

★ RETROSPECTIVA SARAH MALDOROR ★ RETROSPECTIVA SARAH MALDOROR ★

Banco do Brasil
apresenta
e patrocina

CINEMA ANTICOLONIAL DE SARAH MALDOROR

★ RETROSPECTIVA SARAH MALDOROR ★ RETROSPECTIVA SARAH MALDOROR ★

● CINEMA
ANTICOLONIAL DE
SARAH
MALDOROR

DADOS INTERNACIONAIS DE CATALOGAÇÃO NA PUBLICAÇÃO (CIP)

C574

O cinema anticolonial de Sarah Maldoror (catálogo) / Lúcia Ramos Monteiro (org.). – São Paulo: Buena Onda, 2026.

160 p. : il. ; 15,5 x 23 cm. 1 v.

ISBN 978-65-01-94527-9

1. Cinema – mulheres. 2. Cinema – pessoas negras. 3. Anticolonialismo. 4. Militância. I. Monteiro, Lúcia Ramos. II. Maldoror, Sarah. III. Título.

CDU 791.43(058)

CDD 791.4

Bibliotecária responsável: Bruna Heller – CRB 10/2348

Índice para catálogo sistemático:

CDU: Cinema 791.43

CDU: Catálogos (058)

CDD: Cinema 791.4

● CINEMA ANTICOLONIAL DE SARAH MALDOROR

CENTRO CULTURAL BANCO DO BRASIL

Rio de Janeiro

19/02 a 16/03

São Paulo

21/02 a 22/03

Salvador

05/03 a 24/03

2026



Banco do Brasil apresenta *O cinema anticolonial de Sarah Maldoror*, maior retrospectiva realizada no Brasil sobre a primeira mulher negra a dirigir um filme no continente africano.

Ao longo de décadas, a francesa de origem guadalupense foi pioneira em retratar os movimentos revolucionários da África, seja por meio de obras de ficção ou documentários. A seleção remonta a trajetória da diretora com 19 trabalhos autorais, além de filmes nos quais atuou como diretora assistente e cinematógrafa, com apresentação de obras restauradas e leituras de roteiros inéditos. Sua filmografia transforma a estética do cinema em um instrumento de libertação e contribui para a criação de uma narrativa decolonial no cinema mundial.

Ao realizar este projeto, o **Centro Cultural Banco do Brasil** fomenta o diálogo intercultural, possibilita o acesso à filmografia de uma pioneira do cinema internacional, colabora para a visibilidade da produção artística de mulheres e amplia a conexão do brasileiro com a cultura em suas múltiplas origens e formatos.

Centro Cultural Banco do Brasil

APRESENTAÇÃO

- 10 "Para nossa diversão e para a educação de vocês"
LÚCIA MONTEIRO, IZABEL DE FÁTIMA CRUZ MELO E LETÍCIA SANTINON

ENSAIOS

- 18 Sambizanga: símbolo revolucionário, o íntimo e o político
ANNOUCHKA DE ANDRADE
- 32 "Só me interessam mulheres que lutam"
JEREMY HARDING
- 56 "Eu sou africana!": Sarah Maldoror, pan-africanismo e cinema.
JANAÍNA OLIVEIRA
- 64 Genealogias imaginativas: Sarah Maldoror e os cinemas da América Latina
IZABEL DE FÁTIMA CRUZ MELO E LÚCIA MONTEIRO

ROTEIROS

- 82 As garotinhas e a morte
- 92 O hospital de Leningrado

FILMOGRAFIA DE SARAH MALDOROR

- 109 Monangambééé (1969)
- 110 Sambizanga (1972)
- 112 TRILOGIA DO CARNAVAL
Fogo, uma ilha em chamas (1979)
Carnaval em Bissau (1980)
Carnaval no Sahel / Carnaval em São Vicente (1979)
- 114 Aimé Césaire, um homem uma terra (1976)
- 116 E os cães se calavam (1978)
- 110 RETRATOS DE MULHERES, RETRATOS DA NÉGRITUDE
Abertura do Teatro Negro em Paris (1980)
Retrato de uma mulher africana (1985)
Christiane Diop (1985)

Primeiro Encontro Internacional das Mulheres Negras (1986)

Assia Djebar (1987)

Ana Mercedes Hoyos – Pintora (2008)

- 123 Louis Aragon – Uma máscara em Paris (1980)
- 124 René Depestre, poeta haitiano (1981)
- 125 Uma sobremesa para Constance (1979)
- 126 O hospital de Leningrado (1982)
- 128 Aimé Césaire, a máscara das palavras (1987)
- 130 Léon-G. Damas (1994)

FILMES DE OUTROS REALIZADORES**CONSTELAÇÃO SARAH MALDOROR**

- 134 A batalha de Argel (1966), de Gillo Pontecorvo
- 135 Elas (1966), de Ahmed Lalle
- 137 Sem sol (1982), de Chris Marker
- 138 O legado da coruja - Logomaquia ou as palavras da tribo (1989),
de Chris Marker
- 140 Prefácio a Fuzis para Banta (2011), de Mathieu Kleyebe Abonnenc

GENEALOGIA IMAGINATIVA

- 144 Curtas de Sara Gómez na Ilha da Juventude: Na outra ilha (1968),
Uma ilha para Miguel (1968) e Ilha do tesouro (1969)
- 149 Alma no olho (1974), de Zózimo Bulbul
- 150 Ôrí (1989), de Raquel Gerber
- 151 Curtas de Safira Moreira: Travessia (2017), Nascente (2020)
e Alágbedé (2021), Da pele prata (2025) e Cais (2025)

- 156 AUTORES



★ RETROSPECTIVA SARAH MALDOROR ★ RETROSPECTIVA SARAH MALDOROR

● CINEMA
ANTICOLONIAL DE
SARAH
MALDOROR

APRESENTAÇÃO●

“PARA NOSSA DIVERSÃO E PARA A EDUCAÇÃO DE VOCÊS”

Lúcia Monteiro,
Izabel de Fátima Cruz Melo
e Letícia Santinon

Marguerite Duras: Por que você quer apresentar *Os negros* para uma plateia de pessoas brancas, e não para uma plateia de pessoas negras?

Sarah Maldoror: Porque nós não nos conhecemos [...] porque nós não estamos em pé de igualdade com as pessoas brancas. [...] Só temos uma maneira de superar nosso passado, imposto por vocês. E essa maneira é explorando esse passado: ridicularizando os negros a partir do olhar dos brancos.

Duras: Para a diversão de vocês e dos brancos?

Maldoror: Não. Para nossa diversão e para a educação de vocês.

(Entrevista publicada na revista France Observateur, em 20 de fevereiro de 1958)

Mostras de cinema são resultado de um encontro de desejos, circunstâncias, pesquisas, pensamento e financiamento. Quando se concretizam, geram mais desejos e proporcionam novas circunstâncias para pesquisas, de modo que o pensamento floresce. Reunindo, pela primeira vez no Brasil, a porção mais relevante da obra de Sarah Maldoror, junto com títulos de outros cineastas que ajudam a entender sua trajetória e também permitem o desdobramento de diálogos, a mostra **O cinema anticolonial de Sarah Maldoror** começou a ser sonhada há cerca de dez anos.

Em novembro de 2016, o curta *Monangambééé* (1969) e o longa *Sambizanga* (1972) foram exibidos em São Paulo, com a presença de Annouchka de Andrade, uma das filhas de Maldoror, e do cineasta guineense Flora Gomes, por ocasião da mostra *África(s). Cinema e revolução*. As sessões surpreenderam não só pela presença expressiva do público, mas também pela reação da plateia, comovida com a originalidade e a força da obra de Maldoror. Se os filmes filiam-se evidentemente ao cinema militante, saltam aos olhos a atenção a situações cotidianas, o papel das personagens femininas, a beleza das imagens.

Muitos, na ocasião, perguntaram-se: como o trabalho de uma cineasta tão singular e tão potente não é mais conhecido? Os estudos feministas e decoloniais apontavam respostas óbvias. Era, no entanto, notório que a obra de Sarah Maldoror ganharia mais circulação dali em diante.

A história da cineasta estava relativamente posta: nascida no interior da França em 1929, filha de pai guadalupense e mãe francesa, Sarah Maldoror instalou-se em Paris na juventude e ali participou da fundação da trupe de teatro negro Les Griots. É dessa época a entrevista que concedeu a Marguerite Duras que figura na epígrafe deste texto. Maldoror participava da montagem da peça de Jean Genet, mas acabou não atuando nas apresentações. Frequentadora da livraria *Présence Africaine*, no Quartier Latin, estabeleceu laços duradouros com intelectuais e militantes ligados ao movimento da *Négritude* e às lutas independentistas de países africanos. A opção pelo cinema surge nesse contexto de formação e a leva a estudar em Moscou, no Instituto de Cinematografia Gerasimov. Em seguida, participa, como assistente, de filmagens na Argélia e realiza *Monangambééé*, seu primeiro curta. Filma em seguida *Fuzis para Banta* na Guiné-Bissau, longa até hoje desaparecido, e *Sambizanga*, que a consagrou. Em 2022, após um processo de restauro que teve o apoio da Film Foundation, uma cópia nova de *Sambizanga* estreou na Cinemateca de Bolonha – e é essa versão restaurada que chega agora a São Paulo, Rio de Janeiro e Salvador.

Até pouco tempo atrás, porém, os filmes mais recentes da cineasta eram menos difundidos. Graças ao trabalho de suas filhas, Annouchka de Andrade e Henda Ducados, o legado da cineasta tem recebido mais atenção, com a recolocação em circulação de filmes e a preservação de documentos, manuscritos, correspondências e fotografias. O exame dos roteiros escritos por Maldoror fornece pistas para uma melhor compreensão de seu estilo, muito atento à banda sonora e à precisão dos gestos dos atores e atrizes. Há, em meio a esse material conservado pelas filhas da cineasta, revelações interessantes, inclusive sobre a recepção brasileira da obra de Sarah. Em 1979, a atriz e produtora cearense Leilany Fernandes a convidou para o Festival de Filmes de Mulheres que

aconteceria na Cinemateca do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro em 1980, mas a proposta não chegou a se concretizar. Além disso, consta do acervo de fotografias de Maldoror um registro do encontro com Tizuka Yamasaki, no Festival de Berlim, em 1980. Dos contatos com cineastas do Brasil, há ainda o encontro em Ouagadougou, em 1991, com Raquel Gerber, que apresentava *Órí* (1989).

Sarah Maldoror realizou quarenta filmes em quarenta anos de produção, entre documentários e ficções, curtas, médias e longas-metragens, feitos para o cinema e para a televisão. E, quando morreu, em 2020, deixou outros quarenta projetos não concluídos – roteiros em diferentes estágios de acabamento, material filmado, anotações. O conjunto impressiona pela coerência, sofisticação do olhar da cineasta, força política, ambições estéticas. Além de *Sambizanga*, Maldoror realizou outros dois longas de ficção: *Uma sobremesa para Constance* (1981) e *O hospital de Leninegrado* (1981), ambos presentes na mostra. O primeiro, baseado em uma novela de Daniel Boulanger, traz a história de senegaleses vivendo como garis em Paris; o segundo, também rodado em Paris, parte do conto homônimo de Victor Serge, ambientado na União Soviética, para questionar o stalinismo e os limites morais do engajamento político. Além dessas ficções, Maldoror realizou documentários em diversos formatos e durações, difundindo, através de boa parte deles, o pensamento e a poesia de grandes nomes do movimento *Négritude*, como Aimé Césaire, Léon-G. Damas, Léopold Senghor e René Depestre. Nada convencionais, os retratos filmados que a cineasta dedicou a cada uma dessas personalidades mergulham em uma literatura que é inseparável do combate ao colonialismo e suas persistências. Além de exibir essa porção da obra da cineasta, **O cinema anticolonial de Sarah Maldoror** apresenta ainda uma parte expressiva de sua produção para a televisão, reportagens curtas sobre eventos e personalidades, reunidas

no programa *Retratos de mulheres, retratos da Négritude*. Nos últimos meses, o Instituto Nacional do Audiovisual da França iniciou o restauro desse material, e as novas cópias serão exibidas no Brasil em primeira mão.

Junto com a mostra retrospectiva, **O cinema anticolonial de Sarah Maldoror** traz dois programas de filmes de outros cineastas. O primeiro deles, “Constelação Maldoror”, apresenta títulos de realizadores com quem ela colaborou, seja como assistente – caso de *A batalha de Argel* (1966), de Gillo Pontecorvo, e *Elas* (1966), de Ahmed Lalle, rodados na Argélia –, seja cedendo imagens suas – como nos dois filmes do amigo Chris Marker, *Sem sol* (1983) e *O legado da coruja - episódio 7* (1983). “Constelação Maldoror” conta ainda com o curta *Préface à Fuzis para Banta* (2011), de Mathieu Kleyebe Abonnenc, feito com fotografias de cena e anotações do roteiro do filme desaparecido. O segundo programa, “Genealogia imaginativa”, reúne filmes de cineastas latino-americanos que apresentam preocupações comuns com a obra de Maldoror, tanto estéticas quanto políticas. Além de *Alma no olho* (1974), de Zózimo Bulbul, exibido em binômio com *Monangambééé* (1969), a mostra traz *Órí* (1989), de Raquel Gerber, e três curtas da cineasta cubana Sara Gómez, filmados na Ilha da Juventude, onde funcionou um emblemático presídio modelo. Fidel e Raul Castro ficaram detidos ali antes da Revolução Cubana, assim como diversos ativistas que lutaram pelas independências africanas. *Monangambééé* e *Sambizanga* evidenciam a importância do espaço prisional na obra de Maldoror. “Genealogia imaginativa” inclui ainda *Cais* (2025), o primeiro longa-metragem da cineasta baiana Safira Moreira, e quatro de seus curtas-metragens. Interessada pela ancestralidade afrodiaspórica e pela memória lacunar das famílias negras, Safira Moreira dirige a leitura dramática de um roteiro inédito de Sarah Maldoror, “As garotinhas e a morte”, baseado em um romance do escritor grego Alexandre Papadiamantis.

Ainda em 2016, durante a exibição de *Monangambééé*, uma hipótese de parentesco estético e político com a obra de Zózimo Bulbul começou a se formular: a radicalidade comum dos arranjos jazzísticos (em performances do Art Ensemble of Chicago no filme dela e de John Coltrane no dele); o uso de uma película em preto e branco de alto contraste; a precisão do enquadramento, que evidencia as marcas da violência no torso nu do personagem masculino. Não é nossa intenção sustentar que Maldoror tenha visto *Alma no olho*, nem que *Monangambééé* tenha influenciado Zózimo Bulbul. Embora não seja impossível que os dois cineastas tenham conhecido a obra um do outro, nossa hipótese se apoia sobretudo em uma genealogia imaginativa atenta a semelhanças, sintonias e preocupações comuns. Amizades afrodiaspóricas reais e sonhadas por nós embasam, dessa maneira, o programa “Genealogia imaginativa”, num esforço de pesquisa sob a perspectiva do cinema comparado que desenvolvemos no texto “Genealogias imaginativas: Sarah Maldoror e os cinemas da América Latina”, que encerra a seção de ensaios deste catálogo (p. 65).

O volume que você tem em mãos reúne também um texto inédito de Janaína Oliveira sobre o aspecto pan-africanista do cinema e do engajamento de Sarah Maldoror, além de traduções de textos importantes de Annouchka de Andrade e Jeremy Harding. Foram traduzidos, também, o roteiro de “O hospital de Leningrado” e um trecho do roteiro não filmado de “As garotinhas e a morte”. Finalmente, foram produzidos para este catálogo textos curtos sobre os filmes de Sarah Maldoror, em um esforço de aprofundamento da recepção de sua obra no Brasil.

Boa leitura, boas sessões!



SARAH MALDOROR ★ RETROSPECTIVA SARAH MALDOROR ★ RETROSPECTIVA SARAH MALDOROR

ENSAIOS

SAMBIZANGA: SÍMBOLO REVOLUCIONÁRIO, O ÍNTIMO E O POLÍTICO

Por Annouchka de Andrade*

Tradução Lúcia Monteiro

O filme *A vida verdadeira de Sarah e Mário*, realizado por minha mãe, Sarah Maldoror, em 1972, é uma obra fundamental na história do cinema africano, o primeiro filme de ficção realizado por uma mulher negra na África e certamente um filme fundador para a cineasta.

Trata-se da adaptação da novela *A vida verdadeira de Domingos Xavier*, que o escritor angolano Luandino Vieira escreveu entre Luanda e Lisboa, até ser preso pela polícia política portuguesa, em novembro de 1961. O escritor envia seus textos clandestinamente para Mário Pinto de Andrade, que os traduz para francês e publica pela primeira vez em 1965, na revista argelina *Novembre*, e em seguida no semanário comunista *France Nouvelle*. Em 1971, o livro é publicado pela editora Présence Africaine, acompanhado de uma novela mais curta, *Le Complet de Matéus*.

Sarah Maldoror adapta esses dois textos para o cinema: *Monangambéé* (1969) e *Sambizanga* (1972). Luandino Vieira, preso no terrível campo de concentração do Tarrafal, em Cabo Verde, cumpre uma pena de catorze anos e só vê o filme em 1975. Quando sai da prisão, escreve para Mário de Andrade: “Devo toda a minha gratidão, claro, a Sarah Maldoror. Tenho um enorme orgulho de tudo o que ela faz”.

Coescrito com Mário de Andrade e Mauricio Pons, o roteiro de *Sambizanga* se liberta do texto original e leva o filme para um campo mais feminista e decididamente coletivo da luta. As três mudanças de título dão prova disso.

