

INSTITUTO DE ARTE E COMUNICAÇÃO SOCIAL  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM CINEMA E AUDIOVISUAL  
MESTRADO EM CINEMA E AUDIOVISUAL

FÁTIMA LUIZA DA SILVA SANTOS

**A VOZ E A VEZ NO CINEMA AFRICANO:**

Atravessamentos entre o olhar e a fala em *Nha Fala* (Flora Gomes,  
2002)



Niterói  
2021

FÁTIMA LUIZA DA SILVA SANTOS

A VOZ E A VEZ NO CINEMA AFRICANO

Atravessamentos entre o olhar, a fala e a história em *Nha Fala* (Flora  
Gomes, 2002)

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-  
Graduação em Cinema e Audiovisual do Instituto de  
Arte e Comunicação Social da Universidade Federal  
Fluminense, como requisito parcial para a obtenção  
do título de Mestre.

Linha de Pesquisa: Histórias e Políticas.

Orientador: Prof. Dr. Fabián Rodrigo Magioli Núñez

Niterói  
2021

Ata de Defesa da mestranda **Fátima Luiza da Silva Santos**,  
na forma em que se segue:

Aos treze dias do mês de dezembro de dois mil e vinte e um às 10:00 horas, na sede do Programa Pós-Graduação em Cinema e Audiovisual, a Rua Alexandre Moura, nº 8, Bloco A, São Domingos – Tererói/RJ (banca formada por videoconferência), instalou-se a banca examinadora da defesa de mestrado em Cinema e Audiovisual de **Fátima Luiza da Silva Santos** formada pelos seguintes professores doutores: Fabián Rodrigo Magioli Núñez (UFF), Maurício de Bragança (UFF) e Jusciele Conceição Almeida de Oliveira (CIAC/UALG). Abertos os trabalhos, o presidente da banca passou a palavra à aluna para que expusesse oralmente o seu trabalho, intitulado: **“A VOZ E A VEZ NO CINEMA BRASILEIRO: Atravessamentos entre o olhar, a fala e a história em *Nha Fala* (Flora Gomes, 2002)”**. Durante a exposição, o presidente da banca passou a palavra aos outros membros para que comentassem o trabalho e arguissem a aluna, para a seguir também comentar o trabalho e as observações feitas pelos professores. Feitos os comentários e arguições, a banca se reuniu e emitiu o seguinte parecer: *A banca ressalta a originalidade da pesquisa, em seu foco no cinema bissau-guineense, em especial, na relação com a personagem Vita do filme *Nha Fala* de Flora Gomes. Destaca a ousadia em sua proposta de virada metodológica, e a vida pela urgência necessária de desconstruir os cânones acadêmicos e com este propósito a banca aconselha o diálogo com outros autores para a construção de novos atravessamentos teóricos e procedimentos metodológicos construção de conhecimento.*

Assim, a banca considerou a aluna APROVADA (X) NÃO APROVADA ( ).

Encerrada mais havendo, foram encerrados os trabalhos e eu, Fabián Rodrigo Magioli Núñez, lavrei a ata que segue e por mim assinada e pelos demais membros da banca

Prof. Dr. Fabián Rodrigo Magioli Núñez (Orientador - UFF)

Prof. Dr. Maurício de Bragança (UFF)

Profa. Dra. Jusciele Conceição Almeida de Oliveira (CIAC/UALG)

Ficha catalográfica automática - SDC/BCG  
Gerada com informações fornecidas pelo autor

S237v Santos, Fátima Luiza da Silva  
A VOZ E A VEZ NO CINEMA AFRICANO : Atravessamentos entre o  
olhar, a fala e a história em Nha Fala (Flora Gomes, 2002) /  
Fátima Luiza da Silva Santos ; Fabián Rodrigo Magioli  
Núñez, orientador. Niterói, 2021.  
90 f. : il.

Dissertação (mestrado)-Universidade Federal Fluminense,  
Niterói, 2021.

DOI: <http://dx.doi.org/10.22409/PPGCine.2021.m.11262837464>

1. Cinema africano. 2. Cinema negro. 3. Cinema Bissau  
guineense. 4. Produção intelectual. I. Núñez, Fabián  
Rodrigo Magioli, orientador. II. Universidade Federal  
Fluminense. Instituto de Arte e Comunicação Social. III.  
Título.

CDD -

Minha mente decolou  
E eu fiquei no chão  
Ouvindo a voz do vento  
E assim que saí  
O mundo perdeu a cor  
Uma rosa opaca explodiu  
Em todas as cores do mundo  
E ele ficou pequeno  
E eu mais alta

Há pesadelos secretos  
Você não pode contá-los  
Reze para as deusas  
Elas vão te salvar  
E você fica mais alta  
E sua alma fica presa ao chão  
O sol nunca mais nascerá

*Lar – Fátima Luiza*

A Eulina Rodrigues

## AGRADECIMENTOS

Agradeço em primeiro lugar a Nossa Senhora da Conceição e mainha. Mainha, obrigada por interceder por mim a todo momento. Sem seu manto eu sou ninguém. A oito de novembro eu comemoro a sua data, pois faz-se santa milagreira operando com mãos divinas as bênçãos da minha vida. Obrigada.

Agradeço imensamente a meus familiares: tia Denise pelo apoio intelectual e financeiro, tio Rivaldo por sempre se preocupar se estou bem, a Deyse pelo carinho imenso que tem comigo desde que nasci, participando ativamente da minha criação; a Cynthia por dividir parte da jornada em Niterói comigo e ser minha guardiã, a Joana por ser uma “irmã gêmea mais nova” e um pedacinho de mim que se renova; a tia Cleide por ser meu refúgio afetivo desde 1996, tio João por ser quem é e me mostrar o caminho de quem eu posso ser; a meu primo Rogério pelas trocas intelectuais e a todos aqueles direta e indiretamente envolvidos com as minhas desventuras.

Agradeço a minhas amigadas de longa data desde os tempos de colégio: Artur, Camila, João Pedro, Maria Luíza, Mariana, Matheus e Rodolfo. Nossas reuniões regadas a nostalgias líquidas e risadas concretas me ensinaram que a vida é mais feliz compartilhada com quem a gente escolhe como família. À Aline por ser minha inspiração, meu porto seguro e minha fonte infinita de boas memórias. *A resenha é nossa.*

Obrigada a minhas amigadas construídas na UFPE por mostrarem que a vida acadêmica não é só a dureza dos estudos intensos. Obrigada pelas ricas trocas intelectuais, risadas sinceras, abraços necessários e puxões de orelha. São: Isabelle, obrigada por despertar em mim o potencial acadêmico, acreditando em meus trabalhos mais que eu mesma; e Ana Karolina, agradeço por ser nosso docinho sincero, sempre nos alegrando com sua perspicácia; obrigada a Anna Gabriella, Gabriela, Hannah, Isis e Mariana por dividirem o passeio de montanha-russa que foi a graduação em Letras/Inglês; obrigada Ana Carla, Bianca, Luiz pela jornada profissional que fez encontrar-nos em um propósito de engrandecer o ensino público superior brasileiro. Paulo Rafael, te agradeço pelo carinho e suporte incondicional.

Agradeço às primeiras pessoas que me receberam em Niterói: Carla, Júlia e Wagner, meus primeiros colegas de apartamento; Eric e Viviane que dividiram a jornada comigo depois junto a Júlia. Gratidão por fazerem de Niterói um lar.

Às minhas amizades construídas no Rio de Janeiro através do PPGCine minha imensa gratidão: à Naira, por me entender no olhar, compartilhar seu lar tantas vezes e me ajudar a reconstruir meus pedaços jogados pelo Rio de Janeiro; e Rosa por ser inspiradora e fonte incessante de afeto; a Uriel por ser desde o início da minha jornada com o PPGCine a minha maior inspiração e a pessoa a quem devo infinitos agradecimentos por ter feito tanto por mim; a Allan e Jéssica, por entenderem tanto minha mente jovem e agitada. Ao Prof. Dr. João Luiz Leocádio, coordenador do Programa de Tutoria em Cinema e Audiovisual, por ter confiado no meu trabalho em tempos tão difíceis durante a pandemia do Covid 19, Lucas Reis, meu colega de tutoria, com quem dividi encontros acadêmicos incríveis e muitas vivências virtuais e os estudantes que participaram dos Encontros de Tutoria. A todos do PPGCine que fizeram a jornada valer à pena pela leveza das amizades: muito obrigada.

Agradeço imensamente a Carolina, Virgínia, Roberta, Fran, Marina, Régis e Mayara por dividirem comigo as alegrias e desafios da vida de professora. Vocês me mostraram que sou mais forte do que penso ser. Obrigada Lia e Jorge por acreditarem no trabalho de uma professora recém-formada e por terem me guiado e acolhido profissionalmente.

Aos meus estudantes do curso de Letras da Universidade Federal do Recôncavo da Bahia. Vocês renovaram minha fé na educação a cada encontro virtual. Agradeço imensamente pelo apoio e pelas trocas.

Meu grande agradecimento ao meu orientador Professor Dr. Fabián Rodrigo Magioli Núñez, que nunca deixou de me entender e sempre viu meu trabalho com olhos tão ternos, seus esforços são do meu mais profundo agradecimento.

Meu último agradecimento, o mais importante, é a minha avó Eulina Rodrigues, que não se faz mais presente no mundo carnal e banal que vivemos. A ela quem dedico todo esse trabalho e minha infinita gratidão por ter me criado com ternura divina.

## RESUMO

Esta dissertação tem o objetivo de organizar e analisar as relações do personagem principal do filme *Nha Fala* (Flora Gomes, 2002) e minhas vivências como acadêmica negra no Rio de Janeiro. O filme da Guiné-Bissau conta a história da personagem Vita (Fatou N'Diaye) e sua jornada entre o país natal e a França e a maldição que a persegue: não pode cantar, e se o fizer, deverá morrer. O ponto de partida é problematizar o motivo pelo qual pesquisar esse filme era um tópico específico de uma pergunta durante a defesa do meu projeto. Pesquisar filmes africanos no Brasil ainda não é a pragmática dos estudos cinematográficos, pois ainda não é considerado uma parte central do cinema, sendo realizado nas margens ou periferias. A dissertação a seguir discute o lugar da mulher negra como pesquisadora acadêmica e os problemas, desafios, preconceitos e silenciamentos que ela enfrenta ao estudar o que é importante para ela e sua comunidade no campo das ciências humanas. Adicionalmente, a base teórica da dissertação é o livro *Memórias da Plantação: episódios de racismo cotidiano* de Grada Kilomba (2019), no qual o suporte se faz nas histórias de racismo contadas no livro e alertadas enquanto processos de silenciamento e invisibilização de pesquisas sobre ser negra, sobre violências políticas e estéticas da raça. Enquanto Kilomba expressa a voz, bell hooks (2019) expressa o olhar enquanto agenciamento das experiências da mulher negra espectadora. Elas são a base desta pesquisa. Em seguida, a discussão se concentra no possível encontro entre Fátima e Vita, em um bar de Niterói. Para ser escrito, contou com o apoio de processos de roteiro (Field, 2001). Por fim, discute-se como esta dissertação pode levar a mais questionamentos sobre as pesquisadoras negras, estudando o cinema africano em sua singularidade e o lugar da África no Brasil.

Palavras-chaves: cinema africano; cinema negro; voz; Flora Gomes; olhar.



## ABSTRACT

This dissertation is written in order to organize and analyze the relationships of the main character of the movie *Nha Fala* (Flora Gomes, 2002) and my experiences as black scholar in Rio de Janeiro. The Guinea-Bissau film tells the story of the character Vita (Fatou N'Diaye) and her journey between her native country and France and the curse that haunts her: she cannot sing, and if she does, she must die. The starting point is problematizing the reason why researching such a movie was a specific topic of a question while defending my project. Researching African movies in Brazil is still not the pragmatics in movie studies, since it's still not considered a central part of cinema, being held at the margins or peripherals. The following dissertation discusses the place of the black woman as an academic researcher and the problems, challenges, prejudices and silencing she faces while studying what matters to her and her community in the human sciences field. Additionally, the theoretical basis of the dissertation is the book "Plantation Memories" (2008) by Grada Kilomba, in which the support is made in the stories of racism told in the book and alerted as processes of silencing and invisibility of research on being black, about political and aesthetic violence of race. While Kilomba makes her voice heard, bell hooks expresses through the sight the experience of the black woman as a movie spectator. They are the ground of this research. After that, the discussion focuses on the possible meeting between Fátima and Vita, placed at a bar in Niterói. In order to be written, this had the support of screenwriting processes (Field, 2001). Finally, it is addressed how this dissertation could lead to more questions about black women researchers, studying African cinema in its uniqueness and the place of Africa in Brazil.

Keywords: African cinema; black cinema; voice; Flora Gomes; black looks.

## SUMÁRIO

O FIM É O PRINCÍPIO .....	11
ATRAVESSAMENTOS .....	18
1. Atravessar a fala .....	22
2. Atravessar o olhar .....	38
3. Atravessar a vez .....	44
FÁTIMA E VITA ENTRAM NUM BAR .....	60
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	85
REFERÊNCIAS .....	88
FICHA TÉCNICA.....	91

## O FIM É O PRINCÍPIO

Para partirmos para a leitura desta dissertação, partiremos do fim. Ela representa o fim da minha trajetória no mestrado do Programa de Pós-Graduação em Cinema e Audiovisual da Universidade Federal Fluminense, realizado entre 2018 e 2021. No Brasil, programas de mestrado duram dois anos, com possibilidade de extensão para dois anos e meio dadas diversas circunstâncias na vida de uma mestranda. O meu mestrado durou três anos e meio no calendário gregoriano, mas isso não quer dizer que tenha durado três anos e meio em qualquer outro calendário.

Em 2020, nós humanos nos vimos à face de uma crise sanitária sem precedentes. Em março daquele ano, a Organização Mundial da Saúde, através de seu diretor-geral, anunciou que estávamos em estado de *pandemia*. Naquele momento, nos perguntamos, todos: o que é uma pandemia? E... o que está acontecendo aqui?

Claro que o verdadeiro objetivo desta dissertação não é discutir o que é ou não uma pandemia, mas no meio às minhas escritas descobri-me incluída no conceito prático deste ciclo. Em 2009, quando o vírus H1N1 influenza atingiu um ponto crítico em infecções graves e disseminação global, as autoridades científicas, os meios de comunicação e os políticos não conseguiam encontrar uma única explicação para a palavra pandemia. O estranho de tudo isso é que em 2009 as pessoas se perguntavam se seríamos realmente capazes de lidar com uma pandemia verdadeira e se aquilo que vivíamos era mesmo uma pandemia (Morens *et al*, 2009). Então para categorizar uma pandemia é preciso que fatores se combinem. Também Morens *et al* (2009) explica vários fatores que, combinados, constroem o conceito de pandemia: ampla extensão geográfica, movimento da doença, altas taxas de crise e explosão, ou seja, “vários casos aparecendo dentro de um curto período de tempo”, mínima imunidade populacional, novidade, infecciosidade, contágio e gravidade. O que começou a acontecer em todo o mundo em 2020 se encaixa em todas as categorias definidas por cientistas e médicos em 2009. A escala era muito mais ampla, de modo que em 12 de março de 2020, o Diretor-Geral da OMS discursou no *briefing* da Missão sobre COVID-19 que o surto do novo corona vírus havia se transformado

em uma pandemia à medida que a instituição considerava dois fatores: a velocidade e a escala da transmissão.<sup>1</sup>

A partir daquele momento, o mundo como conhecíamos já não existia mais. As ruas de Niterói, a cidade onde eu morava, ficaram vazias da noite para o dia. Nos supermercados com seus produtos extremamente caros de uma economia à beira do precipício, as pessoas se aglomeravam (palavra ultra saturada desde março) para fazer compras de emergência de uma cidade que estava para fechar seus limites com as cidades vizinhas. Eu acabara de voltar de Recife, estava me readaptando a uma vida em um bairro de classe média onde as calçadas retratavam as disparidades históricas entre as raças no Brasil, onde as pessoas com a minha cor de pele se derramavam dormindo em colchões de papelão no chão e moças como eu eram vistas como empregadas domésticas ou babás, e precisaria, então viver mais uma adaptação: a da vida em um mundo semelhante ao apocalipse das ficções estadunidenses dos anos 1990.

Na televisão, os telejornais se apressaram em explicar tudo ao mesmo tempo a todos que tinham dúvidas. Eles entrevistaram várias fontes, profissionais, médicos, políticos. Todos ficaram surpresos com os eventos em andamento no mundo. No exterior, a pandemia já havia devastado parte significativa da população europeia em países como Itália, Inglaterra e Espanha. Na verdade, isso foi tudo o que pude ver direito, porque eles estavam na maior parte do tempo falando sobre a Europa.

Enquanto as notícias corriam de porta em porta, de estabelecimento em estabelecimento, de veículo em veículo de notícia, a dimensão do tempo parecia mudar bem na minha frente. Os dias e noites mudaram significativamente, como se o Polo Norte e o Polo Sul tivessem mudado de lugar no Planeta Terra e tudo ficasse geograficamente reposicionado. As notícias corriam com velocidades impressionantes, as poucas pessoas nas ruas desertas de esperança se entreolhavam com um pânico nunca antes visto, as ideias andavam desencontradas. Afinal, era uma pandemia e tudo estava para mudar.

Então resolvi desafiar quaisquer limites do espaço-tempo e voltei para minha cidade. Peguei o último voo do dia 13 de março no aeroporto do Galeão, no Rio de Janeiro. Reitero que

---

<sup>1</sup> Discurso de abertura do Diretor-Geral da OMS no briefing da missão sobre COVID-19 - 12 de março de 2020. Disponível em: <https://www.who.int/director-general/speeches/detail/who-director-general-s-opening-remarks-at-the-mission-briefing-on-covid-19---12-march-2020>. Acesso em 30 de agosto de 2021.

foi um desafio dessas duas dimensões, porque minutos antes da minha decisão, o prefeito da cidade de Niterói havia demandado o corte do trajeto entre Rio de Janeiro e Niterói pela ponte. Nenhum veículo sem autorização poderia circular de um município a outro a partir de algum momento daquele 13 de março. Nas farmácias, as pessoas corriam em busca de máscaras cirúrgicas, luvas, álcool gel. Nas avenidas, carros buzonavam em gritos simbólicos de um estresse inominável que tomava conta de um lugar que já tinha um trânsito caótico. O caminho até o aeroporto parecia interminável. Até pisar na plataforma, havia tempo de mais notícias ruins correndo pelo rádio, pelas redes sociais, pelas ligações telefônicas. Houve tempo para tantas coisas, mas nenhuma delas foi o sentimento de tristeza e arrependimento por retornar à minha cidade. Afinal, eu pensei que seriam quinze dias com minha mãe, repensando e recarregando energias, com meus livros e aproveitando esse tempo para me ajustar a algumas aulas *online* e muito tempo para mim. Nós iríamos continuar.

Mas quinze dias se tornaram um mês. Um mês se transformou em três meses. Entre eles, várias aulas *online* aconteceram porque eu sou uma professora e tive que me adaptar rapidamente ao ensino *online*, caso contrário, eu perderia meu emprego devido às circunstâncias. De repente, a dimensão tempo se transformou em um abismo. Quanto mais tempo existia, menos tempo existia. Quanto mais os dias se somavam em blocos de 24 horas arbitrariamente decididas, menos eles pareciam verdadeiros 24 horas por dia de qualquer coisa. A rotina de acordar e ver o sol, trabalhar e estudar, cuidar de alguns problemas menores da vida e cair como a escuridão da noite a dormir tinha acabado.

Na minha universidade, alguns dias antes de eu voltar para casa, alguns colegas organizaram uma reunião *online* para discutir as consequências da pandemia para o ensino público superior. Entre as múltiplas demandas, uma delas era a continuação das aulas de mestrado e doutorado, naquele mês de março, de modo *online*. A oposição foi quase unânime. Muitas estudantes relataram os deveres avassaladores de ser estudante mulher em um país sexista e patriarcal, algumas delas mães, outras tendo que cuidar das mães, ter que trabalhar, de viver em condições sociais que não permitiam naquele momento estar devidamente conectada a plataformas de aulas *online*, as múltiplas exigências de nem sequer compreender o que estava acontecendo com o mundo. Notícias de demissões, desistência de empregos, adiamentos de projetos, entre outras notícias não tão boas inundaram a reunião. Era consenso que naquele momento, não poderíamos fingir que o mundo estava banalizando o “novo normal”: máscaras

obrigatórias no rosto, auxílio emergencial financeiro de R\$ 600 para quem estava em condições vulneráveis, auxílio esse conseguido graças à oposição, pois, em um primeiro momento, este governo genocida não queria dar nada e depois um auxílio de apenas R\$ 200, e filas gigantescas de pessoas representando um Brasil falido; o próprio país um cemitério a céu aberto. Familiares, vizinhos, amigos: todo dia alguém diferente era afetado pelo vírus, fosse ele o vírus pandêmico declarado pela Organização Mundial da Saúde ou pelo resultado da eleição de 2018. Se o dia tivesse sido convencionado para ter 36 horas, seriam 36 horas de notícia ruim. Poderíamos assegurar, por enquanto, as nossas próprias condições de aprendizado por enquanto, até entendermos o quanto de um cemitério o Brasil poderia se parecer e se o cemitério não ia abrir uma vala dentro das nossas próprias casas.

As universidades públicas precisaram tomar decisões rápidas. As aulas foram suspensas por tempo indeterminado. Como garantir que as aulas chegassem a tantos estudantes em um Brasil abertamente desigual e com um orgulho elitista de provar por A+B que a universidade pública para todos sem os fomentos necessários vira universidade pública para poucos? Nesse caso, a posição era bem específica: precisamos encontrar as condições para fazer nossa universidade funcionar para quem quer que esteja aqui dentro assim podemos assegurar justiça de ensino.

À luz de tudo, onde estava o tempo? Com um semestre suspenso, com o mundo adiando grandes eventos, com os dias sendo contados não pela quantidade de horas, mas pela quantidade de mortos, onde eu poderia fazer o tempo ser medido como números em uma coisa concreta na minha mão?

