

# À MARGEM DO CINEMA PORTUGUÊS: ESTUDO SOBRE O CINEMA AFRODESCENDENTE PRODUZIDO EM PORTUGAL

Michelle Sales<sup>1</sup>

**Resumo:** A representação do negro no cinema português e a relação de diretores portugueses com temáticas pós-coloniais ou pós-independência não é recente; nomes como Pedro Costa, Margarida Cardoso, Filipa César, entre outros, têm sua trajetória artística intrinsecamente vinculada à ‘África lusófona’. Entretanto, interessa-nos pensar a forma com a qual realizadores portugueses afrodescendentes despontam no campo do cinema português propondo novas dinâmicas de produção e circulação de imagens, além de temáticas voltadas para a questão anticolonial, transpondo o lugar da representação para uma autoetnografia. Dessa forma, a questão da representação do povo negro no cinema português assume, em pleno século XXI, dois aspectos centrais deste debate: a necessidade de pertencimento efetivo ao campo do trabalho cinematográfico, ou seja, produzindo filmes e ocupando cargos técnicos; e, sobretudo, redefinindo subjetividades, memórias e afetividades do povo negro na sociedade portuguesa a partir do olhar de negros e negras. Analisaremos, nesse artigo, o filme *O Canto do Ossobó* (Silas Tiny, 2017).

**Palavras-chave:** Estudos Pós-coloniais, Filme-ensaio, Autoetnografia.

**Contacto:** sales.michelle@gmail.com

## Introdução

Este artigo é pensado no âmbito do projeto de pesquisa “À margem do cinema português: estudo sobre o cinema afrodescendente produzido em Portugal” (Fundação Calouste Gulbenkian) cujo interesse é pensar a forma como realizadores portugueses afrodescendentes despontam no campo do cinema português propondo novas dinâmicas de produção e circulação de imagens, além de temáticas voltadas para a questão pós-colonial e anticolonial, transpondo ou superando o lugar da representação para a autoetnografia, ou seja, para a produção de um relato em forma de filme sobre um grupo de pertença que parte de si mesmo.

Muito recentemente, o debate sobre racismo em Portugal aprofundou-se em diferentes frentes de atuação. Numa delas, além da revisão dos traumas e feridas do

---

<sup>1</sup> Professora da Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Investigadora Integrada do Centro de Estudos Interdisciplinares do Século XX da Universidade de Coimbra. Coordenadora do GT Cinemas Pós-Coloniais e Periféricos (AIM).

Sales, Michelle. 2020. “À margem do cinema português: Estudo sobre o cinema afrodescendente produzido em Portugal”. In *Atas do IX Encontro Anual da AIM*, editado por Marta Pinho Alves, Maria do Rosário Lupi Bello e Iván Villarme Álvarez, 94-102. Lisboa: AIM. ISBN: 978-989-54365-2-1.

período colonialista, a produção intelectual de negros e negras tem mantido aberta a questão sobre a inserção social, cultural, profissional e, sobretudo, representacional, do povo negro e afrodescendente na sociedade portuguesa.

Inspirado no trabalho de Catherine Russel *Experimental Ethnography: The Work of Film in the Age of Video*, no qual a autora aprofunda a relação entre o filme experimental e o filme etnográfico, este artigo explora a linguagem do documentário de Silas Tiny, *O Canto do Ossobó* (2017), relacionando-o com os percursos do filme-ensaio, refletindo acerca das formas assumidas pelo filme e a maneira com a qual o realizador utiliza e aprofunda o documentário como uma ferramenta de busca por identidade, memória e pertencimento, própria de um método investigativo autoetnográfico.