Inicialmente é registrado sob o título *Domingos Xavier* (como o da novela), em seguida como *Jour de deuil, jour de joie* (a última frase do texto, “dia de luto, dia de alegria”), e, finalmente, como *Sambizanga*, a partir do nome do *museke* (bairro popular) de Luanda. Essas alterações indicam a emancipação que Sarah opera em relação à obra original. O papel indispensável das mulheres na luta armada e a tomada de consciência da questão política são invocadas nesse filme, que retrata a um só tempo o nascimento político de uma mulher, o nascimento do Movimento pela Libertação de Angola (MPLA) e o nascimento da rede clandestina. Para caricaturizar, eu poderia acrescentar que, ao título inicial, centrado em “um homem - esse herói”, Sarah prefere o nome de um bairro popular onde se situa a prisão central. Em detrimento do destino individual, ela escolhe o coletivo e simbólico “Sambizanga”, como foi a “Bastilha” para a Revolução Francesa.

Impossibilitada de filmar em Angola, em plena violência da guerra de libertação, Sarah decide filmar no Congo, primeiro por motivos geográficos: o Congo faz fronteira com Angola. Há também motivos financeiros e logísticos: inúmeros militantes angolanos se refugiaram no Congo. Sem contar, é claro, as razões artísticas.

Ela explica sua escolha para o presidente da República do Senegal, Léopold Sédar Senghor: “O Senegal é um país de savanas, de calma, sol. Em uma palavra: tranquilizador. Meu filme precisa estar ambientado em certo clima de hostilidade... Preciso filmar no Congo e, acredite, não se trata de um capricho de diretor. Mas preciso de seu apoio para completar o financiamento”.

Essa capacidade de dizer, com algum humor, o que ela acreditava ser necessário para um filme nunca a abandonaria. Isso explica seu jeito de ser em todas as circunstâncias, pouco sensível às concessões.

QUANDO O POLÍTICO SE CONJUGA COM O ÍNTIMO

Sambizanga ocupa um lugar peculiar na filmografia de Sarah Maldoror, com uma dupla conotação, política e íntima.

Por um lado, o de um cinema dito “militante”, pois essa terceira obra da cineasta se inscreve em uma trilogia “nacionalista” das lutas de libertação: *Monangambééé* (1969), *Fuzis para Banta* (1970) e *Sambizanga* (1972).

No cenário internacional, o filme é amplamente premiado, pois é uma das grandes obras do cinema africano, garantindo a reputação internacional de sua diretora.

Na esfera mais íntima, o filme ecoa de maneira perturbadora sua vida pessoal: Sarah, como a personagem Maria, vai abraçar a luta de seu companheiro Mário de Andrade: a luta pela libertação de Angola, desde o nascimento do movimento (1961) até a independência (1975). Aqui estão três exemplos desse paralelo entre a realizadora e sua protagonista:

- A longa caminhada de Maria, sozinha, com o filho nas costas, entre a delegacia e a prisão, à procura de seu marido. Sarah seguiu Mário de Conacri até Argel, passando por Rabat. Presidente do Movimento pela Libertação de Angola e, depois, coordenador da CONCP,⁽¹⁾ ele só retorna à França pontualmente de 1970 a 1980, sob identidades falsas. Nós – Henda e eu –, suas duas filhas, acompanhamos nossa mãe nos festivais e nas reuniões políticas e vivemos à espera de notícias de nosso pai, procurado pela polícia política portuguesa, a Pide (Polícia Internacional e de Defesa do Estado).

- O fim trágico de Domingos, morto sob tortura, e o de Mário, morto subitamente em 1990, em circunstâncias nunca esclarecidas.

- Em sua vida: como mulher, antilhana e independente, ela precisa tomar a frente de sua vida pessoal, familiar e profissional. Muito antes do movimento #MeToo, Sarah se afirmou no mundo extremamente masculino do cinema.

O filme *Sambizanga* traz em si uma estética sensual, representada por cenas cotidianas: o casal formado por Maria e Domingos, as longas caminhadas de Maria na poeira, a relação com o filho, que ela carrega nas costas e que é cuidado por outras mulheres a cada parada na casa de amigos. Sarah prezava muito por essas imagens da criança que passa de colo em colo, de peito em peito: era, para ela, uma expressão da solidariedade

entre mulheres, ao mesmo tempo quietas e atenciosas. A beleza das imagens – e a de Elisa Andrade, que interpreta o papel de Maria – seriam criticadas.

Sarah sempre se opôs a esse tipo de crítica e os clichês implícitos nele sobre os africanos (pobres, ignorantes e famintos). “Mostrar a miséria não me interessa, prefiro procurar a poesia”, acrescentava.

Os personagens do filme são interpretados, em sua maioria, por militantes do MPLA, que, junto aos figurantes congolezes, se expressam cada um em sua língua: português, lingala ou kimbundu. Alguns diálogos misturam dois idiomas. Essa decisão é bastante ousada, já que todo o elenco, sem exceção, é formado por atores não profissionais. Entre o aprendizado do texto, os gestos, a dicção e os ensaios, recrutá-los nem sempre foi tarefa fácil.

Mas a cineasta não se arrepende dessa escolha. A seus olhos, a expressão da verdade das situações é essencial: a aula de costura como uma lição de marxismo, a transmissão das mensagens até a prisão, a mobilização dos militantes e dos jovens para a identificação de Domingos ou ainda as reuniões políticas, até durante as festas.

Aqui, fatos reais que ela vive em seu cotidiano se misturam com a hospedagem de militantes e as reuniões políticas em sua casa, as mensagens e telegramas codificados que Mário envia até ser detido em Saint-Denis, em 1974. Graças a seu passaporte diplomático congolês, não o entregaram à polícia portuguesa: ele é Jean-Marie Malonga, escritor. Quarenta e oito horas após essa prisão, ele desaparece novamente.

UMA ETIQUETA QUE COLA NA PELE

Sambizanga estreia na França em um circuito pequeno do Quartier Latin e recebe críticas positivas, observando que uma “mulher negra” propunha um filme em que todo o elenco era negro, sobre uma guerra desconhecida, em um país longínquo.

Nos Estados Unidos, porém, o filme é especialmente valorizado, e ainda hoje estudos lhe são dedicados nas universidades estadunidenses.

Esse sucesso teve um impacto importante em sua carreira, pois “instalava” Sarah Maldoror em um cinema dito “militante”. Descolar-se dessa etiqueta foi muito difícil para ela. O cinema militante costuma ser associado a um cinema pobre, rodado às pressas, movido por questões sensíveis da atualidade. Depois de *Sambizanga*, foi difícil para Sarah impor outros temas, outras formas decididamente mais poéticas.

VIVER PARA A POESIA

Sarah Maldoror dirige 42 filmes, sobre tudo o que a preocupa – questões políticas e da sociedade de seu tempo, artistas e poetas que ela admirava –, em todo lugar que consegue, com ou sem dinheiro, mas sempre com uma enorme vontade e uma liberdade total. Ela dedica cinco filmes a Aimé Césaire,⁽²⁾ que a acompanhou desde seus primeiros passos no teatro. Sarah organizava leituras de suas peças nos círculos universitários e, em seguida, tentou, com Mário de Andrade, adaptar para o cinema sua peça *La Tragédie du Roi Christophe* [A tragédia do rei Christophe]. Em 1980, realiza um documentário exultante sobre Louis Aragon, em que o poeta usa uma máscara vermelha sobre o rosto para ler um texto com sotaque inglês, debochando do surrealismo.

A relação de Sarah Maldoror com a poesia toma diversas formas em sua vida e em seus filmes: a poesia era essencial para ela, presente no jeito de levar a vida, como revela o filme sobre Aragon, e se desdobrava em expressão política (como no filme sobre Léon-G. Damas e em *A máscara das palavras*) e expressão estética (como na trilogia sobre o Carnaval).

Nascida Sarah Ducados no sul da França (no departamento do Gers), filha de um pai de Guadalupe e de uma mãe natural do Gers que ela conheceu pouco, sua infância permanece misteriosa e violenta: ela se recusava a falar sobre o assunto.

Sarah se construiu sozinha depois de chegar a Paris, frequentando a livraria Présence Africaine,⁽³⁾ onde, pouco a pouco,

através da literatura e junto a homens e mulheres com quem convivia, ela se reconhece. Ela não será mais órfã, construindo para si uma família no Quartier Latin.

Seu primeiro gesto político foi escolher um nome artístico. Vai ser Maldoror! Inspirado nos *Cantos de Maldoror*, de Lautréamont, essa escolha expressa duas coisas sobre ela: sua vontade feroz de existir por conta própria e a admiração pela poesia, que ela desejava inscrever no coração de sua vida. Escolhendo seu próprio nome, ela lança uma espécie de desafio, através do tempo, aos escravocratas que nomeavam suas mercadorias humanas ao seu bel-prazer.

É PRECISO IR PARA A ÁFRICA

Em setembro de 1956, Sarah Maldoror assiste ao Primeiro Congresso dos Escritores e Artistas Negros na Sorbonne, organizado pela Présence Africaine, onde ela estabelece laços de amizade com alguns poetas, como Aimé Césaire e Mário de Andrade, que seria seu “companheiro de viagem”. Poeta, intelectual e político, ele foi um dos fundadores e o primeiro presidente do Movimento Popular pela Libertação de Angola.

Ao lado dele, Sarah Maldoror descobre a África e esposa a causa das lutas de libertação; juntos, eles escrevem cinco filmes, dos quais três foram realizados.

Para além desse aspecto emocional e íntimo, o congresso na Sorbonne marcou profundamente os primeiros passos de seu engajamento político. Ela copiou a resolução do congresso em um caderno de anotações que Mário de Andrade conservou por toda a vida; sua caligrafia, dedicadíssima, sugere que ela quis inscrever cada palavra em si mesma. Ela permaneceria fiel a esse engajamento por toda a sua vida:

Há uma necessidade imperiosa de proceder a uma redescoberta da verdade histórica e a uma revalorização das culturas negras. Tendo a ignorância e a apresentação errônea ou tendenciosa dessa verdade contribuído para provocar a crise que atingiu a cultura negra nela mesma e em sua relação com a cultura humana em geral, incitam-se artistas, escritores, teólogos,

pensadores, sábios e técnicos a participar desta mesa histórica, de fazer reviver, reabilitar e desenvolver essas culturas, a fim de contribuir para sua integração ao conjunto da cultura humana.⁽⁴⁾

Naquele mesmo ano, Sarah Maldoror criou a primeira trupe de teatro negro, Les Griots, com Toto Bissainthe,⁽⁵⁾ Ababacar Samb-Makharam⁽⁶⁾ e Timité Bassori.⁽⁷⁾ O desejo deles era poder interpretar grandes papéis, dos quais eram excluídos, fazer com que autores do mundo negro fossem descobertos e criar uma escola de formação de atores para pessoas negras. O início é caótico, mas o grupo consegue encenar *Os negros*, de Jean Genet,⁽⁸⁾ no Teatro de Lutèce, com direção de Roger Blin.⁽⁹⁾

Sarah Maldoror deixa a trupe para ir para Conacri e descobrir a África. Na impossibilidade de prosseguir com suas atividades teatrais sozinha, decide continuar sua formação em Moscou, para estudar cinema, “o meio mais eficiente de tocar as pessoas, especialmente na África”. A escolha é guiada pela obtenção de uma bolsa, pela admiração por Eisenstein e por uma pitada de loucura. Com pouco talento para línguas estrangeiras, e confrontada ao racismo, ela persevera e consegue o diploma com Mark Donskoi.

OS PRIMEIROS PASSOS: ARGEL

De volta, após uma passagem por Rabat, a família se instala em Argel, “a Meca dos revolucionários” da época. Ali, Sarah Maldoror frequenta os líderes políticos da África lusófona (Amílcar Cabral,⁽¹⁰⁾ Eduardo Mondlane⁽¹¹⁾), mas não só (Nelson Mandela, Che Guevara, Eldridge Cleaver⁽¹²⁾ dos Panteiras Negras), além de artistas (Miriam Makeba, Archie Schepp, Nina Simone, entre outros).

Nesse início, ainda em Argel, ela colabora nas filmagens de *A batalha de Argel*, de Gillo Pontecorvo, como continuísta, antes de se lançar em seu primeiro curta-metragem, *Monangambééé*, em 1969. Nele, a cineasta denuncia o desprezo cultural e linguístico do colono em relação ao colonizado. Em uma cena marcante, ela filma o corpo ferido do militante torturado em

uma espécie de balé, cujo impacto visual é acompanhado pela música do Art Ensemble de Chicago.

O filme conquista diversos prêmios, entre os quais o de melhor filme no Festival de Dinard, e é selecionado para o Festival de Berlim (Forum) e para a Quinzena dos Realizadores do Festival de Cannes.

Encorajada, ela prossegue com a escrita de uma ficção, *Fuzis para Banta*, rodado em plena guerra, nos maquis da Guiné Bissau, em 1971. O projeto quer ilustrar a tomada de consciência política das mulheres, que pegam em armas e participam da luta armada. O filme se interessa pelo destino de uma dessas mulheres, que chega a sacrificar sua vida pela causa que defende. Mas, após uma desavença com o produtor argelino durante a montagem, as cópias são confiscadas e Sarah deixa a Argélia, instalando-se em Paris.

Ela logo recomeça a trabalhar, já que seu engajamento político e seu gosto pela poesia não a abandonam. Dedicase, então, à adaptação do filme *Sambizanga*, em um contexto de grande tensão, pois Mário de Andrade não pôde acompanhá-la até a França – ele continua sendo seguido e vive na clandestinidade.

Hoje, falaríamos de “carga mental”, pois é verdade que ela tem muito mérito por prosseguir com sua carreira e ao mesmo tempo cuidar de sua família, nesse contexto das lutas de libertação. As fichas policiais encontradas na DGSE⁽¹³⁾ atestam que o casal foi vigiado desde 1954. Podemos imaginar a apreensão em que Sarah se encontrava quando não tinha notícias de Mário. Seus amigos próximos estavam na prisão (seu irmão Joachim foi condenado a catorze anos de prisão) ou tinham sido assassinados (Mondlane em 1969, Cabral em 1973). Nossa mãe sempre nos protegeu, sem, no entanto, mentir sobre a situação. Sabíamos que nosso pai tinha atividades clandestinas e nos divertíamos com seus inúmeros nomes e passaportes diplomáticos.

UMA NECESSIDADE FERRENHA DE CONTINUAR

Sarah Maldoror era verdadeiramente habitada por um elã vital: tanto em sua intimidade quanto em sua trajetória

profissional, ela nunca deixou de trabalhar, sempre buscou aperfeiçoar-se, alternando curtas e longas-metragens, documentários e ficções. Aos 42 filmes realizados, é preciso acrescentar os 46 projetos de filme não concluídos, por falta de subvenção, de fato, mas também, muitas vezes, em razão dela mesma. Sua personalidade, impermeável às concessões, e sua recusa em adotar a dissimulação para manter uma “rede”, por exemplo, distanciaram-na de quem toma as decisões. Além disso, não se pode negligenciar o peso importante que teve a impossibilidade de acessar a cópia de *Sambizanga*, capturada por René Château desde 1982.⁽¹⁴⁾

Minha mãe tinha lucidez sobre sua carreira, eu acrescentaria. Sua integridade e sua intransigência criaram-lhe problemas, multiplicaram os obstáculos e, frequentemente, privaram-na de acesso a financiamentos. Ela foi o produto de uma época em que as utopias eram colocadas acima dos interesses pessoais imediatos. Mesmo no fim de sua vida, cega e enfraquecida, Sarah nunca manifestou o menor amargor: sua carreira poderia ter sido diferente, ela sabia. Mas aquele era o preço de uma liberdade sem concessões.

Seu amigo Aimé Césaire a definia assim:

A Sarah Maldo,
que, câmera na mão,
combate a opressão,
a alienação,
e desafia
a bobagem humana!⁽¹⁵⁾

* Publicado originalmente na edição especial da revista *L'Avant Scène Cinéma*, n. 720, fevereiro de 2025, dedicada a Sambizanga.

⁽¹⁾ Confederação das Organizações Nacionalistas das Colônias Portuguesas (CONCP).

⁽²⁾ Aimé Césaire (1913-2008) é um poeta e político martiniquês, um dos fundadores do movimento literário Négritude, ao lado de Leopold Sédar Senghor e Léon-Gontran Damas.

⁽³⁾ A livraria e editora, dedicada às culturas negras, foi fundada em 1947 por Alioune Diop em Paris.

⁽⁴⁾ Resolução do Primeiro Congresso, copiada por Sarah Maldoror.

⁽⁵⁾ Toto Bissainthe (1934-1994), atriz, cantora e compositora haitiana.

⁽⁶⁾ Ababacar Samb-Makharam (1934-1987), ator e cineasta senegalês.

⁽⁷⁾ Timité Bassori (1933), ator, cineasta e escritor marfinense.

⁽⁸⁾ Jean Genet (1910-1986), escritor, poeta e dramaturgo. De personalidade subversiva, é conhecido por seu gosto pela transgressão e por seus engajamentos políticos, em particular em favor dos Panteras Negras.

⁽⁹⁾ Roger Blin (1907-1984), ator e diretor de teatro, em particular de Genet e Beckett. Interpretou um papel no telefilme *O hospital de Leningrado*, realizado por Sarah Maldoror em 1981.

⁽¹⁰⁾ Amílcar Cabral (1924-1973), político, fundador do Partido Africano para a Independência da Guiné Bissau e das Ilhas do Cabo Verde (PAIGC).

⁽¹¹⁾ Eduardo Mondlane (1920-1969), político moçambicano, fundador da Frente de Libertação de Moçambique (Frelimo).

⁽¹²⁾ Eldridge Cleaver (1935-1998), militante pelos direitos civis estadunidenses, membro dos Panteras Negras. Refugiou-se em Argel nos anos 1970.