Em julho de 2020, quando achávamos que as coisas estariam melhores e o mundo estaria mais calmo, onde *imagine all the people living life in peace* seria um lema, falaríamos sem máscaras e teríamos esquecido os momentos aterrorizantes dos meses anteriores, eu retornei a Niterói pela última vez. Era o mês que eu deveria estar defendendo a minha dissertação. E também era o mês que as Olimpíadas de Tóquio 2020 deveriam estar acontecendo. Nenhum dos dois eventos aconteceu, não houve distribuição de medalhas, de diplomas, quebra de recordes olímpicos ou 120 páginas em um arquivo de PDF. Tudo que havia era um 2020 entre março e julho que todos só sabiam o que era sobreviver.

Havia uma sensação contínua e esmagadora de não ter a vida voltando ao normal, seja lá o que isso pudesse significar naquele momento. E isso significou para nós, acadêmicos, também. Que calendário deveríamos seguir, onde colocar nossos estudos de pesquisa, quando voltariam as conferências acadêmicas, qual era o prazo de tudo isso?

Qual era o prazo da pandemia, afinal? Seriam quinze dias iniciais, aparentemente, no qual nós restauraríamos nossos sentimentos humanos face às adversidades e viveríamos depois em um longo processo de recuperação. Cantavam os anjos tamanha imaginação em um país que sequer se recuperou das feridas coloniais de séculos passados, quem dirá de uma pandemia em plena era da imbecilidade imposta em plano alto.

Nós já passamos por tudo isso? Onde estamos agora em relação a tudo o que está acontecendo em nosso país neste momento específico? Onde coloco as imagens de uma criança negra sendo negligenciada de uma forma simples de cuidado e caindo de um edifício gentrificado que impede o vento de se espalhar por toda a minha cidade e morrendo nos braços de sua mãe que grita seu nome de anjo ao mesmo vento a nós interrompido? Posso respirar? Podemos respirar? Não é por acaso que uma doença que nos tira o fôlego aconteça ao mesmo tempo que exigimos ser pelo menos ouvidos. E eu não estou aqui escrevendo sobre a Covid 19. Estamos prontos para negligenciar a conjuntura atual do planeta em nome de uma dimensão que se renova e se repete e ao mesmo tempo nos sufoca e nos avisa que não há mais dela mesma para salvar a nós mesmos a um destino condenado? No meio de uma doença que nos silencia, pude reunir coragem para levantar a voz.

Ousei levantar minha voz mais de uma vez. Claro, não sou a primeira a fazer isso. Uma corrente de mulheres negras acadêmicas já levantou suas vozes e redigiu seus escritos com a ousadia brilhante, colorida e inteligente de anos de estudo de nossa própria história aqui, onde também pertencemos, a Academia. Eu levantei minha voz para alguém que me viu andando na rua e assobiou. Levantei minha voz ao lado de minhas irmãs que me confortaram com amor nos palácios minúsculos de suas casas, segurando minha mão nos momentos em que eu não era ouvida ou minha ousadia era demais. Tirei os sapatos surrados e os empurrei no rosto de quem afirmava ter seus títulos contra mim, quando me atrevi a ouvir silenciosamente as vozes dos desprezíveis que desejavam insistentemente o amanhã da morte do projeto da falta de inteligência de alguns visitantes de plano alto, reclamando a legitimidade de suas paredes caiadas de branco, que, se você olhar mais de perto, são de ébano, carvalho e areia.

E também a estátua do busto de Amílcar Cabral no final da *Nha Fala*. Durante o percurso do filme, o busto, carregado em um carrinho de mão, passeia pelos diversos pontos do espaço escolhido para representar Guiné-Bissau, sem, aparentemente, encontrar um lugar que realmente o deixe visível para todos no país. É uma história sem lugar - faz um percurso longo na mão dos homens que o carregam, mas por onde passa, a imagem é ignorada. A estátua não produz palavras faladas. Mas, ela produz um discurso específico de busca: o que se busca ali é uma história que não pode ser esquecida, entretanto, aos poucos, se apaga das memórias de quem Amílcar Cabral buscou libertar.

O busto do herói da independência bissau-guineense cumpre um círculo dentro do filme representativo da história do país. Inicialmente, ele tem um tamanho modesto. Consegue ser carregado na mão, parece ser leve quando cai do caminhão no início do filme, é facilmente carregado pelos homens que têm a missão de encontrar o lugar perfeito. Ao longo da narrativa, a estátua vai ganhando tamanho. Cresce à medida que não encontra seu espaço. Aquele busto parado e inanimado grita um fio político de uma trajetória plenamente conhecida pelos seus e silenciosamente ignorada também pelos seus. Onde ele pertence?

Toda a jornada do filme é baseada na esfera cíclica do tempo. É o fio *anti-ocidentalizado* que conecta a jornada de todos no filme, do nascimento ao renascimento. Quando um dos carregadores da estátua de Cabral fala “Ele disse: o fim é o princípio”, um menino aparece andando de bicicleta em reverso. É senso comum sabermos que uma bicicleta “só anda para frente”, que é impossível fazer marcha ré em uma bicicleta enquanto equilibrada nela. As correntes das rodas andam em uma direção única: para frente. Quando nós tentamos dar ré em uma bicicleta ela não se movimenta. Suas pernas cansam e há um desequilíbrio, pois para o objeto *bicicleta* seu pressuposto de movimento, ela precisa andar, se não ela cai.

Não há negação de que essa imagem da bicicleta dando ré é um recurso cinematográfico possibilitado pela montagem. Deleuze (2013) escreve que

A imagem-movimento tem duas faces, uma em relação a objetos cuja posição relativa ela faz variar, a outra em relação a um todo cuja mudança absoluta ela exprime. As posições estão no espaço, mas o todo que muda está no tempo. Se assimilarmos a imagem-movimento ao plano; chamaremos de enquadramento à primeira face do plano, voltada para os objetos, e de montagem à outra face, voltada para o todo. Daí, uma primeira tese: é a própria



montagem que constitui o todo, e nos dá assim uma imagem *do* tempo. Ela é, portanto, o ato principal do cinema. (DELEUZE, 2013, p. 48, grifo do autor)



Figura 1: Homem anda de bicicleta de ré na última cena de *Nha Fala*. Ele aparece depois que a estátua do busto de Amílcar Cabral “voa” para o púlpito com a ajuda dos dois homens que a carregam.

Ainda, a simbiose entre a experiência do tempo do filme e esta dissertação não é a justaposição de imagens e sons para conectar uma história uma vez imaginada. Como uma nação pode ser, uma interpretação e análise de um filme e nossas próprias vidas, este material de dissertação também é imaginado. Embora tenhamos muitos textos lidos e analisados, esse discurso-tempo em que o leitor estará conectado a esses códigos é a defesa dos momentos significativos tanto do filme quanto da pesquisa.

Afirma-se no filme que “o fim é o princípio” em uma tentativa de registrar o passado, o presente e o futuro em seu próprio tecido imagético. Em sua forma narrativa, transforma uma história africana em diferentes gêneros cinematográficos, múltiplas histórias, canções, cortes e lugares que o espectador pode visitar e conhecer pela primeira vez ou não; esta é minha tentativa de seguir este caminho. Conectar passado, presente e futuro honrando sua raiz cíclica.

Depois de tudo isso, porém, terá um breve início e um final marcado.

## ATRAVESSAMENTOS

Em 2019, no ano mais importante para minha estrada no mestrado, que correspondia ao segundo e terceiro semestres, no qual eu deveria estar a caminho da escrita da minha dissertação, eu precisei cumprir a jornada dupla de trabalhar e estudar para manter as contas pagas já que eu não era bolsista de pesquisa. Com isso, eu precisava cumprir horário de segunda-feira à sábado, em alguns dias somando 14 horas seguidas de trabalho, saindo às 7 da manhã e chegando às 23 horas. Nessa rotina doentia dentro do ciclo capitalista, em que gênero, classe e raça<sup>2</sup> interseccionam adicionando um peso triplo às mulheres negras, eu me vi obrigada a ter que decidir o que era mais importante: a pesquisa que não me pagava mas me deixava orgulhosa ou o trabalho que punha comida na mesa e pagava o aluguel, mas que me deixava extremamente cansada. A lógica sistemática só me permitiu escolher a segunda opção.

Neste ano, no primeiro semestre, eu cursei duas disciplinas. E eu só consegui cursá-las porque com menos de um mês eu eventualmente me demiti de um dos dois empregos que conseguira. Assim, poderia dedicar as manhãs de sexta-feira a uma disciplina. Aparentemente estava tudo dando certo. Nesse meu segundo emprego, onde fiquei por quase um ano, eu largava às 19:20 mas só saía do prédio às 20:00 e conseguia dormir cedo e chegar à aula na manhã seguinte às 8 em ponto. E a quem estou tentando enganar? Foram boas latas de energético que me mantinham ativa no último dia útil da semana, quando o esgotamento físico e mental chegavam ao seu auge.

Como apenas aparentemente estava tudo bem, preciso agora falar sobre a segunda disciplina de 2019.1 deixando explícito que voltarei a falar da primeira ainda. Às segundas-feiras à noite, eu me deslocava do meu prédio de trabalho em Icaraí, Niterói, e de corrida de carro por aplicativo eu me apressava para chegar a uma aula que oficialmente começava às 6 da tarde. Eu sempre chegava atrasada às aulas porque eu largava 19:35 e chegava por volta das 20:00 ao prédio da aula. Geralmente eu carregava comigo muitos materiais de trabalho, pois sou professora da educação infantil até o ensino adulto e levava comigo muitos materiais usados por mim e pelos meus alunos o dia todo. Eu chegava às aulas sempre à correria, suando e respirando fundo. Mas ainda assim eu chegava.

---

<sup>2</sup> Ver DAVIS, Angela. **Mulheres, raça e classe**. Tradução de Heci Regina Candiani. São Paulo: Boitempo, 2016.

Aproximando-se o final do semestre, as horas extras às segundas-feiras foram se acumulando e eu não conseguia ir à aula. Isso me incomodava muito pois o conteúdo da aula e as discussões eram pertinentes à minha pesquisa e eu sentia que estava perdendo de poder teorizar e problematizar muitas questões de pesquisa tangente a mim e aos meus colegas. Ainda assim, quando a disciplina terminou, o professor autorizou que eu entregasse o artigo final, cujo prazo se estendia até dezembro. Ao decorrer deste atravessamento, eu ainda voltarei a comentar esta disciplina.

Pois agora voltarei à primeira disciplina mencionada. A entrega do artigo final da disciplina - que havia sido produtiva com muitos frutos conteudistas e formação de laços de amizade inesquecíveis (aos quais terão espaço para aparecer ainda) - estava marcada para o final de julho de 2019. Eu teria então um tempo interessante para sentar e reler os textos e fichamentos e elaborar questões a serem organizadas em forma de artigo com hipóteses, questionamentos e respostas. E é nesse momento que muito desanda.

Nessa mesma época eu tive entraves pessoais e profissionais que me impediram na prática de poder me dedicar à escrita de um texto que não pagaria o aluguel que eu precisava quitar e nem salvaria meu emprego. Foi uma época que precisei me deslocar para a casa de amigas - que aqui serão mencionadas em momentos mais propícios - para ter um teto e um afeto. No mesmo momento também, eu batalhava para manter meu emprego e pagar as contas de um novo apartamento que estava sendo alugado. Até me restabelecer eu levei mais de um mês e nesse meio de caminho eu perdi o primeiro prazo para entrega do artigo e também o prazo estendido.

Na minha cabeça, tudo estava quase perdido. Mas eu não havia me deslocado de Recife a Niterói para colocar tudo a perder. Continuei. Respirei fundo e abri as disciplinas disponíveis para 2019.2. Hora de escolher mais duas disciplinas para cursar - assim, se eu reprovasse mais uma eu teria uma margem, mas concluiria as quatro disciplinas necessárias para contar os créditos do programa de pós-graduação. Escolhi duas disciplinas: uma delas era quinta-feira à tarde no Rio de Janeiro e outra sexta-feira à noite - o melhor horário possível para quem trabalha continuamente sem interrupções ou pausas e não tem tempo comercial. Mas quando as aulas começaram eu ainda estava perdida entre não ter onde dormir, pois o processo de mudança não estava concluído, e lidar com os novos horários, demandas e obrigações do meu trabalho. Entretanto, mais uma vez respirei fundo e segui.

Na disciplina da quinta-feira à tarde eu negocieei chegar obrigatoriamente atrasada porque largava 13:05 do trabalho em Niterói e a aula começava 14:00 no Rio de Janeiro e apesar de amar super-heróis eu não tenho habilidade para ser o Flash e correr além das velocidades comuns a seres humanos, atravessar a Ponte Rio-Niterói e chegar ao bairro da Glória, no Rio, a tempo do início oficial da aula. Consegui a concessão dos professores para chegar atrasada e pude cursar a disciplina. Sobre a disciplina às sextas à noite tudo era ótimo exceto por um fato: eu também trabalhava sábado de manhã.

No curso do semestre, quando tudo parecia se encaminhar, meu corpo começou a dar sinais de que não estava mais suportando lidar com todas as demandas físicas e psicológicas que me acompanhavam em 2019 e ele começou a sucumbir. Ingenuamente, considerei que fosse apenas má-alimentação e falta de exercício físico. Resolvi que uma inscrição na academia com idas diárias e exercícios físicos intensos resolveriam o problema. Não estavam resolvendo. Vieram inúmeras crises respiratórias acompanhadas de doses pesadas de antibióticos, corticoides e analgésicos. De setembro a dezembro de 2019, foram seis remédios diferentes e incontáveis idas a emergências de otorrinolaringologia sozinha na própria Niterói. Nada parecia acertar. Eu faltava às aulas porque estava doente. Uma semana de febre alta. Na outra, conjuntivite. Na outra, eu tinha uma hora extra inesperada. E 2019.2 foi sendo levado a energético e amoxicilina.

Nesse momento, vamos voltar à segunda disciplina de 2019.1, a que eu precisava entregar o artigo até 31 de dezembro. O prazo foi estendido até janeiro de 2020, logo eu tinha mais alguns dias para escrevê-lo. Isso me aliviou bastante e eu achei que estava de volta a um caminho. Principalmente porque no final de 2019, a minha pesquisa - esta a qual escrevo após inúmeros recomeços - chegou a um ponto de inflexão incentivado por uma leitura específica e por uma seleção para entrar em um time de basquete em Niterói.

Em novembro de 2019, procurando formas de manter a saúde física, passei a pesquisar onde eu poderia masterizar os exercícios que fazia na academia e também voltar a fazer algo que eu particularmente amo: praticar esportes. E nesse caso, praticar basquete, um esporte que eu joguei durante meu ensino médio e que eu tenho bastante conhecimento. Em uma conversa informal na sala dos professores de uma das escolas que eu prestava serviço, o professor de educação física me informou que um time de basquete da cidade estava com processo seletivo para a construção de um time feminino para disputar o campeonato estadual de basquete.

Aquele momento despertou uma felicidade em mim que há tempos eu não sentia. Era a minha chance.

Procurei, então, saber mais especificamente da seleção e me dediquei ao máximo na academia durante aquela semana que seria a seleção para estar no mínimo com a respiração em um ritmo adequado para os treinos intensos. Entretanto, como meu corpo estava afetado por corticoides, era muito mais difícil manter o ritmo respiratório e eu me sentia triplamente mais cansada. Ainda assim, amarrei o tênis e entrei em quadra. Depois do treino eu ainda tinha que ir para o meu trabalho cumprir mais uma manhã de aula. Naquela manhã especificamente o treino foi bastante produtivo. Eu conheci outras mulheres e os treinadores, que tinham objetivos específicos e uma metodologia esportiva focada em performance e resultado, assim montando o time com o melhor que as mulheres poderiam oferecer. Eu estava no auge da animação, contando com o fato de que estava finalmente fazendo algo que me fizesse bem.

Mais dias de seleção vieram e ao mesmo tempo que eu me desdobrava em diversas esferas da minha vida, eu tive um cruzamento perfeito entre a universidade e a minha vida pessoal. Finalmente com um objetivo específico - ser aprovada na seleção para o time de basquete - eu conseguia focar nas leituras da disciplina de sexta à noite, que considerando o que tange a minha pesquisa especificamente, eram mais instigantes e pertinentes. Eu cumpria minha rotina então entre trabalhar das 7 da manhã às 19:35 em alguns dias, cumprir horas não remuneradas de trabalho até às 21:00, ir para a academia, chegar ao apartamento, fazer as tarefas domésticas e dormir. Eu conseguia estudar no ônibus indo para o trabalho, na hora do almoço (quando dava) e em brechas possíveis de horário.

Na metade de novembro eu recebi, então, a notícia de que não fora aprovada no time de basquete devido à minha baixa performance. Naquela tarde o treinador mandou a mensagem da minha dispensa. Eu agradei a oportunidade e desejei sorte ao time. Era a minha última chance de ressignificar Niterói - representar na camisa a cidade que asperamente estava me acolhendo em 2019. Eu lembro exatamente a minha reação. No dia desse treino que *peneirou* quem seguiria em frente, eu realmente tive uma performance muito aquém. Eu não conseguia manter o ritmo de corrida, perdi jogadas por pura fraqueza ou falta de técnica. Entre os múltiplos não que a vida oferece, era preciso lidar apenas como mais um.

Após a experiência com o time de basquete veio o mês de dezembro. E em dezembro, precisei entregar o *mini* artigo da disciplina de sexta-feira à noite. Foi um processo difícil

mesmo precisando escrever apenas oito páginas. Porém quando eu lembrei que havia vida minha para além das disciplinas, do trabalho, das contas e da áspera vida niteroiense, eu consegui sistematizar conceitos e parágrafos e escrever o texto decisivo de mudanças pertinentes à minha pesquisa. É sobre este texto e suas referências que dedicarei a escrita a partir de agora.

## 1. Atravessar a fala

Eu conheci o livro *Memórias da Plantação: episódios de racismo cotidiano* de Grada Kilomba durante um evento da Festa Literária das Periferias (FLUP)<sup>3</sup> no Museu de Arte do Rio (MAR) na segunda quinzena de julho de 2019. Ela compôs um painel de falas ao lado da atriz, diretora e dramaturga Grace Passô e da escritora e pesquisadora Conceição Evaristo. Na ocasião, as três conversaram sobre as marcas do racismo nas produções intelectuais, sejam elas estritamente na escrita literária, na Academia ou no audiovisual. O livro de Kilomba acabara de ser traduzido para o português do Brasil após cerca de dez anos da publicação original em inglês. Após sua fala, eu ainda discuti um pouco sobre o livro com alguns presentes na área externa do MAR. Voltei para Niterói naquela noite fria de julho na última barca que sai da Praça XV em direção à Praça Arariboia. Na cabeça, ideias fervilhavam.

No início de agosto de 2019, eu precisava escolher duas disciplinas para cursar no programa de pós-graduação e escolhi uma que tinha uma parte do livro da Kilomba como uma das leituras obrigatórias. Optei por me inscrever na disciplina. O horário dela encaixava-se na minha rotina impraticável de trabalho: sexta-feira à noite. Para a disciplina escolhida, ao final do curso, deveríamos escrever um texto que convergisse nossas pesquisas com os textos estudados em sala. Nesse cenário, na próxima anedota eu conto como eu adquiri o livro *Memórias da Plantação: episódios de racismo cotidiano*.

Todas as quintas-feiras, ao voltar do Museu de Arte Moderna (MAM) para Niterói, eu parava em uma livraria na Rua Sete de Setembro no Rio de Janeiro. Nessa livraria eu namorava alguns livros e em uma dessas quintas-feiras eu encontrei o livro da Kilomba sendo vendido. Não tive dúvida: comprei-o. Ele seria o tema da aula da disciplina de sexta-feira em duas

---

<sup>3</sup> Para mais informações sobre a FLUP, há o website oficial disponível em <https://www.flup.net.br>

semanas. Ainda na barca a caminho de Niterói comecei a leitura do livro. No balançar calmo da Baía de Guanabara, eu tentava manter os olhos concentrados nas palavras do livro enquanto o marcava com minha lapiseira. Ao meu redor, fluminenses dividiam comigo as angústias da rotina desmontada entre duas cidades, que incluía atravessar uma baía para chegar à casa ou ao trabalho. Em um mar de desafio às probabilidades, eu era mais uma sujeita das histórias caminhadas pela Praça Arariboia, onde se misturam tantas outras histórias ao ponto de criar uma antologia de sujeitos transeuntes no texto da rotina.

Agora com o livro em mãos, era hora de tentar encaixar uma leitura mais crítica com as minhas atividades diárias sem despriorizar nenhum aspecto da minha vida. Entre a compra do livro e a escrita do artigo, foram algumas semanas de leitura intensa e vivências em Niterói que me fizeram entender o quanto se atravessava minha experiência como sujeita negra naquela cidade e como pesquisadora em uma universidade.

Em *Memórias da plantação: episódios de racismo cotidiano*, Grada Kilomba escreve os racismos cotidianos experimentados por ela, uma mulher negra, e outras mulheres negras a quem ela entrevista em “narrativas biográficas” (KILOMBA, 2019, p. 85) no qual ela tem a possibilidade de perceber os episódios de racismos cotidianos na perspectiva das experiências de mulheres negras. Buscando uma experiência considerando o Brasil, eu entendo que dentro da Academia brasileira há uma busca incessante pela posição das pesquisadoras negras enquanto escritoras de suas próprias histórias contra-argumentando o ideal universal branco acadêmico. Como Kilomba argumenta “o fato é que nossas vozes, graças a um sistema racista, têm sido sistematicamente desqualificadas” (p. 51), isto é, nós tentamos falar, mas de nada adianta se não podemos ser ouvidas ou qualificadas como voz ativa, especialista ou intelectual.

Colocando o Brasil em perspectiva, a impessoalidade inorgânica das ciências humanas da Academia brasileira impede que pesquisadores e pesquisadoras desdobrem-se em estudos que nascem a partir de suas experiências, especialmente quando se trata de pesquisadoras negras. Todavia, ao decorrer da minha curta trajetória no Rio de Janeiro, tornou-se impossível dissociar a minha subjetividade enquanto mulher negra e nordestina que experimenta os cenários, os espaços e as relações desiguais de trabalho e é afetada constantemente pela aplicação da ideia da existência de um outro baseada em ideias racistas de uma cidade *sudestina*.