Por ser um texto literário localizado num entre-lugar entre o poético e o didático, entre a crítica e a ciência, entendido, por Deleuze e Guattari, como uma “literatura menor”, a forma e a escrita ensaística requerem uma aproximação e um entendimento. De acordo com Arlindo Machado,

“(d)enominamos *ensaio* uma certa modalidade da escrita que carrega atributos amiúde literários, como a subjetividade do enfoque (explicitação do sujeito que fala), a eloquência da linguagem (preocupação com a expressividade do texto) e a liberdade do pensamento (concepção de escritura como criação, em vez de simples comunicação de ideias)” (2003, 2).

Bastante influenciado pela literatura ensaística, o filme-ensaio vai assumir alguma de suas errâncias e evocar sempre uma relação, como aponta Julia Vilhena:

“Como se sabe, a forma ensaio no cinema e na literatura possuem grandes afinidades. O gênero literário conferiu ao ensaio alguns de seus princípios mais fundamentais. Sendo assim, é frequente encontrar nos estudos sobre o filme ensaio uma valorização excessiva do texto verbal, falado ou escrito, na composição fílmica. Apesar da importância de se manter essa herança literária como referência para se refletir sobre a forma, torna-se necessário também um exame mais atento dos materiais e

dispositivos expressivos próprios da linguagem audiovisual, que conferem aos filmes uma inflexão ensaística” (2019, 21).

Dessa forma, assumindo o espaço híbrido do filme-ensaio, e por isso entendendo-o não como um gênero cinematográfico, mas como um campo fértil de experimentação e contaminação entre múltiplas linguagens cinematográficas, partimos do ponto em que consideramos como filme-ensaio a ‘forma que pensa’, ou seja, um tipo de cinema cuja dimensão reflexiva é caráter ontológico da imagem, bem como a premissa ativa da subjetivação do autor.

Para o filósofo francês Gilles Deleuze, o cinema moderno é capaz de produzir um tipo de relação entre a imagem e o espectador que aprofunda e amplifica a subjetividade daquele que vê, mas também daquele produz a imagem. Para ele, o pensamento gerado pelo cinema reconstrói a potência da vida, produz um tipo de relação que

“leva o espectador a experienciar e pensar o mundo. Para o filósofo, o pensamento nasce no vácuo ou nos interstícios entre imagens e coloca o espectador em uma posição de suspensão. Deleuze vai dizer que o cinema moderno apresenta uma ruptura com o mundo, na medida em que estabelece uma barreira entre este e o espectador. Nesse sentido, a preocupação deixa de ser com a associação ou a atração das imagens e passa a ser com o ‘interstício’ entre imagens, ‘um espaçamento que faz com que cada imagem se arranque ao vazio e nele recaia’”. (Deleuze *apud* Vilhena, 2019, 36)

Afora a clara diluição de fronteiras entre ficção e documentário, o filme-ensaio causa na linguagem cinematográfica a quebra ou a redefinição de supostos lugares “fixos” como as tradicionais dicotomias sujeito/objeto, privado/público, pessoal/coletivo, memória/história, o ‘eu’ e o ‘outro’. O baralhamento das fronteiras entre esses lugares transforma o filme-ensaio num vasto campo de experimentação no cinema: um terreno fértil, poroso e indeterminado. No documentário, é evidente o uso marcado da multivocalidade ou da polifonia, em detrimento de uma *voz off* ou *vozover* que explica o mundo que vemos, bem como a maneira imprecisa e errante com que trata seus temas, contaminados por diferentes linguagens e sobreposições.

Ao traçar uma breve genealogia do filme-ensaio, ainda que sejamos incapazes de apontar limites precisos para o aparecimento dessa forma-cinema, desde *Carta da Sibéria* (*Lettre de Sibérie*, Chris Marker, 1957) até os dias de hoje, é muito evidente uma ‘voz pessoal’ e ativa, mediadora de imagens e sons – que nem sempre são congruentes. Como aponta Consuelo Lins, o percurso do filme-ensaio está intrinsecamente vinculado às transformações do cinema moderno:

