Essa sensação de vulnerabilidade me leva a memórias onde meu corpo esteve fisicamente frágil. Em uma dessas memórias, estou na cama me recuperando de uma cirurgia na região do quadril. É o início de 2018, pouco antes de eu começar a escrever meu primeiro longa biográfico. Neste momento estou lendo John Truby e sua associação da narrativa cinematográfica com a anatomia humana.

Truby (2008) escreve que uma grande história é como um corpo, formada por diversas partes e subsistemas. A partir dessa observação ele compara elementos narrativos com elementos anatômicos de nossos corpos. Compara o tema principal da narrativa com o cérebro, o conjunto de personagens com o coração e o sistema circulatório, a sequência de revelações ao longo da trama com o sistema nervoso, a estrutura narrativa com o esqueleto e, por fim, compara as cenas com a pele. Para o autor, cada um desses sistemas é formado por uma teia de elementos que se relacionam entre si e com o todo.

Desses sistemas, eu gostaria de focar primeiramente no esqueleto, ou seja, na *estrutura narrativa* que mantém a história sendo contada de pé. Eu a enxergo como o planejamento da dimensão temporal. Como sustento o conjunto de personagens e acontecimentos dessa história dentro da quantidade de minutos (ou páginas) que possuo? Estruturando.

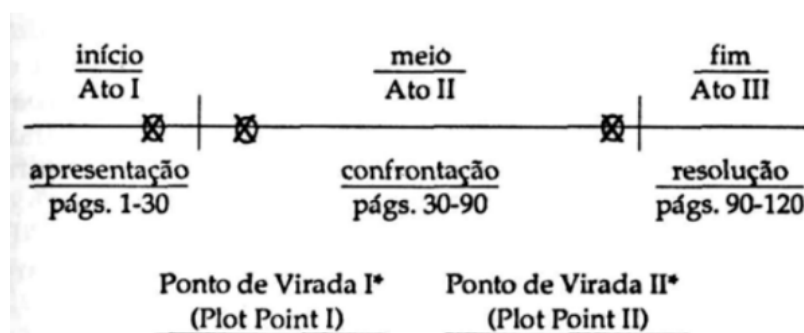


Figura 24 - Estrutura de 3 atos
Fonte: Field, 2001, pág. 13

Essa estrutura de três atos apresentada por Syd Field no seu *Manual do roteiro* acredito ser a mais disseminada dentro do meio cinematográfico. Na formatação *Master Scenes* que utilizamos para escrever roteiros, uma página equivale em média a um minuto de filme (apresentei a formatação na página 26, figura 18, no recorte do roteiro de 3 Marias). Nesta ilustração de Field existe um roteiro de 120 páginas, ou seja, o roteiro de um filme com duas horas de duração. Para não precisar se preocupar com as duas horas como um todo, nós estruturamos, fracionamos esse tempo, criamos subgrupos.

Nas primeiras 30 páginas estará somente o ato 1 que apresenta a narrativa, o local onde ela se passa e o grupo de personagens que habitam esse local e que irão protagonizar uma jornada enfrentando conflitos. Próximo ao fim desses 30 primeiros minutos existe o primeiro ponto de virada, uma mudança irreversível que leva a narrativa ao segundo ato. O ato 2 então desenvolve a narrativa a partir da confrontação entre protagonistas e a fonte geradora de seus conflitos, esse confronto vai se intensificando até atingir o segundo ponto de virada, mais uma mudança irreversível que encerra esse ato e inicia o terceiro. O ato 3 então apresenta o confronto final e a resolução da narrativa onde o grupo de personagens e o mundo habitado estão transformados após a jornada.

Para além de planejar uma jornada ficcional ao longo de duas horas, acredito que esses três atos (assim como diversas outras estruturas e suas variações) podem ser utilizados para fracionar qualquer narrativa, como por exemplo, essa dissertação. Vejo as estruturas como uma ferramenta de organização. Hoje, em meu processo, gosto de ir do macro ao micro. Estabeleço primeiro o tema e os conceitos centrais que permeiam toda a escrita. A partir daí, vou ficando cada vez mais específica. Do conceito para as divisões textuais maiores, das divisões maiores para as menores. Dos atos para as sequências, das sequências para as cenas, das cenas para as ações e diálogos. Por fim, eu escrevo o texto em si. Só consegui escrever essas palavras que você está lendo, depois de estruturar exatamente o que iria tratar em cada página.

Nesse processo, a estruturação me ajuda a organizar o todo em grupos menores. Nos longas biográficos que escrevi recebi um limite de 100 páginas, uma hora e quarenta minutos. A estrutura em atos me ajudou então a fracionar esses 100 minutos e a planejar quais cenas estariam presentes em cada parte. As cenas do início da vida das pessoas biografadas ficaram no primeiro ato, seu crescimento no segundo e últimos grandes acontecimentos no terceiro. Já no documentário, a estrutura me ajudou a agrupar os temas que poderiam ser abordados pelas senhoras apresentando seus relatos no filme. Concentrei no primeiro ato a apresentação do bairro habitado pelas três e suas falas sobre ele, no segundo ato as falas interpessoais de suas relações com outras pessoas, e no terceiro ato os relatos mais íntimos e intrapessoais.



Figura 25 - Sequência de revelações de *Ex machina*
Fonte: *Lessons from the screenplay*, 2016

Por fim, a escolha de quais cenas estarão em qual ato da narrativa é feita de acordo com a ordem de informações que se pretende apresentar ao público. A fonte que mais me impactou ao tratar desse assunto foi o vídeo no *YouTube Ex Machina - The Control of Information* (Ex Machina - O Controle de Informação, 2016) do canal *Lessons from the screenplay*. O autor Michael Tucker aborda o roteiro do longa-metragem a partir das revelações que são apresentadas ao público ao longo do tempo. Para Michael, cada mínimo frame que se passa em um filme nos conta algo de novo, seja através de algo dito no diálogo ou através de informações sensoriais comunicadas pela música, pelos visuais e pelas performances. Na figura 25 é apresentada a linha temporal de *Ex machina* (2014) e onde estão posicionadas as grandes reviravoltas da trama, se intensificando próximo ao final do filme.

Quando adentramos um filme ou um texto, podemos saber informações gerais sobre ele, porém não sabemos seu conteúdo exato. Ao estruturar, pensamos no que iremos apresentar ao público ao longo das páginas. Qual será a primeira cena? A primeira informação que as pessoas lendo ou assistindo irão ter acesso? E depois? E depois? Ao chegar na segunda cena, o público já tem a primeira em seu repertório e assim por diante. Planejar a organização de como essas informações serão apresentadas é estruturar.



Figura 26 - Protagonistas do filme 3 Marias
Fonte: Aranzana, 2020

O segundo elemento narrativo que gostaria de abordar enquanto observo o cinema hollywoodiano é a *construção de personagem*. Turby (2008) associa o conjunto dessas pessoas na narrativa com o coração e o sistema circulatório na anatomia de um corpo. Acredito que essa comparação se dá pelo fato de serem as personagens o elemento que dá pulsão de vida para as histórias sendo contadas, elas carregam nutrientes e regam os outros sistemas. Boa parte da carga dramática e emocional da narrativa fílmica e audiovisual está vinculada ao que as pessoas sentem e expressam na tela e na paisagem sonora.

Salvo as exceções, os filmes costumam apresentar histórias de pessoas, pessoas vivenciando acontecimentos, como descreve Syd Field:

Qual é o ASSUNTO de seu roteiro? Sobre o que ele trata? Lembre-se de que um roteiro é como um substantivo – uma pessoa num lugar, vivendo sua “coisa”. A pessoa é o *personagem principal* e viver sua “coisa” é a ação. Quando falamos sobre o assunto de um roteiro, estamos falando sobre *ação e personagem*. (FIELD, 2001, pág. 20)

Enquanto roteiristas, somos pessoas contando histórias sobre pessoas (nós e outras) para outras pessoas (o público). O que nos move a escrever essas narrativas é o fato de nos afetarmos pelo o que o grupo de personagens presentes nelas sentem e vivenciam. Também somos seres humanos capazes de experimentar sensações parecidas à nossa maneira. O que nos move a ler, assistir e ouvir as narrativas que apreciamos enquanto público é o fato de estarmos vendo, ouvindo e imaginando pessoas que, mesmo com suas peculiaridades, são seres humanos como nós. Talvez nos perguntemos o que faríamos se estivéssemos na mesma situação que elas. Talvez já estivemos na mesma situação que elas, ou em alguma parecida, e estamos nos recordando. Talvez estejamos assistindo elas numa tentativa de compreender melhor algo que outras pessoas vivenciam e que não temos nem condição de imaginar como seria passar por aquilo. Somos subjetividades observando outras subjetividades.

Mas então, como juntar as histórias das pessoas com as narrativas cinematográficas? Como isso está sendo feito por roteiristas aqui em Los Angeles e pelos Estados Unidos? Qual a relação dessa prática com a crise em andamento na indústria?



Figura 27 - Relação temática entre personagens de *Estrelas além do tempo*
Fonte: *Lessons from the Screenplay*, 2017

Para pensar sobre esses questionamentos, retorno tanto aos manuais de roteiro estadunidenses quanto ao canal *Lessons from the screenplay*. O canal em questão possui, inclusive, uma *playlist* no *YouTube* intitulada *Character design* (design de personagem) dedicada ao tema. O que observo de comum entre as referências é a construção de personagens no cinema hollywoodiano sendo realizada com o objetivo de criar pessoas que irão suprir as necessidades temáticas da narrativa de acordo com arquétipos pré-existentes e bem difundidos em diversas outras obras narrativas e teóricas.

Na *playlist* citada é evidente, por exemplo, a relação que o autor, Michael Tucker, faz entre tema e constelação de personagem ao longo de diversos casos analisados por ele a partir dos livros que teorizam sobre roteiro e cinema. Constelação de personagens é o conjunto de pessoas que habitam uma narrativa e que se influenciam em maior ou menor grau, como se houvesse uma força gravitacional agindo sobre elas. Parecido com o sistema solar, por exemplo. Tucker enfatiza que esse conjunto não é escolhido aleatoriamente, cada personagem presente no filme aborda de alguma forma o tema central sendo desenvolvido. Essa abordagem é exposta tanto na forma como essas pessoas se relacionam umas com as outras quanto na forma como se relacionam com elas mesmas (seus conflitos internos) e com o ambiente a sua volta (conflitos macro).

Mesmo nas tramas onde existe uma pessoa como protagonista explícita da narrativa, como no caso do filme na figura 27, *Estrelas além do tempo* (2016), as personagens coadjuvantes também estão apresentando, através de suas vivências e conflitos, diferentes variações do tema em comum entre todas elas *respect and equality* (respeito e igualdade).

Esse agrupamento de personagens em torno de um tema pode servir como uma ferramenta que cria coesão na narrativa, no entanto, sou apenas uma pessoa, não várias. Como podemos escrever diferentes pontos de vista sobre uma mesma temática se somente conseguimos vivenciá-la através da nossa perspectiva?

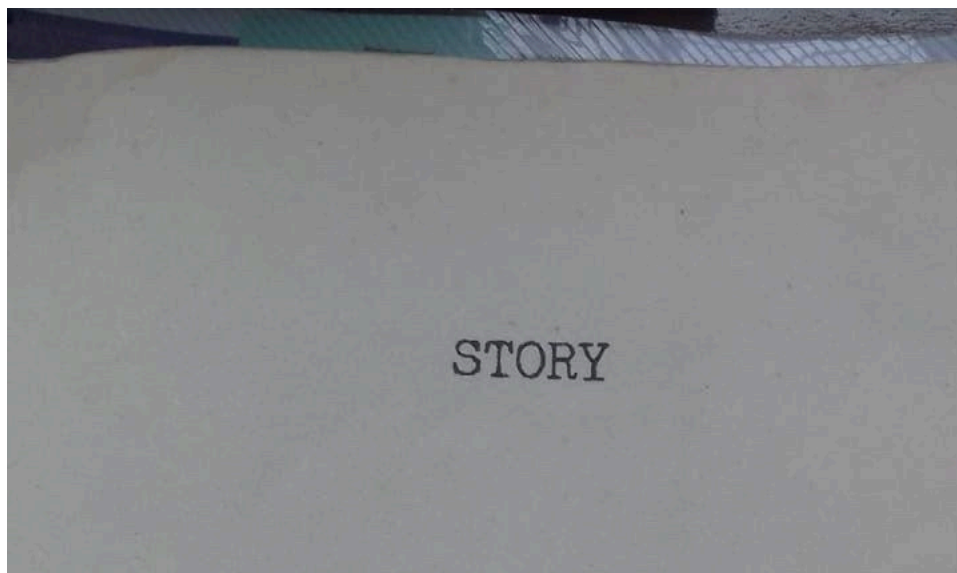


Figura 28 - Fotografia da folha de rosto de *Story*, de Robert McKee
Fonte: Arquivo pessoal, 2020

Primeiramente, aceitemos que o cinema é uma arte coletiva e que toda nossa contribuição será feita a partir de nossa visão pessoal da realidade. A partir daí, existem alguns métodos de criação de personagens com diferentes pontos de vista em uma mesma trama. Alguns deles estão descritos no livro de Robert McKee, presente na figura 28. Dentre os abordados pelo autor, gostaria de apresentar sua visão sobre a pesquisa para um roteiro.

Minha leitura é a de que o autor foca no desenvolvimento da empatia. Ela fica evidente já na pesquisa de memória quando o autor sugere: “Para de escrever e pergunte: ‘o que eu conheço da minha experiência pessoal que toca a vida de meus personagens?’” (MCKEE, 2006, pág. 80). McKee nos aconselha a recordar das sensações que experienciamos na vida de acordo com o que a personagem que estamos escrevendo está sentindo. Se ela está sentindo medo, nos lembramos dos momentos em que sentimos medo, por exemplo, e então descrevemos essa sensação na cena. Na pesquisa de imaginação, o autor nos convida a imaginar “como seria viver a vida de meus personagens, hora após hora, dia após dia?” (MCKEE, 2006, pág. 80). Ou seja, exercitar nossa imaginação até criarmos uma personagem tão detalhada que ela se aproximará de uma pessoa real e dinâmica que está viva por aí. Por fim, a pesquisa de fatos se complementa a essas duas, ela apresenta uma visão mais ampla do local que essas personagens ocupam no tecido social, a partir do estudo de fenômenos macro que as atravessam.



Figura 29 - Frame de *Mossane*
Fonte: Faye, 1996

Acho essa abordagem válida, porém acredito que ela possa ser complementada. Se estou escrevendo com a intenção de construir personagens concretas e expressar temáticas sociais a partir delas, quem melhor do que essas próprias pessoas para saber como é seu dia a dia? Não são elas que vivem em seus corpos hora após hora? Não são elas que sabem como elas se sentem diante de uma situação amedrontadora? Trago na figura 29 a imagem de Mossane, protagonista de um dos filmes de Safi Faye, expressando o que leio como um olhar de julgamento porque me encontro julgando essa abordagem hollywoodiana no momento.

A inteligência artificial trabalha com as informações disponíveis para ela, pode encontrar diversas variáveis dos arquétipos e estruturas que registramos em nossos textos narrativos e científicos ao longo dos anos e assim construir novos textos. No entanto, existem muitas vivências que não estão documentadas justamente porque o projeto colonial visa seu apagamento. Existem personagens que a inteligência artificial não conhece e não consegue colocar num roteiro, são pessoas que têm muito o que contar, cantar, gritar, mostrar, encenar, expressar.

Essas pessoas podem estar na casa ao lado ou a quilômetros de distância. Podem estar movimentando o mundo de forma silenciosa ou existindo na memória de quem conviveu com elas enquanto ainda tinham vida. Essas pessoas, tão diversas e complexas, existindo nessas mesmas dimensões que eu e você habitamos, podem ser reunidas em filmes utilizando os mecanismos apresentados aqui. Podemos nos agrupar para um filme em torno de como todo mundo ali se relaciona com uma temática. Podemos transformar esse agrupamento em uma narrativa fílmica estruturando sequências de cenas dentro de uma linha temporal. Podemos fazer tudo isso estando cientes de que conheço minha própria vivência, sei como é ser eu, e imagino como é ser outra pessoa a partir das informações que tenho sobre ela, porém não tenho como saber, quem sabe é a outra pessoa.

É por isso que contamos histórias de forma colaborativa. Nesse ponto, Ana Ângela cita *Cabra marcado para morrer* (1984), de Eduardo Coutinho, e ressalta como a narrativa é trabalhada em torno de seu processo de criação, mostrando o diretor e a equipe indo até às pessoas para realizar as filmagens. O filme aborda as histórias daquelas subjetividades em cena ao passo que deixa explícito o local de onde cada uma delas está falando, sem escamotear a presença do diretor/realizador. A dimensão ética é central nessa criação documental. Registrar a fala de outras pessoas envolve uma preocupação para que a história não seja manipulada, mas algum grau de manipulação é inevitável, as obras precisam de recortes, sendo necessário fazer escolhas sobre o que incluir ou excluir da narrativa. Em *Cabra Marcado para Morrer*, Eduardo Coutinho aborda essa questão ao se expor como figura central, destacando sua presença e participação no processo. Ele entra na casa das pessoas e se torna parte da narrativa, o que enfatiza o desejo por uma experiência ética no documentário e nas relações envolvidas. Existe aqui um desenho poético de uma busca por uma criação coletiva. As perspectivas se somam para que a coletividade se expresse artística e politicamente.



Figura 30 - Frame de *Atlantique*
Fonte: Diop, 2019

Tenho consciência de que os problemas em Los Angeles são muito mais complexos do que isso, sei que roteiristas estão lutando por respeito à sua profissão, porém estou chegando ao fim dos meus dias aqui, é hora de partir. Essa é apenas uma etapa da pesquisa e agora preciso voltar para Brasil para buscar uma abordagem metodológica que me permita complementar esse conhecimento presente em Hollywood. Preciso saber como posso estudar os roteiros para além de seus paradigmas e manuais. Encerro o capítulo com a figura 30 da personagem Ada, protagonista de um dos filmes de Mati Diop, olhando para nós enquanto olhamos para ela. Se somente sou capaz de imaginar como é viver sendo ela, para ter algum tipo de compreensão concreta, preciso então me comunicar com ela.

ATO I RAÍZES

CAPÍTULO 2 PROCESSOS

Finalmente retornei para Brasil onde me encontrei com Ana numa praça de alimentação para um almoço e uma conversa sobre a pesquisa. Ela me indicou o trabalho realizado por Cecília Almeida Salles no Grupo de Estudos em Processos de Criação da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC/SP), então parti para lá.

Começo um diálogo com Salles a partir da obra *Gesto inacabado - processo de criação artística* (1998), depois de meses tenho também contato com *Arquivos de criação: arte e curadoria* (2010). Diversos conceitos e considerações registrados nos textos me chamam a atenção logo de cara, porém dois deles crescem comigo ao longo do tempo: *documentos de processo* e *projeto poético*. Quando comecei a escrever sobre as ideias e estudos de Salles eu tinha 20 anos e ainda estava naquele mesmo relatório parcial de pesquisa que citei no capítulo 1. Lá eu registrei diversas informações ainda sem saber exatamente como criar uma ligação coesa entre elas e o que eu estava pesquisando. Sabia apenas que a partir dali não estava mais estudando livros de receita para um roteiro de sucesso. Agora estudava a criação artística em si enquanto um fenômeno de expressão humana que é possível de ser investigado cientificamente.

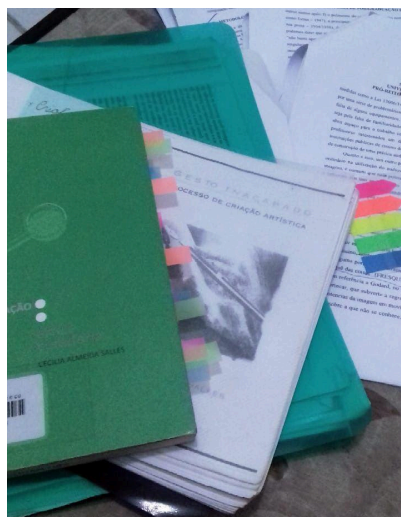


Figura 31 - Livros de Salles
Fonte: Arquivo pessoal, 2020

Neste capítulo buscarei apresentar um pouco como o contato com Salles me impactou ao ponto de adotar seus estudos como metodologia de pesquisa. Farei isso finalizando nos dois conceitos citados anteriormente (*documentos de processo* e *projeto poético*) ao passo em que relaciono o texto com imagens de obras artísticas cujas criações me atravessaram.

Gostaria de iniciar a abordagem dessa metodologia trazendo uma perspectiva onde observamos obras de arte enquanto unidades isoladas. Parto inicialmente de uma noção onde criamos um roteiro ou um filme, por exemplo, de forma isolada das nossas vidas, onde seguimos um caminho partindo das ideias iniciais sobre a obra e desenvolvemos essas ideias até chegar numa versão finalizada. De acordo com Cecília, quando estamos investigando a criação artística, estamos estudando “o processo por meio do qual algo que não existia antes, como tal, passa a existir, a partir de determinadas características que alguém vai lhe oferecendo. Um artefato artístico surge ao longo de um processo complexo de apropriações, transformações e ajustes.” (SALLES, 1998, pág. 13).

Tentarei exemplificar essa observação através de uma pintura que criei usando os dedos enquanto brincava com um sobrinho de quatro anos. Comprei uma caixa de tinta guache para ele no seu aniversário e fiquei observando enquanto ele pintava capas de celulares. Em algum momento, ele convidou a mãe dele e a mim para participarmos da brincadeira e distribuiu folhas A4 para nós três. Encarando a folha em branco com as pontas dos dedos cheias de tinta, comecei a criar uma obra e fui lhe atribuindo características. Primeiro tomei a decisão de usar todas as cores de tintas disponíveis e fazer uma imagem colorida encostando meus dedos sobre a folha e retirando-os em seguida, sem realizar movimentos sobre a superfície do papel. A partir dos pontos que foram formados, comecei então a realizar traços “aleatórios” com os dedos, concentrando as cores em determinadas regiões. Existem, por exemplo, áreas mais vermelhas, outras mais verdes e etc. Mas, em geral, todas se atravessam e estão por toda a tela. A cada decisão eu atribuí novas características a obra até chegar numa versão satisfatória, quando pude olhar para a imagem criada e decidir não realizar novas intervenções no momento.



Figura 32 - Progressão da pintura
Fonte: Arquivo pessoal, 2023

Quando criamos obras, aplicamos a um “artefato artístico” características ao longo do tempo. O exemplo mais explícito para mim dessa ideia está na nossa necessidade de atribuir títulos a nossas obras, eles servem tanto para nos comunicarmos sobre elas com mais facilidade quanto para nos auxiliar na sua tessitura. Apenas o som de alguém dizendo um título ou a imagem dele escrito já nos remete a uma obra específica (mesma lógica aplicada nos nomes das pessoas). Por outro lado, ao selecionarmos um título para uma obra que estamos criando, mesmo que seja temporário e mude diversas vezes, conseguimos concentrar as características que aplicamos a essa obra nele.

A obra é vista aqui como um ponto onde vamos concentrando informações. Essa obra é um texto, ela será criada usando palavras e figuras, ela tratará de determinado tema, será dividida em determinadas partes, a primeira palavra da primeira página é essa, essa é a segunda palavra e assim por diante. Pouco a pouco, passo a passo, decisão após decisão, atribuímos características as obras sendo criadas. Ainda de acordo com Salles (1998, p. 27), ao longo do processo, essas características irão se opor umas às outras, experimentações são realizadas e escolhas são feitas, possíveis obras são sacrificadas o tempo todo em prol da versão que é “finalizada”. Para entregar este texto, descartei outras estruturas, outros casos e filmes que gostaria de estudar, outras figuras que gostaria de apresentar, outras palavras que gostaria de escrever, essa frase que você lê poderia ter sido completamente diferente, mas provavelmente escolhi apresentar ela para você do jeito que está agora.



Figura 33 - Mosiah e as tintas
Fonte: Arquivo pessoal, 2023

A partir do momento que Mosiah me convidou para realizar uma pintura, eu tinha uma infinidade de possibilidades à minha disposição. As decisões que tomei ao longo do processo criaram a imagem pigmentada que fotografei digitalmente e coleí neste texto na figura 32.

A qualquer momento eu posso simplesmente jogar uma nova tinta por cima de toda aquela folha de papel, ou rasgá-la, ou apresentá-la a você indicando que tal detalhe é, na verdade, a representação de uma galáxia ou um sonho que eu tive. Outra pessoa pode rasgar aquela folha, pode colá-la junto com outra figura e formar uma nova imagem, pode fotografá-la e usá-la como pano de fundo para uma cena, pode olhar para um detalhe nela e dizer que lhe lembra uma galáxia com a qual ela sonhou. Daqui a vários séculos, talvez alguém entre em contato com algum registro dessa pintura através de alguma fotografia, filmagem, descrição em texto de seu conteúdo ou através da folha de papel em si. Essa pessoa talvez olhe para a imagem dizendo que parece a vista de sua janela na galáxia distante onde ela mora. Pense nas ilustrações gravadas em paredes de habitações humanas datadas de séculos atrás, compare elas com os vídeos e animações que conseguimos fazer atualmente dos objetos ou seres que julgamos ser os mesmos presentes naquelas imagens.



Figura 34 - Fotografia de fotografias impressas
Fonte: Arquivo pessoal, 2023

Um companheiro e eu registramos algumas imagens de nós em 2019 usando uma DSLR, eu estou sozinha sentada no chão na imagem central. Quando nos afastamos, muitos meses depois, eu as transformei em papel usando a impressora da residência universitária onde morava. A maioria imprimi em preto e branco, pois era assim que eu via as memórias já antigas para mim, talvez até por outros motivos que eu nem saiba. Hoje já se passaram anos desde essa impressão e agora as imagens já estão manchadas e desgastadas, juntei elas em seu estado atual e fiz uma nova fotografia usando meu celular, coleí essa nova fotografia nessa página de dissertação em meio ao texto que você está lendo.