A partir das inquietações provocadas pela leitura do livro e minhas experiências subjetivas, eu escrevi o *mini* artigo intitulado “Redefinindo metodologias: novos questionamentos sobre a dissertação “Cinema-apropriação e cidadania cinematográfica na África: questões sobre produções da Guiné-Bissau (*Nha Fala*, Flora Gomes, 2002) e de Moçambique (*Terra Sonâmbula*, Teresa Prata, 2007 e *Virgem Margarida*, Licínio Azevedo, 2012)”” no qual eu questionava a minha própria pesquisa do mestrado e a metodologia a ela aplicada. Anteriormente, a proposta do projeto era discutir três filmes de dois países africanos diferentes sob a perspectiva da globalização e da descolonização, criando dois conceitos-chaves para o trabalho de análise: cinema-apropriação e cidadania cinematográfica. Na tessitura dessa proposta, os objetivos continham-se em estudar os filmes pesquisados em um sistema global de trocas mercadológicas e culturais, conceituando o termo globalização como chave para entender as produções desses filmes. Entretanto, com a leitura crítica de *Memórias da plantação: episódios de racismo cotidiano* (KILOMBA, 2019), vieram novos questionamentos ao meu projeto e nesse momento eu passei a entender meu *objeto de pesquisa* como *sujeito de pesquisa*, fugindo da relação inorgânica entre a pesquisadora e a pesquisa e considerando todas as minhas experiências como mulher negra.

É sobre essa temática que tratarei os próximos escritos neste capítulo: problematizar o entendimento do que é considerado objetivismo e universalismo *versus* o entendimento do que é considerado como subjetividade e emocionalidade. Nesse caso, também tratarei de opressores e oprimidos, da negação e *coisificação* de oprimidos dentro de um sistema feito para opressores prosperarem. Dentro deste ambiente proposto, trarei uma primeira discussão sobre como o filme *Nha Fala* (Flora Gomes, 2002) nos ajuda a entender como nossa voz, enquanto mulher negra e pesquisadora, sócio-historicamente construída e apresentada como “outra” pode reescrever nossa história a partir do centro.

Em *Pedagogia do oprimido* (2019, p. 50), Paulo Freire argumenta que “não se pode pensar em objetividade sem subjetividade. Não há uma sem a outra, que não podem ser dicotomizadas”. Ainda segundo Freire (2019, p. 51),

[a] objetividade dicotomizada da subjetividade, a negação desta na análise da realidade ou na ação sobre ela, é objetivismo. Da mesma forma, a negação da objetividade, na análise como na ação, conduzindo ao subjetivismo que se alonga em posições solipsistas, nega a ação mesma, por negar a realidade objetiva, desde que esta passa a ser criação da consciência. Nem objetivismo,



nem subjetivismo ou psicologismo, mas subjetividade e objetividade em permanente dialeticidade.

Nesse sentido, propor um afastamento entre pesquisa e pesquisadora deixaria definitivamente objetivo a minha relação com o projeto de pesquisa e transformaria uma experimentação do cinema em uma atividade afastada da minha subjetividade enquanto espectadora, por se tratar, neste caso, de uma pesquisa que envolve análise de um filme. Porém, meu medo era que o projeto fosse classificado como muito pessoal para ser acadêmico ou muito confuso e emocional para ser uma dissertação científica completa cairia. Lendo diferentes livros, cheguei à conclusão de que meu trabalho e o de outras estudiosas negras contemporâneas poderiam facilmente não ser considerados “acadêmicos o suficiente” porque eles estão preocupados com experiências que estão fora do sistema. Ao desafiar e reivindicar sua posição, as estudiosas negras estão contra-questionando suas posições como “outros” nos estudos A questão envolvida são as relações de *Outridade* entre opressores e oprimidos. Para Kilomba (2019, p. 34), “enquanto o sujeito negro se transforma em inimigo intrusivo, o branco torna-se a vítima compassiva, ou seja, o opressor torna-se oprimido e o oprimido o tirano.”

Essa relação de possível inversão entre oprimidos e opressores se dá no discurso da hipocrisia da generosidade de opressores para com os oprimidos. Paulo Freire explicita isso quando lista em adjetivos como opressores se referem a oprimidos quando estes sofrem algum tipo de violência daqueles.

Para os opressores, porém, na hipocrisia de sua “generosidade”, são sempre os oprimidos, que eles jamais obviamente chamam de oprimidos, mas, conforme me situem, interna ou externamente, de “essa gente” ou de “essa massa cega e invejosa”, ou de “selvagens”, ou de “nativos”, ou de “subversivos”, são sempre os oprimidos os que desamam. São sempre eles os “violentos”, os “bárbaros”, os “malvados”, os “ferozes”, quando reagem à violência dos opressores. (FREIRE, 2019, p. 59)

Não é de se esperar muito que opressores não entendam o lugar deslegitimado que o racismo coloca oprimidos estruturalmente. Neste momento, eu entrelaço a questão entre opressores e oprimidos com o racismo que coloca em posição de opressão pessoas que são consideradas *outras* dentro de um sistema opressor. Para os opressores, inaugura-se o ódio contra os *outras* roubando a humanidade dos indivíduos. Da mesma forma, esse roubo é colocar

naquela ideia imagética de *outro* uma violência seja ela estritamente focada na violência física do termo ou na discursiva, simbólica, etc.

Nesse contexto, eu vou tomar por exemplo as questões que bell hooks (2019) aplica sobre as ideias de *outro*. Ela escreve que “buscar um encontro com o Outro, não exige que o sujeito abdique de sua posição dominante de forma definitiva” (hooks, 2019 p. 68). Assim, eu não quero que meu trabalho seja um encontro da branquitude com a *outridade* da autora (eu, mulher negra e nordestina), muito menos com uma *outridade* criada em torno de africanas, africanos e afrodiaspóricos. Caso isso acontecesse, seria mais uma forma de transformar um estudo experimental em comunicação válido em um parque de diversões. Por assim, afirma hooks

(...) etnicidade são Commodificados como recursos para o prazer, a cultura de grupos específicos, assim como os corpos dos indivíduos, pode ser vista como constituinte de um *playground* alternativo onde os integrantes das raças, gêneros e práticas sexuais dominantes afirmam seu poder em relações íntimas com o Outro. (hooks, 2019, p. 68)

A posição que me coloco indo para uma cidade de um estado da região mais privilegiada do país também foi um movimento de contrapartida do pensamento. Lélia Gonzalez (2020) resume bem em um ensaio sobre as mulheres negras e o mercado de trabalho no Brasil. Nossa participação como parte de uma nação negra está geograficamente localizada nas periferias das periferias: estamos principalmente distribuídos na região Nordeste, uma região com uma cicatriz intensa e aberta de colonização e escravidão, também política e historicamente negligenciada pelas políticas nacionais desde o fim da presença oficial portuguesa.

Adicionado a isso, a questão racial aplicada na escrita desta dissertação é entendida como “processo político” (ALMEIDA, 2020, p. 52). Eu tenho interesse, neste momento, em delinear algumas concepções acerca de *raça*. Para Stuart Hall (1997, p. 336; tradução nossa), “raça é de fato um conceito sócio-histórico, não um discurso trans-histórico baseado na biologia”, ou seja, raça não é um conceito biologicamente baseado, como se pensava historicamente colocada como a “era da iluminação” que foi o Iluminismo e a era científica do Positivismo. Nesse sentido, ao contrário do que foi colocado centenas de anos atrás para justificar a colonização e tomada em força de povos fora do eixo europeu, raça não é um argumento científico para provar que pessoas não brancas são inferiores. Escrito isso, eu adiciono a Hall (1997) que raça é um discurso. Segundo ele, “é uma questão de poder

discursivo. Não é uma questão do que é verdade, mas do que é feito para ser verdade”. Logo, os discursos certificam o poder do conceito e sua aplicação enquanto prática social.

Em suas perspectivas teóricas sobre discurso, Fairclough (2001, p. 116) define discurso como “prática social”, explicando dois conceitos: ideologia e hegemonia. Vou caminhar a partir do conceito de raça enquanto “relação social” (ALMEIDA, 2020, p. 52), termo histórico e “discurso” (HALL, 1997, p. 337; tradução nossa). Os três encontrar-se-ão à medida que, historicamente, a raça é suprimida por questões de classe e de gênero no pensamento branco hegemônico. Se, em termos metafóricos, não colocarmos a palavra raça na mesa, a discussão continuará suprimida estruturalmente pois não terá espaço na epistemologia central. Não quero arrastar a raça em uma discussão à margem, pois eu estaria repetindo a prática de dar mais peso ao paradigma universal branco no centro mais uma vez. Por afirmação, coloco, então, nossos pensamentos, subjetividades, corpos e produções dentro do espaço central.

Nessa mesma linha de pensamento, Stuart Hall (1997, p. 338; tradução nossa) argumenta que “a ideia de que de algum modo, de algum espaço, surgirá uma política de antirracismo sem que pensemos em como seus sujeitos devem ser formados é (...) ininteligível”. Logo, somos centrais e nossa formação enquanto sujeitas/os sociais<sup>4</sup> é chave para nosso entendimento subjetivo. Para criar uma política antirracista, é preciso estar ao centro também. Com o encontro da formação de identidade racial, adiciono a questão de gênero, colocando-me, dentro desta pesquisa, na minha posição enquanto mulher negra. Ademais, nossos discursos implicam e desafiam poderes.

Retornarei à ideologia e à hegemonia como postulados por Fairclough a partir de sua visão de mundo. Sobre ideologias, segundo ele,

são embutidas nas práticas discursivas e são muito eficazes quando se tornam naturalizadas e atingem o status de ‘senso comum’; mas essa propriedade estável e estabelecida das ideologias não deve ser muito enfatizada, porque

---

<sup>4</sup> A construção “sujeitas/os” foi escolhida porque aqui a formação da mulher negra enquanto sujeita social é a prioridade da escrita nesta pesquisa e como em língua portuguesa a generalização entre homens e mulheres é escrita no masculino, eu preferi destacar a prioridade com a sujeita primeiro sem ignorar o fato de que Hall (1997) escreve sobre pessoas negras, mas por em inglês “*black people*” ou “*black folks*” serem gênero neutro, em língua portuguesa seria traduzido no masculino, não contemplando morfológicamente a prioridade desta escrita que são as mulheres negras. Por isso, sujeitas está delineado primeiro com o recurso /os para englobar os homens também já que se ficar apenas no considerado feminino, algumas leituras, por ideologia, considerarão apenas mulheres na tessitura, mas homens negros também fazem parte da construção de identidade social da raça.

minha referência a ‘transformação’ aponta a luta ideológica como dimensão da prática discursiva, uma luta para remoldar as práticas discursivas e as ideologias nelas construídas no contexto da reestruturação ou da transformação das relações de dominação. (FAIRCLOUGH, 2011, p. 117)

O lugar de “senso comum” da ideologia é perigoso para quem está inserido na estrutura racista, porque elas naturalizam, como citado, as práticas sociais que se tornam verdade a partir de sua recorrência em um sistema feito para tais tipos de práticas discursivas serem validadas. Nesse sentido, a luta contra o pensamento hegemônico estabelecido é duplicada, pois: 1. precisamos deslocar a luta para uma perspectiva contra-ideológica e não prática; 2. a reformulação do pensamento precisa quebrar uma ideologia a partir da margem, traçando um caminho maior para colocar-se ao centro, pois no centro a barreira ideológica é presente e dura. Logo, vivemos em um processo tortuoso de luta entre aquilo que é feito para ser verdade (raça enquanto discurso biológico e opressor) e aquilo que é verdade (racismo enquanto ideologia hegemônica de opressão institucional e estrutural). Da mesma forma, Almeida (2020, p. 64, grifo do autor) escreve que “*o racismo como ideologia molda o inconsciente*”, logo ele influencia a vida dos sujeitos racializados nas suas psiques e formações de identidade. É importante entender como a ideologia desempenha um papel de criação identitária discursiva dos sujeitos racializados, no caso desta pesquisa, pessoas negras e, por recorte, mulheres negras.

Nessa lógica, nossos discursos e os discursos daqueles que estão fora do círculo circunscrito racializado se concretizam em cruzamentos entre a via do racismo como prática social (ou discurso) e racismo enquanto ideologia hegemônica de dominação. A nossa realidade enquanto mulheres negras é moldada pelos afetos, práticas concretas de vivências individuais e compartilhadas enquanto *posição* (mulher negra), realidade discursiva e imaginário. Todavia, quando somos roubadas da nossa posição central na história, nos confrontamos com discursos ideológicos concretos que nos colocam como eternas subalternas, raivosas, emotivas, “não mulheres”. Se na sociedade, enquanto instituição, mulheres negras são representadas nas mídias em posições subalternas como *empregadas domésticas, imigrantes ignorantes, mães solteiras e enfadadas, mulheres guerreiras sem afetividades e sensibilidades* entre outros estereótipos ideológicos ou se ainda precisamos confrontar baixos salários, inadequação de trabalho, políticas-públicas excludentes entre outros fatores sociais, não é incomum que fiquemos ideologicamente escanteadas a posições a nós impostas por senso comum.

Por isso, nesta pesquisa, eu trago a personagem *Vita*, protagonista de *Nha Fala* (Flora Gomes, 2002) para representar a quebra concreta de um círculo de informações ideológicas acerca da mulher negra e africana. Recontando brevemente a narrativa do filme, *Vita* é uma jovem mulher bissau-guineense que está de partida para Paris onde vai concluir os seus estudos. Nas tradições da família de *Vita*, ela carrega uma maldição relacionada à fala: ela não pode cantar. Se cometer essa quebra da tradição, a consequência é a morte. Na França, *Vita* conhece e se encanta por um músico branco chamado Pierre. Ele a convida para gravar uma música e até um CD. *Vita*, apesar de saber da maldição, resolve cantar. Por estar em outro país, longe da mãe e da avó, ela segue seu sonho e seu talento e canta. Nesse momento, dois mundos entram em confronto: a suposta modernidade europeia que não tem espaço para lendas e imaginações e o imaginário africano tradicional e ligado a coisas que vão além da racionalidade. Porém, a proposta de estudar esse filme encontrou-se em confronto com o racismo cotidiano aplicado na Academia. Entre os mil porquês que tive de responder, me deparei com um aporte que pesquisa mulheres negras enquanto objetos e não sujeitas. E talvez, por isso, a urgência e insurgência de inserir-me discursivamente a fim de afirmar uma prática social - mulheres negras ao centro - e expor um imaginário que aplica a nós a posição de *outras* e não sujeitas.

Nesse sentido, retorno a Hall quando ele pergunta como criaremos práticas antirracistas se não formamos nossas identidades e, eu adiciono, se não as apresentamos e expomos enquanto pertencentes a esses locais identitários. Para Almeida (2020, p. 67), não nascemos brancas ou negras, mas estamos inscritas em um círculo de fatores que nos faz identificar-se com a raça. Esses fatores são divididos com as minhas irmãs enquanto tomamos consciência das nossas existências e percebemos que fazemos parte de um sistema maior no qual nossas existências estão sendo postas à prova desde sempre.

Para exemplificar como uma rede compartilhada de experiências pode ser tecida a partir das nossas experiências, retomo o momento em que precisei viver entre casas de amigas entre Rio de Janeiro e Niterói, criando um laço afetivo com outras duas mulheres negras. Como nossas subjetividades são impactadas e atravessadas por, além da raça, classe, gênero e geografia? Compartilhamos vivências enquanto mulheres negras advindas de diferentes lugares. Ao mesmo tempo em que nós dividíamos as felicidades, intelectualidades entre outras formações subjetivas que nos atravessavam enquanto pesquisadoras, dividimos também um sentimento: a dor. A dor do deslocamento, a dor do racismo, a dor de sempre ter que estar confrontando um sistema racista *unidas sozinhas*.

Nessa perspectiva, a dor pode ser vista como um sentimento solitário, no qual *um* a sente e esse sentimento não deve ser coletivo pois é uma dor do sujeito. Todavia, a coletividade permite que nós percebamos as dores uma da outra. Nós estamos unidas por diversos laços, mas sozinhas não bastamos, muitas vezes, para quebrar correntes. As tentativas de silenciar-nos doem. E é uma dor que vivemos *juntas sozinhas*. Estamos expostas às violências que nos atingem a cada segundo - violências físicas, violências verbais, violências morais, violências imagéticas e *unidas sozinhas* precisamos sobreviver a elas. Sobreviver dói, dilacera e imobiliza. Em diversos momentos, só pude existir e escrever quando a dor era compartilhada com minhas irmãs negras. *Unidas sozinhas* quebramos muitos silêncios obrigatórios à pele e nos fizemos re-existir e resistir.

Essa significação da *dor* para mulheres negras é conceituada como *dororidade* (PIEDADE, 2017). A dororidade é a união pelo fato de sermos irmãs na dor que nos afeta a todos os momentos. A dor, nessa perspectiva, “contém as sombras, o vazio, a ausência, a fala silenciada, a dor causada pelo Racismo. E essa Dor é Preta” (PIEDADE, 2017, s.p.). O racismo provoca dor física e moral, que para Piedade (2017, s.p.) “tá no conceito” e aqui está na elaboração. A *dor* de viver na pele a interseccionalidade entre raça, gênero e classe só poderia ser entendida por mulheres negras. Abrir suas casas para me receber em momentos urgentes foi um momento chave para entender como os deslocamentos de corpos e pensamentos afetam nossas emoções e entrelaçam a minha dor com a dor delas. *Unidas sozinhas* tomamos decisões importantes acerca dos nossos futuros enquanto criamos uma rede de laços e encontros por rituais de partilha de espaços físicos, memórias e afetividades.

Para Kilomba (2019), quando há racismo, os corpos negros perdem seu lugar de pertencimento. São corpos deslocados. Ademais, eu adicionaria que a intelectualidade construída por pessoas negras que perdem seu lugar de pertencimento; não podem pertencer a um universalismo acadêmico branco, não podem retornar a um lugar que nem sabe de onde vieram e estagnam-se na ideia de que não pode sobreviver em espaços até então considerados não apropriados para nossa experiência. Enquanto intelectual negra falando de racismo e experimentando as diferentes geografias regionais do Brasil, a falta de pertencimento do meu corpo dobrava à medida em que notava-se que gênero, raça e gentílico se atravessavam.

A meu ver, a Academia está mais preocupada em estudar nossas histórias enquanto objeto e não enquanto sujeitas. Por isso, a minha posição de me deslocar e sujeitar-me dentro

da minha própria pesquisa para conseqüentemente analisar um filme sob a ótica da mulher negra pesquisadora é colocar à disposição dos muros da *outridade* uma caixa de ferramentas para que possam colocar tais muros abaixo tijolo por tijolo. A professora Patricia Hill Collins (2016) define bem este sentimento ao escrever o conceito *outsider within* para tratar de como mulheres afro-americanas eram inseridas em um contexto de pertencimento e afastamento dentro da Academia, mas comparando com a situação delas em relação à história da presença das mulheres negras nas vidas brancas e abastadas. Dois conceitos elaborados por Collins são importantes para as ideias trabalhadas neste escrito: autodefinição e autoavaliação. É necessário defini-los para colocar-se em posição de sujeita, novamente, dentro da pesquisa. Collins assim os define:

[a]utodefinição envolve desafiar o processo de validação do conhecimento político que resultou em imagens estereotipadas externamente definidas da condição feminina afro-americana. Em contrapartida, a autoavaliação enfatiza o conteúdo específico das autodefinições das mulheres negras, substituindo imagens externamente definidas com imagens autênticas de mulheres negras. (COLLINS, 2016, p. 102)

As imagens estereotipadas de mulheres negras se repetem nas mais diversas situações corriqueiras das nossas vidas. Ao caminhar na calçada de uma rua comercial de um bairro de classe média alta de Niterói, vejo senhoras negras cuidando de senhoras e senhores brancos, vejo babás negras ao lado de mulheres negras e homens brancos empurrando carrinhos de bebê com crianças brancas brincando com seus apetrechos infantis caríssimos; quando vou à padaria e as atendentes servindo os chás e bolos são negras e a clientela é majoritariamente branca; quando ouço “sua patroa vai gostar desse aqui” quando escolho um tipo de pão produzido por uma padaria na esquina da avenida beira-mar com uma rua paralela que leva à tal calçada da rua comercial. Eu me pergunto: se fosse uma mulher branca escolhendo aquele pão, aquela frase sobre a patroa ressoaria?

A questão racial presente faz pesquisadoras negras viverem a realidade diferentemente das pesquisadoras brancas. Quando questiono a uma pesquisadora branca como ela responderia se a perguntassem se o produto que estão comprando para si é para a *patroa*, as respostas divergem, pois cada uma toma para si o questionamento como pessoal. Não seriam perguntadas sobre isso ou então apoiam-se exclusivamente no discurso de classe para justificar um possível momento em que enfrentariam o poder da dúvida de alguém externo quanto a sua existência

enquanto cliente de uma padaria. É dentro desse contexto que Kilomba (2019) define “racismo genderizado.” Nesse sentido, ela argumenta

Mulheres *negras* têm sido, portanto, incluídas em diversos discursos que mal interpretam nossa própria realidade: um debate sobre racismo no qual o *sujeito* é o homem *negro*; um discurso genderizado no qual o *sujeito* é a mulher *branca*; e um discurso de classe no qual “raça” não tem lugar. Nós ocupamos um lugar muito crítico dentro da teoria. (KILOMBA, 2019, p. 97; grifos da autora)

Por isso são tão importantes “autodefinição” e “autoavaliação” como Collins (2016) coloca, pois marcando o território teórico e prático dos discursos das mulheres negras acadêmicas, podemos desocupar o lugar crítico que infelizmente nos cabe. A nossa posição enquanto pesquisadoras é crítica, entretanto quando nos posicionamos a partir do centro e não da marginalidade que nos colocam, podemos reposicionar a reescrita das nossas histórias. Nesse sentido, Collins (2016) afirma que

[q]uando mulheres negras definem a si próprias, claramente rejeitam a suposição irrefletida de que aqueles que estão em posições de se arrogarem a autoridade de descreverem e analisarem a realidade têm o direito de estarem nessas posições. (...) o ato de insistir na autodefinição dessas mulheres valida o poder de mulheres negras enquanto sujeitos humanos. (COLLINS, 2016, p. 104)

A autodefinição de mulheres negras acadêmicas atravessa um caminho no qual nos deparamos com alguns estereótipos fixados ao longo do tempo. Além da constante ideia de serventia, portar-se radicalmente nos transforma em “raivosas” e rebeldes sem causa. Se já estão dentro do sistema, por que rebelar-se contra ele? A nossa posição contra a autoridade masculina branca acadêmica e o universalismo branco que impede que pesquisadoras negras desdobrem-se em pesquisas que são significativas para nossas realidades - que, como já mencionado, é vivida diferentemente de brancos e brancas. A ideia universal de sujeito e objeto na pesquisa em ciências humanas é um conceito branco, pois ignora a existência de que há mais linhas entre sujeito e objeto, principalmente quando mulheres negras tornaram-se objetos de pesquisa por anos de sujeitos brancos e sujeitas brancas. Estas, preocupadas com nossas existências dentro dos estereótipos, não sofrem “racismo genderizado” por pertencerem, dentro da teoria, ao universalismo branco que não as separa pela raça. Aqueles já estão em um sistema que já os privilegia o suficiente.