⁽¹³⁾ Direção Geral para a Segurança do Território (DGSE, na sigla em francês); o antigo Escritório Central de Informação e Ação (BCRA, na sigla em francês).

⁽¹⁴⁾ Sobre a relação entre Sarah Maldoror e René Château, ver Annouchka de Andrade. “40 ans d’invisibilité”. *L'Avant Scène Cinéma*, n. 720, fevereiro de 2025.

⁽¹⁵⁾ No original: “A Sarah Maldo,/ Qui, caméra au poing/ Combat l’oppression,/ L’aliénation Et défie/ La connerie humaine!” [N. T.]

“SÓ ME INTERESSAM MULHERES QUE LUTAM”

Por Jeremy Harding*

Tradução Lúcia Monteiro

Uma mulher jovem espera em um cômodo vazio para encontrar seu companheiro, detido como agitador anticolonial. Um oficial português à paisana o escolta. Esta é Angola, em algum momento do início da década de 1960. O casal se abraça. Ele pede notícias dos filhos deles. A promessa da mulher, de levar um presente ao prisioneiro na próxima vez que visitá-lo na prisão, é ouvida pelo agente da segurança. De volta ao centro de detenção, ele reporta o ocorrido a seu superior. A conversa sela o destino do prisioneiro. *Monangambééé* (1969) foi o primeiro filme de Sarah Maldoror, baseado numa novela do escritor angolano José Luandino Vieira.⁽¹⁾ Os personagens falam em francês. Como na novela, o filme gira em torno de um mal-entendido sobre o que foi dito pelo casal no aposento. Os agentes da segurança pensam ter ouvido a palavra *complet* na expressão “fato completo”, em português, e a entendem como “terno”, seu significado em francês, o que sugeriria que o detento tem esperança de ir a um tribunal, vestido respeitosamente, para se defender. Por isso o prisioneiro é isolado, torturado e privado de alimentação. Quando está perto da morte, recebe o presente que lhe tinha sido prometido: uma panela de peixe, feijão e banana, conhecida pelos angolanos como *fato completo*.

Com 17 minutos de duração, *Monangambééé* é uma amostra em miniatura da luta anticolonial nas colônias portuguesas na África. O não entendimento da linguagem coloquial, que simboliza a ignorância do colonizador com relação às vidas e expressões idiomáticas dos colonizados, confere

à luta um tom claustrofóbico, no centro de detenção. O roteiro, parcimonioso, inclui um curto monólogo sobre a fome, dirigido pelo prisioneiro a um lagarto em sua cela. Duas cenas são cuidadosamente coreografadas: na abertura do filme, o casal reunido tem o requinte e a parcimônia de bailarinos; mais perto do final, a dor do prisioneiro sob tortura é interpretada como uma mímica, sem um torturador, e – como no resto do filme – com trilha sonora composta pelo Art Ensemble de Chicago.

Muito da abordagem que Maldoror desenvolveria ao longo de sua carreira já fica estabelecido em *Monangambééé*. “Sou negra”, disse ela a Marguerite Duras em 1958, “preciso pensar em mim como negra”.⁽²⁾ A cineasta foi uma militante anticolonialista comprometida: *monangambééé* é um prolongamento da palavra em kimbundu para “trabalhador contratado”; era um dos gritos de guerra do movimento de libertação angolano. Maldoror homenageou as lutas de independência na África e em outros lugares do mundo durante a vida toda. Mas recusou-se a abandonar seus valores enquanto cineasta em nome de uma causa: as maneiras de ver precisavam ser aprendidas e assumidas, ou não haveria nada que valesse a pena ser visto. Antes de despontar com seu próprio filme, *Monangambééé*, ela trabalhou em *A batalha de Argel* (1966), com Gillo Pontecorvo. Uma de suas tarefas era ir até os bairros mais pobres de Argel, ganhar a confiança de mulheres argelinas que nunca haviam aparecido no cinema e convencê-las a participar do projeto. Embora sua percepção de como construir uma cena angustiante na prisão diferisse bastante do tratamento neorrealista de Pontecorvo, ela foi uma grande admiradora da obra-prima do cineasta italiano. “Não tenho tempo de fazer filmes políticos didáticos”, disse ela, depois da estreia de *Sambizanga* (1972), seu longa-metragem ambientado na luta anticolonial angolana.⁽³⁾

Maldoror ainda faria mais quarenta filmes: dramas, documentários para a televisão francesa e dezenas de curtas. Alguns são anotações e esboços em forma fílmica, de no máximo 10 minutos. Outros resultaram de encomendas de canais de televisão. Ela apresentou para o público muitos poetas, intelectuais e artistas, adaptando para as telas suas obras, dentre os quais

Aimé Césaire e dois outros poetas caribenhos, René Depestre e Léon-Gontran Damas; o poeta francês Louis Aragon; o fotógrafo francês Robert Doisneau; o pintor russo-mexicano Vladimir Rusakov e seu pai, Victor Serge, herói da esquerda antistalinista. Dentre as obras que se perderam, estão um curta de 4 minutos sobre o artista cubano Wifredo Lam; *Louise Michel, a Comuna e nós*, filme exibido na TV no início dos anos 1970; e *Fuzis para Banta*, longa de ficção rodado em 1970 na Guiné-Bissau durante a luta de libertação contra os portugueses.

Maldoror se afastou rapidamente tanto de seus sucessos quanto de seus projetos jamais concretizados. Ela era generosa com seu próprio material. No famoso ensaio peripatético de Chris Marker, *Sem sol* (1983), as imagens documentais das guerrilhas anticoloniais na Guiné-Bissau foram rodadas por Maldoror; ela as deu de presente para Marker sem nenhuma contrapartida. Ela tinha uma vocação excessivamente coletiva, uma vez que o projeto fizesse sentido para ela. Seu interesse profundo, durante os anos 1960 e 1970, era a segunda onda da libertação africana, sobretudo na Guiné-Bissau e em Angola.

Por ela ter conseguido a maior parte de seus financiamentos na Europa, Paris constituiu-se como sua base óbvia. Maldoror era fascinada pelas tribos intelectuais e pela *mixité* da capital francesa. Também amava poesia e jazz: ouvia ambos como intimações à libertação, o que exigiria assumir riscos, experimentar e ter coragem de fracassar. No início dos anos 1970, ela se estabeleceu em Saint-Denis, no limite entre a capital e as *banlieues*, estando à vontade nesse departamento que vinha sendo governado pelo Partido Comunista Francês desde a Libertação, em 1944. Ela teve muitas ideias para documentários sobre sua vizinhança, embora poucos tenham efetivamente se concretizado. Um filme curto sobre a Basílica de Saint-Denis, que ela sempre via no fim da rua quando saía de seu apartamento, sobreviveu. O centro de *Abbaye Royale de Saint-Denis* (c. 1977) é um estudo da necrópole real, onde os restos mortais de reis e rainhas da França estão enterrados, abaixo de túmulos e pavilhões elaborados. Com *close-ups* plácidos e panorâmicas, a exploração que Maldoror faz do esplendor

fúnebre se assemelha a um conjunto de desenhos em um caderno de esboços. Eles remetem sobretudo à capacidade de concentração da cineasta, mais do que a suas inclinações políticas, embora saibamos que ela era republicana e revolucionária. (Também sabemos que muitos dos túmulos foram profanados por revolucionários em 1793.) A câmera se demora em um baixo-relevo do século XIII, de demônios atormentando a alma do rei Dagoberto: um drama cujo protagonista ela dignifica, como o prisioneiro sob coação em *Monangambééé*. Na voz *over*, ouvimos as palavras de Suger, primeiro abade de Saint-Denis, e as orações fúnebres de Bossuet; a trilha sonora tem canções de lamento e trechos de Couperin (*Leçons de ténèbres*).⁽⁴⁾ Maldoror nunca pensou na beleza como distração, nem mesmo em seus filmes que lidam diretamente com políticas que envolvem vida ou morte.

*

Marguerite Sarah Ducados nasceu em 1929 no departamento do Gers, no sudoeste da França, onde sua mãe trabalhava como doméstica. Seu pai, um francês negro de Guadalupe, morreu quando ela era pequena. A família tinha quatro crianças, criadas somente pela mãe – e ela passou algum tempo em um orfanato. Na década de 1950, ela foi para Paris. Lá, encontrou trabalho como instrutora de educação física e se inscreveu na escola de artes dramáticas da Rue Blanche. Um grupo de colegas estudantes, todos negros, formou uma pequena companhia de teatro. Os Griots se descreviam como uma companhia africana de artes performáticas. Eles fizeram leituras de Césaire, e seu primeiro sucesso foi uma montagem de *Entre quatre paredes*. A cor da pele não era um obstáculo para encenar essa peça de Sartre ou as montagens subsequentes do grupo (entre as quais, *O convidado de pedra*, de Púchkin, e *À sombra do vale*, de Synge): identificar-se como negro era um sinal de desafio, tanto cultural quanto politicamente, já que os clamores pelas independências africanas haviam chegado a Paris e a guerra não declarada da França na Argélia se intensificava.⁽⁵⁾

Ducados escolheu seu pseudônimo a partir dos *Cantos de Maldoror*, prosa transgressora em seis cantos, compostos

na década de 1860 pelo Conde de Lautréamont, “redescoberto” pelos surrealistas no entreguerras. “Lautréamont” também era um pseudônimo, adotado pelo franco-uruguaio Isidore Ducasse (1846-1870): foi um passo nada complicado ir de Ducados para Maldoror, passando por Ducasse, com um empurrãozinho dos escritos de Césaire, para quem Lautréamont era uma inspiração revolucionária.⁽⁶⁾ Maldoror foi reunindo cada vez mais admiradores influentes em Paris, entre os quais o editor François Maspéro, que a conheceu na livraria La Joie de Lire, quando ela perguntou se ele podia afixar o cartaz de um espetáculo. Eles construíram uma amizade duradoura.

O poeta e ativista angolano exilado Mário Pinto de Andrade se tornou seu companheiro de vida. Como muitos intelectuais das colônias de Portugal que haviam ido estudar em Lisboa, Andrade entrou em conflito com as forças de segurança do regime no início dos anos 1950 (podemos vê-las trabalhando em *Monangambéé*). Em Paris, ofereceram a ele um cargo na *Présence Africaine*, uma revista então em ascensão. O primeiro número da publicação havia saído em 1947; seu editor jovem e enérgico, Alioune Diop (outro dos contatos de Maldoror), abriu uma editora de livros logo em seguida.⁽⁷⁾ Andrade e Diop atraíram, para os escritórios da livraria e editora *Présence Africaine*, uma comunidade de intelectuais negros, incluindo afro-americanos como Langston Hughes e Richard Wright. Andrade trabalhava com Césaire em uma nova edição de seu longo poema, *Diário de um retorno ao país natal*, e preparava uma antologia de poesia da África lusófona.⁽⁸⁾ Em 1956, Diop organizou o Primeiro Congresso de Escritores e Artistas Negros na Sorbonne. Foi ali que Maldoror teria encontrado Andrade e iniciado sua aliança com Césaire, que durou a vida toda.

Os negros, a máscara subversiva de Jean Genet – ou *clownerie*, como ele chamava –, foi publicado em 1958. Nele, um assassinato racializado é reencenado por réus “negros” como uma performance dentro de outra, mostrando o enfrentamento entre um grupo de autoridades brancas decadentes (interpretadas por atores negros) e os acusados (também interpretados por atores negros). Intrigada pela peça, Maldoror

convenceu Genet a permitir que o grupo Les Griots a encenasse e convocou Roger Blin para a direção. Com certeza a montagem chamaria atenção: Genet já era famoso por seus romances líricos sobre crime, prisões e amor homossexual; Blin era um rosto conhecido nas telas do cinema francês e um diretor de teatro que tinha a seu favor a primeira montagem de *Esperando Godot* (1953). O fato de Genet conceder os direitos de montagem da peça primeiro para uma mulher negra jovem era ao mesmo tempo excitante e escandaloso. A entrevista incisiva de Maldoror para Marguerite Duras na revista *France Observateur* foi publicada logo depois que a notícia se espalhou.

Duras: Por que você quer apresentar *Os negros* para uma plateia de pessoas brancas, e não para uma plateia de pessoas negras?

Maldoror: Porque nós não nos conhecemos [...] porque nós não estamos em pé de igualdade com as pessoas brancas [...] Só temos uma maneira de superar nosso passado, imposto por vocês. E essa maneira é explorando esse passado: ridicularizando os negros a partir do olhar dos brancos.

Duras: Para a diversão de vocês e dos brancos?

Maldoror: Não. Para nossa diversão e para a educação de vocês.

Duras: A nossa educação importa para vocês?

Maldoror: Com certeza... Nós nunca estaremos livres enquanto vocês nos verem da maneira que vocês nos veem. Para nos tornarmos pessoas negras livres, precisamos livrar vocês da ideia que têm de nós. Precisamos que vocês [...] esqueçam o que aprenderam na escola sobre os negros. Porque você está aqui, me entrevistando e pensando que você sabe qual é o problema das pessoas negras, mas você não sabe!⁽⁹⁾

A peça estreou no Théâtre de Lutèce em outubro de 1959.⁽¹⁰⁾ O *Le Monde* a apontou como uma das peças mais interessantes da temporada. Mas Maldoror, que tanto se dedicara à

empreitada (e provavelmente ensaiara para o papel da rainha), já não estava envolvida. Ela havia abraçado a causa de Andrade: a África era o novo palco de luta, e ela se lançou a ele. Alguns anos mais tarde, o grupo Les Griots foi reinventado com a ajuda de Med Hondo, cineasta franco-mauritano que selou sua reputação no cinema com *Soleil Ô* (1967). Um pouco mais jovem que Maldoror, formado como ela em uma escola de teatro e educado com Tchekhov e Molière, ele era seu sucessor evidente.

No final de 1959, Andrade e Maldoror foram para a Guiné-Conacri a convite do novo chefe de Estado, Sékou Touré, um radical que conduziu o país à independência total da França em 1958 e que transformou Conacri em um centro de convergência dos movimentos de libertação africanos. Andrade era um dos fundadores do Movimento Popular de Libertação de Angola. Em 1960, Agostinho Neto, um antigo colega de MPLA – e poeta, ele também – foi preso pelos portugueses. Andrade foi então designado líder do MPLA e recebeu um escritório em Conacri.

O envolvimento confuso entre os surrealistas e o Partido Comunista Francês vinha intrigando Maldoror fazia muito tempo: ela era uma leitora ávida de poesia surrealista – mais tarde, tornou-se amiga de Aragon – e, ao mesmo tempo, uma defensora ferrenha do partido (talvez até membro dele). Em Conacri, ela recebeu uma bolsa para estudar no Instituto de Cinematografia Gerasimov de Moscou, ⁽¹¹⁾ onde conheceu Ousmane Sembène, figura central do cinema modernista africano. Sua primeira filha, Annouchka, nasceu em Moscou em 1962.

Mãe e filha deixaram a União Soviética no ano seguinte. “Não sei bem para onde ela foi”, disse-me Annouchka quando nos encontramos, recentemente, em Paris. Talvez tenham retornado para a Guiné-Conacri. Nesse caso, deve ter sido uma estadia rápida, antes de se mudarem para o Marrocos, onde Maldoror passou um ano ou mais e onde nasceu a irmã de Annouchka, Henda. Andrade estava com a família boa parte do tempo. O Marrocos, como a Guiné-Conacri, era um refúgio para ativistas anticoloniais, embora o jovem rei Hassan II logo fosse acabar com esse arranjo.⁽¹²⁾ Andrade e Nelson Mandela foram os

últimos anticolonialistas a receber treinamento militar de um destacamento de guerrilheiros da Frente de Libertação Nacional da Argélia (FLN), que cruzavam a fronteira até o solo marroquino. Alguns meses depois da visita de Mandela, os franceses se retiraram da Argélia e Hassan iniciou sua repressão aos hóspedes subversivos. Em 1964, quando Andrade transitava pelas redes de libertação africanas, Maldoror e as filhas se juntaram a ele em Argel, a nova metrópole anti-imperialista do Terceiro Mundo. Naquela altura, Agostinho Neto havia fugido da prisão em Lisboa para assumir a liderança do MPLA, da qual Andrade se retirara com elegância. Enquanto ele fazia um balanço de sua situação, Maldoror saía procurando trabalho no cinema.

Argel pulsava com um espírito revolucionário. Quando Maldoror chegou, o cinema na Argélia estava prestes a decolar. *Elas*, um documentário de curta-metragem de Ahmed Lalleem lançado em 1966, inspirava-se em *Crônica de um verão*,⁽¹³⁾ convidando garotas argelinas, a maioria adolescentes, a falarem para a câmera sobre suas esperanças para o futuro como mulheres em um país de costumes conservadores. Lalleem trouxe Maldoror para a equipe, como assistente de direção. *Elas* e *A batalha de Argel* marcam o início de sua carreira no cinema (os contracheques da filmagem de Pontecorvo se tornaram souvenirs para a família). Em ambos os casos, ela era a intermediária entre os diretores, homens, e as mulheres que eles queriam em seus filmes. Em 1968, ela começou a trabalhar em *Monangambéé*.

O pan-africanismo havia enfraquecido enquanto programa político, mas estava prestes a ser reinventado como um projeto cultural espetacular, acolhido pelo regime argelino. O lendário Festival Pan-Africano de 1969 – registrado no documentário de William Klein, em que Maldoror trabalhou na equipe da segunda câmera – atraiu centenas de artistas e intérpretes à cidade, entre os quais Nina Simone, Miriam Makeba, Manu Dibango e o saxofonista de jazz Archie Shepp.⁽¹⁴⁾ Maldoror e Sheep se tornaram amigos e ele apareceu no último curta dela, em 2003.