“Um caminho fabricado pelo cinema francês dos anos 50 que nos interessa especialmente aqui é aquele que André Bazin define, já em 1958, como ensaístico, ao falar do filme *Lettre de Sibérie* (1957), de Chris Marker. Para o crítico francês, Marker ‘renova profundamente a relação habitual entre texto e imagem’ realizando um filme ‘sem precedentes’ na produção documental (Bazin, 1998: 257). Desde então, o ensaio fílmico, essa forma híbrida sem regras nem definição possível, mas com o traço específico de misturar ‘experiência de mundo, de vida e de si’ (Moure, 2004: 25) foi retomada e retrabalhada por cineastas tão díspares e inventivos quanto Alain Resnais, Jean Luc Godard, Agnès Varda, Marguerite Duras, Straub-Huillet, entre outros”. (2013, 5)

Ao lado do aparecimento dessa ‘forma que pensa’, de um cinema subjetivado e / ou autobiográfico que surge como oposição à linguagem narrativa hegemônica seja da ficção ou da não-ficção, o campo do documentário também vai sofrer inflexões ou influências das transformações vividas no campo da sociologia e da antropologia que, desde os anos oitenta, passa a questionar a objetividade da investigação e a marcar cada vez mais a importância da narrativa pessoal e das experiências dos autores da/na pesquisa.

É dessa forma que surge o conceito da autoetnografia nos anos oitenta como um lugar político de pensamento sobre a identidade – e sobre a produção cultural da identidade – que, aliado ao movimento feminista, aos estudos *queer* e aos escritos pós-coloniais movidos por novas vozes emergentes reconfiguram, a partir daí, o *locus* da produção cultural ao redor do mundo.

De forma breve, podemos dizer que a autoetnografia é baseada em três orientações: uma orientação metodológica, cuja base é a etnografia e a análise; uma

orientação cultural, que tem como ponto de partida a interpretação dos fatos vividos (a partir da memória), da relação entre o pesquisador e os sujeitos (objetos) da pesquisa; e uma orientação de conteúdo, cuja base é a autobiografia aliada a um caráter reflexivo.

Isto torna evidente que a reflexividade assume um papel fundamental nesse modelo de investigação. Queremos pensar a partir deste ponto: de que forma o cinema na forma do filme-ensaio absorve (e é absorvido) por essas novas dinâmicas da produção de conhecimento que partem do campo da sociologia e da antropologia? Ou seja, poderia ser a ‘forma que pensa’ do filme-ensaio matéria (e sujeito) do método autoetnográfico? Como se dá em termos de imagem? Partimos, assim, para a análise de *O Canto do Ossobó*, de Silas Tiny.

### **O pássaro-espelho**

Uma das sequências iniciais do filme de Silas Tiny acompanha crianças a brincar em cima de árvores de cacau. Um deles, observa a câmera e aponta em direção ao espectador/realizador, devolvendo um olhar que funciona como espelho: sabemos, ao longo do documentário, que Silas Tiny emigrou de São Tomé e Príncipe para Portugal aos cinco anos de idade e que grande parte das motivações deste filme consiste em recuperar uma memória perdida. O filme parte dessa busca pessoal e deste encontro do realizador com suas ‘origens’, numa postura ativa de Silas Tiny que se coloca também em cena, como personagem num entre-lugar entre sujeito e objeto, chave característica do filme-ensaio.

Não parece demais referir que, nos últimos anos, a produção intelectual em torno da noção e da historiografia do filme-ensaio é impulsionada por uma certa ‘virada subjetiva do documentário’, ou seja, transformações que, como foram referidas acima, partiam também do campo da sociologia e da antropologia e caminharam juntas com inflexões da linguagem documental que foi exigindo para si um lugar de mediação e reflexão sobre o mundo e sobre a vida, abandonando, cada vez mais, a relação com o ‘real’ e com a ‘realidade’. Como comenta Arlindo Machado,