Salles (1998, p. 81) escreve que, além dos diversos processos de mudança que uma obra passa enquanto ela está sendo criada, existem também as transformações posteriores à sua “finalização”. A ideia do título da obra *Gesto inacabado* é justamente a de que o ato criador não tem fim, está sempre em trânsito.

Obras que são apresentadas ao público continuam sendo ressignificadas pelas pessoas que as criaram na medida em que o olhar sobre elas muda constantemente. Especialmente se pensarmos nas trocas que essas pessoas irão ter com o público através do seu *feedback*, por exemplo. Para além da ressignificação que artistas realizam de suas obras, o público e qualquer pessoa que tenha contato com elas irá transformá-las, pois irá absorvê-las e processá-las à sua maneira. O que eu vejo assistindo a um filme somente eu consigo ver, nem quem o fez consegue, essas pessoas não possuem meu repertório. A partir dessa minha percepção, posso tentar traduzir o que observo escrevendo sobre ele, tirando fotos dele, gravando partes de seu áudio, posso recortar uma cena e exibi-la em outro contexto.

Hoje olhamos para filmes realizados há mais de um século de forma totalmente diferente enquanto coletividade, tanto em termos de linguagem quanto de conteúdo. Algumas violências já não são mais toleradas e algumas técnicas já são consideradas ultrapassadas. Quando falo para alguém sobre um roteiro que estou escrevendo, estou atribuindo características a ele. Da mesma forma, quando falo para alguém sobre um roteiro que eu escrevi e já foi transformado em filme também estou atribuindo novas características a ele. Escrevo sobre o filme *3 Marias* aqui com uma percepção de alguém que já envelheceu três anos após escrever seu roteiro, hoje digo coisas sobre ele que não conseguiria dizer na época pois eu não era a mesma pessoa, estou constantemente reterritorializando-o.



Figura 35 - Buscapé em Alecrim
Fonte: Arquivo pessoal, 2023

Na página seguinte irei abordar o conceito de solo germinador, o contexto em que vivemos e que influencia nossa criação. Meu contexto é Alecrim, por isso deixo aqui esse registro do São João de 2023 no bairro: meu primo encarando um vizinho com um buscapé.

Salles escreve que o ambiente em que vivemos influencia nossa criação como “o solo onde o trabalho germina” (SALLES, 1998, pág. 38). Esse contexto afeta tanto a forma quanto o conteúdo de nossas obras. Enxergo a criação artística como um ato de expressão humana. Para mim, todo mundo é artista na medida em que conseguimos utilizar de linguagens e manuseio de objetos para nos expressar e afetar outras pessoas. Nosso investimento em treinamento, estudo e prática desenvolvem nossos corpos e conhecimento técnico acerca dos materiais que usamos, porém não consigo enxergar a habilidade de criação em si como um talento, para mim ela é natural a todas nós. Com isso em mente, não só o que expressamos, mas tudo o que pensamos sempre é influenciado por onde e quando vivemos. Nosso contexto.

Comecei esse texto me identificando através de nome e localização. Na primeira página eu te disse que era de Alecrim porque tudo que escrevi aqui e todas as imagens que trouxe vieram de alguém que cresceu nesse lugar ao longo do século XXI. Alguém que teve contato com outros territórios em determinados momentos desse tempo histórico, em determinadas idades que influenciaram também a maturidade que eu tinha para absorver esses locais e as pessoas que os habitavam naqueles momentos. Nasci no país Brasil em 1999, cresci aqui na região Nordeste, em Sergipe, ao longo das décadas de 2000, 2010 e agora ainda vivo aqui na década de 2020. Os acontecimentos ao longo desse tempo, o acesso a informações sobre acontecimentos de anos e séculos anteriores ao meu nascimento, o contato com obras criadas durante a minha vida ou antes de eu nascer, tudo o que foi construído pelas pessoas para chegarmos até aqui, tudo que já estava em curso independente da minha presença. A família onde nasci, o dia, o local, minhas características, todo esse contexto que me foge a escolha, pois eu simplesmente passei a habitar um corpo aqui e agora, afetam profundamente tudo que eu crio. Toda criação é uma expressão de como estou sendo continuamente afetada por tudo isso.

Culturalmente, aqui comemoramos o São João no mês de junho. Criamos cenários, enfeitando nossas ruas e casas com palhas verdes de coqueiro e bandeiras de plástico colorido. Criamos trilhas musicais, colocando músicas de forró em nossas caixas de som. Criamos performances, dançando e cantando essas músicas enquanto manuseamos, enfrentamos ou corremos de fogos de artifício. Um deles é o buscapé sendo manuseado na figura 35. Trata-se de um artefato cilíndrico feito de bambu e preenchido com uma mistura inflamável que, quando acesa, cria aquele lindo efeito visto na imagem e, depois de um tempo, explode. Sacudimos o cilindro para performar usando as incontáveis faíscas como efeito pirotécnico, depois jogamos o buscapé de maneiras que criam mais imagens no ar antes da explosão. É uma criação que me afeta no contexto em que vivo, por isso eu a fotografei.



Figura 36 - Picho “aqui tem sangue indígena!”
Fonte: Arquivo pessoal, 2023

Ao estilo bell hooks na introdução de *All about love - new visions* (Tudo sobre o amor - novas perspectivas, 2000), estava andando pela UFS numa noite, depois de ministrar uma aula sobre Mati Diop e Safi Faye como parte do meu estágio docência, quando vi o picho na figura 36 em uma pilastra da Biblioteca Central. Lembrei dele nesse momento porque agora gostaria de abordar a comunicação na arte antes de finalmente tratar de *documentos de processo e projeto poético*.

Salles também observa a criação como um ato de comunicação. Na medida em que, estamos criando numa tentativa de nos comunicar com outras pessoas, de criar diálogos. Esse contato é desenvolvido de diversas maneiras, como abordei no prólogo desse texto, sendo algumas delas através das palavras. Podemos chegar até outras pessoas com palavras escritas num fundo branco digital, como estou fazendo aqui, ou podemos fazer isso escrevendo em espaços de circulação onde sabemos que quem estiver transitando por ali poderá ler o que escrevemos e se afetar pela escrita e seu conteúdo.

Além de nos afetarmos pelo nosso contexto, conseguimos afetá-lo de volta. Ele é construído por pessoas em interação com outros elementos da natureza. Nós, além de sermos pessoas, conseguimos influenciar outras pessoas. Todo mundo é agente político das sociedades em que vivemos e as criações artísticas nos tocam profundamente ao ponto de serem mais um dos elementos essenciais de nossa existência. Basta comparar a concentração humana frente a um palco e a concentração de residências perto de cursos d'água, por exemplo. Buscamos a arte como se precisássemos dela para viver, porque precisamos. Através dela conseguimos transmitir sensações e esse canal de afeto age transformando nossa realidade vivida. Alguém usou o concreto como tela e um spray como tinta para desenhar palavras que lembram a quem lê onde estamos pisando, algum efeito essa mensagem terá.

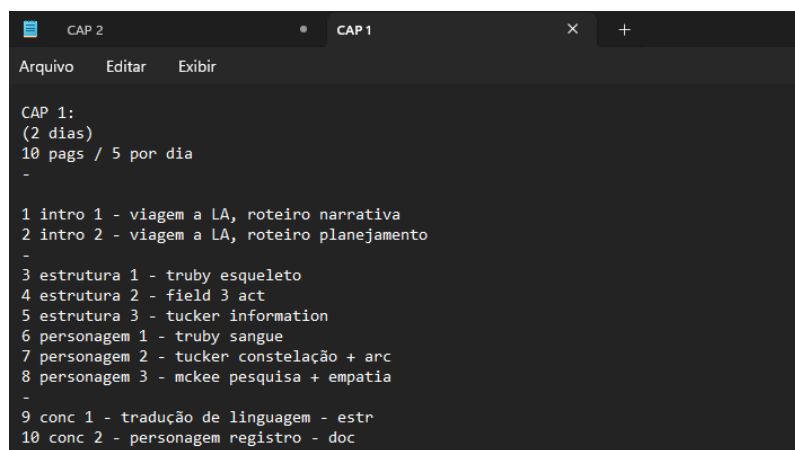


Figura 37 - Roteiro do capítulo 1
Fonte: Arquivo pessoal, 2023

Documentos de processo são “todo e qualquer registro que nos ofereça informações sobre processos de criação” (SALLES, 2010, pág. 15). Se a criação artística se dá por meio da tomada de decisões ao longo do tempo, então estamos tratando de fenômenos mentais que interferem em nosso mundo material. Pessoas têm ideias, pensam, planejam e põem em prática seus pensamentos através de objetos físicos e da troca com outras pessoas. Sendo a mente de alguém difícil de se adentrar, precisamos recorrer a materialidade desses processos e buscar em registros físicos os vestígios dos processos de criação.

Trago na figura 37 o roteiro do capítulo 1 como exemplo de um documento que registrou meu processo de escrita das páginas que você provavelmente leu anteriormente. Nem tudo do roteiro se manteve até a escrita das páginas e a edição delas, porém ali está o que eu planejava para o capítulo, o que se passava em minha mente naquele momento, as decisões que eu estava tomando. Registramos nossas decisões através de nossas anotações, rabiscos, esboços, faixas demo, maquetes, *story-boards*, diários, rasuras, manuscritos, composições, fotografias, vídeos de making off e diversos outros materiais.



Figura 38 - Processo de maquiagem
Fonte: Arquivo pessoal, 2022

Na figura 38 há o registro de um processo de maquiagem que Adelaide (uma amiga esteticista) criou em meu rosto. Através das diversas fotografias feitas ao longo da criação foi possível documentar as decisões tomadas por ela. O que adicionar primeiro, e depois, e depois. O que retirar ou não e, por fim, a decisão de que a pintura estava “pronta”. O próprio roteiro de um filme com seus vários tratamentos e documentos de apoio (sinopse, argumento, escaleta, perfil de personagem e diversos outros) registram o processo de realização do filme. São documentos de como a obra coletiva estava sendo imaginada pelas pessoas roteirizando-a.

Além dos documentos produzidos durante a realização da obra, antes de sua versão “pronta” ser compartilhada com o público (um corte final de um filme, por exemplo), Salles (1998, p. 18-19) também chama a atenção para os documentos posteriores. Neles ocorre um retorno à criação, são registros de uma rememoração acompanhada do movimento de ressignificação da obra e do processo. Um exemplo comum são as entrevistas onde artistas relatam suas intenções e decisões após terem “finalizado” suas obras, nesse momento sua perspectiva sobre elas já mudou. São essas as fontes que utilizo no estudo, tanto pela dificuldade de encontrar documentos que registrem as realizações de cineastas africanas (tive inclusive dificuldade de encontrar seus filmes), quanto pela maturação que esses relatos apresentam.

Quando adoto a investigação de processos de criação de roteiristas como metodologia para meu estudo, estou decidindo trabalhar com esse material. Busco fontes físicas que eu consiga alcançar e que me ofereçam informações sobre como as roteiristas que estou estudando criam suas obras.

É importante observar [...] a relação de cada índice com o todo: uma rasura com as outras; rascunhos com anotações e diários; rasuras, rascunhos, anotações e diários com a obra. O foco de atenção é a complexidade dessas relações, que está longe de conexões lineares. (SALLES, 1998, pág. 78)

A investigação desses documentos é feita com a consciência de que nossas mentes são complexas e as decisões que tomamos não são lineares. O trabalho científico é justamente o de encontrar as conexões entre os registros disponíveis. Como cada parte que tenho acesso se relaciona entre si? Como cada documento me informa isoladamente sobre as escolhas feitas pela artista que estudo? E como esses documentos em conjunto me trazem novas informações?

A ação do artista, por sua vez, não pode ser tomada como etapas em uma perspectiva linear, mas como nós ou picos de uma rede, que podem ser retomados a qualquer momento. Nossa leitura deve ser capaz de interconectar esses pontos e localizá-los em um corpo teórico, formado por conceitos também inter-relacionados, para que gere conhecimento sobre criação. (SALLES, 2010, pág. 16)

Nossas criações estão inter-relacionadas entre si e conosco. Mesmo estudando obras isoladas, é necessário ter ciência de como tudo que temos acesso, dos filmes aos registros de sua realização, são apenas nós numa rede. Nossa vivência só é linear em como nos acostumamos a medir a passagem do tempo, mas nosso corpo é muito mais orgânico que isso. Nossas obras se atravessam, muitas são arquivadas e retomadas anos após diversas outras terem sido realizadas, nela irá um pouco de cada uma. Lembro-me do cineasta Richard Linklater que realizou o filme *Boyhood* (2014) ao longo de 12 anos, enquanto também criava a trilogia *Before* (1995-2013), filmes lançados com nove anos de diferença entre si.

Nesse ponto está o *projeto poético*. Comecei o diálogo com Salles isolando obras artísticas para apresentar como observamos sua feitura e tentei caminhar até aqui de forma a desenvolver a noção de que tudo está relacionado em uma teia que é a mente da pessoa que cria. Salles (1998, p. 39) observa que cada obra de alguém é uma parcial concretização de um projeto poético maior que condensa toda a sua criação. Acredito que, para além disso, toda obra que criamos têm em comum o *eu criadora*. Tudo que criei ao longo da vida, dos roteiros aos textos acadêmicos, às performances, às pinturas, às músicas que cantei, às fotografias que registrei, aos filmes que dirigi, aos figurinos que montei, tudo tem em comum a mim e a minha vontade de me expressar através dessas linguagens e objetos para afetar outras pessoas ao me comunicar com elas. Tudo me atravessa e se atravessa.

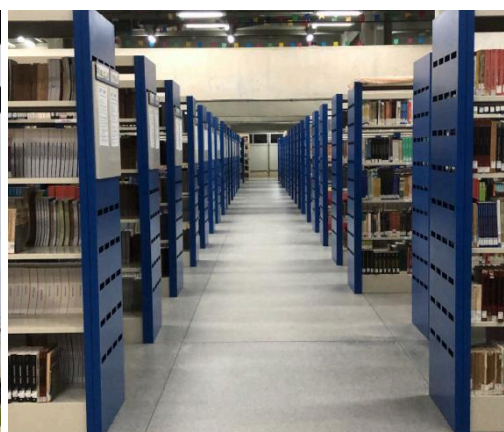


Figura 39 - Colagem de figurinhas em pilastra no bairro Alecrim

Figura 40 - Acervo da Biblioteca Central da UFS

Fonte: Acervo pessoal, 2022; 2023

Gostaria de finalizar esse capítulo com essas duas reuniões de obras. Intervenções numa pilastra de uma praça formada com várias figuras, que acredito serem de embalagens de chiclete, e uma biblioteca universitária. Ao longo de nossa vida, acredito que fazemos isso, reunimos e associamos diversas criações a nós. Mesmo estudando filmes específicos de Safi Faye e Mati Diop, faço isso tendo consciência da relação entre as obras e as cineastas entre si.

PONTO DE VIRADA I CRIAÇÕES

Tanto o capítulo 1 quanto o capítulo 2 foram apresentados à banca de qualificação e ambos ganharam seções adicionais. A continuação do capítulo 1 está em forma de *flashback* no *Ponto de Virada II*. Nesta seção atual irei abordar a continuação do capítulo 2. As considerações da banca expandiram minha visão sobre os processos de criação artística. Encerrava esse segundo capítulo com minha viagem marcada para África onde faria uma observação geral dos cinemas no continente. Acabou que meu recorte ficou muito mais focado em Senegal e diásporas, então já já estarei viajando para este país específico. No momento, pretendo ampliar um pouco meus horizontes em relação a essa metodologia de estudo. Continuo atravessando o Atlântico, porém mudo meu curso e começo a voar na direção norte, para França, onde irei me encontrar com Anne Sauvagnargues na Université Paris-Nanterre. Marcos de Melo me apresentou a alguns textos que atravessam Anne, então pensei em dialogar com a autora sobre sua visão cósmica dos processos de criação.

Esta seção apresenta um mergulho embrionário no conteúdo abordado, principalmente em comparação com outras referências que já venho estudando há anos. Não pretendo trazer aqui um diálogo muito aprofundado nem com os textos nem com as autoras e autores com quem estou me comunicando. Passamos pouquíssimo tempo juntas e estou aberta ao processo, não preciso concluir nada aqui, estou apenas apresentando em que momento da pesquisa me encontro agora. Dito isto, selecionei três textos e cinco páginas para esse primeiro *Ponto de Virada*. Essa primeira página apresenta uma visão geral do que estou propondo e as quatro seguintes irão se debruçar sobre os textos em si. Decidi apresentá-los na ordem em que os li. Os assuntos se atravessam, porém dessa maneira fica mais fácil organizar minha escrita. Além disso, durante a leitura escolhi uma ordem que foi do texto que achei menos complexo para o mais complexo de assimilar, então acredito que apresentá-los da mesma forma também ajuda na leitura desta seção. Essa ordem também é geracional, indo de um orientando de Anna (Édio) para a própria Anna e finalizando com uma referência dela (Guattari).

Por fim, a partir daqui trago apenas capítulos e seções inéditas que não foram apresentadas na qualificação. Estou trabalhando daqui pra frente com uma linguagem que foi se desenvolvendo ao longo da escrita e da revisão, mas que será aplicada efetivamente nesta seção. Tentarei isolar cada página em si mesma, iniciando-as com uma imagem guia e prosseguindo com um texto tendo início, meio e fim. Cada uma se conecta, ao mesmo tempo, com as páginas anteriores e posteriores, com a seção/capítulo da qual faz parte e com a dissertação como um todo.

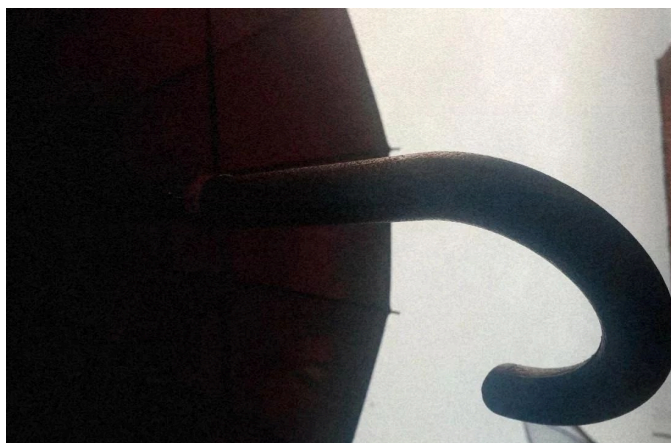


Figura 41 - Guarda-chuva
Fonte: Arquivo pessoal, 2022

O primeiro texto escolhido é *Deleuze e a arte: uma leitura da obra de Anne Sauvagnargues* (2020), de Édio Raniere da Silva, onde o autor introduz o tratamento de Anne sobre os processos de criação. A primeira reflexão que me impactou aqui foi o uso da *filosofia da diferença* para “deslocar o sujeito do centro da ação criativa” (SILVA, 2020, p. 37). Édio apresenta como Anne considera em seu processo de pintura urbana o papel ativo das canetas, da cidade, do instante da criação, do território e de tudo que a está afetando e criando junto com ela. Aqui o sujeito não é a origem do ato criador e a criação não é privada e exclusiva de um gênio artístico. Tudo se atravessa, as criações surgem nesses encontros.

Mais adiante, Édio (p. 52-53) aborda as condições que propiciam a ocorrência dos processos de criação. É aqui onde entra a figura 41. O autor escreve sobre como a estabilidade está ligada a um guarda-chuva da *opinião* onde estamos guardadas em segurança dentro de verdades estabelecidas. Ao perfurar esse guarda-chuva, gerando vazamentos, o caos reaparece e, diante dessa instabilidade, criamos algo novo. O guarda-chuva da opinião aqui são *bloqueios* apresentados pelo social e, ao realizarmos furos (ou subtrações) nesse guarda-chuva, estamos traçando *linhas de fuga*, buscando novas possibilidades. Entendo essas *subtrações* como a retirada de elementos estabelecidos pela opinião para balanceá-los de novas maneiras num fluxo contínuo de transformações. Não os eliminamos, usamos eles de formas diferentes.

Intensifico agora meu olhar sobre os processos de criação para além da arte. Observo o ato de criar como algo próprio do universo que está constantemente rearranjando seus átomos e moléculas. Existem estruturas “sólidas” (nossos corpos, por exemplo), mas o caos também é contínuo. Estamos nos afetando o tempo todo, cada elemento existente. À medida que removemos algo de estruturas estáveis, criamos novas estruturas. Resolvi girar a figura 41 em 270° para ficar mais bonita no texto e para realizarmos uma subtração.

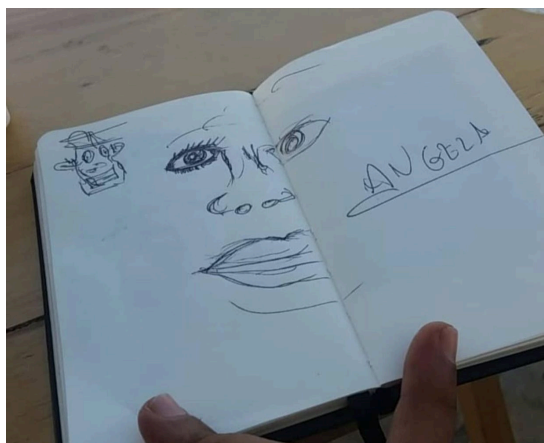


Figura 42 - Angela & Cia
Fonte: Arquivo pessoal, 2021

O segundo texto escolhido é “*Somos nada mais que imagens*” - *Entrevista com Anne Sauvagnargues* (2020), realizada por Édio e Lilian Hack. Aqui Anne se aprofunda nos assuntos trazidos na página anterior. O primeiro que quero abordar são as condições da criação. Segundo a autora, a criação é *subtrativa* porque ela infirma uma lei pré-existente, ou seja, ela desconfirma a lei, mostra que existe algo lhe faltando. Algo similar às exceções que não estão de acordo com a lei social e desconfirmam que ela seja absoluta. A criação, para Anne, leva a sério os *bloqueios*, pois as *linhas de fuga* se apoiam sobre eles, a criação é um sintoma das impossibilidades. É justamente por nos depararmos com esses bloqueios que criamos novas aberturas. “A linha de fuga remodela o conjunto criando uma nova dimensão” (SAUVAGNARGUES, 2020, p. 13).

O segundo assunto que quero introduzir aqui, e desenvolver melhor na página seguinte, é como a autora observa nossa individuação. Anne fala sobre como nós, indivíduos, não somos almas separadas umas das outras, isoladas em nossos corpos. Seu trabalho se entrega ao impessoal, ou seja, nos vê em nossa relação com outros elementos.

Eu existo! Mas eu existo como um nó complexo de relações exteriores. E assim, quando penso, não sou eu sozinha pensando - e eu agradeço (risos) -, é a relação entre mim, o transporte, a cidade e o acontecimento singular desse trajeto, com seus encontros que permitem alinhar, organizar, agenciar signos. (SAUVAGNARGUES, 2020, p. 8)

Na figura 42 está um caderno meu. Depois que o esqueci em meu local de trabalho por alguns dias, um colega realizou algumas intervenções nele. Uma delas foi essa ilustração de meu rosto. Ele, eu, quem nos contratou, quem inspirou o nome Angela, a caneta, o caderno, aqueles dias, o local de trabalho, a câmera, este texto, essas referências, você que está lendo, cada elemento se afetou para criar essa obra nessa página nesse instante.

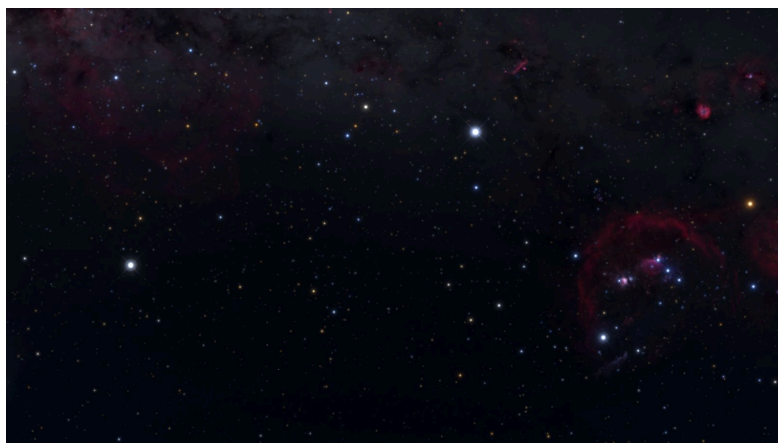


Figura 43 - Céu noturno
Fonte: Sky guide, 2024

Para Anne, não somos indivíduos existindo como unidades isoladas. Estamos contraindo nosso entorno, constituímos uma nuvem social a partir da qual nos tornamos sujeitos. Somos um produto do meio, um conjunto de relações exteriores nos efetua (p. 15). Nossa relação com o social nos torna seres humanos. A partir do que absorvemos sobre o que significa ser humano, vamos moldando nossa consciência, representamos a nuvem da qual fazemos parte. A autora associa a individuação a tudo que existe em um momento no tempo de forma concreta (novamente, um exemplo disso é nosso corpo). Toda individualização, no entanto, está constantemente se atualizando. Ela nos compara com terminais de computadores, sendo que os programas que nos fazem falar, por exemplo, não estão dentro de nossos corpos. Eles são a subjetividade, algo externo, compartilhado com outros seres (p. 17-18). A interioridade é então uma encruzilhada de múltiplos componentes, não pode ser isolada.