A escritora e professora Toni Morrison (1998, p. 3) escreveu que ela nem nenhum de nós viveu em um mundo onde a raça não importasse. Mas ela também coloca a ideia de raça como um *lar*. Para Morrison,

[s]e eu tivesse que morar em uma *racial house*, era importante, pelo menos, reconstruí-la para que não fosse uma prisão sem janelas para a qual eu fosse forçada, um recipiente de paredes grossas e impenetrável de onde nenhum grito pudesse ser ouvido, mas sim uma casa aberta, aterrada, mas generosa em seu suprimento de janelas e portas. (MORRISON, 1998, p. 3; tradução nossa)

Uma *racial house* é importante para reestabelecer a raça enquanto afeto e não enquanto relação injusta de poder. Para Kilomba (2019, p. 39), “[n]o racismo, o indivíduo é cirurgicamente retirado e violentamente separado de qualquer identidade que ele possa realmente ter”, mas na *racial house* o indivíduo é bem equilibrado e sensível onde as vozes pudessem ser ouvidas e compartilhadas; igualmente onde o indivíduo retoma seu lar, seus direitos individuais e coletivos, construindo um ambiente sadio e aberto. Ainda assim, quando relações raciais são postas à prova, há um discurso violento de que raça não importa ou que racismo já está superado. Esse discurso se baseia nas relações de *poder* raciais construídas no Brasil ao longo de séculos de violência escravista. No Brasil escravista, assim como em outros países que utilizaram desse sistema, os escravizados traficados via oceano Atlântico estavam lidando com a condição de “tripla perda: perda de um lar, perda de direitos sobre seu corpo e perda de estatuto político” (MBEMBE, 2018, p. 27). Retornando à ideia de *discurso* e conceituando-o como “prática social” (FAIRCLOUGH, 2001, p. 116), o exercício da sociedade brasileira é ignorar em todas as formas a existência de racismo no território. Por isso, o conceito escorregadio de *democracia racial* é amplamente aplicado quando o silêncio negro precisa ser comprado para que brancos continuem falando. Nesse contexto, podemos falar de “discriminação indireta” (ALMEIDA, 2020, p. 33) que acontece quando “a situação específica de grupos minoritários é ignorada - *discriminação de fato* -, ou sobre a qual são impostas regras de “neutralidade racial” (ALMEIDA, 2020, p. 33). É notório que raça importa. Entretanto, como reconstruir a *racial house* para que ela seja um espaço aberto de trocas e não mais um confinamento de ideias?

Primeiro, autodefinir-se em um contexto racial é necessário para reescrever a história. As características de submissão de mulheres negras entre Estados Unidos, de onde Patricia Hill Collins escreve, e Brasil, convergem e divergem simultaneamente. A visão da mulher negra

escrava no Brasil atravessa uma história grave de violência moral e sexual. Explicitamente, Gilberto Freyre (2003) escreveu que mulheres negras incitavam sexualmente senhores brancos contando anedotas sobre homens brancos casados com mulheres brancas que só chegavam ao ápice sexual com mulheres negras escravizadas. Isso nos corta de várias formas: 1. Expõe a condição sub-humana de mulheres negras como objetos sexuais; 2. Condiciona a existência de mulheres negras ao fetiche masculino branco; e 3. Marginaliza nossas afetividades e nossos corpos. Como elaborar uma autodefinição em um contexto que relembra as mulheres negras por serem a “escrava ou sinhama que nos embalou. Que nos deu de mamar” (FREYRE, 2003, s.p.).

A criação do imaginário da mulher negra escrava, submissa mas selvagem ao mesmo tempo, é uma das características da imposição de *outridade* que nos é imposta. Somos vistas como outras pelo universalismo masculino branco que escanteia tudo o que nos faz humanas. O racismo nos tira do nosso lugar de pertencimento e adicionado a ele o racismo genderizado dobra o distanciamento do centro. Patricia Hill Collins (2016, p. 105) escreve que a autodefinição é importante ao “definir e valorizar a consciência do próprio ponto de vista autodefinido frente a imagens que promovem uma autodefinição sob a forma de “outro” objetificado”. Afirmações como as de Freyre sobre como mulheres negras deram “a primeira sensação completa de homem” (2003, s.p) a meninos brancos “definem as mulheres negras como um outro negativo, a antítese virtual da imagem positiva dos homens brancos” (COLLINS, 2016, p. 105). O homem branco assim escapa da opressão que constrói e joga à sombra da *outridade* o que ele constrói como selvagem ou impróprio. No imaginário branco ocidental geral, nós mulheres negras somos ainda as selvagens agressivas colocadas na ideia de erotização e não humanização. Grada Kilomba classifica as percepções do “*sujeito negro*” dentro da *outridade* em cinco conceitos sendo um deles o da “erotização” no qual “o sujeito negro torna-se a personificação do sexualizado, [...] a prostituta, [...] e a/o exótica/o” (KILOMBA, 2019, p. 79).

Quando reescrevi a ideia da minha pesquisa de mestrado, centralizei a mulher negra na problematização da análise filmica. Com isso, nós - a pesquisa e eu - resistimos à tentativa universal de tentar calar nossas subjetividades dentro da Academia. Grada Kilomba elabora que nós mulheres negras não estamos caladas, entretanto estamos em um sistema que tenta nos calar. Por conseguinte, “quando falamos, nosso discurso é frequentemente interpretado como uma versão dúbia da realidade” (KILOMBA, 2019, p. 42) e somos comumente questionadas

acerca das nossas visões de mundo. Não temos, eu reitero, a mesma visão de outras mulheres brancas e menos ainda de homens brancos. Entendo a colocação de Ribeiro (2017, s.p.) quando escreve que “uma mulher negra terá experiências distintas de uma mulher branca por conta de sua localização”, ou seja, temos um pertencimento crítico dentro da teoria por estarmos observando de dentro ao mesmo tempo que somos forasteiras, inclusive em teorias que tensionam nossos corpos e discursos enquanto práticas sociais. Nesse contexto, o nosso exercício enquanto mulher negra de autodefinição e autoavaliação dentro da teoria busca integrar o que produzimos enquanto intelectuais negras nas paredes da Academia.

A insistência de mulheres negras autodefinirem-se, autoavaliarem-se e a necessidade de uma análise centrada na mulher negra é significativa por duas razões: em primeiro lugar, definir e valorizar a consciência do próprio ponto de vista autodefinido frente a imagens que promovem uma autodefinição sob a forma de “outro” objetificado é uma forma importante de se resistir à desumanização essencial aos sistemas de dominação. O status de ser o “outro” implica ser o outro em relação a algo ou ser diferente da norma pressuposta de comportamento masculino branco. Nesse modelo, homens brancos poderosos definem-se como sujeitos, os verdadeiros atores, e classificam as pessoas de cor e as mulheres em termos de sua posição em relação a esse eixo branco masculino. (COLLINS, 2016, p. 105)

Segundo, é necessário demandar. Por afirmação,

demandando uma epistemologia que inclua o pessoal e o subjetivo como parte do discurso acadêmico, pois todas/os nós falamos de um tempo e lugar específicos, de uma história e uma realidade específicas - não há discursos neutros. (KILOMBA, 2019, p. 58)

Nesse sentido, como afirmado por Kilomba, é importante recompor como os estudos são realizados a partir da perspectiva da sujeita em questão. Dentro da Academia brasileira, há uma busca incessante pelo “lugar de fala” (cf. RIBEIRO, 2017). Nesse caso, o que buscamos na verdade vai para além do lugar, buscamos a qualificação da fala. bell hooks explica certamente ao contar sua experiência crescendo enquanto uma garota negra em uma família de pessoas negras em uma comunidade negra.

Certamente, para as mulheres negras, nossa luta não tem sido para emergir do silêncio para a fala, mas para mudar a natureza e a direção de nossa fala, para fazer um discurso que compele os ouvintes, que seja ouvido. (hooks, 2015, p. 6)

hooks relata a experiência de *erguer a voz* às pessoas que estavam ao seu redor, comportando-se como *enxerida* e questionadora. Precisava, então, ter coragem para falar sem ter sido perguntada. Validar seu discurso válido em um lugar onde você não pode falar é um ato ousado. *Erguer a voz* é um ato de rebeldia contra autoridades e relações de poder que moldam através exatamente da força da autoridade quando e onde podemos falar.

O *lugar de fala* não é uma posição individual. Ao contrário, ela é uma declaração coletiva de pertencimento. Na Academia, essa busca incessante é vista deturpadamente por um equívoco na evocação da expressão. A meu ver, o fenômeno acontece pela falta de legitimação dos laços coletivos de acadêmicas negras, vistas individualmente a partir de suas pesquisas ou vistas coletivamente a partir da conexão de raça. Assim, o lugar de fala é hora de demanda considerada individual ou movimento ilegítimo de tentativa de pertencer ao discurso. Embora o discurso acadêmico ainda seja hierarquizado em torno das experiências brancas masculinas ocidentalizadas, o avanço das mulheres negras em observar o sistema por dentro e construir a realidade à margem dele ao caírem no papel de *outsider within* tem contribuído para um ponto de inflexão teórico. Epistemologicamente, a palavra *margem* para se referir ao espaço em que produzimos, a meu ver, ainda é problemático pois desloca nosso intelecto usando como ponto de referência um *centro*. Quem está no centro? *Nós* mulheres negras deveríamos estar no centro igualmente.

A voz de Vita é uma personagem dentro da personagem e demarcação de seu lugar de fala enquanto mulher e guineense. Quando Grada Kilomba relembra a imagem da “Escrava Anastácia”, que teve a boca amarrada, a primeira ideia que tenho é relacionar a fala abafada ao canto de Vita. A personagem pode se expressar com sua voz, algo que foi negado a negras escravizadas há tempos atrás. Ainda mais importante, *Nha Fala* é uma obra cinematográfica em que a música, a voz, a fala, escrevem-se como personagens dentro das personagens. Nesse contexto, a fala é a grande protagonista do filme. Por exemplo, a voz potente e firme da mãe de Vita é importante para a narrativa. A mãe dela é assertiva e direta quando diz que a filha não pode cantar. Quando Vita volta da França para Guiné-Bissau e diz para a mãe que seu namorado Pierre é músico e produtor e que ele gravou um CD dela cantando, a mãe é firme em dizer que Vita não poderia ter feito isso se não vai morrer. O tom da mãe dela em respeito à maldição dita como Vita vai reagir a toda ideia de forjar o próprio enterro como se tivesse morrido para depois renascer. São duas vozes que discursam de forma diferente mas buscam uma coisa só: serem ouvidas (e entendidas).

Até quando minha voz será “outra”? Alcançar o processo de centralidade na construção da história não é um processo fácil para quem é constantemente deslocada às margens da universalização do conhecimento. Por esse ângulo, retomo os sentidos de fala e visão aplicados a esse trabalho. A negação da relação entre poder falar e poder ver sem desviar o olhar, politicamente falando, sistematicamente inabilita a validade da produção de conhecimento por mulheres negras. Nessa conjuntura, tanto estudar mulheres negras em suas mais diversas representações (no cinema, na literatura, na filosofia, etc.) quanto ser mulher negra é ser constantemente questionada com as dicotomias de objetividade x subjetividade, universalidade racional x emoções. Nessas retas de linhas concorrentes, a intersecção é a violência epistemológica que nega um lado (o considerado subjetivo) e afirma o outro (o considerado objetivo e universal).

Inauguro no meu pensamento o ideal de hierarquia estratificada ao invés de deslocamentos entre margem e centro. Inegavelmente a retomada significativa do código *margem* é de extrema importância para qualificarmos um tipo de produção originalmente deslocada, entretanto não podemos ignorar que colocar-se à margem ainda implica que o centro está sendo ocupado pelo discurso que não é o nosso. Usaremos a nossa *fala* para demandar, reescrever e reorganizar.

A relação de Kilomba com sua pesquisa que culmina no livro já mencionado pode ser explicada em

[c]omo acadêmica, por exemplo, é comum dizerem que meu trabalho acerca do racismo cotidiano é muito interessante, porém não muito científico. Tal observação ilustra a ordem colonial na qual intelectuais negros/os residem: “Você tem uma perspectiva demasiado subjetiva”, “muito pessoal”; “muito emocional”; “muito específica”; “Esses são fatos objetivos?”. Tais comentários funcionam como uma máscara que silencia nossas vozes assim que falamos. (Kilomba, 2019, p. 51)

No mesmo lado do trabalho sobre racismo cotidiano, entra um trabalho sobre cinema africano. Quando propus primeiramente o tema cruzado entre três filmes africanos, havia pensado na relação deles com a construção da história a partir da perspectiva central de suas narrativas. *Nha Fala* é sobre centralizar e tornar sujeita da própria história a personagem *Vita*, cuja voz é personagem essencial do filme. Para além do texto cinematográfico, *Nha Fala* é uma oportunidade para questionar o porquê do por que: por que cinema africano? Por que esses países?

Ao experimentar *Nha Fala* de maneira específica em uma realidade diferente, entendo que as questões que surgem são “o resultado de relações desiguais de poder de “raça”” (Kilomba, 2019, p. 53). Sendo assim, a reescrita das hipóteses da dissertação sobre *Nha Fala* (Flora Gomes, 2002) se pauta agora, em primeiro lugar, nas relações de raça, poder e produção de conhecimento. Partimos, então, para uma relação entre sujeita pesquisadora e pesquisa que validam, sem discurso neutro, o lugar da intelectual negra.

## 2. Atravessar o olhar

Na perspectiva dos estudos atuais sobre cinema, há uma questão em torno da representatividade de mulheres negras. A questão se aprofunda quando chegamos ao problema que a relação da espectadora negra tem com o cinema. bell hooks explica como mulheres negras reivindicaram suas experiências enquanto espectadoras a partir do *olhar* e das relações de poder que esse ato implicava. Segundo ela “o “olhar” tem sido e permanece, globalmente, um lugar de resistência para o povo negro colonizado” (2019, p. 217). Sabendo que *Nha Fala* é um filme que conta a história de personagens que tiveram suas histórias colonizadas, entender o papel do olhar é necessário para tensionar as possibilidades de resistência enquanto corpos colonizados.

Nesse sentido, é importante ressaltar que *Nha Fala* é dirigida por Flora Gomes, o cineasta mais importante de Guiné-Bissau, que recorre a temas de sua própria terra para fazer seus filmes. Em entrevista à pesquisadora Jusciele Oliveira, realizada em Cadique, Guiné-Bissau e publicada em 2016 no Brasil na Rebeca - Revista Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual, Gomes fala que a luz é uma característica fundamental para ser visto enquanto pessoa negra. Ele explica que nunca faria um filme que colocasse as pessoas de outras culturas em uma posição inferior em relação à sua.

JO: Nesse sentido, você não faria um filme sobre o quê?

FG: [...] Enfim, eu não faria nenhum filme mostrando que a cultura do Outro é inferior à minha. Ou que a do Outro se sobrepõe à minha. Eu faria um filme em que as culturas, três ou quatro, se misturassem e dessem uma cor, que eu não sei qual é a cor... a cor Flora.

JO: Como seria a iluminação dessa cor flora?

FG: Uma questão que tenho colocado muito nas minhas conversas é que, na criação do celular, não tomaram em conta a presença do negro, já que não

saíamos em fotografias. Até que os negros estadunidenses começaram a aparecer nos filmes e começaram a pensar o negro na imagem. Uma cineasta cubana, Sara Gómez, dizia que “nós os negros comíamos a luz”. Gosto muito dessa frase, mas é preciso dizer que nós não só comemos a luz, como também vestimo-nos com a luz negra. É isso que temos que trabalhar para sermos vistos de outra maneira. Não como o carvão, como fomos pintados na fotografia colonial, nem banhados de leite. É preciso trabalhar mais as luzes. Claro que não vamos inventar o que já está inventado. É só a questão dos filtros. Utilizar filtros de compensação das luzes na nossa pele.<sup>5</sup>

Constantemente, eu questioneei o porquê de não assistirmos com mais frequência filmes de outros países estrangeiros que não fossem os Estados Unidos. Eram certamente esses momentos no qual eu *erguia a voz* perguntas que não foram feitas diretamente a mim. Na lógica educacional, por exemplo, esse questionamento levava a um constante silenciamento e tentativa de desviar das demandas que outras estudantes negras e eu fazíamos acerca dos conteúdos em sala de aula sobre histórias africanas e afrodiaspóricas. Não interessava a eles conhecermos mais de nossas histórias se o objetivo principal do sistema educacional brasileiro são os números de aprovados no Exame Nacional do Ensino Médio, não a formação crítica de cidadãos. O que devemos, enquanto estudantes negras, estudar e o que devemos olhar?

Nosso olhar enquanto espectadora negra é “como forma de resistência” (hooks, 2019, p. 271). O território do cinema não é neutro quanto ao seu discurso nem quanto às práticas de produção e representação. Nós mulheres negras ocupamos um lugar muito crítico em relação à análise fílmica, pois, no cânone da representação cinematográfica ocidental, estamos representadas com os estereótipos coloniais acerca de nossos corpos, afetos e subjetividades, criando um dispositivo nas nossas emoções sobre quem realmente somos ou deveríamos ser. Esse lugar ou por estabelecer-se, *entre-lugar* da nossa experiência no cinema, encontra no deslocamento das imagens uma forma de recriar discursos repetitivos e nocivos acerca da nossa imagem. O problema em tensão é a presença. Mulheres negras presentes em frente à tela cantando, conversando, caminhando, perguntando. E essa presença é observada por quem assiste ao filme. A decisão de escrever sobre minha experiência com cinema, especificamente com o filme escolhido, parte, também, da afirmação enquanto espectadora através do olhar. De acordo com hooks (2019, p. 220), “mulheres negras escreveram pouco sobre suas perspectivas

---

<sup>5</sup> OLIVEIRA, J. C. A. "Precisamos vestirmo-nos com a luz negra": entrevista com Florentino Flora Gomes. *Rebeca - Revista Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual*, v. 5, n.2, jul.-dez. 2016, pp. 1-15.

como espectadoras, sobre nossas práticas de ir ao cinema”. O nosso silêncio, comprado com estéticas de representação abusivas, é um discurso desvinculado de nossas emoções e perspectivas que favorece o outro na demanda de nossas próprias representações. O ato de olhar representa um movimento radical em direção à autoridade, sendo este o colonizador, o outro no centro ou uma autoridade próxima. Portanto, ver uma mulher negra ser o centro de uma história que não estava ligada à violência estrita é a maior preocupação desta dissertação.

Quando eu era criança, eu era “fácil de criar”, de acordo com minha falecida avó. Segundo ela, o fato de não ter que levantar a voz para falar com meus superiores era um traço de alta polidez que ela tinha orgulho de me ensinar. O que ela não sabia é que eu, de fato, não respondia porque fui ensinada a responder apenas às perguntas que me pediam que respondesse. No entanto, meus olhos e minha posição resistente de olhar diretamente para os olhos de outras pessoas - sejam elas quem forem - me fizeram confiar no discurso do não dito. Era com o olhar que as minhas superiores diretas na família confiavam as punições pelos meus atos rebeldes infantis como brincar com os meninos na rua, andar de bicicleta até a rua seguinte, onde eu não podia ser observada ou recusar-me a dormir antes de minha mãe chegar do trabalho. A maneira como minha avó simplesmente olhou para mim me disse tudo que eu precisava saber. Normalmente, seria esperado que eu não *erguesse a voz* a um olhar, todavia eu olhava diretamente aos olhos dela negando o comando. Com outros adultos, acontecia algo parecido. Os adultos estariam conversando sobre assuntos maduros como política, finanças, problemas de família, resoluções da vizinhança. Eu não podia falar, mas podia olhá-los diretamente nos olhos e conversar através do observar. Na religião à qual fui educada a seguir, devemos fechar os olhos ou olhar para baixo ao lidar com alguma autoridade. A minha primeira punição na catequese foi registrada quando eu olhei a imagem de madeira e gesso de uma representação santa quando não podíamos devido à época religiosa do ano. “Fátima abriu os olhos e não pode. Deve manter os olhos fechados.” Minha maneira mais próxima de chegar ao deus que me convenciam que eu deveria obedecer era olhando-o nos olhos. Mas não podíamos. De qualquer forma, mantive os olhos abertos.

A política do olhar enquanto processo de resistência de um corpo colonizado e subordinado em jogos de poder é crítica para entendermos o nosso poder enquanto espectadora. Em *Nha Fala*, por exemplo, o cabelo da Vita, nas primeiras cenas, está trançado. Em quantos outros filmes reconhecemos a protagonista com a representação do cabelo em tranças no qual



a personagem é vista positivamente fugindo de estereótipos subordinados (empregada doméstica, mulher pobre e periférica ignorante, trabalhadora informal, mulher negra *quente e sexy*, etc)? Vita é uma jovem que está prestes a concluir os estudos na França inconscientemente quebrando o padrão de subordinação imposto a corpos parecidos ao dela em sistemas que desprivilegiam a construção intelectual de mulheres. A afirmação política do cabelo de Vita para o olhar da espectadora é ainda mais crítico quando percebemos que ele não é nenhum tipo de bandeira levantada para demandar aquela representação. É informativo a meu olhar que aquela mulher está usando seu cabelo trançado sem precisar justificar o motivo de escolher aquele cabelo ou precisar responder perguntas como “e para lavar? Como você lava o cabelo?” ou “como faço para ter um cabelo igual ao seu?” Dentre os episódios de racismos cotidianos recortados por Grada Kilomba, um deles é “políticas do cabelo” (2019, p. 121). Segundo a pesquisadora, a experiência de ter o cabelo tocado ou questionado é anormal e discriminação. Nesse sentido, a “diferença é usada como uma marca para a invasão” (2019, p. 121). Não podemos negar que as políticas de cabelo são processos coloniais e eugenistas das raízes do DNA de mulheres negras. O corpo negro é invadido quando não pode performar sua essência pois há um padrão colonial de sujeição de estética capilar. A escolha de fazer permanente em seus cabelos é uma escolha violenta a que mulheres negras, especialmente mulheres negras diaspóricas, foram forçadas a se comprometer porque há “fantasias sobre sujeira” (KILOMBA, 2019 p. 123) agregadas à nossa essência.