“[o] documentário começa a ganhar interesse quando ele se mostra capaz de construir uma visão ampla, densa e complexa de um objeto de reflexão, quando ele se transforma em ensaio, em reflexão sobre o mundo, em experiência e sistema de pensamento, assumindo, portanto, aquilo que todo audiovisual é na sua essência: um discurso

sensível sobre o mundo. Eu acredito que os melhores documentários, aqueles que têm algum tipo de contribuição a dar para o conhecimento e a experiência do mundo, já não são mais documentários no sentido clássico do termo; eles são, na verdade, filmes-ensaios (ou vídeosensaios, ou ensaios em forma de programa de televisão ou hipermídia)” (2003, 10).

O início do filme *O Canto do Ossobó* parte exatamente deste ponto: da reflexão sobre o mundo. O realizador caminha por entre a mata, observa e é observado, toca as plantas e as árvores, num esforço de espanto e dúvida. Inicialmente, essa reflexão sobre o mundo recai numa perspectiva muito individual e familiar que, aos poucos, como veremos, vai se alargando.

“Nasci em São Tomé e Príncipe e aos cinco anos emigrei com minha família para Portugal. Durante três décadas permaneci afastado das minhas raízes e do meu país. Ignorei a história dos meus antepassados que ocuparam este minúsculo território perdido algures no meio do Atlântico e atravessado pela linha do Equador. As memórias que tinha desse lugar desapareceram, o elo que me ligava à terra, perdeu-se. Esqueci meu passado, como quem esquece um trauma difícil, uma recordação dolorosa. Escondo a cicatriz dessa ferida profunda por baixo da minha pele, longe dos olhares das pessoas que me observam e das pessoas com quem falo todos os dias”. (Tiny, *O Canto do Ossobó*)

Recupero a fala de Silas Tiny como citação porque o uso estilístico da *voz off* é um recurso bastante presente na modalidade do filme-ensaio que tem vindo a ser comentado, também como um dos “recursos subjetivantes” deste gênero híbrido que repõe o espaço sonoro como *locus* central da subjetividade do autor, como comenta Consuelo Lins ao contextualizar a produção documental do cinema brasileiro:

“Mais recentemente, documentários ligados à chamada produção subjetiva ou performática, que tematizam aspectos da experiência pessoal dos cineastas, reintroduziram a narração em off

de forma inovadora no Brasil, deslocando os usos clássicos desse recurso no campo documental. Filmes como *Seams* (1997), de Karin Ainouz, *33* (2003), de Kiko Goifman e *Santiago, uma reflexão sobre o material bruto* (2007), de João Moreira Salles são exemplares de um uso mais ensaístico da voz off, fabricando associações inauditas do espaço sonoro do cinema com o espaço visual”. (2013, 4)

Um “documentário de busca”, para usar o termo cunhado por Consuelo Lins e Cláudia Mesquita, movido pela viagem de Silas Tiny de volta a sua terra, que reflete sobre a memória individual do realizador e é confrontado com as ruínas, no sentido benjaminiano, que, ao longo de todo o filme, tenta converter o passado em ‘imagens dialéticas’ capazes de dialogar com o presente e iluminar o futuro. O filme de Silas Tiny relaciona-se com a história e, como um colecionador errante, passeia e coleta estilhaços. Faz-nos lembrar Walter Benjamin nessa passagem do seu texto *Sobre o Contexto de História*

“Há um quadro de Klee que se chama *Angelus Novus*. Representa um anjo que parece querer afastar-se de algo que ele encara fixamente. Seus olhos estão escancarados, sua boca dilatada, suas asas abertas. O anjo da história deve ter esse aspecto. Seu rosto está dirigido para o passado. Onde nós vemos uma cadeia de acontecimentos, ele vê uma catástrofe única, que acumula incansavelmente ruína sobre ruína e a dispersa a nossos pés. Ele gostaria de deter-se para acordar os mortos e juntar os fragmentos. Mas uma tempestade (...) o impele irresistivelmente para o futuro, ao qual ele vira as costas, enquanto um amontoado de ruínas cresce até o céu. Essa tempestade é chamada de progresso”. (1994, 226)

A mesma narrativa de progresso está entranhada no filme de Silas Tiny. Sendo o progresso o motor do colonialismo e o pressuposto da modernidade, os mortos que o realizador encontra pelo caminho no seu percurso deambulatório por São Tomé e Príncipe ao longo do filme também o faz querer despertar, libertando um futuro que o passado de seu país não teve, como o anjo da história de Benjamin.