Por fim, gostaria de abordar o que compreendo do título dessa entrevista e como Anne aborda o exterior como parte de nós. No final do texto, ela trata sobre o que chamei de tecnologias no prólogo. Para a autora (p. 25-26), não há diferença entre uma gravadora e o material da gravura, não se separa artistas de seu ambiente técnico. Ela reflete sobre como nos tornamos imagens ao nos conectarmos com as câmeras nos últimos séculos. Nossa própria percepção da realidade foi transformada porque somos afetadas pelos equipamentos. Existe um modo de percepção do próprio aparelho e, ao nos ligarmos a ele, nós somos aparelhadas, atualizadas.

Trouxe na figura 43 uma imagem que fiz do céu à noite através da câmera de meu celular, usando um aplicativo que informa sobre os corpos celestes observados a partir da terra. Meu olho humano consegue ver apenas alguns desses pontos de luz, mas a percepção do aparelho é própria dele e ela atualiza a minha. Além disso, observar o universo nessa escala me faz pensar novamente sobre como cada elemento nessa vastidão está se afetando, inclusive a mim.

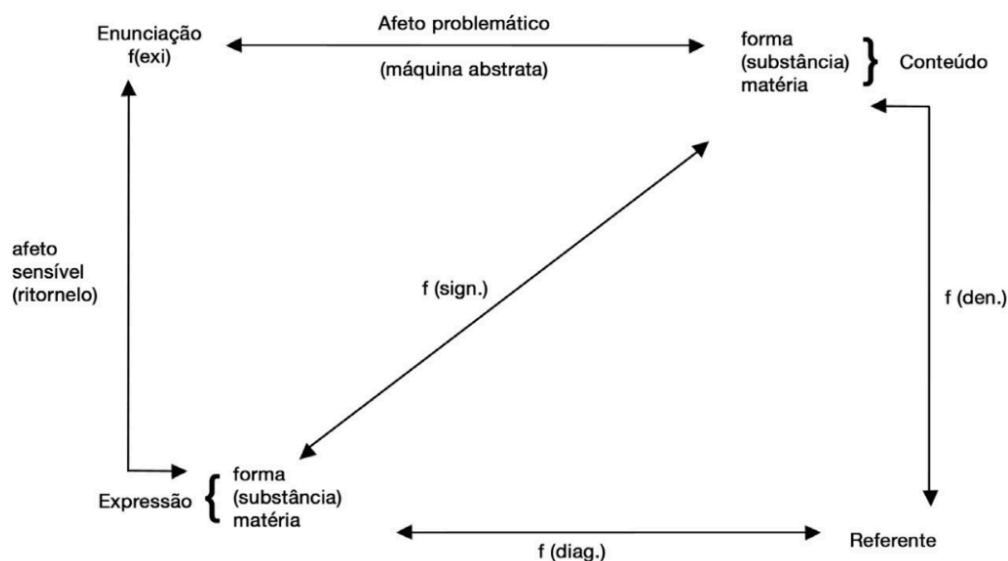


Figura 44 - Triângulos de significação
Fonte: Guattari, 2019, pág. 389

Por último, o texto mais complexo de assimilar para mim. *Ritornelos e afetos existenciais* (2019) de Félix Guattari. Aqui Guattari também vai abordar o *caos* e a *estabilidade*, assim como *indivuação* e *subjetivação*. O foco, no entanto, é na relação entre *afeto* e *enunciação* (ou expressão). O autor reforça a ideia de que o afeto é contínuo e se manifesta de forma não localizável sobre qual ponto de origem ou destino (p. 384). Ele também o posiciona como motor da enunciação, algo que engendra o organismo e a palavra (nós e nossa expressão) como uma só unidade (p. 385-386).

Na figura 44, Guattari (p. 389) ilustra esse processo constante de troca (uma atualização das ilustrações que apresentei no Prólogo em diálogo com Bordenave). De um lado, a *enunciação f(exi)* é quem se expressa e, do outro, o *referente* e para quem estamos nos expressando. Os afetos *sensíveis* estão associados a estruturas estáveis (*ritornelos*) enquanto os *afetos problemáticos* estão associados à mudança (*máquina abstrata*). Somos afetados por ambos ao nos expressar, usamos tanto as formas estabelecidas (páginas, palavras) quanto provocamos novas mudanças (uma estética específica de escrita, o conteúdo em si). O *f(den.)* é uma função denotativa, uma interpretação literal do que é expresso. O *f(diag.)* é uma função diagramática, uma interpretação gráfica através de ilustrações. A *expressão* e o *conteúdo*, por fim, se ligam pela função de significação *f(sign.)* que está no meio do processo por representar “seu resultado” ou um encontro entre as partes.

Compreendo a criação nesse momento, tanto no micro quanto no macro, como esses processos de afetações onde, em meio ao caos com pontos de estabilidade, novas estruturas são constantemente geradas no rearranjo dos componentes existentes. Somos complexos pontos nessa contínua teia de atravessamentos.

ATO II TRONCOS

CAPÍTULO 3 CINEMAS

Finalmente estou descendo o Saara, pronta para fixar residência em Senegal durante todo este ato. Nesse capítulo faço um breve apanhado dos cinemas no país, englobando sua diáspora, numa tentativa de territorializar Safi Faye e Mati Diop, contextualizando tanto as criações quanto as próprias criadoras. Aqui volto a escrever usando 10 páginas e continuo com uma imagem guia para cada. Esse é um espaço curto, então não me proponho a mergulhar de forma profunda nos temas abordados porque eles são diversos. Ao invés disso, faço um apanhado geral do contato que Senegal tem com o cinema durante as primeiras gerações de cineastas do país, os antecedentes a essa criação e onde estão as duas artistas estudadas neste contexto.

Aqui trabalho majoritariamente com referências indicadas por Kênia. Penso esses capítulos a partir de agora de forma similar aos álbuns musicais. Cada página é uma música em si compondo uma narrativa maior. Tenho essa apresentação inicial e mais nove delas. Começo, nas duas primeiras, trazendo o contato inicial do continente africano com o cinema, especialmente no que tange o olhar estrangeiro. Nas próximas três, trato do pioneirismo cinematográfico senegalês, tanto em solo europeu, com *Afrique sur Seine* (África sobre o Sena, 1955), quanto dentro do próprio país, com a realização de Ousmane Sembène e seu filme *Borom Sarret* (O charreteiro, 1963). Nas duas páginas seguintes, abordo a vanguarda de Djibril Diop Mambéty (tio de Mati Diop) e sua obra *Touki Bouki* (A viagem da hiena, 1973). Por fim, nas duas últimas páginas, trago uma reflexão sobre a invisibilidade da realização feminina nas cinematografias do continente para desaguar em Safi Faye e Mati Diop.

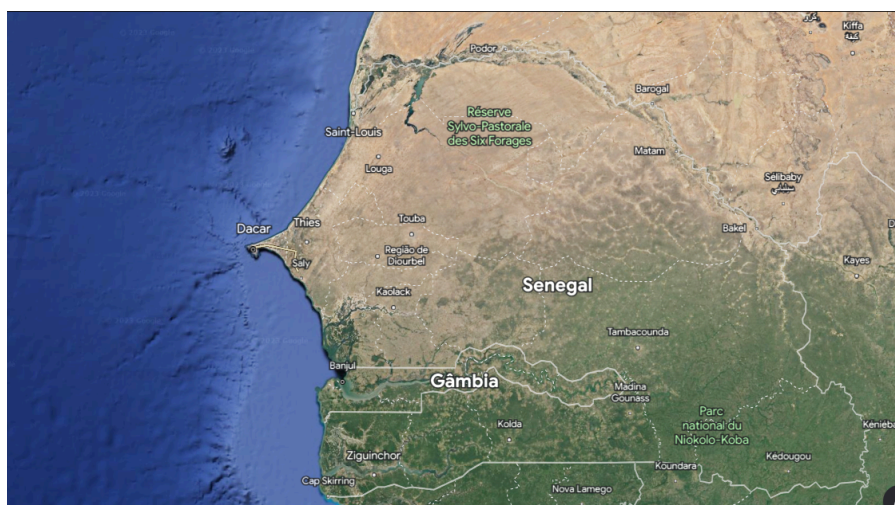


Figura 45 - Senegal e Gâmbia no globo
Fonte: Google Earth, 2023

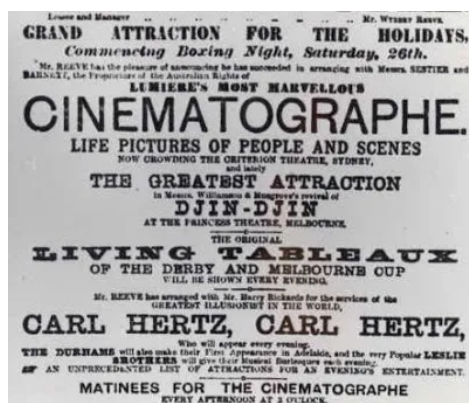


Figura 46 - Anúncio das primeiras exibições
Fonte: The Museum of Lost Things, 2024

Começo a contar essa história do cinema em Senegal com a introdução de Tiago Castro Gomes para a coleção de textos organizados por ele referentes à mostra *Grandes Clássicos do Cinema Africano* (2017). O autor aponta que, já em 1900, Dakar entra para o grupo de cidades africanas que recebiam naquela época suas primeiras exibições fílmicas realizadas por Carl Hertz. Tratavam-se de espetáculos com filmes de curta duração, projetados pelos aparelhos construídos naqueles anos iniciais do cinema mundial (p. 7). Na figura 46 está o anúncio de uma exibição australiana similar, não consegui encontrar um anúncio senegalês.

A partir daqui, converso tanto com Tiago quanto com Evelyn Sacramento através de sua dissertação de mestrado *Safi Faye: entre o olhar e o pertencimento* (2019). Tiago (p. 7) aponta que a transição entre os séculos XIX e XX também marcou o apogeu da dominação colonial europeia no continente africano. Uma colonização caracterizada tanto pelo imperialismo econômico quanto pela violência simbólica e cultural, onde ocorre a imposição de divisões geográficas e sociopolíticas e a disseminação da suposta “supremacia da raça branca”. Evelyn (p. 27-28) observa que, no cinema, essa disseminação é feita a partir da produção de imagens distorcidas sobre o território e suas comunidades (distribuídas tanto no ocidente quanto entre as populações africanas) associada à aplicação de leis que impedem a realização fílmica por pessoas do continente. O cinema é usado como arma ideológica para produzir uma realidade continental de permanente precariedade e primitivismo, servindo aos interesses capitalistas imperiais.

Nesse processo, Evelyn (p. 19) destaca a figura de etnólogos europeus que viajam ao continente africano com a curiosidade científica de observar e registrar as ideologias dos povos que habitam os territórios ocupados por suas nações de origem. A intenção colonial aqui é a de conhecer o espaço mental africano para realizar uma ocupação imagética, manipulando a realidade com a noção de um “eu branco” normal que está observando corpos negros como “o outro” (exótico, estranho, sem identidade ou sociedade), alguém que precisa ser dominado.



Figura 47 - Frame de *Moi, un noir*
Fonte: Rouch, 1958

Evelyn (2019, p. 20-21) aponta que, nos anos 50, os filmes etnográficos passam por processos de transformações cruciais, onde alguns cineastas, como o francês Jean Rouch, pensam realizações colaborativas com os sujeitos de seus estudos. De sua filmografia, destacamos *Moi, un noir* (Eu, um negro, 1958) onde Rouch adota a etnoficção, caracterizada pela construção de personagens onde o elenco ficcionaliza suas próprias vidas, fabulam sobre si para expressar sua individuação. No filme, acompanhamos Oumarou Ganda vivendo seu sonho de ser um lutador de boxe através do personagem Edward G. Robinson, ao passo que também expõe sua rotina de trabalho e lazer, expressando tanto suas vivências concretas quanto suas fantasias.

Realizações como essa impactam as criações africanas quando finalmente os países do continente começam a alcançar suas independências e deixam de ser colônias europeias. Em geral, um processo que se inicia a partir da década de 60.

Os cinemas africanos nascem como uma resposta a uma pergunta que não foi feita, mas sim, imputada. Uma tomada de responsabilidade para falar sobre o continente africano sob um novo olhar, sob novas abordagens, tanto estéticas, quanto políticas, com uma voz que vem do seu interior, para os africanos e para o mundo. (SACRAMENTO, 2019, p. 18)

Esse nascimento, segundo Evelyn (p. 30), é marcado pela descolonização política e cultural das telas. Não bastava realizar uma emancipação territorial, se fazia necessário desfazer o impacto negativo que o imperialismo provocou no imaginário africano, contar suas próprias narrativas a partir de seus próprios pontos de vista. O objetivo é a criação de sons e imagens africanas a partir de um olhar interno, tratar o cinema como instrumento de retomada e reflexão, mostrar os efeitos da modernidade na fragmentação e polarização das pessoas, denunciar as consequências da violência colonial contra os povos do continente. “O nascente cinema africano tinha como princípio ser politicamente engajado e comprometido tanto com as lutas anticoloniais quanto com os futuros desafios pós-coloniais” (GOMES, 2017, p. 8).



Figura 48 - Frame de *Afrique sur Seine*
Fonte: Sarr, Vieyra, 1955

Nesta página dialogo tanto com Marcelo Ribeiro através de *Desterro, desejo, delírio* (2017) quanto com Evelyn pelo texto *Safi Faye: sobre o pertencer* (2017). Marcelo (p. 89) reforça o gesto de inversão do olhar como fundamental e fundamentalmente incompleto na história dos cinemas africanos, ao passo que também aponta um marco histórico no filme *Afrique sur Seine* (África sobre o Sena, 1955). Evelyn (p. 89) aponta que a obra foi realizada por dois senegaleses, Mamadou Sarr e Paulin Vieyra, em Paris, driblando um decreto instituído por Pierre Laval (Ministro das colônias na África Francófona), que censurava a produção cinematográfica nas colônias francesas.

Marcelo (p. 89-90) observa no filme as características que dão título ao seu texto e que estão presentes em diversas obras africanas realizadas nas décadas posteriores. O *desterro* se liga a ideia de desterritorialização, de deslocamento territorial, algo fundamental nos processos diaspóricos e uma das consequências mais nocivas da colonização. Durante a colonização das américas, comunidades ancestrais foram sequestradas, trazidas à força e mantidas em cativeiro realizando trabalho escravo do lado de cá. Durante a colonização africana, o imperialismo provocou uma instabilidade socioeconômica, política e cultural tão violenta que até hoje tanto o ocidente quanto o próprio continente vêem África como inferno e Europa como paraíso. Até hoje, tanto nós em diáspora quanto as pessoas em África sofremos com a construção de um *desejo* pela branquitude, buscando um falso ideal de universalidade (p. 93), como exemplificado na figura 48.

Já nesses momentos embrionários dos cinemas africanos, o filme realizado por Mamadou e Paulin capta essa condição ao registrar vivências de um grupo africano em Paris experienciando essa ideologia de universalidade e delirando com memórias de sua infância no continente ancestral. Marcelo trata do *delírio* cinematográfico como um campo de disputa, ou seja, o delírio está associado a imaginação expressa em tela e o autor chama a atenção para como esse imaginário “produz efeitos concretos na experiência histórica do desterro e nos desejos que a atravessam” (RIBEIRO, 2017, p. 96). O que vemos e ouvimos afeta tanto a nós quanto a nossa realidade.



Figura 49 - Ousmane Sembène
Fonte: Villa Albertine, 2023

Dentro do continente, o senegalês Ousmane Sembène recebe a alcunha de “pai do cinema africano”. Para escrever sobre ele, volto a me comunicar com Tiago Gomes através de *Ousmane Sembène: militante pela arte* (2017). Segundo o pesquisador (p. 51-52), Sembène nasce em 31 de dezembro de 1922 na cidade Ziguinchor, região de Casamansa, no sul do país. Ele muda para Dakar aos 15 anos, em 1938, onde trabalha como pescador, mecânico e pedreiro, ao passo que se dedica às suas paixões pela poesia e pelo cinema.

Segundo Tiago (p. 52-53), Sembène integra o exército francês durante a Segunda Guerra Mundial, acreditando no ideal de fraternidade, porém se depara com a discriminação racial. Ao retornar para Senegal, ele começa a se interessar por política, participando do movimento sindical e de greves operárias. Em 1946, ele muda para França, onde trabalha como estivador e posteriormente entra para o Partido Comunista do país, frequentando aulas sobre política econômica, relações sociais, modos de produção e teoria marxista. Também entra em contato com trabalhos da diáspora negra estadunidense e com literaturas que relacionam política e arte numa linguagem dita como realista. Em 1956 ele lança o romance *Le docker noir* (*O estivador negro*), alcançando grande prestígio social e ocupando um espaço de liderança africana, intelectual e proletária em território francês, se tornando em 1957 um dos cofundadores do Partido Africano Independente (PAI) (p. 54).

Tiago conta que, em 1960, Sembène se desvincula das organizações políticas e retorna novamente a Senegal no ano de independência do país. Após estudar realização cinematográfica em Moscou entre 1961 e 1962, ele faz uma viagem por várias regiões senegalesas onde se depara com o elevado grau de analfabetismo que paralisa a disseminação de seu trabalho literário. Num movimento similar ao que fiz observando os hábitos de minha família e comunidade que experienciam mais audiovisual que literatura, Sembène decide então fazer revolução através das telas de cinema (p. 54).



Figura 50 - Frame de *Borom Sarret*
Fonte: Sembène, 1963

Tiago (p. 54-55) escreve que Sembène funda uma modesta produtora, Filmi Doomirew, que está presente em todos os seus filmes. Em 1963 ele lança *Borom Sarret* (O charreteiro), aquele que é considerado por muitos como o primeiro filme da África Negra (região abaixo do Saara), por ser dirigido por um senegalês e ambientado em Dakar. No filme, acompanhamos um charreteiro que tenta sustentar a família transportando pessoas pela cidade. Podemos observar, nas suas andanças, a precariedade social que habita esse território pós-colonial. Após ser enganado por um passageiro que o leva para uma região reservada à elite social, o charreteiro tem sua carroça apreendida por infringir a lei circulando naquele espaço e volta para casa sem dinheiro. Sua companheira então sai de cena em busca de como alimentar a família.

Segundo Tiago, diversas características presentes nessa obra acompanham a estética de Sembène. O cineasta se propõe a realizar um cinema político e popular com uma linguagem acessível onde as populações consigam, ao mesmo tempo, se entreter e observar a si mesmas na tela, refletindo sobre as mazelas sociais que as atravessam (p. 57). O realismo é um traço marcante dessa estética, onde a ficção encontra práticas documentais como: elenco formado por pessoas que não são profissionais da área; tomadas não ensaiadas e sem nenhuma instrução da direção, apenas longos planos registrando costumes das vilas e cidades. O autor aponta como principal fator desse realismo a interpretação do cotidiano, com o tempo fílmico correspondendo ao tempo natural das ações, transportando o público para o momento filmado e gerando identificação. Além disso, a montagem prioriza o avanço linear da narrativa e a paisagem sonora reserva espaço para o silêncio, com a música aparecendo somente quando necessária, geralmente com metáforas e simbolismos (p. 59).

Sembène marca os cinemas de Senegal e África tanto por seu pioneirismo histórico quanto pela utilização dessa estética política e popular, adotada por mais cineastas do continente, que se assemelha à cultura de contação de histórias comunitárias associada à figura *griot*.

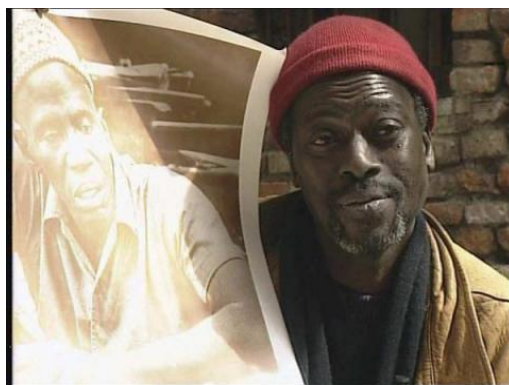


Figura 51 - Djibril Diop Mambéty
Fonte: Black World Cinema, 2016

Aterrisso na família Diop com estilo. Para escrever sobre Djibril, dialogo com Janaína Oliveira através do ensaio *Djibril Diop Mambéty em primeiro plano: reflexões sobre um cinema africano extemporâneo* (2017). Aqui a autora trata de um questionamento sobre o porquê desse artista ser, ao mesmo tempo, referenciado continuamente por cineastas do continente e estar sempre em segundo plano, colocado como vanguardista e pós-moderno. Como se ele fosse referência para o futuro e não um modelo para o presente (p. 81).

Uma das respostas que Janaína encontra é a visão de Djibril sobre o cinema não como uma profissão, mas como vida. Sua ideia da sétima arte está muito mais ligada ao poético, aos afetos, ao sonho e à liberdade artística. Isso o coloca distante do que a autora chama de *front* (de batalha) das primeiras gerações de cineastas do continente. Gerações marcadas por lutas pela profissionalização da prática, pelos incentivos estatais, pela nacionalização das telas e mercados cinematográficos e pela construção dos festivais de cinema (p. 82-83).

A autora ressalta, no entanto, que isso não significa uma ausência de críticas às mazelas sociais e sofrimentos enfrentados pelos povos africanos em decorrência da exploração europeia. Muito menos que as obras do realizador não dialoguem com os filmes de demais cineastas do continente. Existe a presença do território (todos os seus filmes são filmados em Senegal, a maioria em Dakar) e existe a presença das pessoas africanas encenando suas vivências, assim como em outras filmografias (p. 83).

A diferença, observa Janaína, é que Djibril parte dos padrões lineares e didáticos de cineastas como Sembène e vai em busca de construir sua própria liberdade artística. Sua estética desafia a gramática que foi inventada a partir de *Borom Sarret* e que influencia fortemente a linguagem das pessoas que estavam fazendo filmes naquela geração (p. 81). Enquanto Sembène foca no realismo socialista, Djibril parece fazer um mergulho para dentro, conta histórias como se estivesse lembrando/sonhando, as explicações não são obrigatórias em suas viagens (p. 85).



Figura 52 - Frame de *Touki Bouki*
Fonte: Diop Mambéty, 1973

Essa estética se faz evidente no seu primeiro longa-metragem *Touki Bouki* (A viagem da hiena, 1973). Aqui acompanhamos o casal Anta e Mory enquanto tentam passar a perna em alguém para conseguir dinheiro e bancar uma viagem de barco para Europa. No filme, nem sempre a ordem dos acontecimentos segue um padrão lógico similar à nossa realidade concreta.

Imagem e som nem sempre estão sincronizados, muitas vezes ouvimos o que está acontecendo na cena anterior ou na cena seguinte (como uma personagem rindo enquanto diversas imagens são associadas ao motivo de sua comemoração). Muitas vezes vemos uma sequência se iniciar e, num ritmo frenético, vemos ela se encerrar antes de finalmente sermos apresentados a como esses acontecimentos estão conectados (como num momento em que Mory é sequestrado e abandonado numa praia, o filme apresenta Anta encontrando Mory antes de vermos ela recebendo a notícia do que aconteceu com ele). A obra varia entre o que se desenrola na realidade compartilhada e o que se passa na imaginação das personagens (a exemplo de uma cena onde Mory desfila num carro por uma via deserta ao passo que vemos o plano subjetivo de alguém desfilando pelas ruas de uma cidade lotada de gente lhe reverenciando; ou quando Mory está prestes a embarcar para Europa e o filme corta para um boi sendo levado para o abate). A música e a paisagem sonora desafiam a montagem, contribuindo tanto com o tom quanto com o ritmo das sequências caóticas de imagens.

Janaína também destaca essa centralidade da montagem e do som nos filmes do realizador, trazendo uma fala de Djibril onde ele associa o cinema com uma mágica a serviço dos sonhos (p. 85). Ela conclui seu ensaio trazendo esse aspecto extemporâneo do realizador, ou seja, como ele se faz presente para além do tempo. Djibril vê o cinema em toda a existência humana, desde as máscaras africanas e as contações de histórias que estimulam a imaginação e criam imagens, até o nosso futuro distante que continuará bebendo dessa fonte ancestral (p. 86).



Figura 53 - Frame de *La femme invisible*
Fonte: Oliveira, 2019

Assim como nas cinematografias mundiais, as africanas e senegalesas também são marcadas pela predominância masculina, algo evidente neste capítulo. Para tratar dessa violência, dialogo novamente com Janaína, agora através do *Mulheres de imagem: reflexões sobre o cinema africano no feminino* (2019). Aqui a pesquisadora se comunica com o filme *La femme invisible* (*A mulher invisível*, 2008), da cineasta camaronesa Pascale Obolo, para evidenciar esse apagamento sistemático do feminino. A protagonista do curta-metragem vaga pelas ruas de Paris buscando por imagens que representem ela em cartazes fílmicos, atingindo seu objetivo somente no ano de 2055 na cena que ilustra a figura 53 (p. 191).

De acordo com Janaina, Obolo questiona os cinemas africanos como algo ainda a ser inventado pelas realizadoras (p. 194). A pesquisadora aponta para uma presença feminina na frente das câmeras africanas marcada por personagens que diversas vezes estão em papéis secundários e sem profundidade, caem em estereótipos, vitimizações ou objetificação sexual em obras realizadas por homens (p. 198). Ela traz, como uma das fontes do problema, o fato do patriarcado e do colonialismo seguirem blindando contra o feminino os lugares de excelência na realização cinematográfica africana. Tendo os cineastas masculinos filmografias mais numerosas, difundidas e premiadas. A exemplo, ela cita o Fespaco, maior festival do continente, que em seus 50 anos de existência, completados em 2019, nunca uma realizadora vencera o prêmio principal (p. 203). Outro exemplo são os espaços misóginos onde as cineastas estão sujeitas a diversas violências de gênero, inclusive física. Ela cita o caso da cineasta e atriz burkinabé Azata Koro, mutilada em *set* com uma garrafa de vidro pelo diretor Thairou Ouedradogo, que enfrentou sanções brandas seguiu sendo prestigiado na área (p. 204).