No Brasil, por exemplo, uma forma de observar as políticas do cabelo são a partir das novelas televisionadas. A cada folhetim, as personagens femininas trazem suas marcas estéticas através do estilo das roupas e acessórios e do penteado escolhido para elas representarem. Os cabelos das *mocinhas* - as mulheres indefesas, inocentes, mas adoráveis e queridas - são emulados nos diversos salões de beleza do país. Porém, os cabelos são cabelos de estéticas brancas - loiros ou de cores claras, lisos ou levemente ondulados. Repete-se a lógica do cabelo cacheado, crespo ou trançado (ou outras estéticas enraizadas em estéticas africanas) considerados como os cabelos feios que ninguém quer reproduzir, pois ninguém quer ter o cabelo da imigrante nordestina ignorante e subordinada, da dançarina de funk favelada e demasiadamente sensual, da criminosa aliada aos núcleos pobres ou da empregada doméstica que passa a maior parte da novela com o cabelo preso embaixo de uma touca - parte do uniforme da profissão - e só o revela quando está, em uma pequena aparição, em seu núcleo composto de personagens periféricos - em uma roda de samba em uma quadra na periferia, em uma festa na

laje ou em quaisquer lugares tidos como pobres, distantes, sujos, segregados. Quem quer reproduzir o cabelo que é vendido como feio, sujo e *diferente*? Olhar para si mesma representada de forma estereotipada em ambientes que simulam os processos reais de segregação advinda da colonização é definitivamente um ponto que afeta nossas subjetividades. Todavia, com a presença de Vita usando seu cabelo normalmente, eu vejo uma quebra com a ideia que é vendida de cabelos africanos. Meu olhar encontra, talvez, uma busca antiga desesperada por imagens que se afirmam por si só. O cabelo de Vita não precisa saltar ao meu olhar enquanto uma bandeira de representatividade do cabelo. Ele apenas existe e eu o enxergo como parte da construção da personagem, sem precisar descrever para mim que ali há uma marca estético-política. O lugar do nosso olhar ocupa uma posição extremamente crítica. hooks explica de forma mais específica como essa posição se escreve dentro da teoria:

A crítica de cinema feminista dominante de modo algum reconhece a experiência das espectadoras negras. Sequer considera a possibilidade de que mulheres possam construir um olhar opositor através do entendimento e da consciência das políticas raciais e do racismo. A teoria feminista do cinema baseada numa moldura psicanalítica a-histórica que privilegia a diferença sexual suprime ativamente o reconhecimento da raça, reencenando e espelhando o apagamento da feminilidade negra realizado pelos filmes, silenciando qualquer discussão sobre a diferença racial - a diferença sexual racial. (hooks, 2019, p. 227)

Ademais, a família próxima de Vita é sua mãe e sua avó. Três mulheres que trocam visões, conversas e sonhos. Vita deve respeito a suas antecessoras devido à autoridade que elas têm enquanto ela escreve sua própria história com sua perspectiva. A representação desta família também delinea uma representação afirmativa para afrodiáspóricos visto que a representação hegemônica é a família negra dilacerada, problemática, representando mulheres como subordinadas do homem branco e/ou negro e de mulheres brancas.

É necessário nos ver representadas de forma não estereotipada, fugindo de modelos convencionais que reforçam o racismo genderizado. Ao ver Vita na tela sendo ela mesma, encontrei o que estava buscando desde criança em tantos filmes a que assisti previamente. Eu pude olhar sem desviar, sem sentir objetificação do corpo dela se refletindo no meu. Ao longo do filme, o interesse pela história de Vita aumentava por ver uma jovem que estudava, que tinha um sonho e o buscou. Dentro da narrativa de *Nha Fala*, há o cruzamento entre a história da independência da Guiné-Bissau e a própria história de Vita. Assim como Vita canta sua história

em diferentes músicas, o país canta sua independência. Mesmo o filme datando do início do século XXI, as consequências do processo de independência da Guiné-Bissau, que foi no século XX em uma guerra sangrenta contra os colonizadores portugueses, seguem até os dias atuais, configurando o país como um dos mais pobres do mundo em estatísticas econômicas e sociais. Ainda assim, *Nha Fala* não é sobre pobreza, tristeza e sofrimento como são tantos filmes sobre o continente africano no geral. Dessa forma, eu pude mais uma vez tensionar meu olhar para uma narrativa que desvia de uma certa tradição ocidental de representar a África como continente da pobreza, das doenças, das guerras, das ditaduras e da escravidão. Um questionamento importante é porque filmes sobre a África em geral são sangrentos, masculinizados e com bastante poeira e sujeira, estradas de barro e animais à solta na selva prontos para atacar humanos brancos que se aventuram naquelas terras para solucionar alguma tensão criada por outros humanos brancos, geralmente. Este projeto está preocupado em buscar na construção audiovisual de *Nha Fala* (Flora Gomes, 2002) elementos que minam o ideal colonial criado sobre todo o continente africano. Isso não significa que não terei um olhar crítico para a análise do filme. De fato, irei abordar, de acordo com as teorias de minhas perspectivas de análise, a respeito da narrativa, das imagens etc.

Eu gostaria de caminhar ao lado de bell hooks (2019) e sua afirmação de que convoca mulheres negras não apenas para olhar mas para transformar a realidade com este olhar. Além disso, a agência política que essa ação pode exigir para acontecer e ser uma chance de desafiar as imagens que vemos de nós mesmos nas telas. Como meus olhos se atravessaram com os personagens, falas e a narrativa do próprio filme, é importante destacar a postura política olhando para a tela e vendo imagens de pessoas que se relacionam conosco em uma história que não repete o ódio, imagens coloniais, violência e outros tipos de imagens que foram construídas nos últimos anos de representação africana no cinema. Em suma, nosso olhar é uma posição política.

A habilidade crítica da espectadora negra surge de um lugar de resistência apenas quando as mulheres negras individualmente resistem de modo ativo à imposição de formas dominantes de ver e saber. (...) Como espectadoras críticas, mulheres negras participam de um amplo espectro de relações de olhar, contestação, resistência, revisão, questionamento e invenção em múltiplos níveis. (hooks, 2019, p. 236)

Finalmente, todo o processo de nos vermos pode ser processado ainda de acordo com hooks no qual ela afirma

Ao olharmos e nos vermos, nós mulheres negras nos envolvemos em um processo por meio do qual enxergamos nossa história como contramemória, usando-a como forma de conhecer o presente e inventar o futuro. (hooks, 2019, p. 240)

Esta é a razão pela qual é muito importante abordar o olhar enquanto pesquisadora negra, pois a partir de agora eu posso estabelecer os demais propósitos da pesquisa considerando a parte anterior da voz e agora o olhar para poder analisar o filme e suas nuances considerando a história, a sociedade, a colonização e a descolonização ao lado da minha experiência de mulher negra que assiste a um filme africano e sendo questionada por que ela decidiu estudar um filme do outro lado do Oceano Atlântico. É hora da pesquisa atravessar os parâmetros que exigiram as perguntas “por que cinema africano?” e oferecer mais perguntas que desafiam sujeita x objeto entre outras dicotomias.

### 3. Atravessar a vez

Como é assistir a um filme africano? Ou um filme baseado na África? Qual é a experiência?

Essas questões não são inovadoras à medida que estão sendo escritas, pois outras estudiosas brasileiras já tentaram resumir suas próprias dúvidas e experiências para perceber como é assistir a um filme africano. Ambas as estudiosas Cesar & Monteiro (2016) fizeram mais profunda e detalhadamente as perguntas acima na abertura do dossiê “Africanidades”:

É possível enxergar contornos definidos naquilo que, no campo dos estudos de cinema, chamamos de “cinema africano”? A expressão designaria, em caso afirmativo, a reunião dos filmes realizados em África ou um conjunto de filmes feitos por africanos, dentro e fora dos limites do continente africano? A que público se destina esse “cinema africano”? Qual seria sua relação com os corpus e os conceitos encobertos pela etiqueta “cinema mundial”? Como pensar, a partir de um leque abrangente de filmes africanos, a ideia de “africanidade(s)”, de identidade(s) africana(s) ou de identidade(s) cinematográfica(s) africana(s)? Impossível tentar responder a qualquer uma

dessas interrogações sem aceitar o enfrentamento com um emaranhado de ambivalências e contradições.<sup>6</sup>

Temporalmente, essas questões foram propostas em 2016, na publicação do dossiê, quando a área de estudos africanos no Brasil parecia ainda um pouco nebulosa sobre quem a estuda e quem deve estudá-la. Intriga-me a questão “a que público se dirigem estes filmes africanos”, uma vez que, como espectador, tenho a sensação de que todos deveriam estar a ver estes filmes tal como os filmes de Hollywood são lançados pela nossa garganta abaixo em todo o mundo. Até mesmo o filme que tentou retratar uma experiência futurística africana, porém antiga, foi comercialmente distribuído para vários países ao redor do mundo, mesmo relacionando-o com uma experiência do Leste Asiático e uma estadunidense.

Como brasileira, meu contato com um filme de origem africana, radicado em qualquer país ou contando alguma experiência é um contato meu com o *outro*. Embora eu seja negra, minha pele é negra, minha família é negra e todos nós sabemos que isso implica uma série de pensamentos ou comportamentos, sei que não sou diretamente uma pessoa do continente africano. O meu olhar, a minha experiência e as minhas expectativas baseiam-se na minha vivência pessoal do outro lado do Oceano, com uma visão ocidental sobre coisas que, embora eu não queira me embasar nessa visão ou pretenda reconsiderá-la a fim de remodelá-la, essas são as bases da minha experiência como acadêmica.

Meu maior medo era ser redutora quando estava estudando para esta dissertação. Eu tinha um monte de perguntas agindo como fantasmas indesejados no fundo da minha mente. Meu maior medo residia na citação que tirei de *O local da cultura*, de Bhabha, na qual ele afirma que “[o] Outro é citado, mencionado, emoldurado, iluminado, encaixado na estratégia de imagem/contraimagem de um esclarecimento serial” (BHABHA, 2019, p. 65). Ou seja, enquanto estudava a experiência africana, pude negar certos pensamentos lógicos aos seus próprios processos ou expressões. O primeiro rascunho desta dissertação, que será discutido mais adiante no próximo capítulo sobre “atravessamentos”, lancei uma luz fraca sobre o que estava pensando em escrever primeiro. Considerei outros dois filmes além do que analiso aqui como meu objeto de estudos. Na época, eu ainda tinha a ideia do filme como um objeto que dissecamos e olhamos através das lentes míopes de teorias podadas no âmago do centralismo

---

<sup>6</sup> CESAR, A.; MONTEIRO, L. R. As africanidades e suas asperezas. *Rebeca – Revista de Estudos de Cinema e Audiovisual*, v. 5, n. 2, jul.- dez., 2016, pp. 1-15.

européu e estadunidense dos estudos de cinema, mas com uma narrativa de ser a mais científica e chamada ciência porque alguém disse que era objetivo; desconsiderava a pessoa pesquisadora como um ser que traz sua vida inteira para a pesquisa. Veja, eu considerava os filmes como objetos, isto é, eu os veria como órgãos fechados de comunicação em que a necessidade de ver seus traços intrínsecos poderia ser um tema periférico para a escrita, não o central nem eu como uma estudiosa poderia ser considerada um assunto ou uma sujeita.

Mais adiante, Bhabha (2019, p. 71) afirma que “[n]enhuma cultura é jamais utilitária em si mesma, nem simplesmente dualista na relação do Eu com o Outro”. Isso acendeu uma nova luz em meus pensamentos, porque quanto mais eu avançava com meus estudos, menos percebia meu lugar como uma visão ocidental dos estudos africanos. Os textos partiam da premissa de que deveríamos começar a navegar nas culturas africanas a partir dos estudos pós-coloniais. O que me levou a pensar que havia nada ou pouco antes da colonização. Ou que, rastreando desde o ponto de seus prefixos “pós”, poderíamos rastrear uma identidade que poderia consertar as culturas às suas situações nativas.

Tomando emprestada a pergunta de Bhabha sobre a visão ocidental sobre a cultura, eu o citaria em “O que está em jogo quando se chama a teoria crítica de “ocidental”? Essa é, obviamente, uma designação de poder institucional e eurocentrismo ideológico” (BHABHA, 2019, p. 64) em que ele adiciona ainda mais

A teoria crítica frequentemente trata de textos no interior de tradições e condições conhecidas de antropologia colonial, seja para universalizar seu sentido dentro de seu próprio discurso acadêmico e cultural, seja para aguçar sua crítica interna do signo logocêntrico ocidental, do sujeito idealista ou mesmo das ilusões e desilusões da sociedade civil. Esta é uma manobra familiar do conhecimento teórico, onde, tendo-se aberto o abismo da diferença cultural, um mediador ou metáfora da alteridade deverá conter os efeitos da diferença. (BHABHA, 2019, p. 64)

Portanto, tentei estar mais perto de uma filosofia africana do que europeia. Saraiva (2016) sintetiza que “a Filosofia Africana busca pensar a alteridade – perspectiva fundamental para a História - tratando os próximos que contribuem para a formação da comunidade como humanos”.

Muitas pessoas que têm pouco contato com filmes baseados no continente ou feitos no continente africano podem ter essas imagens na cabeça: pobreza, mulheres submissas, doenças

alastradas, intervenção internacional, guerra. Infelizmente, essas são as imagens que têm se espalhado como um espelho da realidade de um continente verdadeiramente dilacerado pelas feridas da colonização. Uma das minhas experiências assistindo a um filme baseado na África foi *Diamante de sangue*, dirigido por Zwick com Leonardo DiCaprio interpretando um mercenário chamado Danny Archer e Djimon Hounsou interpretando o pescador Solomon Vandy, que um professor de história nos fez assistir no segundo ano do ensino médio. Lembrome de ter pedido para sair da sala enquanto o filme era exibido, pois as imagens eram perturbadoras demais para mim. O filme combina um cenário de filme de ação com uma ideia de denúncia social feita para elites financeiras ocidentais sentirem o peso do sangue o qual os diamantes que enfeitam seus corpos é fruto de guerras civis sanguinárias. O prato perfeito para saborear uma culpa branca por ter dilacerado em primeiro lugar um espaço que não os pertence (nem nunca pertenceu), mas que com essas imagens fortes pode ser que alguém se sinta mal por usar um anel de diamante. Toda essa ideia me fez quase desmaiar no corredor da minha sala de aula quando eu tinha 16 anos. Por que o único filme que se passava na África que assistimos durante o ensino médio tinha que ser aquele?

Seis anos depois desse episódio, eu fui ao meu primeiro Festival do Rio de cinema. Eu já estava inscrita no Mestrado em Cinema e Audiovisual da Universidade Federal Fluminense e já não tinha mais o mesmo olhar de quem tem 16 anos. Ao escolher os filmes que gostaria de assistir, conheci um chamado *Rafiki* da diretora queniana Wanuri Kahiu e lançado em 2018. O filme narra a história de Kena e Ziki, duas jovens em momento de amadurecimento e chegada da maioridade que vivem realidades socioeconômicas diferentes em Nairóbi. As duas têm interesses diferentes, mas se veem se conhecendo melhor a partir de suas diferenças. Até que descobrem que estão apaixonadas. Então, elas deixam o amor florir, vivendo corriqueiras situações de um casal apaixonado: saindo para se divertir e dançar, encontros românticos com flores e velas, passeios no parque de diversões. As duas trocam sorrisos e palavras de carinho. Enquanto nos apaixonamos pelas duas, conhecemos as ruas coloridas de Nairóbi, a música que Ziki gosta de dançar, as relações sociais e de trabalho entre as pessoas nas vizinhanças. Conhecemos a moda e o estilo de se vestir de pessoas daquela cidade, a culinária, os hábitos diurnos e noturnos, as cores do sol no asfalto. Conhecemos a vida para além dos estereótipos de violência, pobreza e romantização do sofrimento de um país que tem o inglês como uma de suas línguas oficiais. Pelo que sabemos de geografia, inglês não é uma língua original do continente africano.

O fato de a diretora do filme ter trazido imagens tão impressionantes de Nairóbi não é novidade para ela no sentido de quebrar estereótipos. Ela é uma defensora das imagens africanas de alegria, riso e amor. Ela acredita na imaginação e em um estado da arte que pode ser envolvente ao estimular nossa imaginação para algo além dos pensamentos “sérios” que podemos ter sobre o continente. É isso que ela defende em uma palestra da plataforma TED intitulada “*Fun, fierce and fantastical African art*”<sup>7</sup> no qual ela questiona; o que é arte africana? São apenas as histórias de sofrimento? Ela quer trazer histórias de vida que são africanas porque são baseadas na África, não porque mostram medo, violência, dor. Todavia as pessoas questionam a veracidade dessas histórias. Elas são africanas?

Então, ela evoca um novo movimento para o estado da arte africana: AfroBubbleGum. De acordo com Kahi, “não é nada incrivelmente importante. Só é divertido, vibrante e fútil, tão fútil quanto um chiclete” (informação verbal). É preciso desafiar essas imagens que temos do continente africano em relação à nossa posição como pessoas que têm acesso ao continente por meio da troca de culturas. Elas e eles naquele continente só vivem vidas tristes e sofrendo? O que podemos ver que é mais do que nossos olhos poderiam ter visto antes? Nesse sentido, Kahi faz sua demanda sobre as imagens que vemos,

E a alegria é política, porque imaginem se tivémos imagens de africanos vibrantes, amorosos, prósperos e vivendo uma vida bonita e vibrante. O que pensaríamos de nós mesmos? Será que nos acharíamos merecedores de mais felicidade? Pensaríamos em nossa humanidade compartilhada através de nossa alegria compartilhada? Eu penso nessas coisas quando crio. Penso nas pessoas e lugares que me dão uma alegria desmedida, e trabalho para representá-los. E é por isso que escrevo histórias sobre garotas futuristas que arriscam tudo para salvar plantas ou para correr em camelos ou mesmo só para dançar, para homenagear a alegria, porque meu mundo é, sobretudo, feliz. (informação verbal)

Como nosso *olhar* reagiria se víssemos as imagens que Kahi evoca? Uma vez que esta pesquisa é baseada no Brasil e nós somos uma grande parte da diáspora africana, conhecer mais sobre nossas irmãs e irmãos do continente em que muitos de nós temos raízes, é muito importante fazer uma conexão com nosso passado, presente e futuro, para ser honesta. Mostrar apenas imagens sofridas reflete em nós uma ideia equivocada de que só há o que sofrer na

---

<sup>7</sup> Disponível em: [https://www.ted.com/talks/wanuri\\_kahi\\_fun\\_fierce\\_and\\_fantastical\\_african\\_art](https://www.ted.com/talks/wanuri_kahi_fun_fierce_and_fantastical_african_art). Acesso em: 01 nov. 2021.



África. Reflete em nós a necessidade de fugir destas imagens porque elas são pesadas e chocantes. E assim repetimos uma história única ocidentalizada branca de quem deveríamos, na verdade, ter imagens de alegria e amor pois somos herdeiros de culturas positivas e afirmativas e não de violência em si.

Nesta perspectiva, a escritora nigeriana Chimamanda Ngozi Adichie fala sobre “o perigo da história única” não só em relação à África, mas em relação a tudo que conhecemos através de uma única história. Em sua palestra também para o plataforma TED, cujo *script* virou livro traduzido para o português do Brasil<sup>8</sup>, Adichie relata com leveza e criticidade as questões em torno das criações imagéticas que temos acerca do que e de quem não conhecemos verdadeiramente bem. Para ilustrar, ela conta sobre sua colega de quarto que fica chocada com o fato da escritora falar Inglês ou saber usar um fogão. Igualmente, Adichie tinha uma visão sobre mexicanos centrada na mídia estadunidense com relação à imigração e violência. Os estereótipos estão em todo lugar e fazem parte do nosso imaginário enquanto indivíduos pertencentes a distintas sociedades. O problema é que ter a mesma ideia para todos sobre os quais você não tem conhecimento é um caminho perigoso a seguir. E esse é o problema que ela aponta.

Parece impraticável desafiar as probabilidades dessas histórias únicas sobre o continente. Parece mais fácil compartilhar e espalhar a mesma história sempre: sexismo contínuo, violência pura, guerras civis, governos corruptos sem fim, ditadores sanguinários, eterna obediência ao imperialismo e falta de vida, criatividade, cores e sagacidade. É sempre o lugar dos diamantes de sangue.

Então, quando conheci *Nha Fala* desde o início, teve um grande impacto em minhas visões como espectadora. O filme se inicia com um grupo de seis crianças caminhando na costa da baía. Um deles lidera a matilha. O segundo contém um buquê de flores. Os outros quatro seguram suavemente o que parece ser um caixão colorido de alguma pequena criatura viva. Eles caminham sob o sol até chegarem à cidade. Suas roupas são coloridas e brilhantes. A cerimônia solene parece ser levada para outro lugar. Uma voz aparentemente feminina cantarola ao fundo, transportando uma sensação de calma e areia para o momento.