Uma das atrações do festival era a Semana do Cinema Africano (Sembène estava no público), e o cinema parecia presente na mente de todos, inclusive do partido que estava no poder na

Argélia. Pontecorvo abriu caminho para Costa-Gavras, que foi para a Argélia filmar muitas cenas de *Z* (1969), seu thriller sobre os eventos políticos na Grécia, onde uma junta militar havia tomado o poder recentemente. O FLN aceitou um acordo de coprodução. O partido também colocou dinheiro no documentário de Klein e em *Monangambééé*, cujo lançamento foi aprovado poucos meses depois do festival. “Depois de ter exibido o filme”, lê-se no relatório oficial, “o Departamento de Orientação e Informação não encontrou impedimento político para sua distribuição”.⁽¹⁵⁾ Era um grande elogio, vindo de um regime que já havia acionado o estado de alerta para desvios ideológicos.

Maldoror e Andrade saborearam o astral do pós-guerra em Argel e receberam muitos visitantes e revolucionários expatriados na casa deles em Saint-Eugène, a alguns quilômetros de distância da cidade, pela costa. Annouchka se lembra da agitação dos representantes de Cuba, entre os quais estava Che Guevara. Amílcar Cabral, líder do Partido Africano para a Independência da Guiné e Cabo Verde (PAIGC), hospedava-se regularmente na casa da família. Era o amigo mais próximo de Andrade – eles se conheceram em Lisboa, em 1948. Todos os movimentos de libertação africanos tinham direito a treinamento militar na Argélia. Mas seus membros apareciam geralmente desarmados em Saint-Eugène, embora Annouchka se lembre de ter visto, mais de uma vez, sua mãe lembrar a Eldridge Cleaver de deixar suas armas na porta.

Armas – ou melhor, a luta armada – seriam o tema do primeiro longa-metragem de Maldoror. O braço armado do FLN, agora bem instalado no poder na Argélia, queria financiar o projeto, rodado na Guiné-Bissau, onde a guerrilha anticolonial avançava contra os portugueses. Com a ajuda de Cabral, Maldoror foi recebida pelos guerrilheiros na mata e encontrou uma maneira de dramatizar seu material documentário, criando personagens baseados nos militantes e nos habitantes dos povoados que conheceu. Ela voltou para Argel, em 1970 ou no início de 1971, com material suficiente para um longa-metragem. O título, *Fuzis para Banta*, fazia referência a um vilarejo em território ocupado pela guerrilha.

“Fui expulsa da Argélia”, disse Maldoror em uma entrevista à Radio France Internationale em 2019, um ano antes de morrer. “Mas não fui a única. E daí?”⁽¹⁶⁾ Seus financiadores argelinos não ficaram exatamente contentes com o primeiro corte que ela lhes apresentou. A personagem central, Awa, era uma mulher; para o FLN, isso era inapropriado, embora muitas mulheres argelinas houvessem arriscado suas vidas na luta contra a França. E ela optara por jazz na trilha sonora, na contramão do que preconizava o renascimento nacionalista do FLN. Maldoror ficou furiosa com o representante do exército que lhe deu a notícia. O filme era dela, a cineasta disse, e não dele; ela era um subalterno insignificante, um *capitaine de merde*. Tratava-se, na realidade, de um oficial de alta patente: ele a corrigiu, e poderia tê-la matado se não fosse convidada do FLN. Maldoror precisou deixar o país em dois dias.

Cabral estava em Argel quando a questão eclodiu e, de acordo com Annouchka, ele e Andrade escoltaram Maldoror até o aeroporto. Temendo por sua segurança no aeroporto de Paris, onde ela ainda podia correr perigo, membros do PAIGC foram a seu encontro. Por muito tempo, com a ajuda de Chris Marker e Madeleine Alleins – a advogada do presidente argelino deposto, Ahmed Ben Bella –, ela se estabeleceu em Saint-Denis, onde as filhas se juntaram a ela. Por insistência do governo português, Andrade fazia parte de uma lista de subversivos da Interpol, mas tinha vários passaportes, emitidos pelos novos países independentes da África, com nomes diferentes, e por isso conseguia visitar a família de tempos em tempos, voando para Bruxelas e chegando a Paris por via terrestre. A independência das colônias portuguesas tornara-se o foco tanto da vida de Maldoror quanto da dele. Andrade agora presidia o grupo de coordenação dos quatro movimentos antiportugueses na África. Havia, porém, prioridades nacionais mais urgentes; como era próximo de Cabral, ele estava impressionado com o sucesso do movimento na Guiné-Bissau, e os eventos em Angola o alarmavam: o MPLA sofria a ameaça de movimentos rivais e do dissenso interno.

O filme seguinte de Maldoror, um drama sobre Angola, ambienta-se não no turbilhão do presente, mas em 1960, quando o movimento anticolonial se preparava para pegar em armas.

Sambizanga é, de muitas maneiras, irmão de *Monangambééé*, filmado em 16 mm, preto e branco, e baseado em um conto. *Sambizanga*, baseado em uma novela também de Luandino Vieira, foi rodado em 35mm, em cores, e tem 98 minutos de duração. Em ambos os filmes, a prisão de um ativista é o ponto de partida para uma série de acontecimentos que culminam com a morte na detenção. Mas, em *Sambizanga*, a parceira do detento (interpretada por Elisa Andrade nos dois filmes) é a personagem central: Maria não é uma guerrilheira – este não é *Fuzis para Banta* –, não passa de uma humilde Penélope que abandona o tear e parte em busca de seu Zé Ninguém desaparecido, Domingos Xavier, tratorista de uma pedreira e membro de uma célula anticolonialista. A polícia captura Domingos no alojamento dos trabalhadores da pedreira, perto de Dondo, uma cidade interiorana, mas quando Maria fica sabendo de sua transferência para Luanda, ela parte para lá, com o filho deles nas costas. Seu destino é o extenso *musseque* de Sambizanga, nas bordas da cidade. Ela vai de delegacia em delegacia em busca de notícias e finalmente localiza Domingos em um centro de detenção para presos políticos, mas não a tempo de vê-lo com vida.

A espinha dorsal do filme é um *road movie*. A jornada de Maria para Luanda está entre as mais memoráveis sequências da obra de Maldoror. As paisagens semimontanhosas de florestas e vales úmidos que Maria observa da janela do ônibus evocam um passado anterior ao pecado original, ou talvez um futuro para além da violência; em todo caso, remetem a um mundo livre das regras coloniais. Por horas e horas, ela se arrasta por caminhos cercados de uma vegetação exuberante. Ainda assim, em boa parte do tempo, nossa atenção se dirige à inclinação de sua cabeça, seu olhar que passa da janela ou dos limites da estrada para seus próprios pensamentos, pois os planos de reação se tornam o acontecimento principal. Eles invocam um mundo interior que dá a medida das efêmeras contradições para milhões de angolanos naquela ordem opressora, entre a impotência e o desejo obstinado de algo

melhor. O sucesso ou o fracasso dependem das mínimas inflexões dos olhos de Maria.

Maldoror gostava de criar problemas para si mesma. Como se filma um interrogatório? Que atitude, da parte dos atores, pode retratar o luto com maior precisão, em um mundo em que as pessoas são conclamadas a morrer por uma causa? É possível rodar um drama sobre política e evitar os excessos? Em uma cena curta, ambientada num interior, somos introduzidos a Mussunda, um alfaiate anticolonialista que mede o comprimento de um tecido (um eco do “fato completo” de *Monangambééé*). Ele está ensinando seus aprendizes a respeito da luta: não se trata de um conflito entre negros, brancos e mulatos, ele afirma, mas de uma luta de classes entre ricos e pobres. Quando um jovem alfaiate protesta, dizendo que os ricos dão trabalho aos pobres, Mussunda discorda. O desafio de Maldoror é garantir que o monólogo seguinte – no qual a posição defendida por Mussunda é próxima da da cineasta – não pareça nem simplista nem doutrinário. Em um plano da loja, vemos as mesas de corte e as máquinas de costura; no fundo, cortinas ondulam em frente à janela; à direita, as cortinas de plástico contra moscas balançam com a mesma brisa. Sentimos a circulação do discurso livre, como o ar naquele cômodo, enquanto o zumbido das máquinas de costura ancora a discussão nos domínios do trabalho – uma discussão que poderia levar trabalhadores habilitados à detenção.

Como lidar com a morte de Domingos era outro desafio, que ela solucionou com um corte entre o interrogatório e uma dupla de guardas despejando seu corpo quase sem vida em uma cela abarrotada. Os prisioneiros tateiam timidamente seu rosto enquanto ele morre. Colocam suas armas ao seu lado e cantam um lamento baixo e áspero. Essa abordagem tipicamente discreta dá a Maldoror espaço para que Maria/Andrade se solte em performances extravagantes de cólera e desespero, antes que o filme retorne para seu tom objetivo. A única concessão de Maldoror à grandiloquência é ter a morte de Domingos anunciada em um baile a céu aberto frequentado por militantes. O velho Domingos está morto, conta um senhor do movimento aos convidados, mas sua “vida verdadeira” – como no título da

novela de Luandino Vieira – está apenas começando. Ele agora é imortal, um mártir; nada de derramar lágrimas, a banda deve continuar tocando. O país está às vésperas da revolta que marcará o início da luta armada contra os portugueses.

Maldoror filmou *Sambizanga* no Congo-Brazzaville, independente e francófono: filmar em Angola no início dos anos 1970 estava fora de questão. As paisagens são plausivelmente angolanas; a língua franca colonial, presente na maior parte dos diálogos, é o português, não o francês. Naquela época, muitos independentistas das colônias portuguesas estavam em Brazzaville, incluindo Elisa Andrade e Domingos de Oliveira, membro do MPLA que faz o papel de Domingos; papéis menores também ficaram a cargo de angolanos, nenhum com experiência prévia de atuação. *Sambizanga* conquistou um prêmio no Festival de Cinema de Cartago, em 1972, e, em 1974, após a queda do Estado Novo, foi visto por grandes plateias em Portugal.

Não agradou a todos. Por que a mensagem anticolonialista não repercutiu em casa? Onde estavam os helicópteros que enchem a floresta de balas e o contrafogo dos intrépidos guerrilheiros? Por que o filme era tão bem-feito tecnicamente? Essa não seria uma estética errada para um tributo emocionado à batalha? Maldoror pode ter ouvido, no teor dessas críticas, um eco de seu *capitaine de merde*. Em uma entrevista ao periódico *Women & Film* de 1974, ela responde:⁽¹⁸⁾ o filme é ambientado em 1960, e os helicópteros só chegariam mais tarde, quando os portugueses passaram a temer a emergência de uma nova “tomada de consciência” por parte dos angolanos. Além disso, ela não tinha interesse em uma “retórica política”. Com relação à questão da qualidade, ela afirma: “A tecnologia pertence a todos. ‘Uma negra de talento’: você pode deixar esse conceito pra trás, no meu passado francês”. E continua: “A cor da pele de uma pessoa não me interessa... Não assino embaixo do conceito de Terceiro Mundo. Faço filmes para que pessoas – pouco importa de que raça ou cor sejam elas – possam entendê-los”. Era o internacionalismo marxista elementar, em sua versão dos anos 1970, ainda que a posição da cineasta tivesse mais nuances do que ela gostaria de admitir. Quando as mesmas críticas

retornaram, nos anos 1990, sobreveio uma reprimenda adicional: seus atores eram bonitos demais. “Os atores principais, o homem e a mulher, são lindos”, ela concordou. “E daí? Eles são pessoas pretas lindas [*des beaux nègres*]. O que você quer ouvir? Se eu puder escolher entre atores lindos e atores menos bonitos, eu escolho os lindos.”⁽¹⁹⁾

Sambizanga fez com que Maldoror circulasse e pudesse mapear novas ideias enquanto acompanhava as exibições. Andrade permaneceu como diplomata itinerante pela libertação da África. Ela o solicitava com frequência, pedindo ajuda. Leitora voraz, ela acumulava novos títulos de editoras como Maspero, Présence Africaine e Seuil assim que eles saíam da gráfica, mas era uma escritora relutante, rascunhava os roteiros. Uma carta para Andrade, enviada quando *Sambizanga* estava em pré-produção, explica que ela não podia começar sem que ele desse uma mão na escrita. O nome dele aparece devidamente nos créditos.

O casal manteve contato intermitente pelos anos seguintes. Em 1973, Cabral foi assassinado durante uma visita à Guiné-Conacri. Maldoror fez uma viagem não autorizada à Guiné-Bissau, atravessando a pé do Senegal até encontrar os guerrilheiros do PAIGC, onde filmou o material para um documentário nunca finalizado. Ela e o diretor de fotografia foram abrigados pelos combatentes do PAIGC, entre os quais estava Luís Cabral, que havia substituído seu meio-irmão como líder do partido: era esse o material veio à luz anos mais tarde, em *Sem sol*, de Chris Marker (1983). Em abril de 1974, o golpe em Lisboa abalou os regimes portugueses na África. A Guiné-Bissau conquistou sua independência formal seis meses depois. Para Angola, a independência veio no ano seguinte. Andrade – que não ficou frente a frente com Neto – já estava distante do MPLA. Ele foi convidado à Guiné-Bissau pelo governo do PAIGC e foi ministro da Cultura por anos. Por sugestão de Maldoror, convidou Marker para dar aulas aos novos cineastas do país.

Sambizanga recompensou Maldoror com trabalho. Diversos filmes se seguiram, entre os quais um documentário com Césaire na Martinica; *Uma sobremesa para Constance*

(1981), uma comédia afiada sobre dois garis senegaleses em Paris e uma dúzia de curtas, principalmente para a televisão francesa. Essa produção admirável possibilitou-lhe ajudar Andrade, que não pedia favores ao PAIGC, e criar suas filhas, apesar das crises periódicas. “Estou desempregada”, ela escreveu para um ministro da Guiné-Bissau em 1982, pedindo-lhe que rastreasse *Fuzis para Banta* em Argel. “Estou com problemas.”⁽²⁰⁾ Mas, poucos meses depois, ela recebeu uma encomenda da TV francesa para filmar um drama baseado em um texto de Victor Serge.

O hospital de Leningrado (1982) é um dos filmes mais bem-sucedidos de Maldoror. Como o conto de Victor Serge, o longa é ambientado em um hospital psiquiátrico, em que o vice-diretor recebe Victor Lvovich – o próprio Serge, interpretado por Rüdiger Vogler – e mostra a ele as instalações. A mulher de Serge sofre de um distúrbio mental: ele foi conhecer o hospital, que também funciona como base para contrarrevolucionários e outros infratores. Sabe-se, pela data indicada em uma cena do manuscrito, que estamos no início dos anos 1930. Também podemos adivinhar, pelas construções, pelas grades nas janelas e o desembarque dos recém-chegados, jogados pelos soldados no pátio, que o clima geral na Rússia stalinista é de medo. O texto de Serge se pergunta se há escapatória. Caso fosse possível fugir, a que preço seria? Possivelmente, um novo confinamento em um mundo de desilusões? Ou um retorno ao sistema prisional, que deixou de ser temido pelo fugitivo? Maldoror mantém-se próxima às questões de Serge.

Na visita guiada pelo hospital, o personagem encontra uma mulher jovem com duas passagens pela Sibéria, tendo fugido e sido recapturada, e uma nova detenta, que acaba de ser presa com seus colegas, trabalhadores de uma fábrica de sapatos: ela pede que Serge não esqueça seu nome e endereço. Em uma cela bem equipada, o médico o apresenta a Nestor Petrovich Yuriev, um “amante da literatura” (interpretado por Blin). Eles logo começam a conversar abertamente. “Você tem medo?”, pergunta Nestor. “Sim, às vezes, como todo mundo”. “Se você tem medo, me desculpe, mas é um inválido que cultiva a própria doença

[...] O medo é uma neurose infecciosa [...] Eu costumava padecer desse mal, mas estou melhor.” Eis que Nestor acorda um dia e descobre que está curado. Ele lança um “chamado ao povo”, em quarenta folhetos escritos à mão, com caligrafia idêntica, e os cola em postes por Leningrado, acrescentando seu endereço ao final. “Cidadãos, por que vocês tremem? Por que os membros do nosso grande Partido Comunista estão com medo? Por que o governo descobre tramas inexistentes? [...] Olhem com lealdade uns para os outros, sem medo, e esse pesadelo acabará”. Na manhã seguinte, ele aguardava, com a mala pronta, para ser levado por agentes da CCCP.

Coagido, ele fala abertamente sobre a “neurose infecciosa” a seus interrogadores e acrescenta, num tom tranquilo, messiânico, que eles nunca esqueceriam o que estavam ouvindo. Alguns já corriam o risco de reconhecer os sintomas em si mesmos. A narrativa de Serge termina nesse ponto, mas Maldoror acrescenta uma cena em que volta para casa, para sua mulher desesperada, Liuba Rusakova (interpretada por Anne Wiazemsky). Convencida de que ele tinha sido seguido pela polícia secreta, ela confessa seu “medo”: os dois terão de viver com a possibilidade de ela ficar louca. Serge a recrimina: “Nunca use essa palavra novamente”. Acredita-se, de início, que ele se refere à palavra “louca”. Ele vai até a escrever a Liuba e pega um livro e lê em voz alta: “Conheço a força das palavras//o alarme que elas tocam [...] frequentemente nem lidas, nem impressas”. São versos de Maiakóvski, que ficaram conhecidos depois de seu suicídio. Por que Serge não reconhece que sua escrita é uma missão suicida? Sem uma carteirinha do partido, ele não pode ser publicado, não pode ser impresso, ou será fatalmente exposto como oposicionista. Ela joga o volume de poemas nele. Na cena final, enquanto ela deixa o prédio, agentes estão à espera dele, assim como esperaram Nestor. As mulheres de Maldoror sabem mais que os homens. Não que sempre tenham a última palavra, como Liuba, mas devemos imaginar as personagens enlutadas de Maldoror como colaboradoras ativas da causa, ultrapassando o ponto da crise pessoal. Isso fica mais fácil quando pensamos nos personagens de *Monangambééé* e *Sambizanga* do que quando pensamos em

Liuba, embora ela tenha sobrevivido a Serge por cerca de quarenta anos. “Só me interessam mulheres que lutam”, disse Maldoror na entrevista para a *Women and Film*.