Diante dessas violências, Janaína (p. 202) aponta para uma presença na ausência, onde mulheres africanas (e diaspóricas) sempre são destacadas por seu pioneirismo em alguma realização. Até hoje seguimos sendo as primeiras a ocupar um espaço continuamente negado. A partir daqui, foco então em duas realizadoras marcadas por esse pioneirismo: Safi e Mati.



Figura 54 - Safi Faye
Fonte: African Arguments, 2023

Safi Faye está presente nas primeiras gerações de cineastas do continente africano. Após participar de um filme de Rouch e conhecer a Europa, ela cursa uma carreira acadêmica em etnologia ao passo que desenvolve também estudos e práticas com a linguagem cinematográfica. Seu primeiro longa *Kaddy Beykat* (*Carta camponesa*, 1976) registra tanto através da interferência mínima quanto através da etnoficção sua vila ancestral, *Fad'jal*, na zona rural de Senegal. O filme foi o primeiro de uma realizadora africana a ter distribuição comercial e ser conhecido internacionalmente (SACRAMENTO, 2019, p. 50).



Figura 55 - Mati Diop
Fonte: Black Women Directors, s.d.

Mati Diop nasce em França, na diáspora de sua família, e retorna a Senegal buscando criar uma obra sobre sua ancestralidade fílmica focando em Magaye Niang, que interpretou Mory em *Touki Bouki* (*A viagem da hiena*, 1973), filme dirigido por seu tio Djibril. Ela realiza alguns filmes em Dakar, registrando fenômenos históricos sob a perspectiva da juventude senegalesa. Dentre eles, *Atlantique* (*Atlântico*, 2019) a consagra como a primeira diretora racializada na competição principal do Festival de Cannes. A partir de agora, irei mergulhar com ambas em capítulos particulares, estando ciente de que, apesar disso, estamos nas mesmas águas (GHIL, 2023, p. 70).

ATO II TRONCOS

CAPÍTULO 4 SAFI FAYE

Querida Safi, escrevo esta carta para perguntar como você está. Eu estou muito bem. Graças às Deusas. Decidi escrever para ti em forma de carta porque me inspirei no texto *De Carta camponesa* (1975) à *carta a Safi Faye* (2012) de Suzane Lima Costa. Minha principal referência sobre seu trabalho, no entanto, é a dissertação de mestrado de Evelyn dos Santos Sacramento intitulada *Safi Faye: entre o olhar e o pertencimento* (2019).

Escrevo com muita insegurança, preciso admitir, Safi. Anteriormente interpretei de forma equivocada informações sobre ti e precisei atualizar um ensaio acadêmico depois que ele já havia sido enviado para publicação. Estes capítulos estão sendo difíceis de escrever porque morro de medo de cometer algum “erro”. Faço o desabafo porque acredito que possa compreender um pouco do que sinto, tendo você trilhado uma longa trajetória na academia europeia. Permita-me expor para o público que, pelo que compreendi na escrita de Evelyn (p. 50), você nasce em 22 de novembro de 1943 em Senegal, não consigo precisar se foi em Dakar ou *Fad’jal* (a vila onde vive sua família). Sei que você estuda em Dakar, onde se forma como professora em 1962 e, a partir de 1963, passa sete anos dando aula sobre Europa numa escola frequentada por pessoas europeias.

Também entendi que este espaço lhe permite ter contato com ambientes artísticos e durante o Festival de Artes Negras de Dakar, em 1966, você conhece Jean Rouch, com quem parte para Europa onde tem sua primeira experiência de atuação no filme *Petit a petit* (*Pouco a pouco*, 1970) do diretor (p. 51). Peguei a figura 56 do texto de Evelyn porque achei muito simbólico o mar ao fundo, me remete ao movimento de diáspora. Uma partida, uma chegada.



Figura 56 - Safi em *Petit a petit*
Fonte: Sacramento, 2019, p. 53



Figura 57 - Safi câmera
Fonte: Le Club de Mediapart, 2023

Também captei do texto de Evelyn (2019, p. 52-53), que Rouch tinha o objetivo de fazer uma etnografia reversa no filme, com personagens de África indo visitar Europa e observando o território. Um movimento contrário ao etnográfico onde pessoas europeias faziam essa visita a África. Li também que futuramente você chegou a tecer críticas sobre o filme e sua atuação, quero dizer que também tenho sérios problemas com as primeiras obras que participei e com o olhar colonizador que me observa majoritariamente como objeto de estudo.

Pelo que entendi, após o filme você retorna por pouco tempo a Dakar e logo parte novamente para França, para iniciar uma formação tanto em ciências sociais na Sorbonne quanto em cinema na Escola Louis Lumière (p. 55-56). Não sei se a figura 57 é dessa época, mas me remeteu muito a esse momento de contato com o equipamento cinematográfico, lembrei de quando comprei uma DSLR aos 18 anos e tive a oportunidade de viver esse encontro com o aparelho que me acompanha até hoje aos 25. Evelyn escreve que na academia europeia as pessoas lhe questionavam querendo ouvir uma africana falar sobre África, sendo que você teve a mesma educação colonial que elas. A história e cultura que teve contato na escola eram europeias porque o ambiente de aprendizado formal também foi colonizado (p. 55). É algo que também vivenciamos aqui em diáspora. O Estado brasileiro precisou criar uma lei para conscientizar sobre a importância do contato com a cultura afro nas escolas e ela ainda é descumprida. Mesmo assim, as pessoas na academia insistem em nos interrogar, quase como uma cobrança, sobre nosso conhecimento ancestral e não posso evitar de sentir culpa e vazio pelas lacunas da memória, mesmo sabendo que se trata de uma violência sistemática.

Também compreendi que trilhamos jornadas similares em meio a esse apagamento, ou pelo menos estou seguindo nessa direção. Ao longo de sua trajetória acadêmica em etnologia, você enxerga no cinema uma possibilidade tanto de compreender melhor sua realidade ancestral quanto de registrar ela, eternizando-a pela imagem e som (p. 63).



Figura 58 - Safi microfone
Fonte: Festival de Cannes, 2018

Essa figura 58 coleí aqui porque achei muito imponente sua imagem com o microfone. Fiz uma ligação com a câmera na página anterior e formei a aparelhagem audiovisual. Além disso, ela me remete ao que Evelyn (2019, p. 30) trata como uma “tomada da palavra” como movimento primordial nos cinemas africanos. Acho simbólico você estar segurando o aparelho com suas mãos projetando suas palavras para o mundo, algo marcante no nascimento de seu cinema, pelo que entendi.

Captei através de Evelyn (p. 57) que, assim como cineastas de sua geração, você também começa a realizar filmes para comunicar sobre vivências africanas com uma voz que vem do interior do continente, num movimento de descolonização. Porém, em suas obras, a sua presença é marcante. Desde seu primeiro curta *La passante* (1972), onde você é a protagonista em Paris expressando sua experiência diaspórica. Até *Kaddu Beykat* (1975), onde, através da narração em *voice over*, você lê uma carta convidando o público para conhecer sua família e aldeia. Até suas obras posteriores que estarão sempre tocando em temas que te atravessam de forma pessoal, em diálogo com sua atuação artística, política e acadêmica (p. 60). É algo que identifico muito em minha criação também. Dentre os temas presentes em seu trabalho, Evelyn (p. 69) observa: o ambiente rural e familiar; migrações; consequências da colonização; questões socioeconômicas, ambientais, climáticas e de gênero; tradição versus modernidade; história oral nas aldeias; rituais religiosos; e relação com a terra.

Ela me conta que você atua na abordagem dessas temáticas de duas formas: 1) através do que ela chama de um “olhar duplo” seu (alguém que nasce em África, dentro de uma família camponesa, e que também passa por uma diáspora em Europa, tendo uma vivência acadêmica e cinematográfica) (p. 62); 2) através da colaboração com as pessoas que estão realizando os filmes junto contigo (p. 78). É nesse local que me encontro agora, Safi, e por isso vim aprender contigo enquanto atravesso um processo similar. Viajemos juntas ao campo senegalês.



Figura 59 - Camponesas plantando

Figura 60 - Coumba cozinhando

Fonte: Faye, 1975

Tenho consciência de que não vou conseguir abarcar tudo que gostaria sobre ti nessas míseras 10 páginas, minha amiga. Irei tentar comunicar o que captei de essencial sobre a maneira como você realiza esses processos de criação colaborativos através de seu primeiro e último longas. Começo então com *Kaddu Beykat* (Carta camponesa, 1975) que documenta a situação socioeconômica e cultural de *Fad'jal* nos anos 70. Documentação feita tanto pelo registro do cotidiano, alguns relatos e encenações da aldeia, quanto pelo uso da etnoficção que constrói uma narrativa ficcional sobre o casamento da dupla Coumba e Ngor.

O filme me conta que você o constrói no formato de carta quando ouço sua narração abrindo a obra com frases similares às que abrem este capítulo, nos convidando a conhecer esse território que lhe é tão íntimo. Mas a carta não é só sua, não é, Safi? Evelyn observa que essa é uma carta da aldeia para nós (p. 70). Você se inscreve na pesquisa, na filmagem/gravação, na narração e no pertencimento. As pessoas da aldeia escrevem através de suas performances e seus relatos, também estão conversando conosco. Seu processo narrativo permite a criação desse lugar seguro onde quem está em cena pode falar por si própria, assim como você também está tomando a palavra para falar de sua experiência no mundo quando cria.

No longa, você fala que realizou as gravações em dois períodos de chuva (apesar de eu não lembrar de cenas com chuva, já indicando a seca que a comunidade enfrenta). Evelyn (p. 14) conta que esses períodos estão entre os anos de 1973 a 1975, enquanto você estava realizando sua pesquisa acadêmica sobre a religião do grupo étnico *Sérère*, do qual você faz parte. Vendo esse potencial de compreensão da realidade filmada através do cinema, você decide levar o equipamento para a aldeia e realizar alguns registros. As cenas que me remetem a esse processo inicial são as similares àsquelas das figuras 59 e 60 onde você parece gravar as tradições e o cotidiano, como o cultivo e a alimentação, por exemplo.



Figura 61 - Coumba e Ngor
Figura 62 - Crianças na árvore sagrada
Fonte: Faye, 1975

Na montagem você intercala entre esses registros do cotidiano e a narrativa ficcional do casamento entre Coumba e Ngor (figura 61). Vejo, por exemplo, que você abre o filme com uma longa sequência da rotina diária do território, desde o amanhecer até o cair da noite, onde estamos junto com as pessoas da vila acompanhando suas atividades no campo, nas casas e nos ambientes sociais. As pessoas sabem que estão sendo filmadas e você chega a expressar na narração o que elas te relatam sobre o processo, como o medo do que iríamos pensar sobre elas assistindo-as “sempre trabalhando e mal vestidas”.

Essa abordagem, para mim, gera dois efeitos. Primeiro de intimidade, parece que temos o consentimento das pessoas para estarmos ali junto com elas. O segundo é essa liberdade que quem está na frente das câmeras parece ter de poder seguir com sua rotina sabendo que ela está sendo documentada. Ao longo dessas cenas, diversas vezes percebo (e Evelyn também (p. 74)) você relatar o que está acontecendo e finalizar com a frase “é a tradição”. Exemplos são: as jovens trabalhando no campo e você expressando que quando uma mulher mais velha fica doente as jovens vão ajudar, é a tradição; ou quando Ngor e os amigos estão plantando e você expressa que ele está trabalhando no campo de seu sogro, é a tradição.

Em paralelo, vemos ao longo dos dias momentos encenados, como as crianças reunidas sob a *árvore da palavra* na figura 62. Elas brincam de performar uma cena onde alguém vem cobrar os impostos quando a colheita foi ruim e acaba por matar com veneno um aldeão que não tem dinheiro para pagar. A própria ficcionalização da relação entre Coumba e Ngor também está sempre presente, acompanhamos os olhares afetuosos, as declarações e o casamento sendo planejado. A leitura que faço, Safi, é a de que você realizou inicialmente filmagens como as do cotidiano e tradições com uma abordagem de interferência mínima, em seguida vieram os registros ficcionais e na montagem eles foram mixados juntos. Ambos nos contam sobre *Fad'jal*.



Figura 63 - Ngor vai à cidade
Figura 64 - Ngor e os mais velhos
 Fonte: Faye, 1975

Ao longo do filme, os aldeões mais velhos também se reúnem sob a *árvore da palavra* para relatar sobre as dificuldades que a vila enfrenta. Tanto com a seca quanto com a interferência do Estado que impõe a monocultura do amendoim no território, empobrecendo o solo, ao passo que também cobra altos impostos e compra a produção a baixos preços. Essa exploração gera então um forte processo de migração de jovens para as cidades em busca de trabalho, é o que acontece com o personagem Ngor que, para poder realizar seu casamento, sai da vila em razão da baixa na colheita. Ficção e documentário caminham de mãos dadas em direção ao registro.

Eu e Evelyn percebemos que na cidade a ficcionalização fica mais proeminente, inclusive com sua narração cessando (p. 79). Acompanhamos Ngor na luta para conseguir trabalho, passando por situações de exploração e precarização. Nesta sequência, existe uma cena com jovens reunidos relatando sobre suas experiências de migração e Evelyn presta atenção em como novamente você registra a cena deixando o espaço livre para as pessoas expressarem o que quiserem sobre suas vivências (p. 81). Na aldeia, Coumba fica doente e passa por um ritual de limpeza onde mais uma tradição da comunidade é encenada. Posteriormente Ngor retorna da cidade transformado, com novos hábitos, vestimentas e acessórios. Os dois se casam e o filme encerra com a cena na figura 64 dos homens expressando suas considerações sobre a situação socioeconômica da aldeia.

Todas essas abordagens, desde a filmagem do cotidiano e o registro de relatos, até às encenações e à construção de uma narrativa ficcional, caminham juntas com o objetivo de construir esta carta. Minha leitura é de que você e a comunidade *Fad'jal* se reúnem através da linguagem fílmica para expressar seu posicionamento em relação ao que se passa na aldeia nesta época, ao passo que registram diversas informações sobre a cultura de vocês nesse território. É uma forma de criar que me inspira muito. Obrigada.



Figura 65 - Mossane

Figura 66 - Pangools

Fonte: Faye, 1996

Sobre *Mossane* (1996), Evelyn (p. 102) me conta que é seu último filme lançado e que é o único totalmente permeado pela ficção. Ela me diz que a obra é ambientada na aldeia *Mbissel*, também de etnia *Sérère*, e aborda uma lenda rural sobre uma jovem de 14 anos que a cada 200 anos é devolvida aos ancestrais pelas águas do rio *Mamangueth*. Os ancestrais aqui são os *Pangools* que em *Sérère* significa justamente “espíritos ancestrais”.

No filme, vejo que a protagonista Mossane (figura 65) está sempre acompanhada dos *Pangools* (figura 66) por ser uma jovem muito desejada por quem convive com ela, chegando ao ponto de também ser preterida pelo reino espiritual. Ela está apaixonada pelo estudante Fara, mas foi prometida ao nascer para Diogoy, que construiu uma pequena fortuna trabalhando em Europa e sustenta tanto sua família quanto a de Mossane. Além de Diogoy, a jovem também é desejada por seu irmão Ngor, e pelo vizinho Sitor, que tenta abusar dela. Mossane luta contra a opressão que sofre ao longo do filme com diversas pessoas tentando decidir sobre seu corpo. Ao fim, depois de ser obrigada a se casar contra sua vontade e fugir da vila para encontrar com Fara na universidade, ela se afoga no rio *Mamangueth* e é levada pelos *Pangools*, devolvida aos ancestrais ainda na juventude.

Safi, a leitura que tanto eu quanto Evelyn fazemos da obra é a de que você usa dessa narrativa ficcional, baseada na mitologia de uma lenda rural, para abordar novamente diversos temas que atravessam a vivência camponesa em Senegal (p. 104). Em especial, salta aos nossos olhos a questão de gênero. Como os diversos desafios que Mossane enfrenta estão lá pelo fato dela ser uma jovem mulher que não está de acordo com os caminhos que tentam trilhar para ela. Essa abordagem permite que acompanhem a cultura da comunidade *Mbissel* através da encenação. As pessoas camponesas interpretam personagens que são atravessadas por suas tradições e vivências no campo. A pesquisa se faz presente: no planejamento da ficção; na construção narrativa através de quais momentos serão encenados; e como o contato com essas cenas conseguirá transmitir para quem assiste a experiência cultural dessa comunidade.



Figura 67 - Cerimônia de Maissa Waly Dione

Figura 68 - Ritual para separar ligação

Fonte: Faye, 1996

Chamou nossa atenção nesse sentido, tanto a minha quanto a de Evelyn, as cenas cerimoniais onde o elenco encena rituais religiosos (p. 108). Na figura 67 a comunidade se reúne para realizar uma cerimônia para o ancestral Maissa Waly Dione, que fundou a aldeia *Mbissel*. Num primeiro momento, as pessoas se reúnem tocando atabaques sob a árvore *Beep*, um baobá. O líder no centro faz uma saudação ao baobá e, em seguida, deposita oferendas aos seus pés. Num segundo momento a comunidade vai ao rio onde também deposita suas oferendas, como água, arroz e leite, pedindo por água (chuva). O líder fala “Primeiro ancestral, você nunca será esquecido”. Por fim, a aldeia sacrifica um boi que tem seu sangue escorrido para a água. Enquanto isso acontece, Mossane e Fara, que se encontraram na cerimônia do baobá, estão juntos trocando um momento de carinho.

Outra tradição encenada é o ritual para separar o laço entre Mossane e Ngor, seu irmão que está fortemente doente desde o começo do filme. Seu tio Baak, curandeiro e *griot* da aldeia, identifica que a fonte da enfermidade é a paixão de Ngor por Mossane. No ritual da figura 68, os dois são amarrados de costas um para o outro dentro de uma cova numa encruzilhada onde os ventos do leste, oeste, norte e sul se encontram. Passam a noite lá e, no dia seguinte, Mossane, que já está muito puta com a situação, ainda tem que tampar o buraco com suas próprias mãos enquanto seu irmão está livre para ir até o tio e continuar o tratamento.

Fico pensando também nos diversos rituais que observo em minha comunidade e que, hoje tendo mais acesso a câmeras portáteis pelo celular, reencenamos enquanto estamos filmando para “deixar registrado”. É isso que Evelyn me conta sobre o que você está fazendo (p. 27). Como se estivesse eternizando essas tradições a partir do registro cinematográfico. Como se estivesse compartilhando essas expressões culturais da mesma forma que tem sido feito através da tradição oral há tantos séculos, como citou Djibril. Um registro honesto, incluindo as características que sofrem julgamento por parte da protagonista. Me pergunto como você lembra desses momentos e como essa memória é afetada por esta carta.



Figura 69 - Casamento
Figura 70 - Escassez
Fonte: Faye, 1996

Por fim, queria escrever sobre a sequência do casamento forçado de Mossane (figura 69), onde as famílias dela e de Diogoy se reúnem junto com a comunidade numa cerimônia organizada por sua mãe Mingue e conduzida por seu tio Baak. O momento todo parece uma transação financeira, com a distribuição de presentes e quantias de dinheiro enviados pelo pretendente da jovem para as famílias e a comunidade. A sensação que tive assistindo era como se ela estivesse sendo comprada.

A imagem na figura 70 é a que está no pôster do filme que tive acesso, Safi. Esse é um momento em que Mossane está expressando sua revolta com a terra infértil, onde sua semente parece não ter a possibilidade de crescer, está sempre sendo podada. Através de sua narrativa, podemos conhecer um pouco das vivências de jovens como ela, nessa colaboração pelo uso da linguagem ficcional. Ao mesmo tempo que ela me parece servir como guia, nos apresentando a diversas tradições da aldeia onde vive e seus impactos na sua formação.

No final do filme, quando Mossane foge e é levada pelos *Pangools*, lembro da fala de uma anciã citando outras garotas que também partiram antes do casamento. Evelyn cita esse momento levantando a possibilidade de terem sofrido suicídio para fugir ou se simplesmente saíram da aldeia (p. 120). Essa citação evidencia o caráter da obra em não ser isolada. Ela trata de um território específico na aldeia *Mbissel*, através de um mito específico da jovem levada pelos ancestrais muito cedo, assim como também apresenta rituais e tradições da forma como são performadas nesta comunidade específica. No entanto, por meio da jornada dessa protagonista nesse contexto, está expresso também, a meu ver, suas observações enquanto artista e cientista politicamente engajada tanto com a denúncia quanto com a expressão cultural.

Nesse ponto, minha amiga, sua obra me afeta na medida em que vejo no roteiro essa possibilidade de construção narrativa em coletivo com a comunidade. Podemos nos juntar para fabular sobre nossas vivências que queremos expressar audiovisualmente e eternizar também nossa cultura diaspórica seguindo nossa tradição de história oral.



Figura 71 - Safi legado
Fonte: African Women in Cinema, 2021

Gostaria de me despedir agradecendo por esse contato, por esse afeto, por você ter ousado seguir essa trajetória que nos inspira profundamente. Em meu contexto, tive que migrar do campo para a capital do meu estado para seguir a jornada acadêmica. Só consigo imaginar como deve ter sido para ti atravessar o Saara e o Mediterrâneo em busca de conhecimento e voltar para casa usando essa ferramenta em prol do território ancestral.

Peço permissão para colar aqui uma fala sua presente no texto de Evelyn que resume o que estou levando comigo para minha própria criação a partir de como fui afetada pela sua:

Eu não trabalho sozinha, mas sim através de e com outras pessoas. Vou conversar com os agricultores na sua aldeia, discutimos os seus problemas e eu tomo notas. Mesmo que eu possa escrever um roteiro para meus filmes, eu basicamente deixo os camponeses livres para expressar-se na frente de uma câmera e eu escuto. Meus filmes são obras coletivas e todos têm um papel ativo (SAFI, 2010 apud SACRAMENTO, 2019, p. 78)

Evelyn (p. 122) sempre faz questão de relatar em seu texto sobre o quanto a colonização e a opressão de gênero nos impedem de ter acesso ao seu legado. Além de seu pioneirismo como a primeira africana a fazer cinema de forma comercial, nós ressaltamos sua habilidade de construir uma ponte entre sua trajetória pessoal e sua formação artística acadêmica. Apesar dessa construção estética potente, o reconhecimento fica limitado aos espaços das pesquisas e festivais. Evelyn (p. 54) escreve sobre como seu cinema nasce a partir de uma provocação ao ambiente acadêmico, com sua observação de como as pessoas na região rural de Senegal eram cientistas. Agrônomas e sociólogas com profundo conhecimento sobre o mundo. Os filmes surgem também da vontade de construir um espaço similar ao acadêmico, onde pudessem compartilhar conhecimento através de uma linguagem acessível da imagem e do som. Espero que nossas pesquisas possam afetar mais pessoas e gerar mais contato com sua obra cheia de potência. Hoje faz mais de um ano desde seu falecimento e sua criação continua pulsando ao ponto de me afetar a escrever esta carta. Obrigada, a Evelyn e a ti.

ATO II TRONCOS

CAPÍTULO 5 MATI DIOP

EXT. CEMITÉRIO AFRICANO - ESCURIDÃO

As águas de *Mamangueth* me trouxeram para o fundo do Atlântico. Nessa reta final de escrita, estou cedendo à pressão e ao sufocamento. Neste capítulo gostaria de realizar uma conversa profunda com a dissertação de mestrado de R. G. Ghil (GG) *Atlantique: amor como política, espiritualidade anticolonial e suas cartografias afetivas* (2023) indicada por Kênia, mas tenho pressa. Planejava ter mais tempo de escrita, mas precisei fazer uma pausa e ocupar minha mente revisando roteiros das turmas de graduação. Agora estou pensando nessa linguagem em contraste com a carta do capítulo anterior. R. G. Ghil (GG) se faz presente aqui pela ousadia de sua escrita, o elemento que mais me afetou em seu texto. As metáforas aquáticas, a coragem e a inventividade têm forte influência sua. Decidi referenciar um momento de sua dissertação quando ela escreve em forma de roteiro e, daqui do fundo do oceano, começo a planejar minha subida trazendo um artigo que já escrevi sobre Mati em 2022, mesclado com elementos da escrita cinematográfica.

EXT/INT. FRANÇA - Anos 80-2000

Eventualmente Djibril Diop Mambéty e seu irmão Wasis Diop mudam-se para França onde Wasis conhece Christine Brossard. Desse casal ala *Afrique sur Seine* nasce Mati Diop, em 1982. De acordo com a própria Mati (2019a), ela cresce em meio ao ambiente embranquecido europeu sob a ideologia da universalidade étnica. Seu processo de auto-reconhecimento identitário e busca pela ancestralidade africana ocorre tardiamente, sendo marcado, entre diversos atravessamentos, por sua atuação no filme *35 rhums* (35 shots de rum, 2008), de Claire Denis.



Figura 72 - Mati Diop e Alex Descas em *35 Rhums*
Fonte: CNN, 2019



Figura 73 - Mati câmera
Fonte: Le Cinéma Club, s.d.

EXT/INT. FRANÇA/SENEGAL - 2008

Em *35 rhums* Mati interpreta a filha de um personagem explicitamente racializado por sua cor de pele retinta, o que chamou sua atenção para sua identidade étnica. Esse período coincide com seus estudos na Fresnoy National Studio of Contemporary Art, e suas primeiras tentativas de realização filmica. Em conversa com Kênia Freitas (DIOP; FREITAS, 2021), ela conta que viajou para Dakar neste período, visando construir uma obra retomando *Touki Bouki* (A viagem da hiena, 1973) e questões ligadas à migração. Ao chegar na cidade, ela testemunha de forma direta o fenômeno das migrações clandestinas de África para Europa e das diversas mortes de jovens no Oceano Atlântico, em comparação com a liberdade que ela possui de se locomover entre os dois continentes.