---

<sup>8</sup> *We shoul all be feminists. ???* Disponível em: [https://www.ted.com/talks/chimamanda\\_ngozi\\_adichie\\_we\\_should\\_all\\_be\\_feminists](https://www.ted.com/talks/chimamanda_ngozi_adichie_we_should_all_be_feminists). Acesso em: 01 nov. 2021

Temos, assim, um retrato inicial de uma cidade à beira da baía com alguns barcos. Uma cidade abençoada pelo sol e um céu laranja. Quando as crianças estão atravessando a rua, um carro vermelho dirigido por um homem falando ao telefone atrapalha a tranquilidade da cerimônia. O carro vermelho é seguido por um caminhão verde com dois homens na carreta. Duas cabras são amarradas a uma planta em algum lugar no meio da rua. Eles agem mais confusos do que eu, que assistia ao filme diante dos meus olhos, quando a caminhonete estaciona bem ao lado do carro vermelho e seu para-choque quebra violentamente e cai no chão.

Três homens saem da caminhonete verde enquanto o homem do carro vermelho sai ainda falando ao telefone. Parece uma conversa acalorada sobre lucros ou algo relacionado a números. Ele pode ser um empresário. Ele diz que não se preocupa com a pobreza. O que ele realmente quer é um monte de notas de cem dólares. O homem, então, olha para os outros três ao lado do caminhão e grita para “voltarem ao trabalho”. Rapidamente, o trio pisa na traseira do caminhão. Eles tiram de lá uma enorme caixa de madeira. Um quarto homem surge ao pular na caixa para, triunfantemente, tirar uma estátua de bronze, como se estivesse revelando a coisa mais importante de sua vida, como um troféu, um bebê ou um artefato incomensurável.

Então havia eu. Eu estava sentada em uma mesa azul no canto de uma sala de aula no terceiro andar de um prédio anexo ao Centro de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal de Pernambuco, onde eu me graduei em Letras/Inglês. O relógio marcava cinco da tarde, quando começavam as aulas dos Cinemas Africanos Contemporâneos. Na minha mesa, meu livro de Francês, um livro de Inglês e várias folhas de papel estavam espalhadas como um grande sinal de meu compromisso com a universidade ou talvez minha organização não concentrada. Eu estava lá compartilhando aquele espaço com alguns outros estudantes e o professor. Naquele momento, a sala de aula se comportava como uma sala de cinema, pois éramos, além dos estudantes, espectadores.

Mas onde ficamos como espectadores? Primeiramente, nosso trabalho sentado em nossas carteiras naquela sala era sermos estudantes, pessoas que abriam livros didáticos e teorizavam o imaginário. Espera-se que alcancemos uma certa nota no final do semestre, escrevendo infundáveis artigos cansativos, mencionando um ou dois teóricos que estudamos, analisando um ou dois filmes com base exclusivamente na experiência final de assisti-los em sala de aula com a enorme obrigação de apenas receber os créditos e as notas. Afinal, a experiência de cinema naquela sala de aula poderia ser definida como tal.

No entanto, novamente, onde estávamos como espectadores? Ao longo da história dos estudos do cinema, alguns teóricos se dedicaram a estudar o comportamento das pessoas que personificaram uma série de atitudes que culminaram na palavra espectador. Vou dividir essa conceituação agora em diferentes variáveis, a fim de alcançar o caminho certo para entender onde nós, estudantes, estávamos naquele momento.

O dicionário Merriam-Webster define espectador como “aquele que olha ou assiste”, ou seja, a pessoa que está passivamente observando um evento ou um momento, não realizando nenhuma ação ou não participando da situação. Eles são apenas espectadores. Não existe uma palavra que se relacione, pelo menos minimamente, com ser ativo no momento. O Cambridge Dictionary define espectador como “alguém que assiste a um evento, esporte, etc.”, incorporando a imagem de uma pessoa que fica enquanto observa, novamente passivamente, algo acontecendo diante de seus olhos. Eles podem ser espectadores de um evento esportivo, como é especialmente indicado, ou observadores de um evento propriamente dito, que pode ser qualquer coisa. No nível linguístico, um espectador é, afinal, alguém que assiste.

Então, éramos nós, estudantes. Se espectador é alguém que apenas assiste e se coloca diante de qualquer acontecimento, não poderíamos nos definir como tal, porque nosso trabalho naquele momento não era assistir. Se você está matriculado em uma aula sobre filmes africanos, não vai às aulas esperando tratar os filmes como uma expressão absoluta da cadência sem vida de eventos que acontecem em algum lugar na conceitualização paradoxal do tempo-espço dos comportamentos humanos. Não é como assistir às falhas nas exibições de desigualdade urbanística da janela do ônibus ou observar peixes pulando para fora e para dentro do lago público no campus da faculdade, você tem coisas significativas a realizar dentro do conceito que você incorpora sendo um estudante também. E um espectador.

Até agora, estamos na superfície do problema. Tenho me preocupado puramente com a linguística central dos conceitos que gostaria de apresentar. É como se as estruturas sintáticas e as construções morfológicas fossem as que mais importassem ao analisar nossa posição naquela sala de aula como estudantes e espectadores no momento em que o filme estava sendo executado.

Seguirei no caminho para construir essa lacuna entre a linha do dicionário e a realidade dos sujeitos. Não é difícil encontrar obras que se manifestem em conceitos linguísticos para

definir um espectador. E dentro dessas linhas que o problema revive. Em um mundo pós-estruturalista, confiar em certos conceitos de linguagem e narrativa para discutir assuntos parece ser um pecado pelo qual o mundo linguístico não está pronto para implorar perdão. Também não ignoro os vários teóricos que trouxeram a psicanálise para compreender o todo do espectador no cinema, nos próprios filmes e em toda a experiência cinematográfica.

No entanto, no momento do filme em que o quarto homem que apareceu do nada saltou naquela caixa e ergueu o busto de uma estátua de bronze, emergindo de incontáveis bolas de isopor que protegiam sua integridade, saltamos do ímpeto do espectador para pesquisadores iniciantes ansiosos para ler dentro das linhas qualquer coisa que pudesse nos ajudar a entender o que estávamos assistindo e como isso poderia melhorar nossas experiências como estudantes. Particularmente, eu não entendi nada naquela cena. Até porque alguns segundos depois, em outra cena, o caminhão verde vai embora e a estátua cai, sendo deixada para trás, apenas para o alerta de um homem que entendeu que a estátua deveria estar na caixa de madeira. Ele o pega e corre, seguindo o caminhão.



Figura 2: Um homem resgata a estátua caída e sai correndo atrás do caminhão verde para devolvê-la.

Em seu artigo sobre utopia e distopia em *Nha Fala*, Lima (2013) escreve uma nota sobre os cursos da história nessa cena.

[E]nquanto o caminhão que leva o objeto passa em frente a um edifício, o busto de Cabral cai do veículo, quando então é resgatado por um trabalhador. Também neste caso, a construção que compõe o cenário agrega-se significativamente à interpretação: trata-se do antigo Palácio do Governador português do Mindelo que, quando da independência, foi transformado no Palácio do Povo, em frente ao qual foi apresentado o primeiro programa da enfim república de Cabo Verde. Dessa forma, a queda de Cabral ocorre em frente a um símbolo popular, possivelmente relacionando-se a um rebaixamento de sua figura na visão do povo. (LIMA, 2013)

Mas antes que essa cena ocupasse a tela, lá estava ela. Andando na rua com seu vestido rosa colorido com detalhes amarelos, uma bolsa roxa, um par de anéis, um pouco de salto alto e cabelo em tranças culminando em um penteado estiloso. Quando ela é vista na tela, o homem que ergueu a estátua de bronze esquece que estava erguendo o artefato de sua vida como parecia ser. Os quatro homens então começam a assobiar os chamados elogios mal feitos por homens, enquanto ela continua seguindo seu caminho, aparentemente sem ouvir ou ignorar todos os homens na rua. Então, o dono do carro vermelho, que ainda está no telefone, se vira e grita com os outros quatro homens que eles devem voltar ao trabalho e não usar esse tempo para falar mal da namorada. Agora, eu tenho um enredo.

A mulher continua caminhando em silêncio. Ela parece perturbada com a presença do namorado. Ele corre para ela e diz: “Vita, meu amor! Meu coração! Olhe para o meu carro. Você não sabia que me elegeram vice-presidente do parlamento? Mas, Vita, o que foi que eu fiz de errado?” enquanto ela tenta se afastar de qualquer maneira, até mesmo mudando seu próprio caminho. Ela não diz uma palavra. Apenas suspira, anda, olha para ele, suspira de novo e caminha de novo. Nós realmente temos um enredo? Ela não disse uma palavra, escrevi no meu bloco de notas na sala escura onde estávamos assistindo ao filme - a sala de aula, como está. Quem é ela, o que ela está fazendo aí?



Figura 3: Yano (Ângelo Torres) tenta subornar Vita (Fatou N'Diaye) usando seu novo status para convencê-la a ficar com ele. É o momento em que menciona que foi escolhido para instalar a estátua de Amílcar Cabral, herói da revolução bissau-guineense e cabo-verdiana.

Vita, caprichosamente interpretada pela atriz francesa nascida no Senegal Fatou N'Diaye, tenta novamente fugir de seu autoproclamado namorado que a espreita com seu carro vermelho, seguido pela caminhonete verde com as palavras. Sua voz ainda não foi ouvida. Sua presença está nitidamente ali, diante dos meus olhos. Mas eu não confiaria um filme com uma mulher negra caminhando silenciosamente por uma rua enquanto seu namorado lhe diz um monte de coisas, especialmente mencionando que ele tem outras mulheres interessadas nele ou que ele até deu a elas a atenção que afirma estar dando para sua namorada. Meu primeiro pensamento imediato foi: “Fui silenciada por anos, centenas deles; meus ancestrais também foram silenciados por anos. Por que estou consumindo a imagem dessa jovem passivamente ouvindo um homem falando pelos cotovelos ao seu redor com um carro barulhento e em seu telefone o tempo todo?”

Por fim, o homem explica-nos (estudantes; espectadores; algo intermédio ou ainda por provar) que a estátua é uma homenagem a Amílcar Cabral, o herói da independência. O busto representa esse herói e o falador diz que foi escolhido para encontrar o local perfeito para a exibição do busto. Vita não só não acredita, mas ameaça seu autoproclamado namorado com

um de seus saltos para parar de persegui-la e se comportar. Invicto, ele a chama de louca e os outros homens concordam em um acordo geral masculino de que, se uma mulher for chamada de louca, todo homem deve dar o crédito a ela como tal.

Naquele momento, havia desistido de ser espectadora de tudo o que era pela minha frente. Eu não estava sendo uma observadora dos eventos que aconteciam projetados em um quadro branco da faculdade por uma máquina. Eu já estava me engajando em tudo, desde o cenário, às cores, aos personagens, principalmente a Vita, a única mulher que havia aparecido até então no filme.

Na minha pobre tentativa de descrever a minha experiência com os primeiros minutos de *Nha Fala*, filme bissau-guineense dirigido por Flora Gomes e coproduzido com “França, Cabo Verde e Portugal” (ARENAS, 2011, p. 284). Ademais, as cenas do filme se passam em Mindelo e Paris. Por causa da guerra civil que devastou a Guiné-Bissau em todos os seus níveis, *Nha Fala* não foi filmado no território de nascimento do diretor e precisou ser transferido para Cabo Verde. Adiante, abordarei especificamente como essa mudança no território e no cenário visual do filme é uma representação vívida de como as fronteiras são construídas e desconstruídas em todos os seus níveis, mas, neste caso, na narrativa do filme tento vagamente captar a atenção para o fato de que ser uma estudante ou espectadora naquele momento estava além de qualquer nível linguístico em que eu pudesse descrever esses dois conceitos. A palavra mais adequada para essa situação é engajamento, e sim, eu estava envolvida naquele filme desde o primeiro momento que o vi sendo exibido.

No português brasileiro, as palavras espectador e expectativa iniciam sua transcrição fonética da mesma forma. As duas palavras soam muito semelhantes, mesmo fazendo com que alguns usuários da língua se confundam escrevendo espectador com um “x” após o “e” ou escrevendo expectativa com um “s” após o primeiro “e” também. Foneticamente, as duas palavras podem ser descritas desta forma:

espectador: iʃpektad'ok

expectativa: iʃpektat'ivɐ

As duas palavras iniciam-se com o som da vogal / i / seguida da fricativa pós-alveolar / ʃ / e da plosiva bilabial / p /. É uma alternância de fonema sem som entre dois fonemas sonoros. A sequência é seguida foneticamente igual até que o espectador se transforme em / d / som e expectativa para / t /. Mesmo que ambos sejam plosivos, este é o momento em que eles se separam.

Ser espectadora tem muito a ver com expectativas. A mera observação de um acontecimento não é suficiente para definir nossa experiência com o filme. Existe uma função em nosso papel como pessoas que se envolvem com o filme, qualquer que seja nossa existência no momento é condensada em papéis-título. Devo rastrear as múltiplas expectativas sobre o filme que surgiram no primeiro momento em que escrevi sobre ele. Em primeiro lugar, a situação em que me encontro. Aquela era uma disciplina intitulada Cinema Africano Contemporâneo em uma universidade pública do Nordeste do Brasil. As aulas foram ministradas em um espaço imaginado geometricamente para ser uma sala de aula, mas estou assistindo a um filme nele. Além disso, a disciplina é optativa, portanto, não é obrigatória para todos os estudantes que fazem o curso de Cinema. De acordo com o plano de curso, estávamos programados para assistir a filmes de diversos países africanos e ler sobre suas características intrínsecas, além de associá-los ao ambiente sócio-político em que se inserem. Além disso, acreditava que iria assistir a filmes sobre a experiência africana, seja lá o que isso significou para mim naquele momento. Eu sabia quem eu era, acima de tudo: uma mulher negra se formando em Ensino de Línguas em uma universidade pública. Sou professora e pesquisadora. Naquele momento, estudante e espectadora.

De todos os filmes que vimos no curso, este foi de longe o mais diferente. Tínhamos visto muitos documentários sobre os movimentos de independência civil em diferentes países, especialmente Moçambique, onde a FRELIMO (Frente de Libertação de Moçambique) era um movimento político organizado (e por político quero dizer o direito de ter cidadania, nacionalidade e organização do Estado geográfico) que usava o cinema como uma experiência transcultural para aumentar o sentimento nacional de pertencer a um país dilacerado pelo colonialismo e pelas guerras em curso. Depois, mergulhamo-nos em filmes de ficção, primeiro dos países colonizados por Portugal. Antes de *Nha Fala*, dois filmes moçambicanos foram alvo das aulas. Ambos eram sobre guerras e desrespeito aos direitos civis. Embora um deles tenha trazido à baila o tema da realidade fantástica ao adaptar um livro, o tema central era a guerra e



suas consequências. Esses dois filmes serão mencionados quando chegar o momento. Neste ponto, é interessante o suficiente para não confundir a linha de pensamento.

Não fomos longe no semestre em que *Nha Fala* foi tema de discussão. Mas os dois filmes anteriores trouxeram discussões exclusivamente sobre guerras, colonialismo e suas consequências. Não havia uma África que tivesse uma única cor brilhante, um sol brilhante no céu ou algo parecido com um caminhão ou uma mulher de vestido cor de rosa. Talvez, para a cultura ocidental de mulheres sendo forçadas a usar vestidos e se recusarem a fazer isso para quebrar o *status quo* que nos faz não ter escolha a não ser seguir as convenções sociais sobre o que quer que vestimos, ver o retrato de uma personagem bissau-guineense vestindo algo pelo menos colorido me lembrava de que o continente não era propriamente guerra - e que o cinema, mesmo sendo uma ferramenta de mudança social (que será discutida mais adiante), teve a decência de quebrar o ciclo das histórias únicas por um momento.

No Brasil, um festival de cinema visa quebrar o ciclo de não exibição de filmes africanos. Com dez edições realizadas desde 2018, a Mostra de Cinemas Africanos é um evento realizado pelas produtoras Ana Camila Esteves (Brasil) e Beatriz Leal Riesco (Espanha). A mostra exhibe filmes ainda inéditos no Brasil, promove debates entre espectadores, pesquisadores, cineastas e cursos livres com temas sobre os cinemas africanos. Durante a pandemia do novo coronavírus, seu formato transformou-se totalmente para o virtual, com eventos acontecendo em plataformas digitais, promovendo contatos com diferentes pessoas de vários lugares.

A Mostra é um ótimo exemplo de como a exibição e circulação de filmes do continente africano é um tema urgente e caro ao Brasil. A promoção das exibições aguça um público inicialmente envolvido com os estudos de cinema no país. Todavia, igualmente demonstram a necessidade de ter tais filmes como debate central em um país que divide uma história com o continente africano à toda prova.

De acordo com o própria página na Internet do evento<sup>9</sup>,

Nas edições já realizadas desde 2018, a Mostra exibiu filmes dirigidos por cineastas de países como Senegal, Sudão, África do Sul, Nigéria, Burkina

---

<sup>9</sup> SOBRE a mostra de cinemas africanos. **Mostra de cinemas africanos**. Disponível em: <<http://mostradecinemasafrianos.com/#about>> . Acesso em: 10 nov. 2021.

Faso, Quênia, Tunísia, Marrocos e Egito, entre outros, além de produções em territórios afrodiaspóricos como França e Cuba, protagonizadas por sujeitos africanos e afrodescendentes. Os filmes variam entre ficção e documentário e oferecem uma chance rara ao público brasileiro de criar repertório sobre uma cinematografia vibrante e diversa em temáticas, paisagens e estéticas.

Adicionalmente, pesquisadoras brasileiras se dedicam a estudar a cinematografia de Flora Gomes em sua integridade, além das relações estético-políticas da Guiné-Bissau. Em sua dissertação de mestrado, Jusciele Oliveira (que já mencionada anteriormente na sua entrevista com o cineasta) dedicou quase 200 páginas para descrever *Nha Fala* e suas características intrínsecas, além de ter publicado artigos e ministrado cursos sobre Gomes e suas obras. Na dissertação, Oliveira (2013) aborda as questões que se atravessam com a produção, exibição e circulação de *Nha Fala*, considerando tudo o que filme traz em suas cenas.

O foco no gênero cinematográfico é um ponto muito importante. *Nha Fala* é considerado uma comédia musical, que Oliveira define por ser de múltiplos trânsitos. Até 2002, era incomum que cineastas africanos apostassem em musicais para seus filmes, por diversos fatores. Um deles, o financiamento, porque um musical exige uma preparação grande, além de bons equipamentos de captação de som e preparação de elenco maior. Outra barreira é a pergunta enfadonha sobre filmes africanos poderem criar suas narrativas em um gênero menos visto, que são as comédias e musicais, como gêneros de denúncia social. Espera-se que os filmes africanos abordem os problemas do continente “dentro da caixa”, isto é, em gêneros já esperados para denúncias sociais como documentários ou dramas.

Ainda, Oliveira faz uma análise das letras das músicas do filme. Elas trazem uma carga de denúncia muito forte nas palavras. Se é um musical, as letras são, de fato, muito importantes. Além disso, o que me preocupou foi o fato de a Vita não conseguir cantar devido à maldição que corria na sua família, então imaginei o que teria sido ter ouvido a sua voz na primeira performance, na igreja.

Como mencionado anteriormente, o foco desta pesquisa foi Vita como uma performance de uma mulher na tela sendo vista como a imagem de uma mulher definida como negra, diasporicamente. Porque raça é uma lógica inventada para recriar conquistadores e conquistados e, portanto, classificar os seres humanos sob um ideal elaborado por invasores. As pesquisas consultadas no tempo de elaboração do projeto em 2018 centraram-se nas múltiplas faces do filme. *Nha Fala* realmente dá a oportunidade de ver tudo como um todo, mas

chega o momento em que nem todos os seus recursos podem ser percorridos profundamente, caso contrário dá uma crítica superficial do filme. Às vezes, os estudos reduzem a experiência do filme aos seus traços políticos, às vezes às múltiplas imagens que ele pode nos dar, do outro lado do Atlântico, uma visão estreita da profundidade dos personagens, por exemplo. Foi assim que continuei no capítulo seguinte, sobre como minha experiência como espectador encontrou meus estudos.

## FÁTIMA E VITA ENTRAM NUM BAR

Tem havido, recentemente, uma busca pelo estudo da escrita de roteiros em sua estrutura e implicações quanto ao seu estilo. Inegavelmente, recentemente houve mudanças sutis em relação à criatividade em relação à escrita de roteiros. Antes de escrever este capítulo como um roteiro, eu o escrevi como um romance. Teve um ponto de partida e a narrativa aconteceu sendo contada em terceira pessoa, como se alguém estivesse assistindo todas as personagens viverem suas vidas e narrando os acontecimentos. A mudança veio com a necessidade de transformar em vida quem teve suas histórias narradas no romance.

Em *Manual do roteiro*, Syd Field (2001, s.p.) explica que um roteiro “não é um romance e certamente não é uma peça de teatro”. Com minha experiência com o teatro shakespeariano como estudante, pesquisadora, leitora, espectadora e professora de literatura inglesa, acrescentaria que Shakespeare seria ainda mais inovador se suas peças fossem vistas como roteiros, já que cinema não era algo que existia na Era Elizabetana. No entanto, suas peças foram escritas para serem mostradas a um determinado público. Seus personagens retratam personalidades fáceis, porém complexas, com múltiplas referências ao que era importante na época. Suas histórias se conectavam com as pessoas - e ainda se conectam atualmente.

A definição dos personagens veio depois de assistir ao filme várias vezes para que eu pudesse escolher quais recursos usar para a conversa entre Fátima e Vita. Escrever um longa-metragem estaria fora de alcance devido às suas demandas durante a escrita e sem a ajuda de uma equipe para colocar tudo em ordem, desde as locações até os ângulos da câmera. Além disso, o tempo de escrever e pensar em um caminho criativo encontrou algumas barreiras exatamente na falta de tempo humano.

Ainda assim, dois pesquisadores discutiram comigo a ideia final do roteiro. A comunicóloga, roteirista e produtora Naira Évine, o jornalista e escritor Uriel Pinho e eu tivemos reuniões *online* para conversar sobre o primeiro rascunho do texto e novamente sobre a versão final a ser entregue para correções. Ambos possuem o título de mestre em Cinema e Audiovisual pela Universidade Federal Fluminense. Naira Évine roteirizou e dirigiu o curta-metragem *O dia que resolvi voar* lançado em 2020 e Uriel Pinho escreveu os textos poéticos reunidos no livro *Em Belém, mães estão sempre ensinando seus filhos que o rio não é mar*, lançado em 2021.