No final dos anos 1980, Maldoror aproveitou uma viagem para Atlanta para ir até a Cidade do México e mostrar o filme sobre Serge para o filho dele, Vladimir Rusakov. Ela tinha ouvido que Vlady, que chegara no México com seu filho em 1941, era pintor. Uma câmara do oratório de San Felipe Neri tinha sido transformada em biblioteca, e ele fora contratado para pintar um conjunto de murais. Para Maldoror, esse projeto de envergadura era irresistível. *Vlady, Pintor* (1989) é tanto uma entrevista com Rusakov, então com sessenta e tantos anos, quanto um registro visual de seu épico conjunto de alegorias, *Las Revoluciones y los elementos*. A câmera percorre as paredes enquanto ele fala com ela, com sua visão idiossincrática, de revoluções, incluindo o cristianismo, as revoluções Inglesa, Americana e Francesa, a Bolchevique, as revoluções na América Latina e até a revolução psicanalítica.

As pinturas são ricas em demônios ascendentes, anjos em queda e almas perdidas. A cabeça de Oliver Cromwell brota da cauda de uma serpente grotesca; o despotismo inglês, numa chave monarquista, é retratado por dois ingleses – Ronnie e Reggie Kray – presos na Torre de Londres, onde estiveram por alguns dias na década de 1950. O demônio ascendente do bolchevismo é pintado como um arcanjo ardente com pés alados, empunhando machados que parecem crescer de suas mãos. O bolchevismo, explica Rusakov em voz *over*, era parte de “nossa barbárie”: “A luta por justiça é tão cruel quanto a própria justiça”. Fidel Castro aparece montado em um enorme dinossauro. Retratos devocionais despontam em meio à fúria: o jovem protegido francês de Fidel, Régis Debray; Oscar Romero, arcebispo de El Salvador, assassinado por um esquadrão de direita em 1980. Um painel retrata a morte de Trotsky em 1940, a escrivainha revirada em seu escritório: Rusakov conta a Maldoror que se lembra de ter visto o pai chorando depois de visitar a casa de Trotsky, em Coyoacán. Uma tela mostra o corpo de Serge, como seu filho o vislumbrou, nos fundos de uma

delegacia no México. Serge morreu de ataque cardíaco. Os buracos nas solas de seus sapatos são o estigma do revolucionário exemplar, derrotado.

As visões de Maldoror estão agora próximas das de Serge. Ela pode não ter concordado com Vlady, para quem as políticas revolucionárias semeavam a própria derrota – realista na prática, ela manteve seu temperamento otimista –, mas *Las revoluciones y los elementos*, que parece ter saltado da imaginação de Rusakov e se projetado, como uma sequência de cenas majestosas, nas paredes da biblioteca, é uma obra destemida e não inteiramente desprovida de esperança. O cinema, para Maldoror, era uma arte irmã da pintura assim como esta era da poesia. Nas vésperas do início de uma filmagem, ela às vezes reunia seu diretor de fotografia e a equipe em frente a uma pintura, para ajudá-los a vislumbrar como ela queria que o filme parecesse.

Quando Andrade morreu, em 1990, Maldoror estava com sessenta e tantos anos. Ela concluiria outros oito filmes. Em 1994, fez um documentário sobre Damas, poeta e cofundador do movimento Négritude, em sua Guiana Francesa natal. Ela decidiu filmar em preto e branco – e a televisão francesa, que havia encomendado o documentário, recusou-se a exibi-lo. Foi o último trabalho sério com canais de TV. *Scala Milan AC* (2003) é uma comédia curta sobre um grupo de estudantes de uma zona operária de Paris que ganha uma viagem a Milão. Depois de perder Andrade, Maldoror ficou sozinha no trabalho com os roteiros. Como *Monangambééé*, *Scala Milan AC* se baseia em mal-entendidos. O grupo de adolescentes de Maldoror, do 20º Arrondissement, entra em uma competição pela melhor descrição de seu bairro. No Cemitério do Père Lachaise, eles encontram Archie Sheep, improvisando suavemente entre as lápides. Quando ele tira a boca do instrumento para se apresentar – “Sou Archie Sheep” –, é como se um grande mistério tivesse sido desvendado: um momento de *Mágico de Oz*, sem o ridículo. Sheep dá alguns conselhos às crianças, que vencem a competição e embarcam para a Itália, com esperança de visitar o estádio San Siro e pelo menos espiar o Milan em ação, para descobrir em seguida que irão para o La Scala. No fim das

contas, eles não se decepcionam. Para Maldoror, a “alta cultura” era para todos, ao menos na teoria, se não de fato. O hino da Fifa, “Nessun dorma”, tinha aberto essa possibilidade. Os créditos incluem um agradecimento especial a Agnès Varda, patrocinadora de Maldoror naquela ocasião.

Em 2009, Maldoror concluiu um documentário em homenagem a Césaire, morto no ano anterior.⁽²¹⁾ Não haveria outros filmes antes de sua própria morte, em 2020, após um diagnóstico de Covid. Sua carreira termina com o reconhecimento da Négritude e uma homenagem a um membro fundador do movimento. Mas, como Césaire, sua visão da política a levou para muito além de uma celebração essencialista da identidade negra. Césaire já tinha chegado a uma visão revisionista da Négritude enquanto oportunidade para a África e as diásporas viverem sua própria “história dentro da história”, no sentido amplo proposto pelo marxismo. Maldoror teria concordado. Muitas “raças”, afinal de contas, se envolveram nas lutas de libertação de sua época, da Indochina à América Latina. “Da Négritude à guerra de guerrilha”, um tratamento datilografado para uma série que ela jamais realizou, começa com uma explicação esquemática da Négritude. Algumas pessoas, ela escreve, enxergam o movimento como um “humanismo africanista para o século XX”. Outros veem-no como uma “mistificação perigosa”. (O esquema dela sugere um episódio final sobre Frantz Fanon, que compartilhava da última opinião.)⁽²²⁾ Um dos “perigos”, ao que parece, repousa na dissociação entre a libertação da África e outras causas. Alguns anos antes, no Festival de Cinema de Cartago, ela tinha lutado com unhas e dentes contra seus colegas do júri, insistindo que um filme palestino deveria ser premiado por princípio, independentemente de seus méritos.

Ainda assim, Maldoror relutava em se desvencilhar da Négritude como o contexto racializado em que suas convicções internacionalistas se desenvolveram. Sartre argumentara, no final dos anos 1940, que era esse o rumo que o movimento deveria tomar, mas para Maldoror, como para Césaire, a Négritude não era uma questão resolvida. A literatura permanecia

perfeitamente legível; seus expoentes haviam aberto uma frente cultural fundamental para a luta anticolonial e a poesia ainda não tinha baixado. Talvez, também, ela tinha visto a necessidade tática de defender uma versão menos essencialista da negritude. Se os poderes imperiais haviam invocado um universalismo eurocêntrico como disfarce para suas próprias ambições na África, então a Négritude – e o pan-africanismo – deviam empatar o placar.

Pode ser simplista dizer que a discussão de Maldoror com Duras sobre raça, em 1959, e suas observações sobre a irrelevância da cor da pele quinze anos mais tarde representam uma mudança em suas crenças. Certamente era possível manter os dois conjuntos de pensamentos em uma tensão dinâmica – vendo a raça como primordial em um momento e, no seguinte, perdendo a paciência com ela. Não raro, isso dependia da conversa em que ela estava e de seu interlocutor. O mesmo vale para seu repúdio do terceiro-mundismo. Por tantos filmes seus terem lidado com a África e o Caribe, ela foi, por boa parte da vida, uma terceiro-mundista atuante, ou ao menos uma simpatizante. Mas, em sua mente, isso não implicava manter-se distante de temas “brancos” (catedrais, poetas e pintores europeus, os crimes do stalinismo), assim como seu feminismo não a impedia de fazer filmes sobre homens.

Em *A máscara das palavras* (1987), outro filme seu sobre Césaire, ele observa: “Quando escrevo um poema, vejo a mim mesmo como alguém que porta uma máscara”. Maldoror havia entendido o valor das máscaras já na época do grupo Les Griots. Longe de serem engodos banais, as máscaras são um convite para refletir sobre o que é real e o que não é, como Genet propusera em *Os negros*. Muitas vezes, máscaras que vestem bem revelam mais do que escondem. Máscaras que escorregam, como ocorre com os aprendizes de atores de *Sambizanga*, permitem entrever alguém ou algo mais, neste caso, sujeitos coloniais, mal disfarçados enquanto versões de si mesmos, produzindo, na prática, um esvaziamento do colonialismo. As máscaras, como ela bem sabia, têm o poder de reordenar o campo das aparências – no Carnaval, nos rituais e, sobretudo, no cinema político, em que ela se destacou.

* Publicado originalmente na *London Review of Books*, em 23 de maio de 2024.

⁽¹⁾ José Luandino Vieira, "O fato completo de Lucas Matesso". In: *Vidas novas*. Lisboa: Afrontamento, 1975.

⁽²⁾ Marguerite Duras, "La Reine des nègres vous parle des blancs". *France Observateur*, 20 de fevereiro de 1958.

⁽³⁾ Uma citação amplamente reproduzida, em diferentes traduções para o inglês. Foi publicada inicialmente em "To Make a Film Means to Take a Position". In: Karyn Kay e Gerald Peary (orgs.), *Women and the Cinema. A Critical Anthology*. Nova York: E.H. Dutton, 1977.

⁽⁴⁾ Consideradas obras-primas da música barroca francesa, as *Leçons de Ténèbres* [Lições das trevas] foram compostas por François Couperin em 1714 a partir do Livro das Lamentações do Velho Testamento, em que Jeremias lamenta a destruição de Jerusalém pelos babilônios. [N.T.]

⁽⁵⁾ Sylvie Chalaye, "La Compagnie des Griots ou l'ambition d'un 'véritable théâtre noir moderne'". *Africultures*, n. 92-93, 2013.

⁽⁶⁾ René Hénane, *Césaire et Lautreámont, bétiaire et métamorphose*. Paris: L'Harmattan, 2006.

⁽⁷⁾ Para mais informações sobre a *Présence Africaine*, ver Ferroudja Allouache, "Naissance et résistance d'une revue: *Présence Africaine*". *Continents manuscrits*, n. 9, 2017.

⁽⁸⁾ A edição revisada do poema de Césaire foi publicada pela *Présence Africaine* em 1959 e discutida por Musab Younis em "The Mouth of Calamities". *London Review of Books*, v. 46, n. 23, 5 de dezembro de 2024. *La Poésie africaine d'expression portugaise*, de Mário Pinto de Andrade, foi publicado por Pierre Jean Oswald em 1969.

⁽⁹⁾ Marguerite Duras, op. cit.

⁽¹⁰⁾ Bertrand Poirot-Delpeche, "'Les Nègres' de Jean Genet". *Le Monde*, 4 de novembro de 1959.

⁽¹¹⁾ Mais conhecida como VIGIK. [N.T.]

⁽¹²⁾ Jeremy Harding, "You're with your King". *London Review of Books*, v. 44, n. 3, 10 de fevereiro de 2022.

⁽¹³⁾ Edgar Morin e Jean Rouch, *Crônica de um verão* (Chronique d'un été). França, Argos Film, 1961.

⁽¹⁴⁾ William Klein, Festival Pan-Africano de Argel 1969 (Festival pan-africain d'Alger 1969). Argélia, Office Nationale pour le commerce et l'industrie cinématographiques (ONCIC), 1969.

⁽¹⁵⁾ Documento arquivado por Annouchka de Andrade.

⁽¹⁶⁾ O título do programa é "Transmission en 'Sol Majeur' entre avós e netas" (Transmissão em Sol Maior entre avós e netas). RFI, 19 de dezembro de 2019.

⁽¹⁷⁾ José Luandino Vieira, *A vida verdadeira de Domingos Xavier*. São Paulo: Ática, 1979.

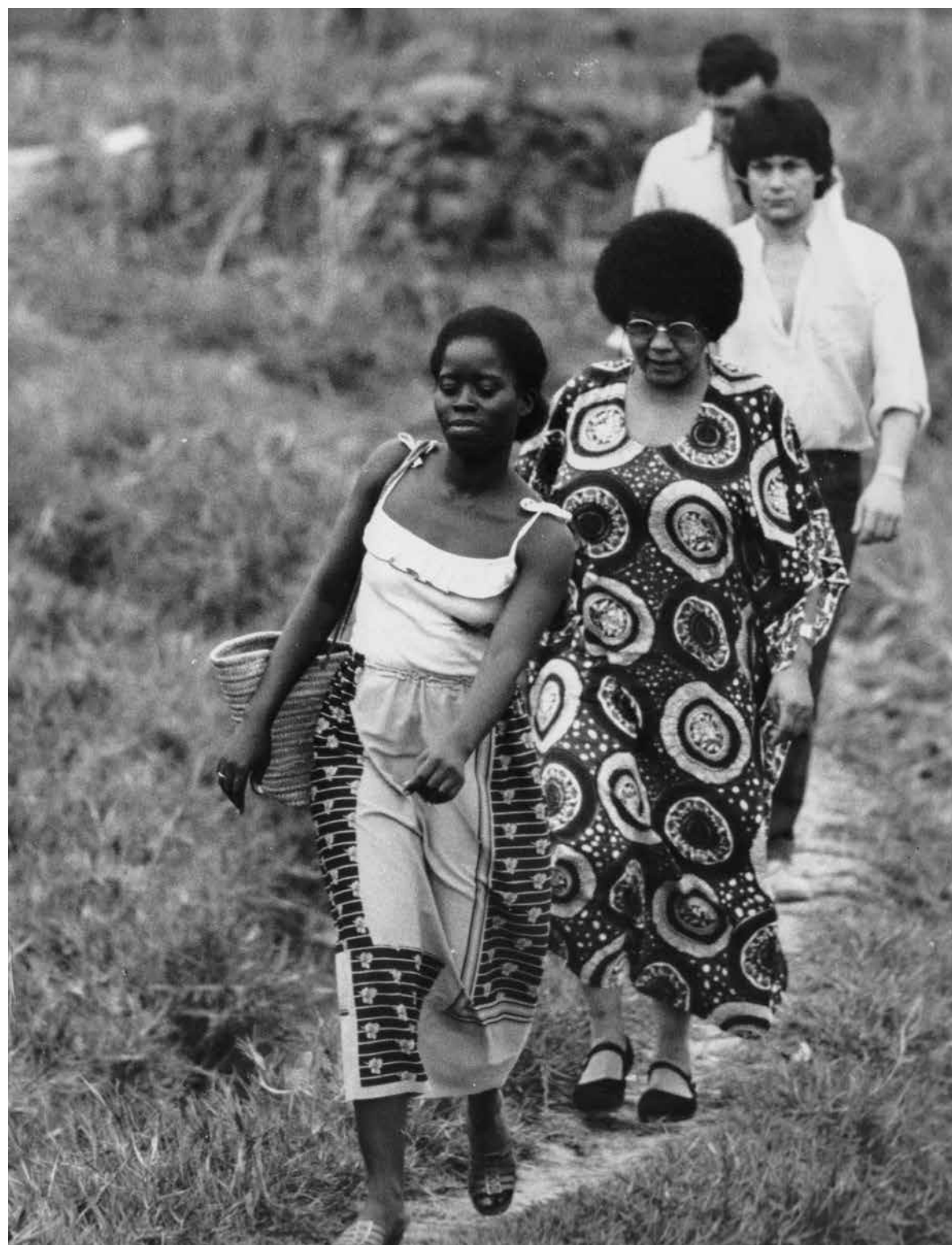
⁽¹⁸⁾ "Third World Perspectives: Focus on Sarah Maldoror". *Women and Film*, v. 1, n. 5-6. *Women and Film* foi uma publicação de vida curta (entre 1972 e 1975, mais ou menos), editada por Siew-Hwa Beh e Saunie Salyer. Está disponível on-line, com uma apresentação de Clarissa Jacob, na Jump Cut: A Review of Contemporary Media (www.ejumpcut.org).

⁽¹⁹⁾ Monique Hennebelle, "Sambizanga: Ein Interview mit Sarah Maldoror aus dem Jahr 1973". *Afrikanisches Kino*, 1997. Citado por Maja Figge, "Towards a Caring Gaze: Aesthetics of Decolonisation in Sarah Maldoror's Sambizanga". *Revista de Comunicação e Linguagens*, n. 54, junho de 2021.

⁽²⁰⁾ Documento arquivado por Annouchka de Andrade.

⁽²¹⁾ *Eia pour Césaire*. França, INA, 2009.

⁽²²⁾ Documento arquivado por Annouchka de Andrade.