EXT/INT. DAKAR - 2008/2009

Mati, ainda estudante e em seu processo inicial de experimentação com a linguagem cinematográfica, realiza alguns registros desse retorno ao território africano. Encara eles como parte integrante do filme que posteriormente viria a se tornar *Mille Soleils* (Mil sóis, 2013), onde ela realiza essa revisitação à obra de seu tio Djibril. Ocorre, no entanto, que essas imagens e sons acabam por construir um filme em si, *Atlantiques* (Atlânticos, 2009). O curta-metragem representa um ponto em meio a uma teia de obras que ela dirige, ao longo dos anos, centrando-se na temática dos processos migratórios. Processos que se relacionam, em escala maior, com a diáspora africana na qual ela nasce e que se faz presente tanto em suas vivências pessoais quanto em sua expressão artística.

EXT. ATLÂNTICO - ESCURIDÃO

R. G. Ghil/GG (2023, p. 70) trata desse momento em seu texto no subcapítulo “O encontro” e aborda a conversa entre Kênia e Mati como algo que borrou seu rosto com o delas debaixo d’água. Faço de suas palavras as minhas. Nesse fluxo diaspórico, nos enxergamos umas nas outras. Nessa visita a Senegal, Mati se encontra tanto com a juventude desse território quanto consigo mesma.



Figura 74 - Mati microfone
Fonte: RFI, 2024

EXT/INT. DAKAR/DIÁSPORA - ANOS 2010

Mati (2021) conta que, ao longo da década de 2010, ela realiza diversas obras (entre curta e média-metragem) ao passo que também desenvolve seu primeiro longa, ainda voltado para os processos de deslocamento territorial. O fenômeno histórico das migrações clandestinas senegalesas no início do século XXI provocam dois efeitos explicitados pela realizadora. O primeiro, ao qual ela se volta no curta de 2009, são as mortes em massa no Atlântico. Jovens garotos, mesmo sabendo dos riscos, se lançam ao mar vendo a migração como única opção viável. O segundo são as chamadas "viúvas do mar", as esposas, mães, irmãs, as mulheres que ficam para trás sem saber o que está acontecendo com seus maridos, filhos e irmãos. Algumas vezes vendo-os retornar para casa, algumas vezes recebendo notícias de que chegaram vivos ao destino, algumas vezes enterrando-os ou apenas sendo informadas de que o barco em que estavam capotou no oceano. O curta *Atlantiques* é protagonizado por Serigne, um jovem que sobrevive à sua jornada no mar, mas falece durante as filmagens. Já o longa *Atlantique* (Atlântico, 2019) é protagonizado pelas garotas que ficam em Dakar enquanto seus companheiros partem em direção ao mar.

INT. ÁGUA EMBRIONÁRIA - ESCURIDÃO

Vítimas esquecidas da emigração clandestina, as esposas dos que foram para o mar conhecem a espera, e então a angústia quando o marido não dá sinal de vida. Muitas vezes, elas hesitam em reconstruir suas vidas ou não podem mais fazê-lo (THIAM, 2012, tradução minha).

Retirei essa passagem do texto *Les veuves de la mer* (*As viúvas do mar*, 2012), de Abdoulaye Thiam. Numa conferência de imprensa, Mati (2019b) cita como foi afetada por ele. Sendo nossas sociedades na diáspora também marcadas pelo patriarcado e pelo genocídio, nossos rostos se borram novamente. Mergulhamos na arte buscando cura.



Figura 75 - Serigne, amigos e fogueira
Fonte: Diop, 2009

EXT. DAKAR - 2008

Mati (2021) conta que, em sua viagem para Dakar em 2008, ela se hospeda na casa de uma tia e possui o apoio de um primo que atua como seu guia pela cidade. Lá ela presencia o movimento “Barcelona ou morte”, diversos jovens senegaleses tentando realizar migrações clandestinas, tendo Espanha como principal destino, em busca de melhores condições socioeconômicas. Neste período, Mati conhece alguns amigos de seu primo, começa a conviver com uma juventude da cidade e tem contato com Serigne Seck, um rapaz que havia tentando a travessia para Europa e sobrevivido.

Os jovens com quem convive se interessam pelo contato com ela, entre outros motivos, justamente pelo fato dela ser uma pessoa que está chegando do lugar com o qual tanto sonham: Europa (DIOP, 2019a). Em uma noite ao redor da fogueira, junto com Serigne e mais dois amigos dele, Mati registra a conversa entre os jovens sobre a viagem de Serigne e seus motivos para arriscar a vida dessa forma. São questões especialmente ligadas à subsistência, ele aborda o desemprego e a fome como conflitos africanos que o atravessam.

Segundo Mati, a decisão de realizar essa filmagem de uma conversa entre amigos vinha de sua experiência com o tratamento da mídia de massa ocidental sobre o tema da migração. Trazendo uma abordagem reducionista e condescendente, tratando pessoas como estatísticas sob um viés econômico. Seu registro é feito no intuito de aproximar-se das pessoas que estavam intimamente relacionadas àquele movimento com diferentes pontos de vista. Serigne defendendo que tentaria novamente realizar a jornada no mar e seus amigos contra-argumentando com ele que essa não era a saída. As pessoas ali são corpos humanos comunicando seus pensamentos e preocupações enquanto estão sendo filmados, conscientes da presença da câmera e inclusive encarando ela. Para a cineasta, elas estavam sendo postas no centro de suas histórias, contando-as através de suas próprias palavras (DIOP, 2021).



Figura 76 - *Atlantiques*
Fonte: Diop, 2009

INT/EXT. DAKAR - 2006-2013

Em 2013, a autora Linguère Mously Mbaye publica o texto *“Barcelona or die”: understanding illegal migration from Senegal* (*“Barcelona ou morte”: entendendo a migração ilegal de Senegal*). Nele a autora registra um estudo realizado entre novembro de 2006 e abril de 2007, em Dakar, entrevistando 400 pessoas de diferentes áreas da cidade e se aprofundando no fenômeno “Barsa wala Barsakh” (Barcelona ou morte) (p. 8).

De acordo com Mbaye, 92% das pessoas entrevistadas disseram estar dispostas a realizar processos de migração (p. 9). As rígidas regras de imigração adotadas pelos países envolvidos são um ponto importante na escolha por uma jornada clandestina como forma de driblar a burocracia excludente (p. 20). Mbaye ressalta também dois pontos essenciais que incentivam o fenômeno e que eu vejo atravessando Mati Diop: redes de contatos e altas expectativas. Segundo a autora, Senegal possui uma longa tradição de migração, seja para Europa ou para outros países de África Ocidental (p. 6). Muitas pessoas do país que possuem boas condições de vida têm um ou mais membros da família que migraram para outros territórios (p. 20). Mati nasce dentro de um exemplo de migração bem sucedida para França. Enquanto jovens de Dakar arriscam suas vidas para chegar em Europa, ela, que nasceu lá, possui liberdade de locomoção e consegue, inclusive, visitar Senegal para realizar as filmagens de suas obras.

Esses exemplos de migrações positivas mais às redes de contatos formadas por familiares que conseguiram prosperar em seu destino geram altas expectativas em quem pretende migrar clandestinamente. Essas pessoas enxergam em Europa um local de oportunidades onde poderão ser empregadas e ganhar salários melhores (p. 18). No entanto, Mbaye chama a atenção para o fato de que essas expectativas podem não ser realistas já que, estando ilegalmente nos seus países de destino, essas pessoas tornam-se um grupo vulnerável às violências perpetuadas por empregadores que se aproveitam de sua situação irregular (p.20).



Figura 77 - Asta M'Boup

Figura 78 - Ouli Seck

Fonte: Diop, 2009

INT/EXT. PARIS - 2008/2009

Mati (2021) fala que, após o encontro com Serigne e seus amigos, ela retorna para França, ainda encarando o registro feito em volta da fogueira como parte de uma obra relacionada ao filme de seu tio. Em Paris, ela atenta-se para o fato de que tinha uma outra criação se formando em torno de Serigne. Então ela descobre que Serigne havia falecido e se confronta com uma questão moral e outra criativa: continuar realizando um filme sobre alguém que não está mais vivo? Continuar a filmar em torno de que?

INT/EXT. DAKAR/DIÁSPORA - 2008/2009

Mati então retorna para Dakar e registra o velório de Serigne, dando destaque na montagem final para sua mãe Ouli Seck (figura 78) e sua irmã Asta M'Boup (figura 77), os olhares que expressam enquanto enfrentam o luto e a perda.

Atlantiques é então lançado em 2009, montado com dois segmentos da conversa na fogueira. Os segmentos são intercalados com: 1) a imagem de uma canoa em meio à imensidão do Atlântico (figura 76); 2) uma filmagem de engrenagens que se assemelham a partes do maquinário de um barco, sendo essa imagem permeada por um *voice over* que parece ser de Serigne relatando momentos difíceis enfrentados no mar; 3) um farol sob uma música misteriosa e aterrorizante; 4) um texto descrevendo um mal súbito que leva as pessoas a bordo à loucura; e 5) imagens do funeral de Serigne. Uma imagem específica do funeral fica fortemente registrada na memória de Mati, o rosto de Asta, irmã de Serigne, encarando a câmera. A imagem direciona o olhar da cineasta para essa figura, a irmã, a mãe, a companheira que enterra seus entes queridos mortos nessa jornada genocida, as viúvas do mar. Mati (2019a) também aborda, da sua maneira, o borrar de rostos embaixo d'água. Ela conta que vê a si mesma em Asta por ela também ser uma jovem mulher. As vivências das duas são muito distintas, mas o encontro de olhares afeta como um espelho refletindo ambas.



Figura 79 - Ada
Figura 80 - Souleimane
Fonte: Diop, 2019

INT/EXT. DIÁSPORA/DAKAR - ANOS 2010

Após a realização de *Atlantiques* em 2008/2009 e a finalização de *Mille Soleils* (Mil sóis) retomando a obra de Djibril em 2013, Mati sente que ainda tem mais a agregar acerca da juventude africana em Dakar, para além da faceta do “Barcelona ou morte”. Um ponto de virada em seu processo é a Primavera Árabe, cujos efeitos em Senegal levam a juventude às ruas e tiram o presidente do poder. Mati observa aqui uma outra dimensão da juventude senegalesa, uma juventude que busca realizar mudanças dentro de seu próprio território para além de querer fugir dele (DIOP, 2021). No dia em que comecei a escrever este ato, no dia que cheguei em Senegal (24 de março de 2024), a população senegalesa elegia seu quinto presidente, Bassirou Diomaye Faye, o mais jovem da história do país, eleito aos 44 anos. O fato foi comemorado por Mati em seu instagram como mais um gesto de mudança.

Com suas novas inquietações e ainda marcada pelo rosto de Asta, Mati começa a desenvolver um roteiro de longa-metragem. Um processo novo para ela, pois sua criação se volta muito para o visual, não para a palavra. No entanto, para a realização de um projeto na escala de um longa, a cineasta sente a necessidade de estruturar a narrativa. O processo lhe toma três anos e nele a protagonista Ada se apresenta como um decalque tanto da própria Mati quanto da jovem Asta, que encarou sua câmera no funeral do irmão Serigne anos antes (DIOP, 2019a).

Diferente do curta *Atlantiques*, essa obra é marcada pela ficcionalização. Os fenômenos sociais são abordados a partir da construção de uma narrativa fictícia que parte de um grupo de jovens homens (Serignes) tendo seu trabalho explorado por um empresário para a construção de uma grande torre, um prédio alto, símbolo de modernidade e capitalismo. Desse grupo, destaca-se então Souleimane que vive um relacionamento romântico com a protagonista Ada. Após sair do canteiro de obras, ele vai ao encontro dela (figuras 82 e 83).



Figura 81 - Grupo policial

Figura 82 - Ada e Omar

Fonte: Diop, 2019

INT/EXT. DAKAR - 2019

A partir desse encontro, o filme procura descrever uma juventude de Dakar multifacetada através de uma narrativa multigênero. Na trama há: 1) o romance de Ada e Souleimane; 2) o conflito da migração, visto que Souleimane e os outros jovens explorados vão para o mar tentando chegar em Europa após meses de trabalho não remunerado; 3) há uma narrativa policial, pois Souleimane é investigado por um atentado à casa de Omar, um homem com quem Ada é obrigada a se casar; e 4) há uma narrativa “sobrenatural” onde tanto o grupo de jovens mulheres que protagonizam o longa quanto o inspetor responsável pela investigação policial (Issa Diop) passam a dividir seus corpos com os espíritos dos jovens mortos no mar. Essa abordagem diversa complexifica o grupo de personagens abordado na obra, na medida que não limita ele apenas ao conflito com a migração. Ela mostra como cada faceta da opressão atua em conjunto, se atravessando.

Parte dessa complexidade surge a partir do trabalho de elenco desenvolvido por Mati onde a realizadora busca agregar ao projeto pessoas que possam defender politicamente seus papéis (DIOP, 2019a). Ou seja, pessoas que tenham uma conexão com a realidade social do grupo de personagens, que compartilhem de vivências similares. Sendo Mati uma pessoa que não cresceu em Dakar escrevendo sobre uma juventude que habita esse território, as trocas com o elenco que habita essa esfera abordada no filme é trazida como mais uma forma de construir a fabulação desenvolvida na obra, chovendo mais autenticidade em seu caráter documental. As pessoas que integram o elenco estão encenando vivências que atravessam as suas próprias e suas performances são captadas audiovisualmente pela realizadora. O coletivo se une com o objetivo em comum de realizar a obra e limpar o rio poluído pelo patriarcado e pela colonialidade. Nesse processo, cada parte contribui com o que está disposta a oferecer, conhecimento social e artístico são derramados juntos para banhar a comunidade.



Figura 83 - A torre
Figura 84 - As rainhas
Fonte: Diop, 2019

Em *Atlantique* os jovens que vão para o mar estão presentes fisicamente apenas no começo do filme. A partir do momento que deixam Dakar, se fazem presentes pela sua ausência. O tema da migração aqui é abordado por esse abandono sofrido pelo grupo de mulheres que protagonizam a narrativa. Ada sofre a perda tanto social quanto emocional de seu companheiro quando Souleimane vai embora. Ao mesmo tempo que enfrenta o luto e a incerteza, é forçada por sua família a se casar com um homem por interesse financeiro.

A ausência dos garotos é trabalhada então a partir de suas presenças enquanto espíritos. Segundo Mati, em Dakar ela tem um contato cultural que mistura as duas esferas do natural e sobrenatural. Durante a preparação com o elenco na cidade, ela observa vivências de incorporação que, segundo os habitantes locais, acontecem ao cair da noite, quando os espíritos começam a perambular e podem acabar habitando nossos corpos (DIOP, 2019a). Esse aspecto da vivência espiritual no território é então incorporado ao filme na abordagem do quanto a ausência dos que se foram no oceano é presente. No quanto as protagonistas convivem com os entes queridos que partiram, mesmo eles não estando fisicamente lá. Esse espaço compartilhado proporciona então um movimento de insurreição política.

Souleimane e seus companheiros retornam para Dakar no corpo das garotas e do inspetor Issa Diop para cobrar de seu antigo patrão os pagamentos atrasados, ao passo que Ada rejeita Omar e busca por sua independência financeira. A juventude senegalesa irrompe no filme como personagens mobilizando uma revolta contra o sistema do patriarcado e do imperialismo. Ada, em seu desabrochar (uma metáfora comparada à Primavera Árabe), surge como a personificação da juventude que traça seu próprio caminho frente a um entorno de opressão, ao que está posto como única possibilidade para ela (DIOP, 2021). Mossane se despede de nós de forma fatal nos anos 90. Ada, em 2019, encara e desafia nossa lente na cena final, é alguém a quem o futuro pertence.



Figura 85 - *Atlantique* em Cannes
Fonte: BBC, 2019

INT. DIÁSPORA - ESCURIDÃO

Encerrei meu artigo em 2022 com uma frase gigantesca: Estar viva é estar em constante mudança e sendo afetada, tanto pelos acontecimentos históricos de um passado ainda desconhecido e diretamente ligado a uma ancestralidade pessoal inexplicável em palavras, quanto pelos múltiplos acontecimentos em curso que atravessam o fazer artístico e desafiam a criação como tentativa de expressar, em imagem e som, algo que talvez nem o sensorial seja capaz de captar.

Encerro este capítulo (e este ato) com a imagem de uma parte dessa comunidade que constrói *Atlantique* no topo das escadas do Festival de Cannes. Acho esse ato revolucionário tanto pela ocupação do espaço quanto pelo fato dessas pessoas conseguirem estar lá através da arte. Parte da minha crítica ao método hollywoodiano se deve ao fato de pessoas bem sucedidas interpretarem grupos vulneráveis que justamente precisam de oportunidades como essas. O elenco do filme poderia estar vivenciando os conflitos de suas personagens, mas ao invés disso estão vivenciando o fazer artístico e a apreciação que as vezes vem com ele. Serigne não teve essa oportunidade, nem Mossane, nem Souleimane. Para mim, Ada ser um decalque de Mati e se despedir da gente ao final do filme como “aquela a quem o futuro pertence” é um olhar para essas possibilidades de escolha e crescimento que lutamos para que desaguem a cada nova geração. A arte faz prosperar.

Por hora é isto. Mati hoje em dia já fundou sua própria produtora em Dakar, a Fanta Sy, e está com filme novo chegando: *Dahomey* (Daomé, 2024). Fiquemos de olho. Já eu, preciso voltar pra casa e compartilhar todo esse conhecimento com minha comunidade também, dessa vez vou voltar nadando. Obrigada, GG, Kênia e Mati.

PONTO DE VIRADA II FABULAÇÕES

Após apresentar uma versão do Capítulo 1 à banca de qualificação, suas considerações me fizeram criar esta sessão que, durante a edição pós leitura de Ana (orientadora), acabou vindo parar aqui no fim do segundo ato. Trago agora um *flashback* de quando estava deixando Los Angeles em direção a Brasil. Naquele momento entrei em contato com uma referência indicada pela banca que criou junto comigo novas observações sobre o tema estudado na pesquisa. Meu voo faz uma curva para leste. Antes de retornar ao hemisfério sul, faço uma visita à cidade Nova York para me encontrar com Saidiya Hartman na Columbia University. Kênia Freitas me apresentou ao texto *Vênus em dois atos* (2020) de Hartman e, enquanto o lia sobrevoando o estado Texas, pensei que seria uma boa ideia desenvolver uma troca com a autora sobre nossas pesquisas e afetações.

Reservei quatro páginas para esta revisão com Hartman, então dividi ela em quatro pontos: 1) visão geral do texto; 2) o problema (a violência do arquivo histórico); 3) uma resposta (a *fabulação crítica*); 4) o fluxo de tempo (onde passado e futuro se fazem presentes).

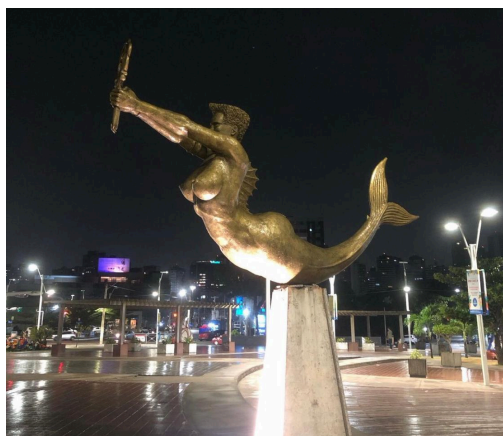


Figura 86 - Sereia do asfalto
Fonte: Arquivo pessoal, 2023

No texto de Hartman o Atlântico e a diáspora têm uma forte presença, então resolvi abrir os caminhos com uma imagem que registrei no bairro Rio Vermelho em Salvador (figura 86) no mês de setembro de 2023, pouco antes de defender minha qualificação. O título dado à figura vem de uma música de Linn da Quebrada *Serei A* (QUEBRADA, 2017). Em *Vênus em dois atos* Hartman trata da impossibilidade de se criar novas informações sobre pessoas que sofreram um apagamento sistemático no arquivo da escravidão transatlântica e entraram para os registros históricos apenas como mercadoria ou vítimas de violências perpetuadas por seus raptos. O incômodo e o vazio provocados por esse apagamento encontram vazão na *fabulação crítica* onde é possível narrar para além da violência do arquivo, ao passo que se tenta manter o respeito pela memória ancestral.

A escrita da autora é fortemente afetada por uma jovem chamada Vênus. Só existem registros históricos sobre Vênus retratando-a como uma prisioneira no navio *Recovery* e como uma vítima em um julgamento por assassinato cometido pelo capitão desse navio contra outra garota, onde também citam a morte de Vênus (p. 23). Hartman trata então dessa morte social e simbólica perpetuada pelo arquivo histórico. Por que essa é a forma como somos apresentadas às pessoas que foram raptadas e mantidas em cativeiro na condição de escravizadas durante a colonização das Américas? Por que é assim para diversos grupos socialmente vulneráveis? Por que são essas as informações que podemos ter acesso sobre as vidas dessas pessoas quando buscamos por elas ao longo da História humana?

Se fôssemos comparar essa História com o roteiro de um filme, essas pessoas seriam figurantes que aparecem apenas para serem violentadas e sumir novamente. Como se ninguém tivesse se importado em escrever mais nenhuma cena para elas, seus papéis em nosso filme coletivo se resumem a isso. Hartman faz questão de pontuar como essa violência é proposital e projetada ao escrever que “o arquivo é inseparável do jogo de poder” (HARTMAN, 2020, pág. 28). A autora observa como nosso conhecimento sobre o passado é decidido por instituições, documentos e declarações controladas por pessoas que as projetam de acordo com seus interesses e fantasias (p. 20). Pessoas como Vênus entram para a História de forma violenta porque é assim que somos vistas pelas pessoas que controlam o arquivo, como alvos de seus desejos violentos.

Ao tentar recontar a morte de Vênus para além da violência do arquivo, Hartman esbarra no fracasso e na impossibilidade:

A violência irreparável do tráfico atlântico de escravos reside precisamente em todas as histórias que não podemos conhecer e que nunca serão recuperadas. Esse obstáculo formidável ou impossibilidade constitutiva define os parâmetros do meu trabalho. A necessidade de recontar a morte de Vênus é ofuscada pelo fracasso inevitável de qualquer tentativa de representá-la. Penso que esta é uma tensão produtiva que é inevitável ao narrar as vidas das pessoas subalternas, despossuídas e escravizadas. (HARTMAN, 2020, pág. 30)

Os *dois atos* no título do texto estão ligados ao fato desta não ser a primeira vez que Vênus se faz presente na escrita da autora. Anteriormente Hartman se deparou com esse limite do arquivo e não avançou (p. 25), assim como eu fiz na versão anterior do capítulo 1 que foi apresentada à banca e que motivou a indicação desta referência por Kênia. Para mim, o fato de somente eu saber exatamente o que vivo e sinto impossibilitaria que qualquer outra pessoa contasse minhas vivências de forma fiel aos fatos (isso foi antes da entrada de Ana e Coutinho no final do capítulo). Somente Vênus saberia sobre sua própria vida e as pessoas que tinham poder sobre o arquivo e testemunharam a existência da garota registraram ela de forma violenta. Era preciso se ater aos “fatos”. Dessa vez, no entanto, Hartman vai além.

Vênus em dois atos aborda a possibilidade ou não de se construir novas narrativas sobre essas pessoas sujeitas a descrições obscenas que apresentam elas para nós. A tarefa de “exumar as vidas enterradas sobre essa prosa” (HARTMAN, 2020, pág. 21) respeitando os limites do que não se pode ser conhecido. A autora descreve como inicialmente o vazio provocado pela perda de histórias torna tentador o ato de preencher as lacunas com nossa imaginação. Fabricar cenas carinhosas que não foram registradas, tentar encontrar algum conforto. Imaginar vivências de Vênus para além da violência que ela sofreu (p. 25).

Se eu pudesse ter invocado mais do que um nome em uma acusação, se eu pudesse ter imaginado Vênus falando em sua própria voz, se eu pudesse ter detalhado as pequenas memórias banidas do livro de contabilidade, então teria sido possível que eu representasse a amizade que poderia ter florescido entre duas garotas assustadas e solitárias. Companheiras de navio. (HARTMAN, 2020, pág. 24)

Essa criação narrativa preenchendo lacunas me lembra de meus processos de criação para roteiros biográficos e da metodologia de criação de personagens que critiquei nos manuais, apesar de compreender que ela possui sua validade e que pode ser complementada (como abordei com Ana e Coutinho). Hartman chega a admitir que esse preenchimento era uma tentativa de consolar a si mesma, na falta de uma conclusão melhor, ela resolveu deixar as lacunas como estavam. Escreveu apenas o que conseguia alcançar no arquivo (p. 25). A *fabulação crítica*, no entanto, está consciente de que o arquivo não é puramente factual, é uma criação de atores históricos. Ao mesmo tempo, ela se atenta para como Vênus continua nos afetando mesmo depois de sua morte. Ela ainda atua.

A intenção dessa prática não é *dar voz* ao escravo, mas antes imaginar o que não pode ser verificado, um domínio de experiência que está situado entre duas zonas de morte - morte social e corporal - e considerar as vidas precárias que são visíveis apenas no momento de seu desaparecimento. É uma escrita impossível que tenta dizer o que resiste a ser dito (uma vez que garotas mortas são incapazes de falar). É uma História de um passado irrecuperável; é uma narrativa do que talvez tivesse sido ou poderia ter sido; é uma História escrita com e contra o arquivo. (HARTMAN, 2020, pág. 29-30)

A autora (p. 28-29) dialoga com Mieke Bal (1997) e vai nos elementos básicos narrativos, observando como somos atores realizando ações, causando e experienciando eventos relacionados de forma lógica ao longo do tempo. Nesse sentido, podemos utilizar o arquivo como fonte de informação ao passo que questionamos quem foram os personagens que criaram esses registros. Nesse sentido, sou alguém sendo afetada pela existência de Vênus e provocando novos eventos a partir do nosso contato. Vivencio o vazio do arquivo como algo concreto, as lacunas não podem ser preenchidas, precisamos respeitá-las e denunciá-las. A existência delas é uma informação em si. O fato dessa escrita ser impossível e de precisarmos imaginar o que não podemos verificar é um efeito e a sua causa é o vazio. Ele é um evento. Lembro aqui de Sauvagnargues (2020, p. 13) e de como a criação se apresenta justamente como um sintoma dos bloqueios e das impossibilidades.