A ideia original do texto surgiu após a banca de qualificação da dissertação, em dezembro de 2020. Por mais que eu estivesse tentando me aproximar da personagem Vita no texto acadêmico, ainda havia uma lacuna de conversa entre a personagem e a experiência que eu relatava no documento de aproximadamente trinta páginas. A análise filmica estava suavemente perdida entre a teoria decolonial e o filme em si. Então, o professor Maurício de Bragança - membro componente da banca examinadora - sugeriu que eu partisse da pergunta “E se Fátima e Vita se encontrassem para tomar um café?”, o que eu fiz o salto criativo para “Fátima e Vita entram num bar.”

Definir o local da história foi uma escolha fácil e difícil. Eu sabia que deveria se passar em Niterói onde passei a maior parte da minha trajetória no mestrado e onde estabeleci o texto sobre a convivência com o constante assombro do racismo em minha vida. Durante a pandemia do Covid 19 e o ensino remoto emergencial, muitos estudantes perderam a conexão que tinham com experiências fora da sala de aula. De qualquer forma, a sala de aula da universidade ainda é uma salinha de quatro paredes onde as pessoas debatem assuntos em hierarquias - o professor ainda mantém a posição de detentor do conhecimento, embora seja um pouco mais aberto no discurso. Como estudantes, transformamos o ambiente em lugares de nosso próprio pertencimento. E, neste caso, o bar foi uma combinação perfeita para ter Vita e Fátima se encontrando, porque já no meu primeiro dia de aula na UFF, fui logo em seguida a um bar com gente que mal conhecia, mas que estudariam comigo por um longo período.

O menos desafiador foi escolher a locação, que poderia ser um bar universitário em Niterói. Entretanto foi difícil homenagear Vita em suas origens colocando-a em um lugar onde ela nunca esteve como personagem. Além disso, foi um desafio honrar a narrativa do filme, extraindo seu personagem principal para uma situação totalmente diferente.

Em teoria, a história poderia ter sido um conto ou um romance, extravasando suas características para além dos limites de um processo de escrita de roteiro, para que eu pudesse encaixar as ideias originais, locais, pessoas e narrativa em diferentes lugares. Perguntas marcantes estavam sobre a mesa em seu primeiro rascunho, como “Como eu falaria com uma pessoa que conheço (a personagem principal) como se eu nem a conhecesse” - ou, na melhor das hipóteses, transferindo para o texto o fato de que meu o arco de pesquisa estava de acordo com o enredo de Vita?

Em *A teoria do romance*, Lukács (2000, p. 70) alerta para um “rebaixamento ao nível da mera literatura de entretenimento” do romance. Isso é amplamente refutado hoje em dia por vários críticos literários, mas esta dissertação é o resultado de anos de pesquisa e seu objetivo não era próximo ao entretenimento, embora outros argumentos possam ser levantados sobre o entretenimento ser uma ferramenta social (o que não é o caso aqui). Além disso, ele argumenta que “o romance, em contraposição à existência em repouso na forma consumada dos demais gêneros, aparece como algo em devir, como um processo” (Lukács, 2000, p. 72). Os possíveis frames fechados de um romance ou de uma obra literária estrita em seus direitos de leitura foi uma contrapartida ao desafio proposto nesta dissertação de não aplicar uma dualidade sujeito-objeto, mas um processo intermediário a ser visto.

Na última fase do processo de escrita, tanto Uriel quanto Naira me ajudaram a desenvolver partes da escrita que pareciam “fechadas demais”, ou seja, eu deveria ter desenvolvido mais o que Fátima, como personagem, poderia explorar a partir do encontro com Vita, como se o filme pudesse ir mais longe em seu diálogo. Conteí também com as interpretações do meu orientador sobre a obra, escrevendo suas impressões, correções e expertise.

O processo final de escrita resultou no texto que segue ao longo das próximas vinte páginas.

### Logline

Duas jovens se encontram por acaso em um salão de bar em Niterói e travam um diálogo profundo e metafórico sobre suas vidas.

### Sinopse

Fátima, uma jovem pesquisadora brasileira, e Vita, uma jovem cantora bissau-guineense, se conhecem no balcão de um bar e se conectam imediatamente a partir das histórias que uma conta a outra.

FATIMA E VITA ENTRAM NUM BAR



2021 [FL1]

EXT. praça da CANTAREIRA - DIA

A praça está lotada. Estudantes bebendo cerveja, fumando e dançando. Há várias barracas de venda de comida e bebidas. Vários estudantes bebendo, comendo, fumando e dançando fora de ordem. Na rua ao lado, mesas de bar lotadas de estudantes ocupam todo o espaço. Melodia e batida de funks cariocas misturados ao fundo.

Ônibus para na parada em frente à praça. Pessoas descem. Ônibus sai e aparece Fátima e uma amiga.

FÁTIMA LUIZA, uma mulher negra de 23 anos, com cabelo cacheado médio castanho escuro, usando camisa e calça preta, tênis branco. Ela olha para os lados da pista e conversa inaudível com a amiga.

AMIGA, uma mulher negra de 26 anos, com cabelo crespo curto cor de cobre de camisa branca e calça verde escura.

As duas atravessam a pista em direção aos bares à direita da praça.

CORTA PARA Vita entrando no bar pela lateral se esgueirando pelas pessoas. Ela usa um vestido amarelo com detalhes em cor de rosa. Usa o cabelo preso em um coque minúsculo.

1: FÁTIMA (V.O.)

A Cantareira sempre está lotada. Parece que todo mundo resolve se aprofundar nas próprias mágoas do mesmo jeito: com encontros efêmeros de jovens que se veem todo dia ou nunca mais vão se ver.

Um grupo de jovens divide uma mesma garrafa de bebida alcoólica.

Mais jovens conversam em voz alta na mesa do bar.

Fátima e a amiga se separam e Fátima entra no bar.

## 1. INT. BAR - DIA

Ela se espreita por entre as pessoas até o balcão. Se inclina para chamar o garçom.

Vita a olha de espreita.

## 2: VITA

Por que você está tentando tocar o atendente? Não é melhor esperar que ele olhe para seu lado?

## 3: FÁTIMA

Mas eu preciso muito pedir uma cerveja. Ele vai ter que me ouvir.

Vita semicerra os olhos. Ar de desentendida.

## 4: FÁTIMA

Cerveja. Beer?

## 5: VITA

Eu falo português também.

Fátima coça a nuca. Observa Vita da cabeça aos pés timidamente para o vestido amarelo. Franze a testa e olha para Vita.

Vita está com cara de assustada.

Garçom chega ao balcão.

## 6: GARÇOM

O que você pediu mesmo?

Vita avisa a Fátima com um olhar para ela e para o garçom.

7: FÁTIMA

Cerveja. Bière?

8: VITA

Oui, il comprendra de quoi vous parlez.

9: FÁTIMA

Êtes-vous française?

Vita ri descontraidamente. Fátima imita o ato.

10: VITA

Non. Vous-êtes?

11: FÁTIMA

Non, je suis brésiliene. Et vous? Comment vous s'appelle?

12: VITA

Vita. Je suis Vita. Mas você pode falar português comigo. Você fala português, né? A primeira coisa que aprendi a falar no Brasil: né.

13: FÁTIMA

Na minha terra a gente não fala muito “né”. A gente fala “visse”. No final das frases, você fala visse para ter certeza de que a outra pessoa compreendeu.

14: VITA

Visse.

Garçon encosta a cerveja perto de Fátima no balcão.

15: FÁTIMA

Merci beaucoup. E eu nem comecei a beber. Meu nome é Fátima, visse?

16: VITA

Visse. Que palavra engraçada. Nunca ouvi essa palavra no Rio de Janeiro.

17: FÁTIMA

Você tem muito a aprender então, Vita. Por exemplo, para pedir uma cerveja no bar e o garçon te ouvir, você precisa subir no balcão e alcançá-lo com a mão. Ou gritar mesmo. Gritar qualquer coisa ou o que você quer beber. Ninguém vai te escutar se você não gritar em um ambiente lotado e quente como este bar.

18: VITA

Não garanto que gritar seja a solução, nem tocar. Não é muito invasivo subir no balcão? Não é o garçon que deve vir até você anotar seu pedido?

19: FÁTIMA

Você sobe no balcão ou fica sem cerveja, a escolha é sua. E se você quer muito beber em uma tarde insuportável de calor como esta, aí você vai ter que fazer o dobro do esforço.

20: VITA

Você não tem um método menos radical? Pois acredito que o garçon ficou assustado. Qual o seu nome né?

21: FÁTIMA

Fátima. E você usou né fora do lugar.

## 22: VITA

Me desculpe, estou aprendendo, visse? E você tem o nome da santa? Que é por ela que temos igrejas? Algumas mulheres mais velhas têm seu nome na Guiné-Bissau e em países vizinhos. Não é um nome local, foi trazido. No entanto, é diferente que alguém tão jovem se chame Fátima...

## 23: FÁTIMA

Eu na verdade agradeço a paciência. Eu não costumo ser grossa. Eu também não costumo conversar com as pessoas, então é complicado falar sem conhecer a pessoa antes. E bem a minha mãe escolheu Fátima por causa de Nossa Senhora de Fátima, a imagem da santa que apareceu a algumas crianças em Fátima em Portugal. O sonho dela é ir lá. No entanto, várias vezes me perguntaram se sou realmente muçulmano, então descobri que Fátima era o nome de uma das filhas de Maomé, e significa jovem esplêndida. E isso fez sentido quando as pessoas me perguntaram se eu era muçulmano em eventos ou conversas internacionais. Isso não me incomoda, mas minha mãe discordaria deles. E realmente, não faz muito sentido, pois todas as “Fátimas” que eu conheço são bem mais velhas. Quando falam meu nome e as pessoas não me conhecem, deduzem que verão uma senhora e não alguém mais jovem. E sim, você usou “visse” corretamente.

## 24: VITA

Que bom. Entendi que você não gosta de falar.

## 25: FÁTIMA

Não é que eu não goste, sabe, Vita. É que às vezes é difícil das pessoas escutarem. Eu estou sempre no meio das coisas. Chego nos lugares com pendências a serem resolvidas e tudo na minha vida parece desencaixado. E quanto mais eu chego aos lugares menos gente eu vejo falando. Quais as chances de abrir a boca e falar quando

ninguém parecido com você também está dizendo alguma coisa?

Fátima se estica pelo balcão e cutuca o garçom. Aponta para cerveja. Garçom acena com a cabeça.

26: VITA

E por que você não canta? É uma forma eficaz de fazer as pessoas te ouvirem. Você pode escolher uma bela canção brasileira.

27: FÁTIMA

Eu não sei cantar.

Garçom deixa cerveja no balcão.

28: VITA

Eu também não sabia, mas agora eu sou cantora. Na verdade, eu não podia cantar, coisas da minha mãe. A gente tem que ser mais forte.

29: FÁTIMA

Como assim você não podia cantar? Você falar português, francês e deve ter uma voz linda. Pode utilizá-la.

30: VITA

Havia uma maldição dentro da minha família, na verdade, dentro do meu país.

(MAIS)

VITA (CONT.)

Quem ousasse levantar a voz poderia ser morta ou morto imediatamente. Sem funerais, sem celebrações, morte imediata. Na minha família, a maldição atingiu as

mulheres: se usássemos nossas vozes para cantar, morreríamos. Eu sei que parece ortodoxo, mas às vezes as tradições acontecem e você tem que segui-las. Bem, pelo menos eu fingia que você faz. Meu caminho é meu e posso fazer o que quiser com ele. Então, de qualquer forma, me atrevi a levantar minha voz. E então eu precisei morrer para poder cantar.

Fátima vira a cerveja toda da garrafa na boca. Vita continua falando. Fátima fecha os olhos, dá um suspiro profundo. Abre os olhos e procura pelo garçom dando uma volta com o corpo. O garçom a vê, ela pede mais uma apontando para a garrafa. O garçom deixa uma nova garrafa de cerveja no balcão. Fátima toma um novo gole.

### 31: VITA (CONT.)

E o meu enterro foi lindo. Meu caixão era em formato de borboleta. Sabe, de onde eu venho, não vemos a morte como o fim de todas as coisas. Pode ser o fim da carne, mas não é o fim do tempo. O tempo é contínuo. A gente vive dentro de si esse tempo todo. Mas para algo novo nascer, é preciso que algo velho morra, você concorda comigo? Para você estar aqui hoje algo em você morreu para que você renascesse.

### 32: FÁTIMA

Vita, com todo respeito, o que você acabou de falar? Parece que je n'ai rien compris.

### 33: VITA

Você já se atreveu? Quero dizer mudar um ciclo ou um caminho. Se você pudesse, você viveria longe das correntes e das pessoas de quem você gosta? Tudo isso para realizar um sonho. Tudo isso para voltar e contar uma história diferente para o seu próprio povo ou para as outras pessoas que precisam conhecer uma história nova além daquela que já pensam conhecer. Sozinho, ou talvez com outra pessoa.

(MAIS)

### VITA (CONT.)

Às vezes você quer ficar sozinho, é verdade, mas se pudesse, faria isso? Afinal o que estou dizendo é que a gente vive em ciclos, Fátima. Tudo é cíclico.

34: FÁTIMA

Você morreu de quê, Vita?

35: VITA

De liberdade, Fátima. Eu morri de liberdade.

Fátima vira a garrafa de cerveja.

Vita faz sinal para o garçom.

36: FÁTIMA

Eu sei que a liberdade mata muita gente, Vita. Na verdade, a busca por liberdade. Quantas pessoas não morreram para tornar um país liberto?

Quantas pessoas não morrem no país Rio de Janeiro no meio de suas liberdades privadas. Eu quis dizer que aqui no Rio de Janeiro em nome de uma liberdade falsificada, muita gente morre para que fiquem livres nem elas, nem as famílias delas nem quem elas conhecem. Matam-se todos os dias. Dizem ser uma guerra a algo que ninguém sabe o que é exatamente. No final de tudo, é guerra ao pobre e ao preto. A gente morre um pouquinho todo dia sabendo que algum de nós morreu também. E é noticiado, viu? Com pompas e fanfarras.

37: VITA

É assim mesmo, Fátima. E eu morri de liberdade. Paguei um preço alto. É meio difícil morrer com sua mãe viva e sua avó ao seu lado. Ela te vendo, na frente dela, morrer de liberdade. Mas muita gente morreu no meu país de liberdade também. Esses se foram para as árvores e para os princípios. A música que eles tocam é pesada como tambores.



38: FÁTIMA

Baques de maracatu.

39: VITA

E eu não tinha outra opção a realizar. Era morrer e cantar ou viver e ficar calada.

40: FÁTIMA

E o que a sua mãe achou disso? A minha teria morrido de verdade. Não é um preço muito alto?

41: VITA

Ela estranhou. Organizar meu próprio funeral foi a melhor parte. Avisar a todos que Vita morreu. Mas eu tinha morrido antes e longe.

42: FÁTIMA

Aonde?

43: VITA

Na França.

44: FÁTIMA

Então é por isso que você fala francês?

45: VITA

Não exatamente, Fátima. Porém foi na França que eu cantei pela primeira vez. Foi tão diferente. Eu entrei em um estúdio profissional e cantei. Minha voz saiu tão doce. Eu fiquei tão preocupada. Eu sabia que precisava voltar e cumprir o ritual.

## 46: FÁTIMA

Meu sonho é ir para a França. Queria morar em Paris, ver aquelas ruas lindas todos os dias, falar francês, ler livros em francês, beber vinho, tanta coisa.

## 47: VITA

Dá para falar francês em outros países também. Nem tudo na França é extremamente lindo. Faz muito frio no inverno e calor demais no verão. Se você falar francês, tem que ser igual o deles. Apesar disso, ninguém implicou com meu francês por lá. Mas é esquisito. Te olham nas ruas. Perguntam do seu cabelo. Perguntam de onde você realmente é.

## 48: FÁTIMA

Tipo o Rio de Janeiro, mas é a mesma língua que se fala no Brasil inteiro. Aliás, mais ou menos. Perdi as contas de quantas vezes falei a mesma frase e ninguém entendeu. Até que eu tive que me misturar e mudar do meu “bom dia” ao jeito de pedir queijo coalho no supermercado. Aliás, não tem queijo coalho bom aqui. Você já comeu desse queijo?

## 49: VITA

Não, mas agora eu quero. O Rio de Janeiro é tão complicado quanto Paris nesse sentido. Eu evito falar nos lugares às vezes. As pessoas todas ficam às voltas para saber de onde realmente sou. As pessoas daqui são estranhas assim? Recentemente perguntaram de onde eu era e eu disse Guiné-Bissau e a pessoa perguntou se era no Caribe. Eu conheço pouco da geografia do Caribe.

## 50: FÁTIMA

Pode ir se acostumando, viu? Hoje pediram para que eu prendesse meu cabelo na instituição onde eu trabalho, pois ele assusta as crianças e muda meu rosto. Além do mais, a política do lugar é trabalhar de cabelo preso, foi o que me disseram. Mas professoras de cabelo liso estavam de cabelo solto. A diretora também, nas

pompas de seu salto alto e macacão justo. As suas tranças são lindas, Vita. Eu queria usar tranças.

51: VITA

E por que não usa?

52: FÁTIMA

Se usar meu cabelo natural já é um morrer para nascer de novo, usar tranças parece a morte de quem está morta. Tratam seu cabelo como um zoológico ou um bicho selvagem do zoológico, que é o seu corpo. Todo mundo acha que tem o direito de passear, ou pior, de interrogar a existência dele. É horrível.

53: VITA

É absolutamente normal usar seu cabelo do jeito que você quiser. Ninguém nunca me questionou em Bissau se meu cabelo estava preso, solto, em tranças. Ou que eu precisaria prendê-lo para trabalhar. É o mesmo que cometer um crime contra si própria. Pedir que você use seu cabelo do jeito que eles querem é perder uma batalha que é sua, Fátima. Deixaram por tanto tempo que batalhas fossem perdidas no meu país que até hoje não sabemos o que é vencer essa guerra. Eu quero dizer, Guiné-Bissau é um país independente, mas é complicado. Chegam lá, te dizem que tudo que você é é errado e no final te fazem inquilinos do teu próprio território. Dizem que é assim para se vestir, é isso a se comer, é isso a se falar. Te convencem que teu cabelo não é bonito, não é estético. Que a moda na Europa é o cabelo puxado até a cintura. Liso. Louro. Eu até quero conviver com eles. Eu os escuto no alto de suas ignorâncias. Primeiro chegam em barcos. Levam quem veio antes de você. Depois dos mesmos barcos trazem ideais que não nos pertencem. E por causa disso não vou soltar o cabelo?

54: FÁTIMA

Não.

## 55: VITA

C'est ça.

## 56: FÁTIMA

Mas é diferente. Não é a mesma coisa. Aqui somos levados a acreditar que nosso cabelo não tem valor. Por anos eu tive que ouvir que meu cabelo era ruim. Porque não era direito. Mesmo quem você é está sob controle. Você não pode dizer nada porque você não pode irritar

## 57: VITA

Os brancos? Em qualquer lugar. Nem aqui, nem ali, em qualquer lugar. A mãe do meu namorado era um pouco diferente. Quando o conheci na França, ele foi tão legal comigo.

(MAIS)

## VITA (CONT.)

Não parecia que ele viu minha raça no início que éramos iguais. Tivemos nossa primeira noite juntos e...

## 58: FÁTIMA

Oh, não. Não me diga que ele a convenceu a ir para a cama com ele quando você começou a namorar. Tem certeza que ele viu você como igual? Porque é tão uma coisa de homem branco. Eles parecem estar todos apaixonados, mas na primeira noite eles querem nos testar. Nosso corpo, nossa alma. Realmente, Vita, não que ele gostasse de você, mas esses caras acham que nossos corpos são territórios abertos, não merecemos amor, não merecemos carinho, não merecemos compaixão. E não importa se você é de Bissau, Brasil. Se a sua pele for mais escura do que a deles, eles nos usarão como seus brinquedos. Brinque com nossos sentimentos e, em seguida, fuja para a primeira leve visão de sentimento. Eles não pedem, eles exigem, mas eles não exigem apenas com suas palavras, seus olhos são os invasores mais verdadeiros. Eles não nos ouvem, apenas falam.

59: VITA

Mas o que fazemos quando nos apaixonamos? É imprudente, Fatima. Ele me tratou bem, sua família estava bem e ele foi uma grande parte da minha vida na França.

60: FÁTIMA

Não tenho certeza se seus ancestrais alguma vez lucraram com a escravidão. Ou, de qualquer forma, ele lucra com tudo o que seu país fez aos países africanos. Ele não estava vivo lá, mas certamente lucrou com isso. Ou por que você acha que os franceses podem lucrar culturalmente e sua cultura é muito bem vista e imitada no exterior quando zombaram da cor da sua pele, seus hábitos e roubaram suas terras e objetos?

61: VITA

Não era você que queria ir para a França?

62: FÁTIMA

Sim, mas é diferente de querer ir lá e falar francês do que encontrar um cara branco e me apaixonar e lidar com a família dele que nem deve saber onde é o Brasil. Eu que não posso me apaixonar por um homem branco que não fará o menor exercício de compreensão da minha história.

63: VITA

E você acha que o homem negro vai? Que ele vai te respeitar 100% do tempo e não vai usar os jogos dele para tentar te convencer a fazer o que você não quer? O meu namorado - o meu ex-namorado Yano era cheio de conversas. Vivia andando de um lado para o outro de terno e gravata debaixo de um sol escaldante. Andava pelas ruas na sua máquina vermelha e a mandos e desmandos com seus empregados. Me fazia sentir a única uma hora, e na outra estava fazendo graças com outras. Achava que por ter um cargo de confiança no governo, era melhor que qualquer um. Falava tanto que

mal me deixava falar. Perguntava dia e noite quando eu iria deixar Bissau. Ele se importava mais em me ter do que estar comigo. São duas coisas completamente diferentes. Eu acho que o amor não está aí nessa semelhança da pele. Eu também não acho que esteja na mesma geografia. Pierre me ajudou muito na música. Foi ele que me convenceu a cantar, ele ouviu minha voz.

64: FÁTIMA

E você vai me dizer que foi o francês de nome óbvio que te convenceu a cantar?

65: VITA

Sim, mas eu falei que se eu cantasse eu morria. Ele sabia das consequências. Mas ele queria me ouvir. Eu avisei mais de uma vez, não posso cantar. Ele sabe tocar instrumentos e conhecia o estúdio.