“EU SOU AFRICANA!”: SARAH MALDOROR, PAN-AFRICANISMO E CINEMA

Por Janaína Oliveira

Sarah Maldoror é uma figura singular nos contextos dos cinemas africanos e diaspóricos. De sua origem e trajetória pessoal às escolhas estéticas e políticas em seus filmes e posicionamentos públicos, sempre impressiona como seus gestos possibilitam um grau de tensionamento para pensamentos já estabelecidos. Nascida e criada na França, sempre reconheceu como sua a identidade guadalupense de seu pai. Antilhana, mas também do mundo, Maldoror nunca se ateu às fronteiras, fossem elas geográficas ou artísticas. Desde a primeira vez que tive contato com a obra e a vida de Sarah Maldoror, uma coisa me marcou profundamente: sua condição pan-africana no entrelaçamento entre vida e obra, tal como mencionei na fala que fiz em 2020, quando a revista de cinema *Another Gaze* realizou um debate em homenagem à diretora, que havia falecido fazia pouco tempo em decorrência da pandemia de Covid-19.⁽¹⁾

Não é exagero dizer que a vida de Maldoror foi marcada por certo tipo de pan-africanismo, compreendido aqui menos como um projeto político e mais como um estado mental e modo estar em consonância com um quadro de valores que inspiram e aglutinam as ações.⁽²⁾ É nesse sentido que penso que ela teve uma existência pan-africana. Vivendo em Paris nos anos de juventude, onde a efervescência dos movimentos negros⁽³⁾ pulsava fortemente, ela integrava a comunidade de artistas e intelectuais que participavam do cotidiano de iniciativas da revista *Présence Africaine*. Por exemplo, foi em 1956, no Primeiro Congresso de Artistas e Escritores Negros, organizado por Alioune Diop –

fundador da revista que depois se transformou em editora –, que Maldoror encontrou dois de seus parceiros de vida. O poeta, ensaísta e político martinicano Aimé Césaire, de quem se tornou muito amiga e que foi figura fundamental em sua formação intelectual. E o também escritor e líder político da luta anticolonial em Angola, Mário Pinto de Andrade, com quem viveria uma longa e não tradicional história de amor até 1990, quando do falecimento de Andrade. Ele foi seu “companheiro de viagem”, tal como ela o chamava, segundo contou Annouchka de Andrade, filha do casal, em conversa com a pesquisadora e curadora de cinema Yasmina Price.⁽⁴⁾

A inseparabilidade entre vida e obra, particularmente considerada através desse marcador pan-africano que tanto me impressiona, se apresenta logo no começo de sua trajetória no cinema. Maldoror, que iniciou a carreira pelas artes cênicas, fundando a primeira companhia de teatro negro da França, Les Griots, estava com Mário de Andrade na recém-independente Guiné-Conacri a convite do líder Sékou Touré, quando recebeu o convite para uma bolsa de estudos de cinema em Moscou, no Instituto Gerasimov de Cinematografia (VGIK). Nesse momento do mundo, a antiga União Soviética apoiava a luta de independência dos países africanos, e o cinema era parte disso. Assim como Maldoror, foram estudar lá, na mesma época, outros integrantes dessa que viria a ser a primeira geração de cineastas africanos, como Ousmane Sembène e Souleymane Cissé.

A guinada de Maldoror para o cinema é fruto tanto de seu desapontamento com a limitação de papéis para pessoas negras no teatro quanto do desejo de fazer algo que atingisse um público amplo. Em 1964, ela retornou de Moscou para Argel, epicentro da luta anticolonial, onde vai ter suas primeiras experiências como assistente de direção nos filmes *A batalha de Argel*, de Gillo Pontecorvo, e *Elas*, de Ahmed Lallèm.⁽⁵⁾ Foi com o apoio da Argélia que Maldoror realizou seu primeiro curta-metragem, *Monangambéé* (1969), e também aquele que teria sido seu primeiro longa, *Os fuzis de Banta*, filme que não foi terminado pois teve o material filmado confiscado após um desentendimento com integrantes do governo local.

Já em *Monagambééé* é possível encontrar muitos elementos do éthos pan-africano. A produção era argelina e falada em francês, mas trazia uma história angolana, escrita como adaptação do conto “O fato completo de Lucas Matesso” de Luandino Vieira, que fala da prisão de um militante e da visita de sua esposa ao cárcere. A atriz do curta, a cabo-verdiana Elisa Pestana Andrade – que depois também faria a marcante Maria de *Sambizanga* –, estreava na atuação, sendo então uma economista saída dos quadros militantes do Partido Africano para a Independência da Guiné e Cabo Verde (PAIGC), que colaborava com o Movimento pela Liberação de Angola (MPLA); seu marido, Carlos Pestana, médico e também militante, fazia Matesso. Ambos eram do círculo de amigos de Maldoror e Andrade.

Nesse patchwork anticolonial, entrou a música do Art Ensemble of Chicago, grupo que Maldoror conheceu andando por Paris e convidou para a trilha sonora do filme. Inclusive, na obra de Maldoror, a música, e particularmente o jazz – gênero adorado pela diretora – abre caminho em *Monagambééé* para se criarem relações com outros filmes das diásporas (pan-)africanas. Como, por exemplo, com John Coltrane e Juno Lewis, presentes com a música “Kulu Sé Mama” no filme de estreia do brasileiro Zózimo Bulbul na direção, o curta-metragem *Alma no olho*, de 1974.

Há uma extensa produção bibliográfica sobre a obra de Maldoror, que fez mais de quarenta filmes, sem contar os projetos que ficaram inacabados por razões diversas. Menos do que um mergulho nos contextos de produção, o que interessa aqui é destacar que a obra da diretora é marcada por uma dinâmica em que a realização em diferentes territórios se relaciona majoritariamente com as histórias anticoloniais e seus desdobramentos. São filmes realizados entre África, Europa e Caribe. Como no caso de *Sambizanga*, que retrata o surgimento da luta pela independência de Angola, mas foi filmado no Congo, país vizinho; inclusive, o filme levou Maldoror muitas vezes a ser creditada na história das cinematografias africanas como a primeira diretora a realizar um longa-metragem no continente.

Ainda que amplamente reconhecida, essa atribuição não era consensual. A capacidade revolucionária de Maldoror de formar redes e conexões – sempre atenta para empregar a maior quantidade de mulheres possível em seus trabalhos –, assim como sua habilidade em transformar diferentes lugares em casa, numa forma de hospitalidade sem fronteiras, não foram suficientes para livrá-la de uma situação tensa com respeito ao questionamento de sua origem. O acontecimento se deu na 12ª edição do Fespaco – Festival Pan-Africano de Cinema e Televisão de Uagadugu, em Burkina Faso. Festival mais tradicional do continente, criado logo após as pioneiras Jornadas Cinematográficas de Cartago, o Fespaco dedicou seu foco em 1991 – ainda que tardiamente – à participação das mulheres nos cinemas africanos. Naquela edição, organizou-se então uma primeira conferência de mulheres da África e suas diásporas no setor audiovisual, pois havia inclusive uma forte presença de diretoras estadunidenses por lá.

Duas dessas diretoras, Shirikiana Aina Gerima e Zeinabu Irene Davis, narram no documentário de Beti Ellerson, *Sisters of the Screen*,⁽⁶⁾ o episódio ocorrido então. Elas contam que havia uma grande expectativa para o início do encontro inédito na história das cinematografias africanas. Logo no começo da primeira atividade coletiva, anuncia-se que aquele momento seria dedicado exclusivamente às mulheres africanas e há um pedido para que aqueles que viessem das diásporas saíssem. E, em meio ao burburinho que a solicitação causou, já que há uma recusa coletiva em sair do recinto – aqui, é preciso lembrar que um dos pontos defendidos pelo pan-africanismo apregoado então é que a diáspora é mais um território da África –, causou ainda maior constrangimento o fato de que o pedido de retirada fosse dirigido também a ninguém menos que Sarah Maldoror. “Nos pediram para sair, porque nós não nos consideramos africanas. Mas estamos na África e, forçosamente, eu sou africana! Por que eu sou guadalupense? Simplesmente porque meus pais foram vendidos. Sou parte desses escravos que foram vendidos e deportados. Eu faço parte da deportação, mas eu sou africana!”, disse Maldoror.

O episódio de 1991 deixa transparecer os problemas das relações entre a África e suas diásporas, da própria complexidade na definição do que são as diásporas, sobretudo no campo do cinema. Mas explicita também a singularidade de Maldoror nesse contexto. Fato é que ela se alinhava ao universalismo de seu amigo Aimé Césaire e sempre recusou rótulos. Tampouco partilhava de nacionalismos ou era a favor do debate com base em questões raciais.

Eu sou de todos os lugares e de lugar nenhum. Meus ancestrais eram escravizados. No meu caso, às vezes pode ser difícil me definir. Os antilhanos me censuram por não ter vivido nas Antilhas, os africanos dizem que não nasci na África e os franceses me censuram por não ser como eles.⁽⁷⁾

Pensar a partir de seus filmes e seus posicionamentos na vida exige necessariamente o tensionamento de concepções preestabelecidas, seja no campo da política, seja no da estética, sem, no entanto, renunciar à dimensão ética e também aos sonhos. “Se você não tem ética, você não é nada. Eu sempre amei coisas bonitas. Por quê? Eu não sei, mas tudo sempre foi interessante para mim. Você precisa sonhar, eu acho”, disse a diretora ao final do documentário de Anne-Laure Folly.⁽⁸⁾ Com respeito aos debates pan-africanos no cinema atual, talvez o sonho hoje seja retomar a coragem sem fronteiras – em todos os sentidos – de Sarah Maldoror, para cultivar conexões mais proveitosas e consistentes entre a África e suas diásporas.

⁽¹⁾ Realizado de forma virtual na mesa-redonda “The Legacies of Sarah Maldoror (1929-2020)”, o debate foi organizado por Daniella Shreir e Yasmina Price juntamente com as filhas de Sarah Maldoror, Annouchka de Andrade e Henda Ducados, em 13 de abril de 2020, pouco tempo depois da passagem de Maldoror. Também participaram do debate as pesquisadoras de cinema Awa Konaté e Beti Ellerson e a cineasta Nuotama Frances Bodomo. A transcrição integral da conversa pode ser lida em: <https://www.anothergaze.com/legacies-sarah-maldoror-1929-2020-roundtable-discussion/>.

⁽²⁾ Aos moldes do que Kabengele Munanga diz da noção de “Négritude” quando fala que esta é uma “tomada de consciência de uma comunidade de condição histórica de todos aqueles que foram vítimas da inferiorização e negação da humanidade, a negritude deve ser vista também como afirmação e construção de uma solidariedade entre as vítimas [...] A negritude torna-se uma *convocação permanente* de todos os herdeiros desta tradição para que se engajem no combate para reabilitar os valores de suas civilizações e de suas culturas negadas” (Grifos meus). In: K. Munanga, *Negritude: Usos e sentidos*. Belo Horizonte: Autêntica, 2009, p. 20. Ou ainda como uma forma de pensamento negro internacionalista de esquerda.

⁽³⁾ Coloco aqui no plural, na tentativa de assinalar que, naquele momento, ainda que existissem muitos pontos de confluência, os movimentos Pan-Africano e da Négritude nunca foram uma coisa só, tanto nas origens históricas quanto nos projetos políticos, tal como ocorreu posteriormente nos processos de descolonização dos países africanos. Para maior aprofundamento, sugiro os textos de Kabele Munanga (ibid.) e de Muryatan Barbosa (*A razão africana: Breve histórico do pensamento africano contemporâneo*. São Paulo: Todavia, 2020).

⁽⁴⁾ Ver Yasmina Price, “Sarah Maldoror: To feel we are here”. In: Erika Bolsom e Hila Peleg (Org.), *Feminist Worldmaking and the Moving Image*. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, 2022, p. 334.

⁽⁵⁾ Ainda que ambos os filmes tenham sido lançados em 1966, as filmagens de *A batalha de Argel* aconteceram antes das de *Elas*.

⁽⁶⁾ *Sisters of the Screen - African Women in Cinema* (EUA, 2002): além de filme, a pesquisa de Ellerson foi publicada dois anos antes no formato de livro, com transcrições das entrevistas que ela realizou entre 1996 e 1997. Ver Beti Ellerson, *Sisters of the Screen: African Women on Film, Video and Television*. Nova Jersey: Africa World Press, 2000.

⁽⁷⁾ Entrevista por Françoise Pfaff em *Black Art*, v. 5, 1982.

⁽⁸⁾ *Sarah Maldoror* ou *La Nostalgie de l'utopie*. Togo: Amanou Productions, 1998.

GENEALOGIAS IMAGINATIVAS: SARAH MALDOROR E OS CINEMAS DA AMÉRICA LATINA

Por Izabel de Fátima Cruz Melo
e Lúcia Ramos Monteiro

Eu nasci da raiva acesa dentro da terra
 E a terra deu à minha revolta
 Grandes projetos de destruição
 E ovários de toda beleza.
 Eu brinquei no colo do fogo central
 Na escola minhas lavas se alimentavam
 De plantas raras e chuvas selvagens
 Os nomes de suas futuras presas:
 As cabeças de homens de mentiras
 As grandes cabeças colonizantes
 Que uma noite será preciso queimar
 Na bela ignição de minha palavra

René Depestre, “Autorretrato de um vulcão em Paris” (1974)
 (nossa tradução)

Iniciado com uma conversa em 2016, este texto é o resultado, provisório, de esforços de pesquisa e diálogo já manifestados na forma de uma proposta de comunicação (em 2018), em um texto publicado (em 2021)⁽¹⁾ e em duas apresentações de trabalho em encontros acadêmicos (em 2022 e 2023). Dez anos após a visão, epifânica, de características em comum entre *Monangambééé* (1969), curta-metragem que marca a estreia de Sarah Maldoror na realização, e *Alma no olho* (1974), primeiro curta de Zózimo Bulbul na direção, publicá-lo neste catálogo, respeitando a sua historicidade e aspecto fragmentário, nos parece o encerramento de um ciclo de investigações e o início de outro. Ao longo da última década, investimos, algo timidamente, na hipótese de que havia um diálogo frutífero a ser estabelecido entre Sarah Maldoror e algumas (alguns) cineastas brasileiros. Não se trata de propor uma filiação direta nem influências comprovadas – o que seria inviável, tendo em vista a rarefeita circulação da obra de Maldoror na América Latina até muito recentemente –, mas propor a ideia de uma genealogia imaginativa, que enxerga amizades estéticas e políticas entre a obra de Maldoror e alguns cineastas latino-americanos – além de Zózimo Bulbul, a cubana Sara Gómez e os brasileiros Safira Moreira, Viviane Ferreira, André Novais, por exemplo.

Este texto busca, em um primeiro momento, reconstituir a circulação da obra de Sarah no Brasil para, na sequência, e sem se deter demais em aspectos históricos e biográficos, observar nuances da construção formal realizada por Maldoror em sua obra, a partir de uma perspectiva comparatista.

*

Em *Crítica da imagem eurocêntrica*, livro de 1994, lançado no Brasil em 2006, Robert Stam e Ella Shohat fazem duas menções à cineasta Sarah Maldoror.⁽²⁾ A primeira referência surge quando os autores defendem a “multiculturalização do currículo dos cursos de cinema” e propõem o planejamento de programas de ensino mais diversos, e, em meio aos exemplos, imaginam cursos sobre “teoria feminista que incluíssem o trabalho de Sarah Maldoror, María Novaro, Farida Ben Lyazid, Tracey Moffatt, Sara Gómez, Pratibha Parmar ou Laleen Jayamanne”.

A segunda referência se dá no capítulo 6, “Etnicidades em relação”. Ali, os autores observam que “os norte-americanos tendem a olhar para a Europa em busca de autodefinição e autoconhecimento, em vez de se dirigirem às outras sociedades multirraciais” e sugerem uma metodologia “relacional”, capaz de transcender “a abordagem bipolar comparativa entre duas nações, para alcançar um tratamento transnacional e diaspórico mais amplo”.⁽³⁾ De acordo com os autores, esse método só poderia ser conquistado através de um “remapeamento” filmico e conceitual que incluiria, entre outras coisas, uma “abordagem ‘atlântica’ do cinema”, abarcando realizadores afro-americanos, negros caribenhos, brasileiros, negros ingleses e africanos. O nome de Sarah Maldoror é associado ao conjunto dos “negros caribenhos” (seguidos, imediatamente, de “negros brasileiros”, como Zózimo Bulbul e Antonio Pitanga).⁽⁴⁾

*

Apesar dessa menção ao nome de Sarah Maldoror na edição brasileira de 2006, podemos dizer que sua obra permaneceu por quatro décadas praticamente desconhecida pelos públicos do país e que só nos últimos dez anos seus filmes passaram a ser exibidos, em festivais e mostras de cidades como São Paulo, Curitiba, Belo Horizonte, Rio de Janeiro e Salvador, com presença pontual também em eventos on-line. Além disso, em 2023, fotografias, documentos e um de seus filmes ocuparam uma sala especial da 35ª Bienal de Arte de São Paulo, evento brasileiro de maior envergadura a dar destaque a sua obra.

Simultaneamente à crescente circulação de seus filmes no Brasil, expandem-se pesquisas, artigos acadêmicos, textos de divulgação e postagens em redes sociais a respeito de sua produção e vida. Ao longo desses anos, lemos “à quente” aquilo a que tivemos acesso do que foi escrito, em publicações de que, por vezes, participamos. Agora, para este texto, resolvemos lançar ao conjunto um olhar em retrospecto, com o objetivo de observar criticamente a recepção brasileira da cineasta.

Em primeiro lugar, vamos estabelecer um inventário (provisório) da circulação e do pensamento sobre a obra de Maldoror no Brasil. Com relação ao pensamento sobre a

cineasta, o recorte bibliográfico inclui textos de autores brasileiros e escritos de autores estrangeiros publicados no país. Em seguida, buscaremos refletir criticamente sobre um viés que, até o momento, nos parece predominante na circulação brasileira da cineasta: a cada nova mostra, a cada novo texto, ela é sempre “apresentada”, sobretudo através de suas origens (“francesa de origem guadalupense”) e de sua biografia (“primeira cineasta negra a filmar na África”, “pioneira dos cinemas independentistas”).