É um olhar iconoclasta que vai guiando-nos por estas ruínas, despertando-as de seu passado para revelar o escândalo e a catástrofe do colonialismo diante de nossos olhos. O filme rompe com a linearidade da história homogênea que parte em direção ao progresso e ao futuro e cria um curto-circuito que relampeja. Converte o próprio filme num ‘cinema de ruínas’, guiado por fragmentos de um passado silenciado e incerto que vai se transformar numa espécie de imagem-fantasma, uma imagem atemporal capaz de dialogar com o passado, o presente e o futuro, como o canto do ossobó, o pássaro que anuncia a chuva, mas que nunca é visto, segundo a lenda de São Tomé.

A metáfora da vida e da morte percorre todo o filme, transformando e relacionando a trajetória pessoal do realizador com a trajetória coletiva do seu país e os percalços vividos durante o período do colonialismo. A cena da cabra que está parindo do lado de fora das ruínas de um antigo hospital faz viver e reviver o drama coletivo colonial. A imagem do hospital em ruínas é uma imagem-síntese do processo de busca, de reflexão, do método investigativo autoetnográfico e também de filmagem, esgarçando completamente e em definitivo as fronteiras entre sujeito-objeto, pessoal/coletivo, memória/história:

“Uma das minhas irmãs nasceu neste hospital em 1980, nesta altura tinham se passado cinco anos da independência de São Tomé. As roças tinham sido nacionalizadas e transformadas em cooperativas. No início dessa década ainda seriam visíveis as marcas dos milhares de homens e mulheres que por aqui passaram, esgotados pelo peso do trabalho e do medo. Nesta mesma maternidade, da qual hoje apenas restam ruínas e animas que fugiam para poder dar luz às suas crias, nasceram crianças que testemunharam a dor e o sofrimento dos seus anónimos que durante gerações viveram a escravatura. Em São Tomé, a avidez, o poder e a dominação colonial foram representados por um espaço: a roça”.

(Tiny, *O Canto do Ossobó*)

Termina-se parafraseando Walter Mignolo: “A colonialidade está longe de ter sido superada” (2019, 15), portanto, um cinema iconoclasta, pós-colonial, deverá prosseguir, rasgando o passado e iluminando o futuro.



## **BIBLIOGRAFIA**

- Benjamin, W. 1994. *Sobre o Conceito da História. In Magia e Técnica, Arte e Política: Obras escolhidas*. São Paulo: Brasiliense.
- Lins, C., e Mesquita, C. 2008. *Filmar o Real: sobre documentário brasileiro contemporâneo*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.
- Lins, C. 2013. *O Ensaio no Documentário e a Questão da Narrativa em Off*. XXII Encontro Anual da Compós. Universidade Federal do Pará, 27 a 30 de maio de 2014.
- Machado, A. 2003. *O Filme-Ensaio*. Intercom – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação, XXVI Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, BH/MG, 2 a 6 de setembro.
- Russel, C. 1999. *Experimental Ethnography: The Work of Film in the Age of Video*. Durham: Duke University Press.
- Vilhena, Julia. 2019. *Falar ao Lado: vozes femininas e pós-coloniais no filme ensaio* (dissertação de Mestrado). Rio de Janeiro: Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

## **FILMOGRAFIA**

- Tiny, Silas. 2018. *O Canto do Ossobó*. Divina Comédia.