Figura 87 - Tempo I

Figura 88 - Tempo II

Fonte: Arquivo pessoal, 2023

Essa denúncia do vazio é feita em coletivo, ela é pessoal. Sou pessoalmente afetada tanto por quem já se foi quanto por quem ainda está por vir. Observo as lacunas para saber quais são seus efeitos sobre o presente e especular esses efeitos sobre os possíveis futuros. Escrevo em um local onde reservei lugares tanto para as gerações ancestrais, que me atravessam pela memória, quanto para as gerações futuras, que me atravessam pela especulação. Qualquer cena criada conta com essas presenças constantes, eu estando consciente ou não.

Uma História do presente luta para iluminar a intimidade da nossa experiência com as vidas dos mortos, para escrever nosso agora enquanto ele é interrompido por esse passado e para imaginar um *estado livre*, não como o tempo antes do cativeiro ou da escravidão, mas como o antecipado futuro dessa escrita. (HARTMAN, 2020, pág. 17)

Encerro esses quatro pontos com mais imagens registradas em Salvador (figuras 87 e 88) onde é possível observar pessoas de diferentes gerações, a maioria crianças, sentadas em conjunto observando uma técnica de massagem cardíaca ser performada num boneco. Essa cena me remete ao desejo que permeia o trabalho de Hartman: ressuscitar as vidas ancestrais dilaceradas pelo arquivo. Eventualmente a autora observa o fracasso dessa escrita, tudo que ocorreu no passado é o que possibilita nossa existência atual. Estando ciente disso, posso observar como esse passado interfere em nosso presente para buscar caminhos de liberdade para o futuro. Olho para esse grupo de crianças esperando que nossas denúncias e criações possibilitem que elas protagonizem narrativas mais libertas em sua experiência no cosmos.

Observo as narrativas nesse momento como algo que permeia nossas vidas. Fazemos parte delas. Ao criar novas histórias, estamos realizando ações tanto pessoais quanto coletivas. Eu escrevo, mas não estou sozinha enquanto o faço. Todo mundo em qualquer localização temporal está me afetando e escrevendo junto comigo. Ainda bem! Obrigada!!!



Figura 89 - Tempo IV
Fonte: Arquivo pessoal, 2024

Estou escrevendo esta última página enquanto vivencio o 4º Ato. Neste ponto já “completei” o ciclo dessas árvores plantadas no mestrado e estou trabalhando nos próximos passos para além do terceiro ato que vem a seguir. Acontece que, após enviar a dissertação para orientação de Ana, uma de suas colocações me afetou de forma a adicionar esta nova página. Essas palavras surgem a partir da tentativa de criar uma ligação maior entre as diferentes seções do texto que parecem estar muito isoladas em si e pouco citam o conteúdo umas das outras.

Esta é então uma síntese da investigação teórica apresentada até aqui, antes de partir para a elaboração prática. Em suma, observo as criações de Safi, Mati, minhas e de todas as pessoas citadas ou não aqui sob o prisma *cósmico* e *processual* de Sauvagnargues e Salles em conversação com a *fabulação crítica* de Hartman. Vejo nossas criações como *gestos inacabados* pois fazem parte da constante *reterritorialização* universal alinhando diversos componentes e eternamente criando. Os encontros de Safi com as comunidades camponesas, de Mati com os oceanos, de nós umas com as outras, com o fluxo temporal, com os territórios que habitamos e com diversas outras instâncias. Todos esses alinhamentos estão criando variadas estruturas, inclusive as que interpretamos como narrativas filmicas. Construímos essas *fabulações* em coletivo porque cada passo dado é acompanhado por todos os elementos que nos atravessam, inclusive as pessoas. Aqui você acompanha uma narrativa que vem das gerações ancestrais de cineastas, passa por Safi Faye no século passado, por Mati Diop ao longo deste século e deságua em mim, que desagua em mais alguéns.

No momento, este é o máximo de liga que quero criar. Vou usar a desculpa de que prefiro apresentar ao público a soma: $(1+1=?)$ e deixar quem está lendo decidir o resultado de acordo com sua própria interação com o texto. Acredito estar apresentando um trabalho consistente o suficiente para que as conexões estejam implícitas durante a leitura, mesmo que eu não chame tanta atenção para elas. Preciso desligar agora, sigo neste foguete em direção aos novos rumos da pesquisa. Deixo vocês agora com o ato final desta fase no mestrado e espero que nos encontremos em breve. Abraço.

ATO III FRUTOS

CAPÍTULO 6 ALECRIM

Este capítulo é verso livre. Não possuí a mesma estética metrada do segundo ato (e um pouco do primeiro também). Dessa vez quero escrever num fluxo contínuo de pensamento. O objetivo desse ato é me observar para poder identificar os frutos da pesquisa. Eu sou o átomo. Quero me jogar dentro do acelerador de partículas para analisar como me comporto. Nesta parte prática laboratorial eu sou meu próprio experimento. Por esse motivo quero me deixar o mais à vontade possível para que o texto surja de forma orgânica. Quero derramar sobre as páginas todos os nutrientes que minhas águas estejam dispostas a transportar no momento. Então, vamos lá.

Já fazem dois anos e dois meses que voltei para Alecrim. Mas, de certa forma, nunca sai daqui. Mesmo quando levei meu corpo para São Cristóvão durante a graduação, minha mente estava com minha comunidade. Mesmo quando levei minha mente ao redor do mundo, meu corpo estava com minha comunidade. Tudo que observei nas Américas, Áfricas e Europas estava sendo atravessado pelo meu convívio no bairro. Penso agora em como posso contribuir com o coletivo a partir dessa observação realizada. Escolhi estudar duas artistas que interagem com a linguagem ficcional para documentar territórios, comunidades e fenômenos histórico-sociais. Penso na importância de estudos como esses em escala humana, já que a linguagem audiovisual vem atravessando mudanças significativas atualmente. Convivemos há séculos com nossa comunicação através das palavras, seja de forma oral ou escrita. Convivemos há séculos com nossa criação de imagens estáticas, seja em telas (paredes, quadros, etc) ou tridimensionais (máscaras, esculturas, etc). Mas o registro fotográfico e as imagens em movimento com áudio sincronizado são praticamente bebês ainda engatinhando, sendo que constantemente ocorrem novas revoluções nesse campo. Hoje as câmeras de celulares estão presentes no cotidiano de diversas pessoas que conseguem ter acesso a uma inclusão digital. Como podemos pensar nas potencialidades dessa linguagem? Como podemos pensar nas potencialidades dessa aparelhagem? Como podemos nos integrar a essa esfera de comunicação de forma responsável e poderosa?

Minha intenção agora é registrar o que eu estou pensando neste momento sobre essas inquietações. Como o contato com Safi, Mati e todas as outras pessoas citadas ou não aqui tem me afetado nesses anos de pesquisa. Não estou me propondo a apresentar um projeto totalmente formulado. Quero fazer um autorretrato meu neste momento. Se eu fosse pensar numa criação narrativa audiovisual agora, como ela seria?

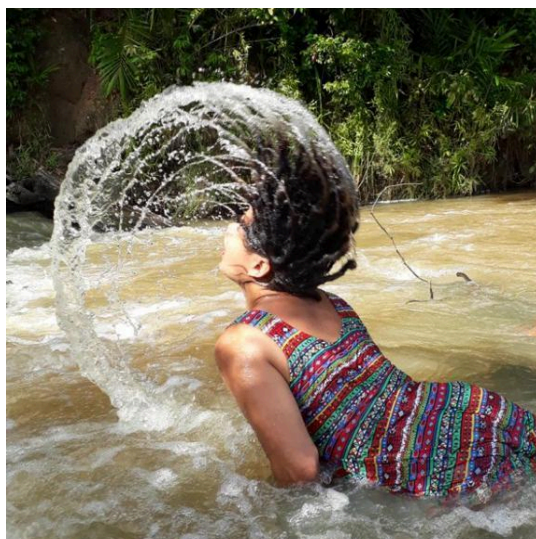


Figura 90 - Nascimento
Fonte: Sacramento, 2022

Usei essa imagem na figura 90 para abrir um ensaio acadêmico intitulado *Eu: negra, do Alecrim e roteirista; em meus processos de criação* (2023) publicado no dossiê *Caminhos para o cinema negro brasileiro: afeto, memória e território*. É o mesmo ensaio que citei quando escrevi a carta para Safi. Nele eu conto uma história sobre alekole. Essa primeira imagem registra seu nascimento nas águas do rio *Piauitinga* quando ele está circulando pelo bairro Alecrim. Ali estou performando alekole, enquanto Daiene Sacramento (amiga, irmã, prima, companheira de bairro, artista e cientista social) está registrando a imagem através de um celular.

A partir desse nascimento, começo a contar como alekole é acolhida por Alecrim e registra o que consegue observar nesse território através de seu corpo e seus sentidos. São, ao mesmo tempo, ferramentas de percepção e documentação. Em meu corpo estão as marcas do que vivi. Sobre esse contato com a cultura do bairro, dialogo com Leda Martins em *Performances do tempo espiralar* (2002) e trago uma citação sua sobre as encruzilhadas:

Na concepção filosófica nagô/iorubá, assim como na cosmovisão de mundo das culturas banto, a encruzilhada é o lugar sagrado das intermediações entre sistemas e instâncias de conhecimento diversos, sendo frequentemente traduzida por um cosmograma que aponta para o movimento circular do cosmos e do espírito humano que gravitam na circunferência de suas linhas de interseção. (MARTINS, 2002, p. 73)

Escrevi o ensaio antes dos Pontos de Virada I e II. Hoje consigo observar as similaridades entre as observações de Leda e as informações trazidas nestas sessões. Nas encruzilhadas do cosmos nos encontramos, nos atravessamos, nos afetamos e criamos. Leda trata dessas encruzilhadas de maneira macro, observando nas expressões culturais de povos africanos no Brasil a confluência com culturas de outros povos presentes nesse mesmo território. Aqui escrevo sobre as encruzilhadas também no micro, em cada relação que desenvolvemos e como elas nos alimentam.



Figura 91 - Decolagem
Fonte: Arquivo pessoal, 2023

Em sua convivência com Alecrim, alekole se junta com um grupo de pessoas que, ao mesmo tempo, respeitam suas raízes terrestres e olham para as estrelas como uma nova fronteira a ser atravessada. No ensaio, finalizo o primeiro ato (*Solo*) com a decolagem desse grupo em direção à atmosfera terrestre. Neste momento da humanidade, esse tipo de viagem ainda está muito associado à tecnologia dos foguetes, então illustrei a partida alecricense com essa imagem da figura 91. Registrei ela numa fábrica presente naquela rodovia industrial que foi construída próxima ao bairro nos últimos anos e que citei no Prólogo. Esse componente industrial me lembrou uma plataforma de lançamento de foguetes.

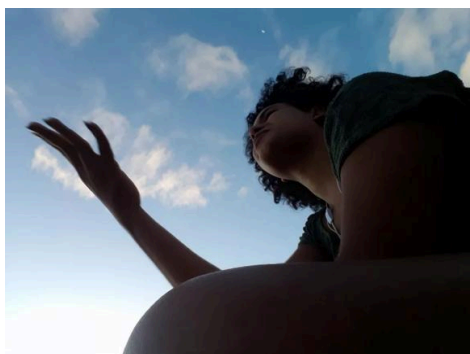


Figura 92 - Perspectiva
Fonte: Sacramento, 2022
Figura 93 - Território
Fonte: Google Earth, 2023

No segundo ato (*Atmosfera*) registro a viagem pela atmosfera terrestre através dessas duas imagens que servem de plano/contra-plano. Como se refletissem uma a outra. Na figura 92 alekole em Terra com a atmosfera ao fundo no campo superior (mais uma fotografia registrada por Daiene Sacramento). Na figura 93 um registro da imagem oposta, uma perspectiva olhando para o planeta à distância. Um olhar que contextualiza o território.

Essa nova perspectiva, alcançada a partir da decolagem, proporciona um olhar amplo sobre o território e permite observar onde ele está (não só geograficamente) em relação ao espaço planetário. Um olhar contextualizado permite observar como Alecrim, Estância, Sergipe, Brasil e América não se isolam, mas se atravessam entre si. Assim como se encontram com territórios além do continental também, África é um exemplo. Aqui dialogo com Lélia Gonzalez em *A categoria político-cultural de Amefricanidade* (1988) e penso a criação e a política a partir do prisma da *Amefricanidade*:

Para além de seu caráter puramente geográfico, a categoria de *Amefricanidade* incorpora todo um processo histórico de intensa dinâmica cultural (adaptação, resistência, reinterpretação e criação de novas formas) que é afrocentrada, isto é, referenciada em modelos como: a Jamaica e o akan, seu modelo dominante; o Brasil e seus modelos yorubá, banto e ewe-fon. (GONZALEZ, 1988, pág. 76)

Lélia trata da *Amefricanidade* como um termo que aborda a forte influência africana no continente americano. Estando presente, por exemplo, no desenvolvimento das culturas, linguagens e comportamentos das populações nesse território. Ao longo desta pesquisa, mergulho nesse fato e olho para África buscando formas de pensar o cinema que praticamos desse lado do Atlântico, afinal estou estudando uma área cultural.

No terceiro ato da dissertação, alekole volta para Alecrim. No terceiro ato do ensaio (*Espaço*) alekole deixa de ser uma pessoa e passa a ser comunidade, o grupo que decolou está reunido em torno dessa palavra que não é unitária. Ela é coletiva e cósmica. Neste momento, alekole sai da órbita terrestre. Depois de tanto observar o planeta, agora essa comunidade experiencia o espaço extra-terreno com possibilidades infinitas além das que imaginaram ser possível experimentar.

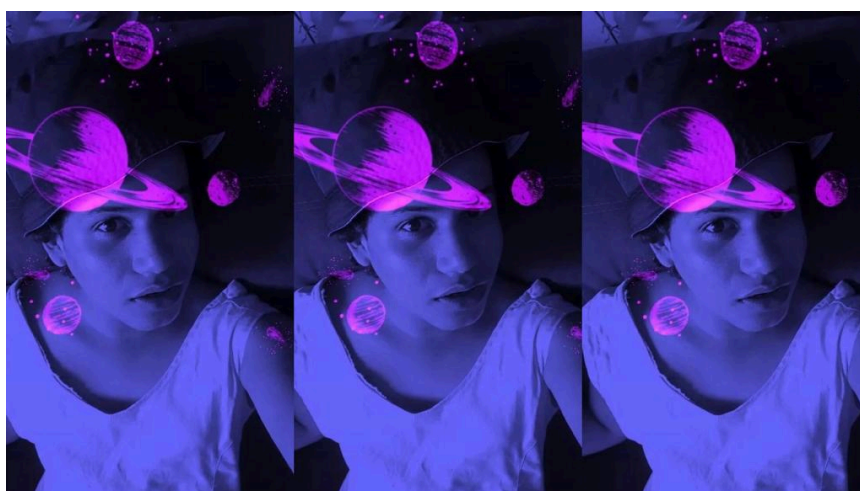


Figura 94 - Órbita
Fonte: Arquivo pessoal, 2022

Essa é uma viagem longa. Levaremos séculos para atravessarmos algumas fronteiras. Nem tudo ocorre nesta dissertação. Apresento aqui, no entanto, uma proposta de registro.

Neste momento, a forma de expressão artística que mais está mexendo comigo é a música. Canto e dança, mais especificamente. Escrever se tornou uma obrigação, apesar de ser a primeira vez que gosto dos resultados que estou alcançando. Mas o que meu corpo quer fazer todos os dias é dançar e, principalmente, cantar. Acredito que essa também é uma paixão que sempre esteve comigo e que compartilho com minha mãe. Assim como lembro de sentarmos para assistirmos vários filmes juntas, também lembro dela com um microfone cantando karaokê ou faxinando a casa ao som de músicas românticas da sua juventude, cantando junto a plenos pulmões.

Eu caí nas armadilhas do gênio artístico e da falsa ideia de talento disseminada socialmente. Provavelmente ela também. Depois de tanto ouvir que “é preciso ter uma voz bonita para cantar”, eu fui gradativamente me calando. As pessoas diziam que eu cantava “alto demais” e incomodava seus ouvidos. Esse comentário não se aplicava somente ao canto. Tem muita gente desejando que a gente se cale e se esconda. Não querem nos ver nem nos ouvir. Quanto menos existirmos, melhor. Mas a gente gosta de contrariar. Parando pra pensar, muitas das habilidades que estão comigo hoje, só me interessei em desenvolver porque alguém duvidou que eu conseguia. Até hoje é difícil cantar com alguém ouvindo, mas o ato em si enche meu corpo de vida, então comecei a estudar o assunto. Pra mim, parece que sempre terei a ideia de que minha voz é incômoda, mas não é isso que meu corpo me diz. Quero me juntar em bando, quero mobilizar a comunidade alekole, quero que a gente possa ouvir nossos corpos e criar como forma de cura. A arte aqui nasce a partir do som.

EXT. ALECRIM: PRAÇA/ARQUIBANCADAS - NOITE

ALEKOLE (25 anos) chega em uma bicicleta carregando uma sacola plástica. Encontra seu amigo BENJAMIN (em torno de 5 anos). Da sacola, alekole tira comida e bebida que divide com Benjamin e outras crianças que se aproximam. Uma delas traz um pedaço de ovo de páscoa que divide com o grupo. Das arquibancadas é possível ver um grupo formado majoritariamente por mulheres realizando um funcional (exercício físico em forma de dança).



Figura 95 - Dança
Fonte: Arquivo pessoal, 2024

EXT. ALECRIM: PRAÇA/QUADRA - NOITE

alekole entra na quadra enquanto o grupo do funcional está saindo. (Na figura 95 é possível ver uma CRIANÇA NUM PATINETE, ela que compartilhou o ovo de páscoa). A Criança no Patinete se aproxima de alekole e pede para que tire uma foto da sexta de seu veículo.



Figura 96 - Sexta do patinete
Fonte: Arquivo pessoal, 2024

A Criança no Patinete diz que são joaninhas e segue seu caminho. alekole começa a usar a quadra como palco para ensaiar passos de dança. Um GRUPO DE ADOLESCENTES que estava assistindo ao funcional observa. Entra um TÉCNICO DE FUTEBOL acompanhado de várias crianças. Começam a se reunir para planejar o jogo daquela noite. O técnico precisa chamar a atenção de algumas crianças para si pois estão assistindo alekole. alekole sai.

EXT. ALECRIM: PRAÇA/PALCO - NOITE

alekole chega no palco que fica ao lado da quadra. Começa uma apresentação de canto e dança para uma plateia invisível. O grupo de adolescentes que está na quadra observa tanto ela quanto o jogo de futebol das crianças. Em frente ao palco existem três bancos. Depois de algum tempo, um dos adolescentes senta-se em um desses bancos e começa a olhar diretamente para alekole. alekole continua sua performance para a plateia invisível e ignora o desconforto que sente ao ter alguém de carne e osso explicitamente te observando.

Depois de algum tempo, mais um adolescente chega e senta-se para observar. Depois mais um, depois mais um. Em menos de um minuto os três bancos estão cheios. Todos sentados, em silêncio, observando e ouvindo. alekole continua ignorando a todos e performando para a plateia invisível. Ao final da música que alekole performa (*II HANDS II HEAVEN*, Duas mãos para o céu; Beyoncé, 2024) ela ouve palmas. alekole pede para a plateia invisível bater palmas e quem responde é o Grupo de Adolescentes. Todos performam o gesto com as mãos no mesmo ritmo que alekole e Beyoncé. alekole para a música, incrédula. O Grupo de Adolescentes começa a gritar pedindo por mais música.

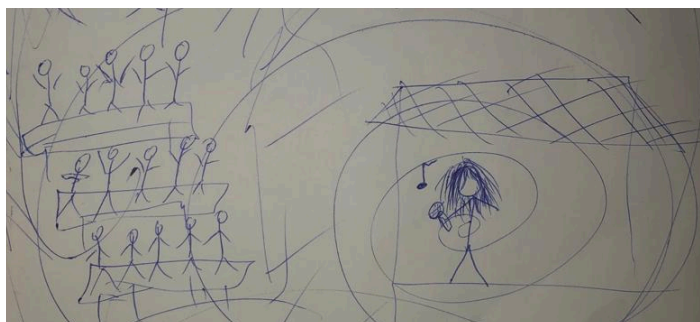


Figura 97 - Música
Fonte: Arquivo pessoal, 2024

GRUPO DE ADOLESCENTES
 Mais um, mais um, mais um...!!!
 Canta, canta, canta...!!!
 Dança, dança, dança...!!!
 Canta e dança, canta e dança...!!!
 A gente é seu fã...!!!

Depois de um momento processando o que está acontecendo, alekole atende aos pedidos e continua a performance. Um dos adolescentes filma alekole e o Grupo com um celular enquanto a maioria continua projetando suas vozes.

FADE OUT

Esse foi um dos momentos mais surreais da minha vida. Tanto que ele ocorreu no dia primeiro de abril de 2024, dia da mentira. Num nível pessoal, como alguém que se sente um constante incômodo social e que precisa desaparecer o mais rápido possível, sentir minha performance sendo apreciada daquela forma nutriu meu corpo com vida de uma maneira que nunca experienciei performando sozinha. Num nível coletivo, observar o que conseguimos fazer quando performamos em comunhão, o quanto nossa voz ecoou através do grupo, me encheu de ideias. A música que segue *II HANDS II HEAVEN* é *TYRANT* (Tirana/Tirano; Beyoncé, Dolly Parton, 2024). Em *TYRANT* as palmas (provavelmente notas de percussão) continuam, enquanto um coro canta um verso que me remeteu naquele momento à tirania do genocídio.

Um a um
 Você pendurou todos eles
 Suas mãos são firmes e você consegue dormir à noite
 Como você transformou seu coração em pedra?
 Eu não o quero de volta
 Mas não consigo deixar pra lá
 Senhor Carrasco, responda-me agora
 Você tem uma dívida comigo
 Você roubou ele de mim
 Eu já te odiei
 Mas hoje eu te invejo
 Me diga como isso é possível
 (tradução minha)

Em casa, depois de desenhar a ilustração na figura 97 retratando aquele momento de êxtase com o Grupo gritando por mais música, pensei em como gostaria de voltar pra lá e sugerir uma mudança na cena. Queria chamar o Grupo para o palco e pedir ao jovem que estava com o celular para filmar a gente performando. Eles fazendo o coro de palmas e eu cantando a introdução de *TYRANT*, para termos esse momento registrado e compartilhar nas redes sociais e com nossas famílias. Mesmo sendo uma letra em inglês no seu original, achei muito significativo um grupo de jovens garotos, alvos de uma brutal violência genocida nas periferias, em coletivo criando arte que de alguma forma poderia tocar nessa ferida. Achei simbólico eu já ter vivenciado aquela adolescência deles e hoje estar aqui aos 25 anos gritando que sobrevivi e que estou cobrando nossa dívida junto com eles. Não desejo responder com mais ódio, apesar de respeitar a raiva que a violência influencia. Desejo que a gente ocupe os lugares que são nossos por direito e que nos foram roubados por grupos que fazem com que sintamos inveja. Quero que possamos chegar lá através da arte e da cultura, nos expressando, em comunhão com diversos outros meios.



Figura 98 - Longa memória do nosso território familiar III
Fonte: JESUS, 2022

A primeira tentativa explícita de registrar Alecrim através do audiovisual foi documentada em meu TCC da graduação. *Longa memória do nosso território familiar* (2022) é o projeto de uma minissérie em seis capítulos protagonizada por mim, minha mãe, minha irmã mais velha e meu irmão mais novo. Em algum momento dividimos a mesma casa enquanto eu visitava o bairro no final de minha graduação, então pensei em ficcionalizar essa convivência.

A ideia é usar os episódios como espaço de desabafo, ao mesmo tempo que abordamos nossa relação com o bairro e com nossa família através de diferentes perspectivas. Chamei a estrutura de *sanduíche*: o primeiro e o último episódios (as fatias de pão) são protagonizados por nós quatro; já os quatro episódios do meio (o recheio) são cada um protagonizado por uma pessoa diferente.

A narrativa da série é não-linear. Ela transita de maneira fluida pela dimensão temporal, sem precisar se ater à ordem cronológica de acontecimentos. No primeiro episódio nós quatro nos reencontramos, após cinco anos distantes, para o velório fictício de minha avó materna (inspirado no velório de minha avó paterna que faleceu durante minha infância). Esse reencontro é marcado pelo constrangimento e atravessado por memórias que apresentam a ideia de que ocorreu um forte conflito entre a gente no passado e estamos pisando em ovos para reconstruir nossa relação. Essa é a introdução da narrativa primordial dentro de um núcleo familiar.

Os quatro episódios centrais são abertos à memória de cada pessoa, podendo transitar desde sua infância até onde ela quiser expressar. O meu, por exemplo, trata de uma andança pelo bairro. Caminho pelo território alecriense na companhia de um cigarro de maconha enquanto revisito minhas memórias através dos lugares. A cada parada um conjunto de lembranças diferentes vividas naquele ponto. Essa perspectiva também está ligada à intenção de registrar como o território é captado por cada pessoa à sua própria maneira.