Nos eventos dedicados a promover o cinema de Sarah no Brasil, observamos que ora se privilegia o recorte histórico (caso das mostras *África(s). Cinema e revolução* (2016); *África(s). Cinema e memória em construção; De África(s) e diásporas* (2018), ora a identidade (negra, feminina) da realizadora (*Semana de Cinema Negro de Belo Horizonte* (2021); *Mostra Ecofalante* (2023)), e em todos eles é evidente também o engajamento da sua produção, de modo que o estilo e a autoria de Maldoror raramente ganham o primeiro plano. Vamos interrogar, desde uma perspectiva interseccional, as razões desse gesto de apresentação reiterada que preside a maior parte dos textos sobre Sarah Maldoror. Quais dificuldades se impõem, impedindo-nos de analisar os filmes, de comentá-los e compará-los? Finalmente, o texto esboçará uma análise histórico-estética de *Monangambééé*, calcada sobretudo na comparação com *Alma no olho*, buscando identificar procedimentos formais e soluções estéticas próximas, apesar da distância espaçotemporal entre os filmes.

SARAH MALDOROR NO BRASIL

É provável que não tenha havido exibições públicas dos filmes de Sarah Maldoror anteriores a 2016 no Brasil. É o que indica a dissertação de mestrado de Letícia Santinon, que pesquisou a circulação do cinema de Sarah Maldoror no país a partir do estudo dos filmes *Monangambééé* e *Sambizanga*⁽⁵⁾. De 2016 para cá, de acordo com o que conseguimos levantar, nove filmes de Sarah (*Monangambééé*, *Sambizanga*, *Carnaval em Bissau*, *Fogo, uma ilha em chamas*, *E os cães se calavam*,

Uma sobremesa para Constance, Aimé Césaire, a máscara das palavras, *Retrato de uma mulher africana*, Léon-G. Damas) foram exibidos no Brasil, em cinco capitais (São Paulo, Curitiba, Rio de Janeiro, Belo Horizonte e Salvador). É pouco, tendo em vista que a cineasta realizou 42 filmes ao longo de quarenta anos de atividade, desde *Monangambééé*, de 1969, até *Eia para Césaire*, de 2009, entre curtas, médias e longas, ficções e documentários.

Ainda em sua pesquisa, Santinon aponta para uma escassez de investigações acadêmicas no Brasil sobre a cineasta. Francisco Ewerton Almeida dos Santos, da Universidade Federal do Pará, estudou a relação entre *Sambizanga* e o conto “A vida verdadeira de Domingos Xavier”, de José Luandino Vieira. O Portal Periódicos CAPES identificou quatro artigos escritos em português com menções à obra de Sarah Maldoror, publicados entre 2017 e 2022.

Na antologia *Mulheres de cinema*, lançada por Karla Holanda em 2019, encontramos uma menção a Sarah Maldoror no texto de Janaína Oliveira, “Mulheres de imagem: reflexões sobre o cinema africano no feminino”. A autora faz referência às dezessete mulheres presentes no levantamento da produção cinematográfica africana “das origens até 1973”, realizado por Paulin Soumanou Vieyra em 1975, destacando quatro nomes, um deles o de Maldoror, seguido apenas pelo parêntese (Guadalupe-Angola). Um pouco mais adiante, menciona *Sambizanga*, afirmando: “Até onde se tem notícia, *Sambizanga* (1972), filme crucial de Maldoror, passado na guerra de libertação de Angola, tem apenas uma cópia em película”.⁽⁶⁾

É difícil abordar a circulação dos filmes de Sarah Maldoror e a bibliografia a seu respeito no Brasil sem mencionar sua circulação internacional, também rarefeita, apesar do sucesso dos seus primeiros filmes. Em 1971, *Monangambééé* foi selecionado para a primeira edição do Fórum do Festival de Cinema de Berlim e também exibido na Quinzena dos Realizadores do Festival de Cannes. Em seguida, recebeu um prêmio no Dinard Film Festival, também na França. No ano seguinte, em 1972, ele foi selecionado para o Festival Pan-Africano de Cinema e Televisão de Ouagadougou (Fespaco) e para o Festival de Cinema de

Cartago, na Tunísia, onde foi laureado com Prêmio Tanit d’Or. *Sambizanga*, por sua vez, foi exibido em festivais em 1973 e, em 1974, ganhou distribuição na França, nos Estados Unidos e em Portugal, além de sessões em Angola, no momento da independência⁽⁷⁾.

Apesar disso, seu nome é praticamente ausente da historiografia do cinema. Por exemplo, não consta do volume *Por uma história rebelde do cinema*, de Nicole Brenez, que elabora “o começo de uma lista de cineastas que têm participado de um movimento de guerrilha revolucionária ou de uma batalha resistente nos maquis, com uma arma, com uma câmera, ou com ambas ao mesmo tempo”. Brenez prossegue:

No universo do cinema de dominação, eles têm quebrado o cerco, eles têm sucedido em uma ruptura magistral, eles têm recusado a divisão destrutiva entre a função combatente e a função poética; eles são estes “homens em luta, anunciando o verdadeiro significado de suas batalhas em suas próprias palavras”.⁽⁸⁾

Não fosse pelo gênero masculino adotado pela autora para se referir aos realizadores – “homens em luta” –, todo o restante poderia ser atribuído a Sarah Maldoror.

Além da referência de Robert Stam e Ella Shohat a Maldoror, mencionada no início de nosso texto, é importante lembrar do trabalho de Fernando Arenas, uruguaio radicado nos Estados Unidos, autor de *África lusófona. Além da independência*, de 2010, lançado no Brasil em 2019. Ele se refere a *Sambizanga* (1972) como “longa-metragem mais destacado a surgir dessa onda internacional de solidariedade aos movimentos de libertação nacional nas colônias africanas portuguesas”, e continua:

É considerado um dos filmes mais extraordinários dos primórdios do cinema negro-africano devido a sua força política, amplo apelo humanístico e qualidade artística. Além disso, é notável que um filme relativamente antigo privilegie a representação

da experiência da mulher na luta de libertação nacional a partir da perspectiva de uma diretora.⁽⁹⁾

A partir dos anos 2000, assistimos a um crescente interesse pela obra da cineasta, por parte de pesquisadores de universidades sobretudo na Europa, dentre os quais podemos citar as portuguesas Maria do Carmo Piçarra e Raquel Schefer, os franceses Olivier Hadouchi e Mathieu Kleyebe Abonnenc (sobre quem voltaremos a falar) e Fernando Arenas, que já mencionamos. É preciso também levar em conta o trabalho de instituições culturais, como o Museu Reina Sofía, em Madri, e o Palais de Tokyo, em Paris. Esse reconhecimento se amplia após a morte da cineasta, em 2020, infectada com o vírus da Covid-19, aos 91 anos.

Uma das figuras-chave nesse processo é o artista e pesquisador francês Mathieu Kleyebe Abonnenc. Nascido na Guiana Francesa, até hoje um território em situação colonial, filho de mãe francesa-guianense e pai português, ele desenvolve, a partir de 2010, uma pesquisa no Museu do Quai Branly, em Paris, sobre cinema anticolonial. Nessa época, realiza uma série de entrevistas com Sarah Maldoror a respeito de *Fuzis para Banta* (1970), longa-metragem que ela realiza em meio à guerra de independência da Guiné-Bissau e que, após a montagem, em Argel, é confiscado e desaparece.

Com base nas anotações do roteiro, nas fotografias de cena e nas entrevistas com Sarah, Abonnenc cria uma hipótese sobre o filme, de que ele acompanharia a vida de Awa, uma camponesa engajada no Partido Africano para a Independência da Guiné e Cabo Verde (PAIGC). Esse filme-hipótese é apresentado inicialmente sob a forma de uma videoinstalação e, em algumas situações, foi exibido como filme – como nas mostras *África(s)*. A instalação é apresentada na grande Paris e em Londres e depois retomada em algumas situações. Alguns pesquisadores conheceram as imagens de Sarah Maldoror através da obra de Mathieu Abonnenc.

Em novembro de 2016, no âmbito do mês da Consciência Negra, foi realizada a mostra *África(s). Cinema e revolução* em

São Paulo, no cinema Caixa Belas Artes. Dentre os quarenta filmes apresentados, havia dois títulos de Sarah Maldoror, *Monangambééé* e *Sambizanga*. Em ambos os casos, não se tratava das versões restauradas. No ano seguinte, 2017, *Monangambééé* ganhou uma versão digitalizada pelo Arsenal de Berlim e, em 2022, *Sambizanga* foi apresentado em Bolonha também em versão restaurada. Essas restaurações impulsionaram a circulação dos filmes. A partir de 2020, com a morte da cineasta e a expansão dos feminismos negros e decoloniais e a sua interface com o cinema, a circulação de sua obra não cessa de ampliar-se.

APRESENTAÇÃO REITERADA E ADIAMENTO DA ANÁLISE

Se nas publicações mais genéricas que fazem referência à obra de Sarah Maldoror a cineasta é caracterizada de maneira imprecisa, ou em meio a listas de nomes, nas publicações brasileiras que deram um destaque um pouco maior à cineasta os textos a seu respeito são, sobretudo, de apresentação. Ao lermos em conjunto os textos escritos por Annouchka de Andrade,⁽¹⁰⁾ Alessandro Sousa e Silva,⁽¹¹⁾ Maria do Carmo Piçarra⁽¹²⁾ Janaína Oliveira e outros,⁽¹³⁾ voltamos a nos questionar sobre os motivos dessa apresentação reiterada. Quais dificuldades se impõem, impedindo-nos de analisar os filmes, de comentá-los e compará-los?

Quando uma obra não é “canônica”, as informações a seu respeito dificilmente circulam para além de grupos de especialistas. Fala-se sobre o/a cineasta sempre como alguém desconhecido. Olhar para o estilo, ultrapassar o estágio da apresentação e estabelecer comparações talvez sejam movimentos necessários para afirmar o espaço de Sarah Maldoror na história do cinema, ultrapassando nichos dedicados aos cinemas de mulheres, cinemas negros ou outras categorias tidas como minoritárias.⁽¹⁴⁾

Por um lado, é difícil não examinar a questão sob o prisma da interseccionalidade – Janaína Oliveira⁽¹⁵⁾ escreve a respeito da invisibilidade do cinema de mulheres africanas. Por outro lado, é preciso levar em conta as condições materiais

para análises mais detidas da obra de Sarah Maldoror e sua circulação ainda rarefeita. Como o público e os pesquisadores acessam essa obra para além das mostras e festivais? Seria viável editar um DVD ou outras mídias audiovisuais? Disponibilizar em plataformas de streaming? Essa discussão passa pelos direitos autorais e pela gestão cuidadosa que as filhas vêm fazendo da obra da mãe, investindo em restauro e pesquisa.

Aqui, a proposta é esboçar um início de análise de *Monangambéé* a partir de aproximações entre Sarah Maldoror e Zózimo Bulbul. Há, em primeiro lugar, a implicação política dos dois cineastas, engajados em questões relacionadas às diversas formas de engajamento nas lutas e perspectivas emancipatórias das populações negras. Evidentemente, Bulbul e Maldoror não apenas reagem, cada um a seu modo, à realidade que os rodeia, mas sobretudo propõem, ambos, caminhos reflexivos e de atuação a partir de seus lugares. Além dessa dimensão, consideramos também existirem avizinhamentos formais e estéticos, que podem ser observados desde de uma perspectiva afrodiaspórica.

Com 17 minutos de duração, *Monangambéé* baseia-se no conto “O fato completo de Lucas Mateso” do escritor luso-angolano José Luandino Vieira. O filme narra a história de Mateus, um preso político sujeito à atuação violenta do poder colonial. Numa visita, a esposa de Mateus promete levar-lhe uma especialidade culinária local, chamada de “fato completo”. Os agentes da prisão, ao desconhecerem o nome do prato, inferem ser uma informação cifrada, e isso serve de motivo para torturá-lo violentamente, em busca de informações.

Maldoror trata de forma irônica a ignorância dos portugueses, que, apesar de ocuparem os territórios africanos, seguem incapazes/desinteressados em compreender os elementos mais básicos da vida e sociabilidade da população. O título do filme remete ao nome dos trabalhadores contratados e enviados para longe das suas vilas. A mesma expressão dá título a uma canção de Ruy Mingas e António Jacinto, que trata justamente da exploração colonial, e é ouvida na trilha sonora do filme *Deixe-me ao menos subir as palmeiras* (1972), realizado por Joaquim Lopes Barbosa em Moçambique. (“Quem faz o branco

prosperar,/ Ter barriga grande/ Ter dinheiro?/ - Quem?/ E as aves que cantam,/ Os regatos de alegre serpentear/ E o vento forte do sertão/ Monangambéé.../ Ah! Deixem-me ao menos subir às palmeiras/ Deixem-me beber maruvo/ E esquecer, diluído/ Nas minhas bebedeiras/ Monangambéé...”)

Por sua vez, *Alma no olho* é o primeiro curta-metragem de Zózimo Bulbul e também tem inspiração literária: baseia-se no livro *Alma no exílio*, do escritor estadunidense Eldridge Cleaver, militante dos Panteras Negras. No filme brasileiro, a partir de procedimentos de experimentação formal, Zózimo refaz o percurso desde a escravização das populações negras até as consequências contemporâneas desse processo. Diferentemente de Maldoror, que conta com uma equipe, Bulbul escreve o roteiro, atua e custeia a produção, realizada com sobras de negativo do filme *Compasso de espera* (1973), dirigido por Antunes Filho, do qual ele foi protagonista e roteirista. É sabido que *Alma no olho* e o próprio Zózimo Bulbul são compreendidos como marcos referenciais no estabelecimento dos cinemas negros como campo de prática, atuação e reflexão no cinema brasileiro, e isso não significa que Bulbul tenha sido o primeiro diretor negro, mas tem relevância sobretudo por pautar de forma sistemática as questões raciais e seus desdobramentos para a população negra a partir do campo cinematográfico.

Como já dito anteriormente, não encontramos nenhum tipo de contato entre Maldoror e Zózimo, nem do ponto de vista pessoal nem da circulação das obras, em que pesem a proximidade temporal da sua realização e contingências históricas que geram movimentações e articulações internacionais – tais como as mobilizações emancipatórias negras, as guerras de independência na África e a ditadura militar no Brasil. Consideramos esse ponto importante, porque sublinha a possibilidade, a partir de uma compreensão diaspórica, como a de Stuart Hall, e da noção de Atlântico Negro de Paul Gilroy, de constituirmos “genealogias especulativas” transitando e flutuando pelas diversas influências que vão e vêm entre os continentes. E é dessa perspectiva que observamos as convergências entre os filmes.

Realizados em película de 35mm, preto e branco, os dois filmes ostentam um contraste bastante forte entre as peles dos personagens negros e os fundos brancos, os acessórios e as roupas. Não se trata de algo incomum – *Compasso de espera*, de Antunes Filho, e *La noire de...* (1966), de Ousmane Sembène, têm um tratamento de imagem semelhante. Nos filmes de Maldoror e Bulbul, esse aspecto da fotografia demarca de forma visual as tensões raciais existentes nos contextos referidos. Ainda nessa perspectiva, é também perceptível a centralidade dos corpos, manifestando simultaneamente o desejo da dominação colonial e a resistência das pessoas a esse projeto. Em relação a *Monangambéé*, isso tem uma dimensão contemporânea, relativa sobretudo às lutas de independência, enquanto em *Alma no olho* se constitui a partir de uma perspectiva histórica, embora antinaturalista.

O registro antinaturalista está presente também no curta de Maldoror, principalmente no didatismo inicial de *Monagambéé*, quando Mateus, o protagonista, é torturado. O que vemos na tela é uma performance na qual o ator se contorce sozinho, de forma angustiante. A trilha sonora, acrescida posteriormente, é do Art Ensemble of Chicago, grupo de jazz estadunidense, oriundo da segunda geração do free jazz, com uma forte politização estética, e que circulava em Paris nos anos 1970.⁽¹⁶⁾ Foi esse plano que nos remeteu imediatamente a *Alma no olho*, em que a performance corporal de Zózimo Bulbul também é enfatizada pelo jazz, mas de John Coltrane.

Para observar a presença e forças desses corpos na tela, vale a pena arriscar a convocação da corpografia de Ricardo Aleixo e das afrografias de Leda Maria Martins.⁽¹⁷⁾ Uma corpografia afrográfica. Ou seja, a partir das corporeidades negras, inscreve-se na tela uma perspectiva histórica e cinematográfica sobre as questões e tensões que perpassam a emancipação negra no mundo. Assim, a presença do jazz não é uma escolha fortuita, posto que ele emerge como gênero e cenário musical, como espaço possível de experimentação, criatividade e relativa liberdade em uma sociedade extremamente segregada como os Estados Unidos e que, apesar da apropriação do show business branco, seguiu como um levante estético e político negro em diversos

lugares da diáspora. E, nessa perspectiva, tanto o Art Ensemble of Chicago quanto John Coltrane, entre outras e outros artistas, tinham um posicionamento destacado contra o racismo e a segregação, fazendo parte do que Everett LeRoi Jones (Amiri Baraka) e Fred Moten⁽¹⁸⁾ consideram respectivamente como consciência negra e tradição radical preta – onde podemos, de forma alargada, incluir tanto Sarah Maldoror quanto Zózimo Bulbul, por estarem, a partir dos seus lugares, trajetórias e singularidades, também atentos a essas questões.