(MAIS)

VITA (CONT.)

Mas eu também queria cantar Fátima, eu conhecia minha voz, ela estava ali. Por que tenho que me prender em algo que não me serve mais? Eu sou confortável com minha pele, no entanto. Mas eu sabia que não podia cantar e resisti em nome dessa maldição.

66: FÁTIMA

Maldição?

67: VITA

Sim, Fátima, a maldição. Na minha família, se uma mulher cantar, ela morre. Não podemos cantar. Está amaldiçoado. É a liberdade de acompanhar o canto dos pássaros como aquelas princesas dos filmes que as crianças assistem nos Estados Unidos. De cantarolar a música no rádio. Pra pregar na igreja cantando junto com o povo. Ou cantando independência. Ou cantando liberdade. Qual é a razão de cantar qualquer coisa, se ninguém vai ouvir? Minha voz é minha liberdade, mas

foi amaldiçoada. Eu precisava quebrar aquilo. Não sei de onde veio a maldição. Vieram dos barcos, com os brancos? Ou foi ultrapassado em minha família por anos antes de eu ganhar vida? Tinha que morrer comigo e assim aconteceu

68: FÁTIMA

Então você quebrou a maldição?

69: VITA

Sim, eu morri. Eu morri lagarta e renasci borboleta. Eu criei asas e as bati na frente de todo mundo.

70: FÁTIMA

Por que você quebraria uma maldição pelo convencimento de um homem branco?

71: VITA

Eu não escolhi, aconteceu. As coisas pareciam que seriam mais fáceis naquela época. Era a virada do século, as guerras tinham ficado para trás. Ou pareciam ter ficado. As ruas sangravam e eu não tinha muita opção.

(MAIS)

VITA (CONT.)

É tudo muito lindo e colorido, mas com um pano vermelho por cima. Vermelho de sangue, vermelho de terra, vermelho de bandeira. Como eu não posso preencher essas ruas que nem são minhas com meu canto? De que adianta minha voz senão para ser ouvida?

72: FÁTIMA

Você que me fale. É impraticável ficar procurando cantos para falar. Não é que eu goste, na real. Mas sempre tem alguém para perguntar o porquê de você estar falando. Sempre tem alguém pregando silêncio das

vozes marginais. É sempre assim: os brancos falam, a gente escuta. Nós falamos, eles ignoram. Você não sente que precisa gritar?

73: VITA

Então, cante!

74: FÁTIMA

Eu não sei cantar!

75: VITA

Quem te disse isso?

76: FÁTIMA

Eu mesma.

77: VITA

E quem te convenceu que a sua voz não era para cantar se só você mesma ouviu?

78: FÁTIMA

Ninguém precisa necessariamente ouvir para todos termos certeza.

79: VITA

O que é o seu caixão de borboleta então?

FADE OUT



## 2. EXT. PRAIA DE ICARAÍ - TARDE

Fátima caminha pela praia. Pessoas jogam vôlei na orla. Ondas quebram na areia.

### 80: FÁTIMA (V.O.)

É uma pena que não possamos nadar nesta praia. Quase parece que esta cidade não é um lugar para mergulhar fundo. Eu não pertencço aqui, isso é certo para mim. Eu ando por essas ruas como uma estrangeira. Uma estrangeira de mim mesma, do meu próprio país. Onde quer que eu vá, eles me lembram de quem eu sou. Está nas palavras que digo, está no cabelo que uso, está na bandeira que uso na minha camisa. Eles me olham de forma estranha, eu olho para eles de forma estranha. Algumas são semelhantes a mim e não fazem perguntas. Eu tenho muitas perguntas: por quê? Por que temos que ser assim? Por que ainda temos que venerar as feridas dos navios que chegaram do exterior e atracaram nessas zonas áridas de histórias nossas?

Fátima caminha até o semáforo e espera para atravessar. Atravessa até o outro lado e entra na rua Mariz e Barros.

### 81: FÁTIMA (V.O.)

Aqui é onde trabalhei. Todos os dias eu me lembrava de que tem gente que consegue pagar três mil reais por mensalidade de escola. Eles são quase todos brancos. Alguns deles são negros com mães brancas. Às vezes eu ficava assustada quando via as mães vindo buscar as crianças, mas depois me lembrava que isso também é possível, ok. Eu não quero ser dura ou muito exigente. Mas as professoras são brancas, as serventes são negras. Quem vai limpar a merda e as latas de lixo são pretas. Eu vi com meus próprios olhos. Há tantos com a minha cor de pele aqui.

FADE OUT

## 3. INT. BAR - NOITE

82: FÁTIMA

Essa cidade.

83: VITA

Seu caixão de borboleta é essa cidade?

84: FÁTIMA

Sim. Eu morri e renasci aqui muitas vezes em tão pouco tempo. Quando cheguei aqui, nunca senti tanta liberdade de morar tão longe de minha casa por minha própria decisão e ações. Eu sabia que demoraria muito. Eu não sabia que seria tão sacrifício. Você já ligou para sua mãe e ela estava chorando?

85: VITA

Já.

86: FÁTIMA

É uma sensação horrível. Mas é ainda pior quando você prometeu a si mesma que faria de tudo isso uma ótima experiência e simplesmente não foi. Foi tão lindo no começo. Todos pareciam tão sincronizados. Os pores do sol eram mágicos então veio a realidade. Os seguranças me seguindo no supermercado e se movendo ao leve sinal de que eu pegaria alguma coisa nas prateleiras. Os guardas me seguindo na farmácia e nem se importando em seguir minha amiga branca. Às vezes que me perguntavam se trabalhava como empregada doméstica no prédio em que morava, sendo questionada se eu realmente sabia falar inglês. Eles não respondiam às minhas perguntas na padaria se eu não soubesse onde estavam alguns produtos. O que eu poderia fazer?! Eu era nova na vizinhança! Estou tão ressentida todos os dias. Isso dói. Não importa se estou estudando na universidade. As pessoas sempre tentarão me encaixar no lugar que acham que eu pertença. Não posso comprar pão para mim ou para meus colegas de quarto que me perguntam se estou trabalhando como empregada

doméstica em algum desses apartamentos chiques de Icarai. É tão simples para eles me rotularem. Eles têm os brancos primeiro, depois eu. Eles ouvem a si mesmos primeiro, depois a mim.

(MAIS)

FÁTIMA (CONT.)

E quando digo o que quero dizer, fico com raiva, ou estou distante ou muito próximo, sou muito subjetivo. Eles até questionam o que eu estudo em si. Tipo, realmente

(pausa com respiro profundo)

Eles já perguntaram por que você estuda o que você estuda? Eles realmente me perguntaram por que eu estava estudando isso.

87: VITA

Isso o quê, exatamente?

88: FÁTIMA

Cinema Africano. Mais especificamente cinema de onde você é, da Guiné-Bissau. Eu estou estudando pessoas como você e eu e todas as nossas vozes que não fomos ouvidas durante todos esses anos. Como pesquisadora, como personagem, como qualquer coisa que pudesse estar envolvida nessas áreas. Me diz, me diz se sua música não está alinhada com quem você é. É a expressão máxima de ser que posso imaginar. Cantar, expor seu coração através de melodias. Eu realmente te admiro por cantar, Vita. Obrigada. Sou apenas uma pesquisadora. Eu não sei cantar.

89: VITA

Tem certeza que você não sabe cantar?

90: FÁTIMA

Absoluta.

91: VITA

E o que você está fazendo nesta pesquisa  
então?

CORTA PARA

Vita sobe ao palco. O bar está lotado nas áreas interna e externa. Vita ajeita o vestido, pega o microfone e abre a boca para a primeira nota.

Nesse momento, a câmera enquadra no rosto de Vita e ela olha diretamente para a lente.

92: VITA

Et il y avait ce qu'hier était cérémonie.

93: VITA

Dans les mains noires dansant dans la chair, merci.

Il n'y a pas d'amour dans les rues ensanglantées

Pas de voix sur les vieux murs de boue.

Je m'appelle Vita et je partagerai ma vie avec toi.

FIM

---

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

A experiência da espectadora e do espectador enfrentou uma grande mudança em 2020 e 2021, quando a maior parte desta dissertação foi escrita. No mesmo ritmo, a experiência de estudantes também enfrentou uma grande mudança. A mesma experiência que tive ao ver *Nha Fala* em uma sala de aula física em uma universidade pública não teria sido a mesma em tempos de ensino remoto e me traria, talvez, novas discussões a serem abordadas quanto às expectativas do filme e sua localização no ensino superior.

A mesma ideia pode ser aplicada à pesquisa, que também sofreu mudanças durante sua execução no tempo designado. De uma dissertação abordando três filmes, mudou para um filme apenas e de uma observação mais política dos fatos narrativos, adotei uma posição mais estética-cultural da narrativa da obra.

Mas este texto ladrilhou seu próprio caminho para ser performado. Estudar ciências humanas no Brasil não é o mais fácil dos caminhos, mas é um dos mais belos. Podemos compreender mais de nossa própria história pesquisando sujeitas e sujeitos em suas próprias subjetividades. Com isso escrito, gostaria de ter mais perguntas do que respostas para concluir esta dissertação.

A globalização das redes nos dá a falsa ideia de que estamos interligados e que é um fato que todos terão as mesmas oportunidades de atingir seus objetivos. Os mercados e as comunicações se plantam cada vez mais como uma ideia uníssona, no qual a representação de certos públicos é pauta de imensas discussões no qual sentam-se opiniões diferentes sobre se estamos no caminho certo para uma democracia plena de representações.

O fato de ter enfrentado uma primeira resistência para pesquisar cinemas africanos foi uma mera barreira para esta dissertação completa. Há coisas a serem reivindicadas no final desse processo. Na verdade, elas estão fora de serviço e agora estão desatualizadas, pois no Brasil é um compromisso de tempo integral destruir o financiamento à pesquisa e estudos em ciências humanas desde 2017.

Adicionalmente, através dos seus próprios discursos, este país carece de uma pesquisa na sua própria história, o que inclui estudar os nossos irmãos e irmãs de países que foram colonizados por Portugal como nós e que convivem com uma diáspora constante de pensamento próprio.

Ao final desta pesquisa, múltiplas questões ainda tocam o material textual sobre o filme *Nha Fala* e sua importância para os estudos dos cinemas africanos. Na verdade, os ganchos a serem lançados é uma busca por futuras pesquisas sobre outros filmes do continente, envolvendo todos os tipos de produção entre curtas e longas-metragens, dirigidos por pessoas do continente, formadas nele ou fora. Além do contemporâneo Flora Gomes, diversos cineastas apresentam suas criações. E um dos espaços para assisti-las é no evento Mostra de Cinemas Africanos, apresentado nesta dissertação.

Em sua tentativa final de iluminar seu próprio povo, Gomes cria e recria a experiência africana para outros povos e nações. É preciso realmente argumentar que o final do filme, onde todas as cores, povos, raças, nacionalidades e paisagens parecem viver em perfeita harmonia - dançando a música que está sendo tocada, levantando os caixões criativos ao ar e o renascimento da nação - Vita, a nação mulher, que fala e canta - parece utópico não dizer sem sentido. Definitivamente é fácil argumentar tal coisa quando sabemos que, especialmente em 2002, quando o filme foi lançado, as tensões entre os nomeados primeiro e terceiro mundos eram mais palpáveis e visíveis, não o discurso embutido de hoje em que integração e representação são as palavras usadas apenas em seu próprio círculo de significados, mas não na realidade. Mas, Gomes nos entregou ideias brilhantes sobre uma situação que é possível em seu mundo. Um mundo em que mergulhei e encontrei uma pessoa e uma nação para me identificar.

Por meio da dissertação mostra-se que meu tema foi na verdade a relação do ser uma mulher negra em relação às vivências de Vita como uma experiência negra e diaspórica. Quando eu estava lendo vários textos teóricos sobre estudos de cinema para esta dissertação, encontrei diferentes teóricos usando seus olhos e sentidos para apresentar e explicar filmes - filmes da Espanha à União Soviética e aos Estados Unidos - o que me deixou perplexa e questionando porque esses livros são usados nas aulas em contrapartida ao único livro escrito por uma acadêmica negra que por acaso estava analisando o cinema sob os olhos de uma negra.

O que devo reconsiderar tudo para uma convocação para que as próximas acadêmicas negras assistam a mais filmes produzidos por negros e estrelados por negros e os analise com todas as lentes possíveis. Além disso, temo que isso possa levar a uma reconsideração de nossa posição enquanto ocidentais em relação aos filmes africanos. O conceito de raça existe por causa da colonização. A pobreza, as doenças, ser mantido à margem, em situações diaspóricas - tudo isso existe porque aqui, no Ocidente, colonizadores e colonizados passaram a existir em

certo sentido. Ou seja, embora eu esteja no Brasil e escrevendo como brasileira, estar em um país colonizado não torna meus olhos menos ocidentais - as leituras que faço, o olho que vejo, também fazem parte da colonização.

A quebra do ciclo é o reconhecimento de uma produção de cinema existente e importante sendo feita do outro lado do oceano - onde nossos ancestrais atravessaram à força centenas de anos atrás, onde um equilíbrio deixa de existir, porque a diáspora é o desequilíbrio da existência humana. Ao final desta dissertação, outras questões levantadas não tiveram tempo de aprofundamento devido à falta de tempo para seu desdobramento no texto. No entanto, a citação “o fim é o princípio”, a citação viverá em sua própria elaboração de desafiar o princípio do tempo. Os resultados apresentados no capítulo anterior cobrem o terreno que ainda está vivo para o terreno da dissertação.

As fronteiras dos países africanos eram definidas de forma arbitrária, não respeitando seus próprios povos e aglutinando culturas antagônicas, gerando um turbilhão de conflitos fermentado pelos colonizadores europeus. A tentativa de criar comunidades nacionais em territórios repartidos transformou vidas humanas em experiências no qual a lógica aplicada é fora de pertencimento de quem estava envolvido nos eventos. Além disso, a premissa deste texto é criar uma comunidade de pensamentos em nenhum território único, redefinindo seu sentido de união. Afinal, é cruzar um oceano de ideias pré-definidas sem saber o que há do outro lado, mas desta vez, por escolha própria.

## REFERÊNCIAS

ADICHIE, Chimamanda Ngozi. **Palestra proferida no TEDGlobal 2009**, Oxford (Inglaterra), jul. 2009. Disponível em: [https://www.ted.com/talks/chimamanda\\_ngozi\\_adichie\\_the\\_danger\\_of\\_a\\_single\\_story#t-14312](https://www.ted.com/talks/chimamanda_ngozi_adichie_the_danger_of_a_single_story#t-14312). Acesso em 18 nov. de 2020.

ARENAS, Fernando. **África Lusófona: além da independência**. Tradução: Cristiano Mazzei. São Paulo: EdUSP, 2019. 440p.

ALMEIDA, Silvio. **Racismo estrutural**. São Paulo: Jandaíra, 2020. 264p.

CESAR, Amaranta; MONTEIRO, Lúcia Ramos. As africanidades e suas asperezas. **Rebeca - Revista Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual**, v. 5, n. 2, p. 117-124, julho-dezembro 2016 2013. Disponível em: <https://rebeca.socine.org.br/1/article/view/420/248>. Acesso em: 8 out. 2021.

COLLINS, Patricia Hill. Aprendendo com a *outsider within*: a significação sociológica do pensamento feminista negro. **Revista Sociedade e Estado**, Brasília, v. 31, n. 1, p. 99-127, 2016. DOI 10.1590/S0102-69922016000100006. Disponível em: <https://www.scielo.br/pdf/se/v31n1/0102-6992-se-31-01-00099.pdf>. Acesso em: 17 out. 2020.

DAVIS, Angela. **Mulheres, raça e classe**. Tradução de Heci Regina Candiani. São Paulo: Boitempo, 2016.

DELEUZE, Gilles. **A imagem-tempo**. Tradução Eloisa de Araújo Ribeiro. São Paulo: Brasiliense, 2013.

FAIRCLOUGH, Norman. **Discurso e mudança social**. Tradução Izabel Magalhães. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2001. 316p.



FIELD, Syd. **Manual do Roteiro**: os fundamentos do texto cinematográfico. Tradução Álvaro Ramos. 14. ed. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

FREIRE, Paulo. **Pedagogia do Oprimido**. 71. ed. Rio de Janeiro/São Paulo: Paz & Terra, 2019.

FREYRE, Gilberto. **Casa Grande & Senzala**: formação da família brasileira sob o regime da economia patriarcal. 51. ed. rev. São Paulo: Global, 2006.

HALL, Stuart. Subjects in History: Making diasporic identities. In: LUBIANO, Wahneema (Org.). **The house that race built**. Nova York: Vintage Books, 1997. cap. 15, pp. 336-347.

hooks, bell. **Olhares negros**: raça e representação. Tradução Stephanie Borges. São Paulo: Elefante, 2019, 356p.

\_\_\_\_\_. **Talking back**: thinking feminist, thinking Black. Nova York: Routledge, 2015, 197p.

KAHIU, Wanuri. **Palestra proferida no TED Talks**, Vancouver (Canadá), abr. 2017. Disponível em: [https://www.ted.com/talks/wanuri\\_kahiu\\_fun\\_fierce\\_and\\_fantastical\\_african\\_art#t-1778](https://www.ted.com/talks/wanuri_kahiu_fun_fierce_and_fantastical_african_art#t-1778). Acesso em 18 nov. de 2020.

KILOMBA, Grada. **Memórias da Plantação**: episódios de racismo cotidiano. Tradução de Jess Oliveira. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019. 248p.

LIMA, Kelly Mendes. Utopia e distopia na obra cinematográfica *Nha Fala*. **Parágrafo**, São Paulo, v. 1, n. 1, p. 117-124, 2013. Disponível em: <https://revistaseletronicas.fiamfaam.br/index.php/recicofi/article/view/111/220>. Acesso em: 8 jul. 2020.

LUKÁCS, Georg. **A teoria do romance**: um ensaio histórico-filosófico sobre as formas da grande épica. Tradução José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Ed. 34, 2007. 240p.

MBEMBE, Achille. **Necropolítica**: Biopoder, soberania, estado de exceção, política da morte. Tradução Renata Santini. São Paulo: N-1 edições, 2018. 80p.

MORRISON, Toni. Home. In: LUBIANO, Wahneema (Org.). **The house that race built**. Nova York: Vintage Books, 1997. cap. 1, p. 9-19.

OLIVEIRA, Juscielle Conceição de Almeida. “Precisamos vestirmo-nos com a luz negra”: entrevista com Florentino Flora Gomes. **Rebeca - Revista Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual**, [s. l.], v. 5, n/ 2. s.p., 2016. Disponível em: <https://rebeca.socine.org.br/1/article/view/401/237>. Acesso em 8 nov. 2021

\_\_\_\_\_. **Tempos de paz e de guerra**: dilemas da contemporaneidade no filme *Nha Fala*, de Flora Gomes. Orientador: Maria de Fátima Maia Ribeiro. 2013. 187f. Dissertação (Mestrado em Literatura e Cultura) – Instituto de Letras, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2013. Disponível em: <https://repositorio.ufba.br/ri/handle/ri/28921>. Acesso em: 2 mar. 2021.

PIEDADE, Vilma. **Dororidade**. São Paulo: Nós, 2017. 64 p. E-book Kindle.

RIBEIRO, Djamila. **O que é**: lugar de fala. Belo Horizonte: Letramento, 2017. 112p. E-book Kindle.

SARAIVA, L. EXU INTERROGA CLIO: contribuições da Filosofia Africana na construção de um novo paradigma para o estudo da História. **Das Questões**, [S. l.], v. 4, n. 1, 2016. DOI: 10.26512/dasquestoes.v4i1.16213. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/dasquestoes/article/view/16213>. Acesso em: 19 fev. 2022.

## FICHA TÉCNICA

*Nha fala*

Título em Português: *Minha fala*

Cor, 35mm, 85'

Portugal, França, Luxemburgo, 2002

Produtoras: Fado Filmes (Portugal), Les Films de Mai (França) e Samsa Films (Luxemburgo)

Distribuidora: Pierre Grise Distribution

Roteiro: Flora Gomes e Frank Moïnard

Direção: Flora Gomes

Assistência de Direção: Suleimane Biai e Eddy Stevesyns

Produção: Luís Galvão Teles, Jani Thiltges e Serge Zeitoun

Assistência de produção: Lélia Di Luca e Ana Silva

Casting: Fabienne Bichet e Patrícia Vasconcelos

Direção de Fotografia: Edgar Moura

Assistência de Câmera: Daniel Neves

Foquista: Carlo Thiel

Captação de Som: François Lalande

Edição de Som: Fred Demolder

Mixagem de Som: Pierre Donadieu

Foley: Gadou Naudin e Patrick Ghislain

Música: Manu Chibango

Coreografia: Clara Andermatt e Max-Laure Bourjolly

Montagem: Dominique Paris

Assistência de Montagem: Jean-Luc Simon

Maquiagem: Emmanuelle Fèvre

Cenário: Véronique Sacrez

Figurino: Rosário Moreira e Virginia Vogwill

Eletricista-chefe: Victor "Tata" Miranda

Maquinista-chefe: Paulo Miranda

Elenco: Fatou N'Diaye (Vita), Jean-Christophe Dollé (Pierre), Ângelo Torres (Yano), Bia Gomes (mãe de Vita), Jorge Quintino Biague (Mito, o louco), Carlos Imbombo (Caminho), François Hadji-Lazaro (Bjorn), Danièle Evenou (mãe de Pierre), Bonnafet Tarbouriech (pai de Pierre), Maica Baio (Teresa), Lena Constantin (garçonete), Teresa Ovídio

Sinopse: Vita é uma jovem de Bissau que decide estudar em Paris. Antes de partir, ela promete à sua mãe que nunca irá cantar, já que uma maldição familiar dita que todos os que cantarem serão perseguidos pela morte. Em Paris, Vita apaixonou-se por Pierre, músico de profissão. Certo dia, Pierre pede a Vita que cante no seu estúdio. Ela, ignorando a promessa feita à mãe, satisfaz o desejo do namorado, que fica admirado com a sua voz e a lança numa carreira musical de

sucesso. Vita toma consciência das consequências do seu ato e, por isso, volta a Bissau para organizar o seu próprio funeral.

Loações: Cabo Verde e França