Por fim, o episódio final é um longo plano sequência (longa memória) pela nossa casa (território familiar). Numa noite, cinco anos antes do reencontro no primeiro episódio, as quatro pessoas chegam irritadas em casa e começamos um grande conflito generalizado trocando insultos. A ideia não é nos ofendermos, mas expressarmos nossas raivas, nossos incômodos, nossas frustrações, “colocar tudo pra fora”. A casa é como um palco, o plano sequência é como a construção dramática de uma peça de teatro, esse episódio ser o escolhido para encerrar a série é como o clímax dessa expressividade individual e coletiva familiar. Essa foi uma escrita muito atravessada pelo *All about love - new visions (Tudo sobre o amor - novas perspectivas, 2000)* de bell hooks, indicado pelo co-orientador do TCC Victor Adriano Ramos.

O Piloto da série, cujo roteiro eu apresentei junto com a bíblia do projeto, se encerra com uma longa sequência que retrata a primeira colheita de macaxeira realizada pela família após o falecimento de minha avó. Ela, inclusive, é a narradora da série, dando uma entrevista no cemitério cheia de bom humor e sarcasmo. Essa sequência foi inspirada na primeira colheita realizada após o falecimento de meu tio avô (irmão de minha avó materna, morto pela violência com uma garrafa de vidro) citado no Prólogo. Lembro que esse comentário era muito presente: “É a primeira vez sem tio João”. Sua ausência se fez presente enquanto colhíamos, descascávamos, limpávamos e levávamos as macaxeiras para a *casa de farinha* para ralar e cozinhar. A performance da colheita me remete ao cinema de Safi e as culturas camponesas, a ausência me remete ao cinema de Mati e à violência do luto. Esses dois elementos me acompanham até aqui.

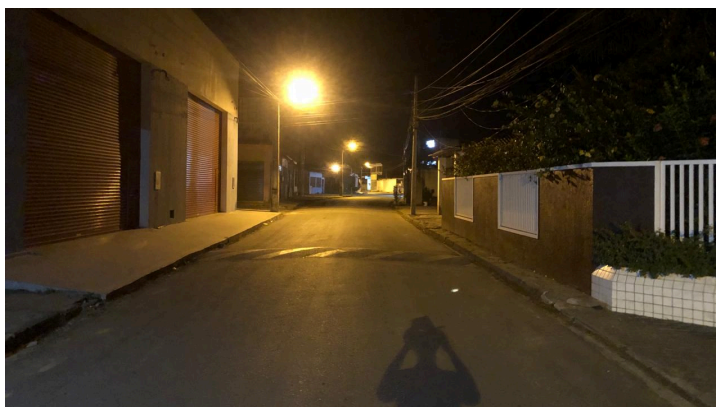


Figura 99 - Alecrim à noite
Fonte: Arquivo pessoal, 2024

Quando voltei para cá no início do mestrado, estava realizando um mergulho profundo nos atlânticos de Mati. Logo nos meus primeiros meses de volta, fui atravessada por diversos homicídios brutais que vitimaram jovens homens na região. Os motivos eram os mesmos de sempre. Alguns relacionados ao tráfico de drogas e conflitos por território, muitos ligados a acertos de contas, vingança. Algumas dessas pessoas cresceram comigo. De uma delas, em particular, eu sempre tive mais proximidade com sua mãe do que com a pessoa em si. Hoje sou amiga da pessoa que era sua companheira na época de seu falecimento. Ali eu estava sendo fortemente afetada pelas viúvas do mar. Observando o genocídio do lado de cá, ao passo que também estudava o genocídio do lado de lá. No meio de nós um oceano, mas a violência brutal presente em ambos.

Acho que sou muito corajosa. Em meio a essa onda de violência, eu continuava tendo uma rotina noturna. Em ale estou com Exú à noite. Costumava trabalhar até às 22hs e depois ia visitar Daiene. Saía de sua casa pra lá da meia-noite e caminhava pelas ruas vazias do bairro. Estava sozinha em corpo, mas sempre me senti acompanhada, protegida. De fato, nunca aconteceu nada violento comigo nessas andanças. O que aconteceu foi arte. Os atlânticos, as viúvas de Alecrim e minhas companhias noturnas convergiram numa miragem. Comecei a imaginar que estava vendo alguma *entidade* carregando os corpos sem vida dos jovens violentados. Comecei a pensar num filme onde essas mulheres que vivem o luto pudessem se reunir num processo de criação em grupo para criar essa figura encarregada de acompanhar seus jovens filhos, netos, irmãos e companheiros enquanto fazem sua passagem. O que será que essa criação poderia desencadear? Quais desabafos poderiam surgir? Qual acolhimento? Rede de apoio? Compartilhamento de experiências? Comunidade? A ideia era trazer a arte como catalisadora de algo potente: um aquilombamento.

Esse desejo percorreu o mestrado. Não passei muito tempo com essa ideia específica, nem escrevi sobre ela. Mas a vontade de aquilombar para curar só cresceu. Quando escrevi o ensaio sobre meus processos, a citação que escolhi para o terceiro ato foi sobre isso.



Figura 100 - Tempo III
Fonte: Beyoncé, 2016

Quilombo passou a ser sinônimo de povo negro, sinônimo de comportamento do negro e esperança para uma melhor sociedade. Passou a ser sede interior e exterior de todas as formas de resistência cultural. Tudo, de atitude à associação, seria quilombo, desde que buscasse maior valorização da herança negra. (NASCIMENTO, 2006, p. 124)

Subtraí essa citação do texto *O conceito de quilombo e a resistência cultural negra* (2006), de Beatriz Nascimento, onde ela registra o histórico da palavra quilombo. De instituição africana (*Kilombo* dos povos Imbangalas em Angola séculos atrás) até um sinônimo de resistência cultural negra no continente americano contemporâneo. Trago na figura 100 um frame do álbum visual *Lemonade* (Limonada, 2016) de Beyoncé para ilustrar o aquilombamento. Nomeio essa figura de *Tempo* porque penso aqui em como a passagem do tempo transforma as palavras. *Quilombo* virou resistência, *alekole* virou quilombo, *Alecrim* virou arte. O que apresento agora é tanto denúncia quanto vida, mas acima de tudo é expressão cultural.

Me inspiro em *Lemonade* que é formado por: 1) um álbum musical; 2) um filme musical; e 3) um livro de processo ilustrado (*box set*), chamado *How to make lemonade* (Como fazer limonada, 2017). Todas as três obras seguem a mesma estrutura de capítulos que juntos formam uma narrativa. As características mais explícitas do que estamos criando são essas: 1) é sobre o bairro Alecrim; 2) é aquilombada, as pessoas do bairro se reúnem em comunidade para se expressarem; 3) possui três obras com linguagens diferentes (áudio, visual e audiovisual) seguindo a mesma organização de capítulos e se complementando; 4) essas obras são um álbum sonoro, um livro ilustrado e um filme.

A ideia é reunir pessoas que são atravessadas por Alecrim e que estejam dispostas a expressar-se sobre esse território e sobre si mesmas. O objetivo é registrar tanto o território quanto as pessoas em si em suas dores e potências de vida.

A partir dessa concepção, pensei na organização das obras seguindo a estrutura que leio no próprio *Lemonade*.

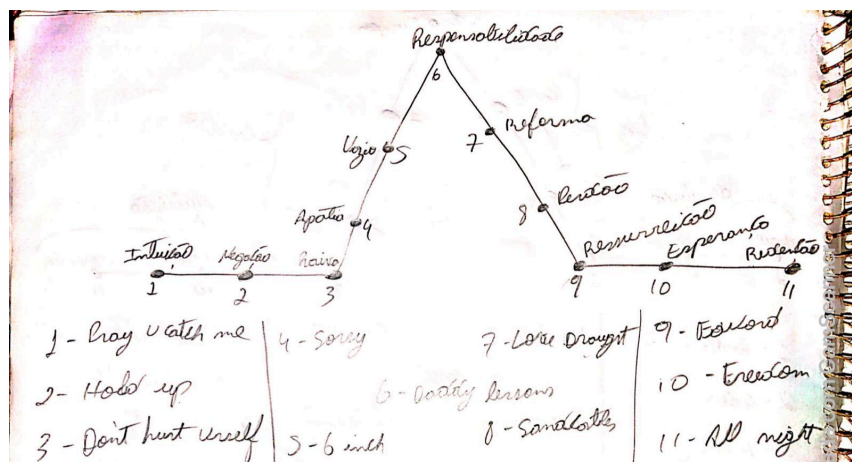


Figura 101 - Estrutura Lemonade
Fonte: Arquivo pessoal, 2024

Me inspirei na estrutura de cinco atos apresentada por Michael Tucker no vídeo *The Avengers - Defining an Act* (Os Vingadores - Definindo um Ato, 2018) disponível no canal *Lessons from the screenplay*. Apliquei essa estrutura aos onze capítulos de *Lemonade* e observei um primeiro ato que apresenta um conflito pessoal de infidelidade no casamento. Ele segue até o ponto central da narrativa com as consequências iniciais desse conflito. No centro existe uma virada onde a narrativa se expande para abordar de forma mais contundente as violências afetivas provocadas pela colonização nas comunidades afrodiáspóricas. Os próximos capítulos são dedicados a um processo de perdão e cura, tendo um ato final voltado para o esperar de um futuro coletivo liberto. A partir dessa leitura, fiz a estrutura das obras sobre Alecrim. Espelhei o mesmo desenho narrativo para abordar um início marcado pela denúncia de violências e um final dedicado à cura e à vida.

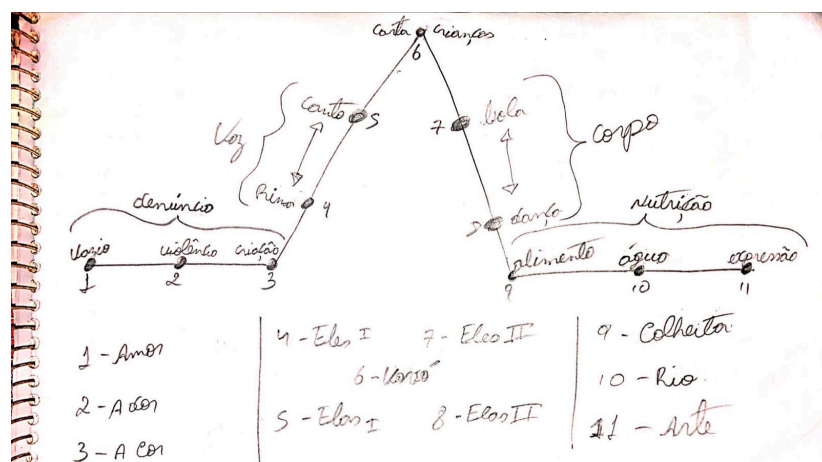


Figura 102 - Estrutura Alecrim
Fonte: Arquivo pessoal, 2024

Os capítulos 1, 2 e 3 estão no primeiro ato unidos pela *denúncia*. O 1º é marcado pelo *amor* e pelo *vazio*, é onde ocorre uma aproximação temática com *Lemonade*. Penso em abrir a narrativa com uma música mesclada com um poema sobre amor romântico, mas especialmente sobre perda, falta. São temas e sonoridades mais próximas ao que o público costuma experienciar num projeto musical, é um convite. A partir dele, abordamos a violência afetiva, as maneiras como sofremos uma socialização que tenta nos impedir de nos amarmos, de sentirmos pertencimento, de nos enxergarmos como comunidade, como quilombo. Sonoramente ouço algo similar a uma música/poesia que escrevi após o afastamento de uma pessoa por quem nutro um afeto romântico. Peço que agora você que está lendo faça uma pausa de 10 minutos e ouça ela no *link* a seguir: (<https://youtu.be/lsUAEZmjf8M?si=KFqQFFwSX4YdhKFI>).

Para mim, essa é uma escrita marcada tanto pelo *território* quanto pelo *vazio*. Os espaços de interação descritos registram um pouco do bairro onde convivemos por longos anos. O *silêncio* (o medo de falar) me remete à violência que me impede de me enxergar como sendo boa o suficiente para ser desejada. Vejo uma sonoridade assim acompanhada por imagens de um bairro *vazio*. Sem vida. Mercadinhos, praças, casas, rios e matas sem um único ser vivo à vista. Nós precisamos do território para habitar, mas, apesar do planeta continuar muito bem sem a gente, nós fazemos o território pulsar. Somos uma espécie social, sentimos a falta desse contato, do afeto humano, inclusive do romântico. No livro estão: a composição lírica do poema e da música, seus processos de escrita e transformação; a composição melódica; os bastidores das filmagens pelo bairro; criações visuais de Alecrim, como pinturas e ilustrações ou composições poéticas/musicais que atravessem o tema abordado; etc. Cada uma das três linguagens contribuindo para a composição estética da narrativa se desenvolvendo.

O 2º capítulo é marcado pela *denúncia* da *violência* física, pela *dor* do genocídio. Fiz um convite para Daiene que é cordelista e ela aceitou. Penso em desenvolvermos uma linguagem sonora do cordel que possa abordar essas violências através do olhar das *viúvas do asfalto*. Daiene já realizou um projeto onde ela conversou com as senhoras mais velhas do bairro e posteriormente escreveu cordéis sobre elas a partir de seus relatos, uma escrita biográfica. Penso num processo similar, porém coletivo, onde diversos relatos são submersos numa só obra que aborda, a partir do olhar de Daiene como cientista social, esses fenômenos como as doenças sociais que são. Não são casos isolados, são um projeto político. É um genocídio em sua forma contemporânea. Para além de “a quem interessa essas mortes?”, a ideia aqui é abordar “em quem dói essas mortes?”. Quem sofre a perda e quais seus efeitos afetivos, políticos e sociais. Essas mortes são tanto a do corpo quanto a morte social do encarceramento.

Visualmente, penso em trazermos um contraste com imagens carregadas de vida humana, porém vidas marcadas pela morte. Imagens de arquivo ou registros fotográficos de pessoas que se foram ou estão encarceradas, familiares segurando fotografias suas (algo similar ao capítulo *Resurrection* (Ressurreição) de *Lemonade*), familiares em locais que essas pessoas costumavam frequentar, com objetos que essas pessoas costumavam ter contato. Em geral, a presença da ausência, o efeito desses elementos sobre o corpo de quem sofre o luto. No livro estão tanto o processo de escrita do cordel quanto essas fotografias de quem está ausente, além dos registros visuais dos locais, familiares e objetos.

O 3º capítulo é marcado pela *denúncia* do *silenciamento* e do *apagamento cultural*. Essa é uma seção alegre que destoa dos capítulos anteriores. Ela é permeada por arte, *cor*, vida e contentamento. Penso em trazermos registros tanto sonoros quanto fotográficos e audiovisuais do quanto a *criação artística* é presente no bairro, aquela criação que cai no estigma de “arte popular” em comparação com a prestigiada “arte erudita”. Penso em registrarmos o cortejo que todo ano é formado na escola do bairro para os desfiles de 7 de setembro. Os festejos juninos com músicas de forró, batucada, confecção de fogos de artifício, dança, canto, casas enfeitadas com palhas de coqueiro, barcos de fogo, comidas típicas, etc. Penso nas exposições filmicas tanto em espaços fechados quanto no meio da rua. Penso nas costureiras, cabeleireiras, manicures, cozinheiras, trancistas, etc. Penso nas colagens e pichos em paredes, postes e pilastras. Penso nos desenhos e ilustração em cadernos escolares. Penso nas conversas de bar, na cervejinha na porta de casa ouvindo música numa caixinha de som enquanto botamos as fofocas em dia. Penso nos espaços religiosos, dos terreiros às igrejas. Penso em pessoas se reunindo, criando, festejando e aproveitando a companhia umas das outras. Penso em pessoas nutrindo umas às outras com cultura e arte. Penso em cenas que vivenciei compartilhando a vivência Alecrim, mas não costumo ver nas mídias de massa, com exceção das redes sociais onde algumas pessoas estão tendo a possibilidade de compartilhar seus registros nos últimos anos. Dos registros que criamos, os sons de nossos corpos, os instrumentos musicais, os ruídos e as ambiências estão no álbum, os registros em vídeo estão no filme e as ilustrações, fotografias, escritos e etc estão no livro.

Os cinco capítulos centrais estão juntos dentro do triângulo. Os capítulos 4 e 5 são espelhos do 7º e do 8º, enquanto o 6º é o ponto central de virada. Os quatro capítulos espelhados são generificados, aqui é trabalhada a binaridade *feminino-masculino*, mas sem restrições. Parto da ideia de reunir grupos de pessoas em atividades geralmente associadas ao masculino ou ao feminino, ambas abertas para qualquer pessoa.

Os capítulos 4 e 5 são marcados pela *voz* e pela *roda*. O 4º é uma roda de *rima*. O 5º é uma roda de *canto*. Geralmente vejo a dicotomia na música que separa o rap como uma prática masculina e o canto como uma prática feminina. Penso em propor esses dois espaços onde as pessoas possam expressar-se pela voz e deixar para que cada uma escolha em qual capítulo gostaria de estar com a sonoridade de sua escolha, podendo estar presente em ambas as rodas e/ou em uma só roda tanto cantando quanto rimando. Essa é apenas uma proposição inicial para incentivar a criação. O que une esses dois capítulos e os difere de seus espelhos no outro lado do triângulo é o tom de *desabafo*. Aqui ainda estamos ao lado da *denúncia*, na primeira metade da narrativa. Penso nessas rodas como espaços onde as pessoas possam colocar pra fora seus incômodos, frustrações, dores, estresses e o que mais vier. Algo semelhante ao episódio final da série em meu TCC. Novamente, gostaria que você fizesse uma pausa, agora de 6 minutos, para ouvir uma composição minha como referência: (<https://youtu.be/EDH6ju8zgHs?si=IKOFFLUS0hjjRSj3>).

A diferença é que na minha composição tem somente minha voz, mas as rodas são coletivas. Na roda de rima as pessoas se revezam para assumir o centro e *rimar* sobre o que querem desabafar. Na de canto se revezam para *cantar* sobre o que querem desabafar. Em ambas as rodas, quem não está no centro constroi a melodia com seu corpo e com instrumentos musicais. A ideia é criar duas músicas com um arranjo contínuo e variados versos cantados e rimados por variadas pessoas reunidas em prol do desabafo coletivo, estrutura semelhante à de RIVERDANCE (Dança do rio; Beyoncé, 2024). No álbum estão as músicas intercaladas com ruídos e ambiências de lugares que remetem aos temas trazidos por cada pessoa, ajudando no caminhar por suas memórias. No filme, o registro audiovisual da roda é montado com cenas que também remetem a essas memórias. No livro, o processo de composição das músicas, versos extras, ilustrações das rodas, *storyboards* e decupagens da montagem das cenas, fotografias de todos os processos de criação, referências, etc.

O capítulo 6 é o centro da narrativa. Ele é o rio que nos transporta do *estado de violência* para o *lado da vida* e por isso ele é protagonizado por nossa esperança: as *crianças*. Aqui propomos uma criação para diversas crianças do bairro baseada em *Kaddu Beykat* (Carta camponesa, 1975): a escrita de *uma carta para nossas ancestrais*. Como essas crianças vão relatar o bairro Alecrim para quem já se foi e esteve aqui antes delas chegarem? Qual a sua visão sobre esse território? Que legado estamos construindo e como ele está sendo expresso pelas gerações mais novas? No álbum podemos ouvir suas vozes intercaladas e observar tanto as semelhanças quanto os contrastes entre seus relatos, a reunião de diferentes perspectivas sobre questões similares. No filme podemos assistir tanto as filmagens do bairro realizadas por elas quanto os registros delas manuseando as câmeras e as cartas. No livro podemos ver seus rascunhos, rabiscos, ilustrações e fotos.

Os capítulos 7 e 8 são os espelhos do 4º e do 5º. Novamente temos a binaridade *masculino-feminino*, mas dessa vez estamos do lado da vida. Os dois capítulos agora são marcados pelo *corpo* em contraste com a *voz* de seus espelhos. Aqui volto para a quadra.



Figura 103 - A praça
Fonte: Arquivo pessoal, 2024

Na figura 103 é possível ver o citado palco logo atrás de Jhonata (um jovem alecriense) numa bicicleta. Ao fundo do palco está a quadra. Aqui penso novamente em dois grupos, um jogando *bola* (atividade associada ao masculino) e um dançando num *funcional* (atividade associada ao feminino). A ideia é abordarmos a *atividade física* como fonte de *nutrição* de nossos corpos, como *cuidado*, como prática de *vida* em contraste com as violências que querem nos sufocar. Essas atividades novamente são intercaladas com diversas cenas. Cenas do cotidiano que expressam o cuidado com o corpo. Alimentação, carinho, lazer, educação, aprendizado, arte, cuidados com a saúde, etc. Os registros sonoros dessas atividades estão no álbum arranjados de forma similar a uma melodia musical com vozes, ruídos, instrumentos musicais, sons corporais e paisagens sonoras. No filme, esses áudios estão associados com as filmagens dessas atividades e animações de nossos corpos em suas camadas internas, ilustrando o que acontece como resultado de cada cuidado. No livro estão essas ilustrações, fotografias das atividades, bastidores das filmagens, desenhos de corpos humanos feitos por pessoas do bairro, imagens detalhando características corporais, listas de atividades de cuidado, recomendações médicas, processos criativos dos registros, etc.

Por fim, o terceiro ato tem os capítulos 9, 10 e 11 marcados pela *nutrição*. Como nutrimos nosso corpo de vida, para além do exercício físico? Escolhi abordar três pontos: *alimento*, *água* e *arte*. No capítulo 9 voltamos à sequência final do Piloto em meu TCC, onde foi retratada a colheita de mandioca. Aqui registramos nosso *cuidado* com as plantas e com os animais. Vamos desde a plantação e colheita de *alimentos*, frutas, verduras e legumes até a criação de *animais* para consumo como vacas, porcos e galinhas até o cuidado com animais de estimação e plantas domésticas.



Figura 104 - Roça de macaxeira
Fonte: Arquivo pessoal, 2018

O álbum é preenchido nesse momento pelo canto *a capella*, o canto da roça focado na voz camponesa. Pessoas que cantam enquanto realizam sua rotina no campo, como se estivessem cantando para si mesmas, para os animais e para as plantas. O instrumental aqui é a paisagem sonora do campo e das casas, os sons dos pássaros, das galinhas, dos papagaios, do vento sobre as árvores, da enxada, da carroça e da chuva que nos transporta para o capítulo seguinte. No filme podemos ver essas cenas de cuidado sendo filmadas tanto pelas pessoas que estão realizando sua rotina quanto por alguém que registra sua performance, seu olhar e o olhar de alguém sobre si, similar ao capítulo das crianças. Essas cenas são intercaladas com imagens de arquivo ou registros fotográficos de ancestrais realizando as mesmas práticas. Essa memória também está presente nas letras das músicas cantadas. O livro contém desde a composição dessas músicas até receitas culinárias e listas de orientações sobre o cuidado, além de fotografias e ilustrações dessa cultura.



Figura 105 - Rio Piauítinga
Fonte: Arquivo pessoal, 2024

O capítulo 10 é introduzido pela chuva do anterior porque ele foca na *água*. Aqui tem mais cantoria das pessoas, mas dessa vez sobre a água e com ela construindo o instrumental. Som da chuva, do fluxo do rio, pessoas mergulhando, pessoas respirando, o silêncio ao submergir, a paz, a cura, a vida. No filme, cenas de pessoas tomando banho de rio, lavando pratos e roupas, bebendo água, cozinhando, olhando a chuva, a chuva percorrendo todo o bairro, etc. No livro, Oxum como referência e registros de nossas nuvens e encanamentos.

Por fim, o capítulo 11 traz a *expressão* e a *arte*. A ideia de encerramento para mim é a proposição de criarmos 3 obras diferentes em comunhão. Uma *ilustração* para colarmos no livro junto com seu processo de criação. Uma *música* com canto, rima, sons corporais, letra, melodia, instrumental, ruídos e paisagens sonoras. E um *videoclipe* para essa música. O tema central é um registro da comunidade que será enviado para séculos no futuro e para uma galáxia distante. Se estivéssemos nos comunicando com seres vivos de uma realidade totalmente diferente da nossa, o que nós gostaríamos de expressar? Quais imagens queremos enviar, quais sons, quais audiovisuais? Podemos nos unir em prol desse objetivo? O que poderá sair desse processo? Veremos.

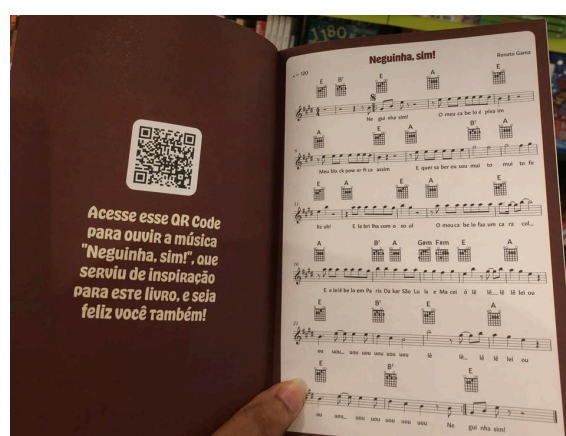


Figura 106 - Links
Fonte: Arquivo pessoal, 2024

Penso numa distribuição para essas obras marcada por *links* que estejam conectando-as. Nesse sentido, fui atravessada pelo livro *Neginha, sim!* (2023) de Renato Gama e Bárbara Quintino. A obra é inspirada numa música e ao longo das páginas apresenta seus versos acompanhados de ilustrações visuais. Ao fim do livro existe a composição da música e um *QR Code* que leva até um vídeo no *YouTube* onde ela está sendo performada. Penso em alguém conhecendo o livro criado por Alecrim e encontrando nele esses *links* para acessar o filme e o álbum, penso o mesmo para as outras duas obras. Todas interligadas tanto pela narrativa quanto pela veiculação.



Figura 107 - alekole
Fonte: Sacramento, 2024

A primeira figura deste capítulo é um registro de quando comecei o mestrado, alekole nascendo. Agora no fim resolvi trazer uma nova fotografia (figura 107), também feita por Daiene Sacramento. Dessa vez ela registra esse momento dois anos depois para que possamos desaguar no mesmo rio e continuar o fluxo.

Encerro esse terceiro e último ato pensando na narrativa cinematográfica como uma linguagem atravessada pela contação de histórias. Nela cabe uma variedade de códigos linguísticos e quero ser capaz de mergulhar o mais fundo possível nessas possibilidades. O roteiro para mim nesse momento pode planejar o fazer fílmico e contar essas histórias de maneiras muito diversas. Os diálogos já não precisam mais se restringir apenas à fala, a voz humana pode se expressar através do canto, da rima, do recitar de um cordel ou poesia. Podemos escrever diálogos rimados. As ações não precisam se ater a seguir uma única pessoa em uma jornada específica enquanto é atravessada por outras, elas podem descrever atos de pessoas diversas em espaços e momentos distintos. Um roteiro pode ter imagens, figuras, ilustrações e *links*. O protagonismo de um roteiro pode ser o de um território, uma comunidade, um quilombo. Sua jornada pode ser a de observação de diversos aspectos que atravessam esse protagonismo. De um jeito ou de outro, estamos planejando nossas obras ao passo que estamos contando nossas histórias.

EPÍLOGO

Replico aqui parte das considerações finais que escrevi para o ensaio já citado no capítulo 6. Quando reflito sobre o mestrado, o que mais se sobressai em mim é o potencial de registro humano que observo na linguagem audiovisual. Minhas intenções para o futuro são de me aproximar do afrofuturismo, do imaginário e das existências não humanas na natureza e no cosmos.

Comecei esta narrativa acadêmica, artística e processual partindo da minha relação com a contação de histórias através de palavras, escritas e faladas. Ao longo dos anos, pude também realizar esse ato interagindo com outras linguagens. Como qualquer pessoa, fui afetada e me expressei de diferentes maneiras através do tempo. Se eu sozinha tenho todas essas informações e habilidades de comunicar em meu repertório unitário, acredito que a potencialidade artística e linguística tende a crescer exponencialmente em comunidade. Tenho diversas memórias em meu bairro e diversas possibilidades de expressá-las, assim como todas as pessoas que por ele foram e são afetadas. Neste processo de criação cósmico eu não estou no centro, eu sou uma entre as demais. Tive acesso a um direito básico e consegui cursar uma carreira acadêmica na área das artes, o que não torna meu conhecimento mais importante que o das pessoas que não acessaram esse direito. Ambas temos o que expressar e formas potentes de realizar este processo. Em nossa criação enquanto comunidade, cada pessoa contribui com o que pode e quer oferecer, de acordo com seu pessoal e sua visão do todo.

É neste ponto que estou agora, pensando em como podemos nos juntar para tornar plural a forma como registramos o território que habitamos, de acordo com nossas memórias sobre ele. No futuro quero ir além do registro e pensar sobre o que a imaginação tem a ver com tudo isso. Hoje vivemos num território imaginado por quem o administra, quem o invadiu forçou sobre ele desde o idioma, as roupas, as fronteiras e a locomoção até como nos comportamos, por onde andamos, como vivemos e como devemos morrer. Como se fossem roteiristas de uma narrativa onde somos personagens à mercê de suas decisões criativas. Sempre seguimos criando, no entanto, continuamos expressando nossa autenticidade em meio a essas violências. Mesmo nadando constantemente contra a corrente, estamos aqui hoje. Onde poderemos estar daqui a mais alguns séculos? Como podemos nos relacionar justamente com a imaginação como forma de cura? Se pudéssemos imaginar o território que queremos habitar, como ele seria? Até onde podemos ir quando vamos além do concreto e adentramos o abstrato? Onde o cinema e o audiovisual estão nesse processo?

Vamos investigar. Até já!

REFERÊNCIAS

Sembène: Commemorating the Centennial of Senegalese Writer-Director Ousmane Sembène (1923-2007). New York City, NY: **Villa Albertine**, Setembro de 2023. Disponível em: <<https://villa-albertine.org/events/sembene-commemorating-the-centennial-of-senegalese-writer-director-ousmane-sembene-1923-2007/>> Acessado em: 26/07/2024

3 MARIAS. Dirigido por Laura Tourinho. Produzido por Clarice Manguiera. Elenco: Lúcia Maria Santos; Maria Edite Chagas Hora; Maria “Pequena” Santos Barbosa. Aracaju, SE: FUNCAP/SE, 2021

35 RHUMS. Dirigido por Claire Denis. Roteirizado por: Claire Denis e Jean-Pol Fargeau. Elenco principal: Alex Descas, Mati Diop, Nicole Dongue e Grégoire Colin. França: Soudaine Compagnie; Alemanha: Pandora Filmproduktion, 2009

A LAGOA AZUL. Dirigido por Randal Kleiser. Culver City, EUA: Columbia Pictures, 1980. Netflix (104 minutos)

AFRIQUE SUR SEINE. Dirigido por Mamadou Sarr e Paulin Vieyra. França: Le Groupe Africain du Cinéma, 1955

alekole. **Inperfection is Beautiful 6’ 11°15'39"S 37°25'59"O (UNAPPROVED ROUGH CUT III)**. alekole. Youtube, 2024. Disponível em: <<https://youtu.be/EDH6ju8zgHs?si=IKOFFLUS0hjjRSj3>> Acessado em: 26/07/2024

alekole. **JuMar10’ 10°55'25"S 37°06'16"O (UNAPPROVED ROUGH CUT I)**. alekole. Youtube, 2024. Disponível em: <<https://youtu.be/lsUAEZmjf8M?si=W6X5B-ADWRX9JgkZ>> Acessado em: 26/07/2024

ARANZANA, Beatriz. **Protagonistas do filme 3 Marias**. Arquivo Pessoal. São Cristóvão, SE, 2020

ATÉ O FIM. Dirigido por Ary Rosa e Glenda Nicácio. Bahia: Rosza Filmes, 2020. (93 minutos)

ATLANTIQUE. Dirigido por Mati Diop. Senegal: Cinekap; França: Les Films du Bal; Bélgica: Frakas Productions; França: ARTE France Cinéma, 2019. Netflix (105 minutos)

ATLANTIQUES. Dirigido por Mati Diop. Senegal; França: Le Fresnoy Studio National des Arts Contemporains; França: Anna Sanders Films, 2009. MUBI (16 minutos)

BA, Amadou Bal. Safi Faye, cinéaste sénégalaise. **Le Club de Mediapart**, 11 de março de 2023. Disponível em: <<https://blogs.mediapart.fr/amadoubaba19gmailcom/blog/110323/safi-faye-cineaste-senegalaise-par-amadou-bal-ba>> Acessado em 26/07/2024

BAL, Mieke. **Narratology: introduction to the Theory of Narrative**. Toronto: University of Toronto Press, 1997

BEFORE SUNRISE. Dirigido por Richard Linklater. Culver City, EUA: Columbia Pictures, 1995. HBO MAX (100 minutos)

BEFORE SUNSET. Dirigido por Richard Linklater. Burbank, EUA: Warner Bros. Pictures, 2004. HBO MAX (80 minutos)

BEFORE MIDNIGHT. Dirigido por Richard Linklater. Nova York, EUA: Sony Pictures Classics, 2013. (109 minutos)

BLACK IS KING. Dirigido por Beyoncé Knowles-Carter et al. Burbank, EUA: Walt Disney Pictures, 2020. Disney Plus (85 minutos)

BORDENAVE, Juan E. Diaz. **Além dos meios e mensagens:** introdução à comunicação como processo, tecnologia, sistema e ciência. 2ª ed; 3ª ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 1984; 1986

BOROM SARRET. Dirigido por Ousmane Sembène. Senegal: M3M La Médiathèque des Trois Mondes, 1963. (18 minutos)

BOYHOOD. Dirigido por Richard Linklater. Nova York, EUA: IFC Films, 2014. Star Plus (165 minutos)

BUTLER, Judith. **Corpos em aliança e a política das ruas:** notas para uma teoria performativa da assembleia. 2ª edição Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2018

CABRA MARCADO PARA MORRER. Dirigido por Eduardo Coutinho. Rio de Janeiro: CPC - Centro Popular de Cultura da UNE - União Nacional dos Estudantes; MPC - Movimento de Cultura Popular de Pernambuco; Mapa Filmes do Brasil, 1984

CAFÉ COM CANELA. Dirigido por Glenda Nicácio e Ary Rosa. Bahia: Rosza Filmes, 2017

CAFFÉ, Eliane. In: **Era o Hotel Cambridge - Eliane Caffé e Carla Caffé.** FAUUSP. Youtube, 2019. Disponível em: <<https://youtu.be/uvVDjPbUtlk>> Acessado em: 26/07/2024

CANDOMBLÉ - O mundo dos orixás. Dicionário. **O Candomblé.** Disponível em: <<https://ocandomble.com/vocabulario-ketu/>> Acessado em: 26/07/2024

CARRIÈRE, Jean-Claude. **A linguagem secreta do cinema.** Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2014

CARTER, Beyoncé Knowles. **How to make lemonade.** EUA: Parkwood Entertainment, 2017.

COSTA, Suzane Lima. **De Carta camponesa (1075) à carta a Safi Faye.** In.: BAMBÁ, Mahomed; MELEIRO, Alessandra. Filmes da África e da diáspora: objetos de discursos. Salvador: EDUFBA, 2012

CUNHA, Daniel. **Fotografia de representação da anatomia humana I.** Arquivo Pessoal. Lagarto, SE, 2022

CUNHA, Daniel. **Fotografia de representação da anatomia humana II.** Arquivo Pessoal. Lagarto, SE, 2022

DAHOMÉY. Dirigido por Mati Diop. Senegal: Fanta Sy; França: Les Films du Bal, 2024

DAVIS, Angela. **An autobiography.** Nova York, EUA: Random House, 1974

DAUGHTERS OF THE DUST. Dirigido por Julie Dash. Nova York, EUA: Kino International, 1991. (112 minutos)

DIOP, Mati. IN: **ATLANTIQUE - Press conference - Cannes 2019 - EV.** Festival de Cannes (Officiel). Youtube, 2019. Disponível em: <<https://youtu.be/hqiPm6PnAyQ>> Acessado em: 26/07/2024

_____. IN: **Mati Diop on Atlantics and Her Filmmaking Process I NYFF57.** Film at Lincoln Center. Youtube, 2019. Disponível em: <<https://youtu.be/X2IRPUstAOk>> Acessado em: 26/07/2024

DIOP, Mati; FREITAS, Kênia. IN: **XIII JANELA - Kênia Freitas conversa com Mati Diop.** Janela Internacional de Cinema de Recife. Youtube, 2021. Disponível em: <<https://youtu.be/tF6655xJoFY>> Acessado em: 26/07/2024

DIVERGENTE. Dirigido por Neil Burger. Universal City, EUA: Summit Entertainment, 2014. Lionsgate Plus (139 minutos)

ELLERSON, Beti. Luxor African Film Festival 2021 Celebrates 10 years of Imagination - Memories of Safi Faye (2016) and Dora Bouchoucha (2019). **African Women in Cinema**, 2021. Disponível em: <<https://africanwomenincinema.blogspot.com/2017/03/luxor-african-film-festival-2021-ten-years-imagination.html>> Acessado em: 26/07/2024

ERA O HOTEL CAMBRIDGE. Dirigido por Eliane Caffé. São Paulo: Ancine, Petrobras, 2016. (99 minutos)

ESTÓRIAS DE FAMÍLIA. Apresentado por Dona Jacira. São Paulo: Laboratório Fantasma, 2021. Podcast. Disponível em: <<https://open.spotify.com/show/5gww5WONur9x7QiXEUNKPn?si=90583ca4b6094b54>> Acessado em: 26/07/2024

ESTRELAS ALÉM DO TEMPO. Dirigido por Theodore Melfi. Los Angeles, EUA: 20th Century Fox, 2016. Disney Plus (129 minutos)

EX MACHINA. Dirigido por Alex Garland. Nova York, EUA: A24, 2014. (108 minutos)

FIELD, Syd. **Manual do roteiro:** os fundamentos do texto cinematográfico. 14ª edição. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001

Fifth Star Labs LLC. **Sky Guide.** Disponível em: <<https://www.fifthstarlabs.com/>> Acessado em: 26/07/2024

FLOYDWEBB. Djibril Diop Documentary Part 2. **Black World Cinema**, 17 de julho de 2016. Disponível em: <<https://blackworldcinema.net/blog/2016/07/17/djibril-diop-documentary-part-2/>> Acessado em: 26/07/2024

GAMA, Renato; QUINTINO, Bárbara. **Neguinha, sim!**. SP: Companhia das Letrinhas, 2023

GARCIA, Marília. **Parque das ruínas.** São Paulo: Luna Parque, 2018

GHIL, R. G. **Atlantique: amor como política, espiritualidade anticolonial e suas cartografias afetivas.** Dissertação (Mestrado em Comunicação e Territorialidades). - Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Territorialidades, Universidade Federal do Espírito Santo, Vitória, 2023

GLYN, Paul. Cannes 2019: Mati Diop 'a little sad' to make history. Londres: **BBC**, 2019. Disponível em: <<https://www.bbc.com/news/entertainment-arts-48309524>> Acessado em: 26/07/2024

GOMES, Tiago de Castro Machado. **Grandes clássicos do cinema africano.** RJ: LDC, 2017

GOMES, Tiago Castro. **Ousmane Sembène: militante pela arte.** In.: GOMES, Tiago de Castro Machado. **Grandes clássicos do cinema africano.** RJ: LDC, 2017

GONZALEZ, Lélia. **A categoria político-cultural da Amefricanidade.** In: Tempo Brasileiro. Rio de Janeiro, N° 92/93 (jan./jun.). 1988b, p. 69-82

GOOGLE. **Google Earth website.** Disponível em: <<https://earth.google.com/web/>> Acessado em: 26/07/2024

GUATTARI, Félix. In: RIBAS, Cristina Thorstenberg. **Ritornelos e afetos existenciais.** São Paulo: GIS - Gesto, Imagem e Som, v. 4, n. 1, p. 383-397, out. 2019

HARTMAN, Saidiya In: SOUZA, Fernanda Silva e; RIBEIRO, Marcelo R. S. **Vênus em dois atos**. Revisão: FREITAS, Kênia; SOVIK, Liv. Revista Eco-Pós, v. 23, n. 3, 2020

hooks, bell. **All about love** - new visions. Nova York: HarperCollins Publishers Inc., 2000.

II HANDS II HEAVEN. Beyoncé. In: COWBOY CARTER. Álbum musical de Beyoncé. Los Angeles, EUA: Parkwood Entertainment, LLC, 2024

JESUS, Angela Silva de. **Longa memória do nosso território familiar**. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Cinema e Audiovisual). - Departamento de Comunicação Social, Universidade Federal de Sergipe, São Cristóvão, 2022

JESUS, Angela Silva de. **Eu: negra, do alecrim e roteirista; em meus processos de criação**. Grau Zero – Revista de Crítica Cultural, Alagoinhas-BA: Fábrica de Letras - UNEB, v. 11, n. 2, p. 91–111, 2024

JESUS, Carolina Maria de. **Diário de Bitita**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.

JOGOS VORAZES. Dirigido por Gary Ross. Santa Monica, EUA: Lionsgate, 2012. Netflix (142 minutos)

KADDU BEYKAT. Dirigido por Safi Faye. Safi Faye Productions, 1975. (90 minutos)

LA FEMME INVISIBLE. Dirigido por Pascale Obolo. França, 2008

LA PASSANTE. Dirigido por Safi Faye. França, 1972

LEMONADE. Álbum visual de Beyoncé. Adaptação fílmica e poesia por Warsan Shire. Los Angeles, EUA: Parkwood Entertainment, LLC, 2016. Tidal (65 minutos)

LOS SILENCIOS. Dirigido por Beatriz Seigner. São Paulo: Miriade Filmes, 2018. (90 minutos)

LUNA, Luedje. **Um corpo no mundo**. Álbum musical de Luedje Luna. SP: YB Music, 2017

MARTINS, Leda Maria. **Performances do tempo espiralar**. In: Graciela Ravetti; Márcia Arbex. (Org.). Performance, exílio, fronteiras, errâncias territoriais e textuais. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, 2002, v. 1. (p. 69-91)

Mati Diop. **Black Women Directors**. s.d. Disponível em: <<https://www.blackwomendirectors.co/library/mati-diop#:~:text=Mati%20Diop%20is%20an%20actress.%2C%20and%20the%20spiritual%2Fsupernatural>> Acessado em: 26/07/2024

MAZE RUNNER - CORRER OU MORRER. Dirigido por Wes Ball. Los Angeles. EUA: 20th Century Studios, 2014. Star Plus(114 minutos)

MBAYE, Linguère Mously. **“Barcelona or Die”: Understanding Illegal Migration from Senegal**. In: IZA Institute of Labor Economics Disponível em: <https://www.iza.org/publications/dp/7728/barcelona-or-die-understanding-illegal-migration-from-senegal> Acessado em: 26/07/2024.

MCKEE, Robert. **Story**: substância, estrutura, estilo e os princípios da escrita de roteiro. Curitiba, PR: Arte & Letra, 2006

MILLE SOLEILS. Dirigido por Mati Diop. França; Senegal: Anna Sanders Films, 2013. (45 minutos)

MISS JUNETEENTH. Dirigido por Channing Godfrey Peoples. Santa Monica, EUA: Vertical Entertainment, 2020 (103 minutos)

MOI, UN NOIR. Dirigido por Jean Rouch. França: Films de la Pléiade, 1957. (70 minutos)

MOSSANE. Direção por Safi Faye. França: La Sept Cinéma, 1996 (101 minutos)

MUSEUMOFLOST. Australia's First Movie Screening. **The Museum of Lost Things: The Melbourne Files**, 20 de novembro de 2017. Disponível em: <<https://www.museumoflost.com/australias-first-movie-screening/>> Acessado em: 26/07/2024

NASCIMENTO, Beatriz. **O conceito de quilombo e a resistência cultural negra.** In: RATTIS Alex. Eu sou atlântica: sobre a trajetória de vida de Beatriz Nascimento. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2006

OLHOS FAMINTOS. Dirigido por Victor Salva. Los Angeles, EUA: United Artists, 2001. Prime Video (90 minutos)

OLIVEIRA, Janaina. **Mulheres de imagem: reflexões sobre o cinema africano no feminino.** In.: HOLANDA, Karla. Mulheres de cinema. RJ: Numa, 2019

OLIVEIRA, Janaina. **Djibril Diop Mambéty em primeiro plano: reflexões sobre um cinema africano extemporâneo.** In.: GOMES, Tiago de Castro Machado. Grandes clássicos do cinema africano. RJ: LDC, 2017

OSHÚN IBÚ KOLÉ. **Ifá Ni L'Órun**, 2014. Disponível em: <<https://ifanilorun.com/?p=2343>> Acessado em 26/07/2024

PÂNICO NA FLORESTA. Dirigido por Rob Schmidt. Los Angeles, EUA: 20th Century Fox, 2003. TeleCine (81 minutos)

PAGE, Thomas. Cannes 2019: 'Atlantics' director Mati Diop is the first black female contender for the Palme d'Or. EUA: **CNN Style**, 21 de maio de 2019. Disponível em: <<https://edition.cnn.com/style/article/mati-diop-cannes-2019-atlantics/index.html>> Acessado em: 26/07/2024

PARAIZO, Lucas. In: GOMES, Ana Ângela Farias; FIEL, Arthur Felipe; JESUS, Angela Silva de. **Entre o cinema e a TV, processos de criação de roteiro no Brasil hoje: um diálogo com Lucas Paraizo.** Esferas, vol. 2, nº21, p. (268 a 289), maio-agosto, 2021

PETIT A PETIT. Dirigido por Jean Rouch. França: Les Films de la Pléiade, 1970

PETIT, Mathilde. Safi Faye - Fad, Jal (Cannes Classics). **Festival de Cannes**, 16.05.2018. Disponível em: <<https://www.festival-cannes.com/en/medialibrary/safi-faye-fad-jal-cannes-classics/>> Acessado em: 26/07/2024

PREMONIÇÃO 5. Dirigido por Steven Quale. Burbank, EUA: Warner Bros. Pictures, 2011. (92 minutos)

Q&A WITH MATI DIOP. **Le Cinéma Club.** Disponível em: <<https://www.lecinemaclub.com/journal/an-interview-with-mati-diop/>> Acessado em: 26/07/2024

QUEBRADA, Linn da. **Serei a.** In: PAJUBÁ. Álbum musical de Linn da Quebrada. SP: Linn da Quebrada, 2017

RIBEIRO, Marcelo R. S. **Desterro, desejo, delírio**. In.: GOMES, Tiago de Castro Machado. Grandes clássicos do cinema africano. RJ: LDC, 2017

RIIVERDANCE. Beyoncé. In: COWBOY CARTER. Álbum musical de Beyoncé. Los Angeles, EUA: Parkwood Entertainment, LLC, 2024

SACRAMENTO, Daiene. **alekole**. Arquivo pessoal. Estância-SE: 2024

SACRAMENTO, Daiene. **Nascimento**. Arquivo pessoal. Estância-SE: 2022

SACRAMENTO, Daiene. **Perspectiva**. Arquivo pessoal. Estância-SE: 2022

SACRAMENTO, Evelyn. **Safi Faye: entre o olhar e o pertencimento**. Dissertação (Mestrado em Estudos Étnicos e Africanos). - Programa Multidisciplinar de Pós-Graduação em Estudos Étnicos e Africanos, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2019

_____. **Safi Faye: sobre o pertencer**. In.: GOMES, Tiago de Castro Machado. Grandes clássicos do cinema africano. RJ: LDC, 2017

SALLES, Cecília Almeida. **Gesto inacabado: processo de criação artística**. São Paulo: FAPESP: Annablume, 1998

_____. **Arquivos de criação - arte e curadoria**. Vinhedo, SP: Editora Horizonte, 2010

SAUVAGNARGUES, Anne. In: RANIERE, Édio; HACK, Lilian. **“Somos nada mais que imagens” - Entrevista com Anne Sauvagnargues**. Revisão: Rosane Neves. Rev. Polis e Psique; 10(1): 6-29, 2020

SEIGNER, Beatriz. In: **DEBATE | Los silencios + Beatriz Seigner**. CINUSP Paulo Emílio. Youtube, 2019. Disponível em: <[https://youtu.be/ VqjEJrfjKw](https://youtu.be/VqjEJrfjKw)> Acessado: 26/07/2024

SEMBÈNE, Ousmane. **Le docker noir**. França: Nouvelles Éditions Debresse, 1956

SENDRA, Estrella. Safi Faye: Farewell to a pioneering filmmaker. **African Arguments**, 24 de fevereiro de 2023. Disponível em: <<https://africanarguments.org/2023/02/safi-faye-farewell-to-a-pioneering-filmmaker/>> Acessado em: 26/07/2024

SILVA, Édio Raniere da. **Deleuze e a arte: uma leitura da obra de Anne Sauvagnargues**. Paralelo 31, edição 15, p. 36-56, dezembro de 2020

THE LION KING: THE GIFT. Álbum musical de Beyoncé Knowles-Carter et al. Los Angeles, EUA: Parkwood Entertainment; Nova York, EUA: Columbia Records, 2019

THIAM, Abdoulaye. **Les Veuves de la Mer**. In: Courier International. Disponível em: <https://www.courrierinternational.com/article/2012/11/05/les-veuves-de-la-mer> Acessado em: 26/07/2024.

TOUKI BOUKI. Dirigido por Djibril Diop Mambéty. Senegal: Cinegrit, 1973. (90 minutos)

TRUBY, John. **The anatomy of story: 22 steps to becoming a master storyteller**. Londres, RU: Faber & Faber, 2008

TUCKER, Michael. **Lessons from the screenplay**. Youtube. 2016-2022. Disponível em: <<https://www.youtube.com/@LessonsfromtheScreenplay/featured>> Acessado em: 26/07/2024.

_____ **Ex Machina - The Control of Information.** Lessons from the screenplay. Youtube. 2016.
Disponível em: <<https://youtu.be/1Ko9mWdqW-M>> Acessado em: 26/07/2024

_____ **Hidden Figures - The Power of Subplots.** Lessons from the Screenplay. Youtube. 2017.
Disponível em: <<https://youtu.be/DLXwzj59mnM>> Acessado em: 26/07/2024

_____ **The Avengers - Defining and Act.** Lessons from the Screenplay. Youtube. 2018.
Disponível em: <<https://youtu.be/j56WPBaiPYQ?si=nIPYKk0liWwrVwXK>> Acessado em: 26/07/2024

TYRANT. Beyoncé; Dolly Parton. In: COWBOY CARTER. Álbum musical de Beyoncé. Los Angeles, EUA: Parkwood Entertainment, LLC, 2024

UM CORPO NO MUNDO. Álbum musical de Luedji Luna. São Paulo: YB Music, 2017

UM DIA COM JERUSA. Dirigido por Viviane Ferreira. São Paulo: Odum Filmes, 2021. Netflix (74 minutos)

UMA LINDA MULHER. Dirigido por Garry Marshall. Burbank, EUA: Walt Disney Studios, 1990. Star Plus (120 minutos)

Urso de Berlim vai para filme de Mati Diop sobre devolução de obras africanas saqueadas por franceses. RFI, 25/02/2024. Disponível em: <<https://www.rfi.fr/br/cultura/20240225-urso-de-berlim-vai-para-filme-de-mati-diop-sobre-devolu%C3%A7%C3%A3o-de-obras-africanas-saqueadas-por-franceses>> Acessado em: 26/07/2024