Há, no horizonte deste texto e também da própria mostra, como já aponta a programação, o desejo de prolongar o diálogo entre a obra de Sarah Maldoror e a filmografia de outros cineastas da América Latina: Sara Gómez em Cuba, Raquel Gerber, Safira Moreira, Viviane Ferreira, André Novais e outros nomes no Brasil, como Tizuka Yamasaki, com quem Maldoror se encontrou em Berlim nos anos 1980 (ver foto, p. 79).

Iniciamos estas páginas com a poesia de René Depestre, a quem Sarah Maldoror dedicou um de seus belos retratos filmados. O poema leva o título de “autorretrato” e faz menção a elementos da biografia do próprio Depestre, que nasceu na Martinica, terra do vulcão ativo do monte Pelée. Sua descrição da revolta que vem das entranhas e dos ovários da beleza nos faz pensar na aliança tão única entre força de luta e olhar feminino presente na obra de Maldoror, que era amiga de Depestre e que compartilhava, de certo modo, sua origem antilhana.

⁽¹⁾ Izabel de Fátima Cruz Melo e Lúcia Ramos Monteiro, “Chronicle of Our Families: Performing American Ancestralities in Black Women's Cinema”. In: Bernadette Wegenstein e Lauren Mushro (Org.). *Radical Equalities and Global Feminist Filmmaking - An Anthology*. Delaware: Vernon Press, 2022, pp. 219-238.

⁽²⁾ Robert Stam e Ella Shohat, *Crítica da imagem eurocêntrica*. Trad. Marcos Soares. São Paulo: Cosac Naify, 2006, pp. 62-63 e p. 352.

⁽³⁾ Ibid., p. 347 e p. 351.

⁽⁴⁾ Ibid., p. 352.

⁽⁵⁾ SANTINON, Leticia. “Sarah Maldoror e seu cinema anticolonial”. *Revista Crítica de Cinemas Africanos*. Disponível em: <<https://cinemasafricanos.com.br/?p=1264>>. Acesso em 16 de agosto de 2023.

⁽⁶⁾ Janaína Oliveira, "Mulheres de imagem: reflexões sobre o cinema africano no feminino" In: Karla Holanda (org.), *Mulheres de cinema*. Rio de Janeiro: Numa, 2019, pp. 199-201.

⁽⁷⁾ Ver Ficine, *Um perfil de Sarah Maldoror*, 2013 (disponível em <https://ficine.org/2013/12/30/um-perfil-de-sarah-maldoror/>); Zetho Gonçalves Cunha, "Quatro cartas e dois bilhetes inéditos de José Luandino Vieira para Mário Pinto de Andrade". In: *Buala* (disponível em <https://www.buala.org/pt/a-ler/4-cartas-e-dois-bilhetes-ineditos-de-jose-luandino-vieira-para-mario-pinto-de-andrade>); Letícia Santinon, "Sarah Maldoror e seu cinema anticolonial". *Revista Crítica de Cinemas Africanos*, p. 23 (disponível em <https://cinemasfricanos.com.br/?p=1264>, Acesso em 16 de agosto de 2023).

⁽⁸⁾ Nicole Brenez, *Por uma história rebelde do cinema*. Trad. Adilson Mendes, Camila Vieira e Nicolau Bruno. São Paulo: Desconcertos, 2022, p. 20.

⁽⁹⁾ Fernando Arenas, *África lusófona. Além da independência*. Trad. Cristiano Mazzei. São Paulo: Edusp, 2019, p. 23.

⁽¹⁰⁾ Cf., por exemplo, Annouchka de Andrade, "Um olhar sobre o mundo", in Lúcia Ramos Moteiro (Org.), *África(s): cinema e revolução*. São Paulo: Buena Onda Produções Artísticas e Culturais, 2016; Annouchka de Andrade, "Cinema, negritude e poesia: uma homenagem a Sarah Maldoror". In: Layla Braz, Janaína Oliveira e Glaura Cardoso Vale, *Semana de Cinema Negro de Belo Horizonte*, Belo Horizonte: Ed. do Autor, 2021. E ainda a contribuição da autora na mesa redonda de 2022 (Annouchka de Andrade; Awa Konaté, Beti Ellerson, Daniella Shreir, Henda Ducados, Janaína Oliveira, Nuotama Dodomo e Yasmina Price, "The Legacies of Sarah Maldoror (1929-2020): A Roundtable discussion". *Another Gaze*, 13 de abril de 2022, disponível em: <https://www.anothergaze.com/legacies-sarah-maldoror-1929-2020-roundtable-discussion/>). Acesso em 16 de agosto de 2023.

⁽¹¹⁾ Alexandro Sousa e Silva, "Sarah Maldoror: uma cineasta na diáspora". *Revista USP*, n. 123, 2019, Dossiê Histórias Culturais Transatlânticas.

⁽¹²⁾ Maria do Carmo Piçarra, "'Os cantos de Maldoror': cinema de libertação da 'realizadora-romancista'". *Mulemba*, v. 9, n. 17, Rio de Janeiro, 2017, pp. 14-29.

⁽¹³⁾ Alice Leroy; Raquel Schefer, "Les armes miraculeuses. En mémoire de Sarah Maldoror". *Revue d'Histoire Contemporaine de l'Afrique*, n. 1, pp. 167-177, 2021. Disponível em: https://oap.unige.ch/journals/rhca/article/view/01.leroy_schefer; Marina Berthet, Stepan Oriach, "Nouvelles représentations du corps et déconstruction de l'imaginaire colonial européen à travers trois films de Sarah Maldoror". *Teoria e Cultura*, v. 12, n. 2, Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais, UFJF, 2017, pp. 109-20; Isabel Wittmann, Camila Vieira, "Feito por Elas # 105 Sarah Maldoror", 29 de abril de 2020. Podcast. Disponível em: <https://feitoporelas.com.br/feito-por-elas-105-sarah-maldoror/>.

⁽¹⁴⁾ Tais "nichos" são importantes e essenciais justamente por visibilizar produções audiovisuais, suas equipes e pesquisadores, criando um tensionamento necessário que alarga e complexifica o próprio entendimento do que é a história e historiografia do cinema.

⁽¹⁵⁾ Janaína Oliveira, op. cit., pp. 191-206.

⁽¹⁶⁾ Rômulo Alex Inácio. *Fora da temporalidade: The Art Ensemble of Chicago e a práxis criativa negra*. Escola de Comunicação e Artes. Universidade de São Paulo, 2024. Dissertação de Mestrado. O interesse do grupo em constituir intersecções criativas entre as culturas negras com as vanguardas artísticas brancas como o surrealismo e dadaísmo nos ajudam a compreender a aproximação entre eles e Sarah Maldoror.

⁽¹⁷⁾ Leda Maria Martins, *Afrofotografias da memória: o Reinado do Rosário no Jatobá*. São Paulo: Perspectiva, 2021.

⁽¹⁸⁾ Fred Moten, *Na quebra: a estética da tradição radical preta*. Trad. Matheus Araujo Santos. São Paulo: crocodilo/ n-1 edições, 2023; LeRoi Jones, *Black Music: free jazz e consciência negra (1959-1967)*. Trad. André Capilé. São Paulo: sobinfluência edições, 2023.



★ RETROSPECTIVA SARAH MALDOROR ★ RETROSPECTIVA SARAH MALDOROR



ROTEIROS

"AS GAROTINHAS E A MORTE" UM ROTEIRO NÃO FILMADO DE SARAH MALDOROR

Tradução: Lúcia Ramos Monteiro

Dentre os projetos de filme que Sarah Maldoror não concluiu está a adaptação de um romance do escritor grego Alexandros Papadiamantis (1851-1911) em que a cineasta trabalhou no final dos anos 1980. Traduzido para o francês por Michel Saunier e publicado pela editora de François Maspero em 1976 como *Les Petites Filles et la mort* [As garotinhas e a morte], o livro, de 1903, tem o título original de *Hē Fónissa*, ou “A assassina”, e foi inicialmente lançado em capítulos. Para a mostra “O cinema anticolonial de Sarah Maldoror”, traduzimos as sequências 48, 49, 50 e 51, que oferecem uma ideia bastante precisa da escrita da cineasta. Como no roteiro de *O hospital de Leningrado*, reproduzido a seguir, aqui as rubricas com indicações das ações dos personagens aparecem na coluna da esquerda, enquanto os diálogos e demais informações sonoras aparecem na coluna da direita. É notória a atenção conferida por Sarah Maldoror à banda sonora de seus filmes, e essa formatação contribui para colocá-la em evidência. A cineasta pretendia utilizar, na trilha sonora, a música da compositora grega Angélique Ionatos, que apresentou o espetáculo *Sapho de Mytilène* em Paris, no Théâtre des Bouffes du Nord. Sarah Maldoror tinha um disco com a gravação desse espetáculo.

Sequência 48 - EXT/INT - CAPELA SAINT-JEAN LE SECRET

Khadoula chega ao oliveiral, passeia e examina as árvores, uma a uma. Algumas delas foram atingidas por uma praga.

Ela deixa o oliveiral e sobe a encosta íngreme que leva ao topo dessa colina coberta de oliveiras. Seus passos ressoam no silêncio. Ouve-se o som de um riacho de que Khadoula se aproxima, inclinando-se para beber água. Em seguida, ela se levanta e continua sua caminhada pela encosta até ver um pequeno convento em ruínas, Saint-Jean Le Secret. Há ainda alguns vestígios da muralha e de algumas celas. Acima da nave da igreja, a abóbada está intacta, mas ao fundo, acima do santuário, o teto ruiu e as telhas estão espalhadas pelo solo. Resta intacto somente um fragmento do iconóstase, onde ainda se vê um ícone de São João Batista. Khadoula pega a vela de sua cesta, acende-a e prosta-se em frente ao ícone.

O ícone do santo na penumbra.
A luz da vela dança sobre eles.
Luz e sombra.
Ela olha, enigmática.

KHADOULA

Espero que Deus não
prive essa gente pobre
de azeite. Olha que a
praga também pegou estas
oliveiras...

KHADOULA

São João, meu São João,
você, que conhece o
segredo dos corações,
diga-me se agi bem ou
se pequei, diga-me se
libertei alguém ou se eu
o condenei... Me ilumine,
meu São João, você que
conhece a sombra e a
luz, me ilumine, me faça
um sinal. Hoje ainda.
Para que eu saiba. Um
sinal visível e claro,
assim que eu sair daqui.
Senão, eu nunca mais
terei descanso.

Sequência 49 EXT - JARDIM DE YANNIS PERIVOLAS

Khadoula sai da igreja.
O sol começa a cair.
Ela desce a colina em direção ao
vilarejo. Sua silhueta se distancia
entre as oliveiras. Enquanto desce
a encosta, ouve alguém por perto,
pegando água do poço. Ela vê, então,
no fundo de um campo cercado, Yannis
Perivolas, que tenta limpar um canto
cheio de mato. Khadoula grita para
cumprimentá-lo, mas ele, absorvido por
seu trabalho, não a ouve nem a vê.
Então Khadoula continua seu caminho,
ladeando a cerca, até uma cabana de
madeira que fica no final do jardim.
Ferramentas de jardinagem estão
jogadas ali. As portas e janelas estão
fechadas, à exceção de um vitrô acima
da porta de entrada. Khadoula pensa se
tem alguém ali dentro e se deve bater,
enquanto gritos de crianças chamam sua
atenção. Ela vira a cabeça e percebe
as duas garotinhas de Yannis Perivolas
(5 anos e 3 anos), que brincam na
beira de uma cisterna subterrânea,
meio enterrada no chão. Elas se
divertem com as varas de pescar
improvisadas. Elas veem Khadoula e
fazem sinal com as mãos. Khadoula se
dirige então à cisterna, murmurando
como se falasse sozinha.

Opa lá lá

Gritos de crianças

PRIMEIRA MENINA

Olha, peguei um peixe!

SEGUNDA MENINA

Pegou nada!

(Risos)

KHADOULA

O sinal! Aqui está!
É São João me mandando
um sinal!

Khadoula chega perto das meninas,
se inclina em direção à cisterna e
constata que está cheia.

Khadoula, mexida, transtornada, olha ao redor com ansiedade. Yannis Perivolas está do outro lado do jardim, escondido pelo mato. A cabana está fechada, silenciosa. Khadoula se volta para as garotinhas; a mais velha, mais pretinha, é bem bonita. Tem o rosto todo sujo. A mais nova está malvestida, leva um ar de fragilidade.

Khadoula fica ainda mais perturbada e se aproxima das meninas.

A MENINA MAIS VELHA
Tá vendo, os peixes?

KHADOULA
(com um lindo sorriso)
Não...

(Risos das meninas)

KHADOULA (para si)
Que loucura! Deixar
duas meninas brincando
assim na beira de uma
cisterna!
Ai, São João!

KHADOULA
O que vocês fazem aí
sozinhas, meninas?
Cadê a mãe de vocês?

A MAIS VELHA
Tá em casa.

KHADOULA
Em casa? Mas onde? Aqui
ou na aldeia?

A MAIS VELHA
Tá aqui, não...

KHADOULA
E deixam vocês aqui
sozinhas?

A MAIS NOVA
O papai tá ali...

A garotinha mostra o jardim.

A garotinha levanta os ombros, sem
responder.

Khadoula fica em silêncio. Ela hesita, como numa vertigem, sem saber mais muito bem o que sente, o que quer. Ela se sente tocada, emocionada pelas garotinhas, mas no momento em que ela, talvez, fosse se levantar para ir embora, as duas meninas se voltam para a água e se inclinam sobre a cisterna. Então, em um segundo, como por instinto, Khadoula as empurra brutalmente n'água. Ouve-se um grito – um só – e um grande pluft! O grito ressoa na solidão do crepúsculo. Instintivamente, Khadoula vira para ver se alguém aparece. Ela olha na direção da cabana. Ninguém. Fica ali, parada, pronta para fugir e ao mesmo tempo fascinada pela cisterna, onde vê a mais velha debater-se, com a boca cheia de água, sufocando, enquanto a mais nova já está no fundo. Então, tranquilizada, Khadoula pega sua cesta e começa a se afastar. De repente, ela ouve um barulho vindo da cabana. Barulho de uma porta abrindo. Ela se vira e vê a porta se abrir lentamente e uma mulher, a mãe das duas garotas, sai, pálida, enrolada em uma coberta, tremendo, igual a um fantasma, uma aparição. Ela para no batente da porta.

KHADOULA
O que ele está fazendo?

Como você se chama?

A GAROTINHA
M'souda!

KHADOULA
Myrsouda? E sua irmã?

A GAROTINHA
Toula.

Com uma grande presença de espírito, Khadoula joga sua cesta e se põe a correr na direção da cisterna, gritando:

A mãe deixa escapar um grito rouco e se precipita, cambaleante de tão fraca. Khadoula agarra a menina mais nova, que lhe parecia estar afogada com mais certeza, e a retira lentamente, deixando-a o maior tempo possível com a cabeça debaixo d'água. Ela finalmente puxa o corpo e o deixa na beirada. Depois, pega o outro corpo, puxa por uma perna, para que sua cabeça também fique debaixo d'água. Quando a mãe chega perto da cisterna, Khadoula tira o corpo, agora com um gesto decidido, e o coloca na beirada, ao lado do outro.

A mãe, tomada pela vertigem, esboça com os braços gestos de desespero e permanece petrificada de medo, sem conseguir se mexer.

A MÃE

O que está acontecendo?

KHADOULA

As meninas, as meninas! Caíram na cisterna!

Grito rouco

KHADOULA

É preciso pegá-las pelos pés e bater nelas com um junco, para que a água saia.

A MÃE

Mas onde está o pai delas?

KHADOULA

Você não tem uma corda? Aqui, estou vendo uma linha até que grossa, acho que vai funcionar.

A MÃE

Com quem você está falando?

Khadoula agarra com violência o corpo de Toula, que transporta até o tronco de uma árvore, para pendurá-la.

Khadoula deixa o corpo no chão, junto à árvore, solta a linha da vara de pescar das meninas para prender as pernas de Toula nos galhos da oliveira e pendura a cabeça da menina para baixo. Ao mesmo tempo, grita com toda a sua força.

Seu grito ressoa na noite. Yannis não responde. Khadoula prende as pernas da primeira menina e a suspende na árvore, gritando.

A mãe, devastada, trêmula de febre, permanece imóvel sob sua cobertura. Khadoula, afobada, lança olhares para a mãe e sente que uma imensa pena a invade. De repente, Yannis aparece, correndo. Khadoula imediatamente começa a bater no corpo suspenso na oliveira.

KHADOULA

Com quem você quer que eu fale? Felizmente eu estava passando por aqui! Foi certamente Deus que me enviou!

A MÃE

Chame, por favor... Não tenho forças para gritar... Chame o pai delas, ele deve estar ali embaixo, no campo...

KHADOULA

Yannis... Yannis...

KHADOULA

Yannis! Venha rápido! As meninas caíram na cisterna.

YANNIS

O que está acontecendo? Quem gritou tão alto?

Yannis avista os corpos de suas duas filhas, inanimados. Ele grita.

KHADOULA

Por sorte eu estava aqui!

YANNIS

Não, não...

KHADOULA

Me disseram que sua mulher estava doente. Então eu vim por acaso trazer ervas e, bem na hora em que cheguei, ouço um "pluft".

Desesperado, Yannis começa a friccionar o corpo de sua filha, tentando fazer como Khadoula.

KHADOULA

Meu Deus! Que susto quando ouvi esse "pluft". Elas deviam estar brigando para ver quem ia ficar com a vara de pescar e uma acabou empurrando a outra sem querer. Uma deve ter agarrado a outra, jogando-a na cisterna...

Yannis, às lágrimas, bate nas filhas com o junco.

YANNIS

Voltem, minhas pequenas, voltem! Voltem!

KHADOULA

Mas também, que ideia deixar duas meninas tão pequenas brincando sozinhas do lado de uma cisterna!

YANNIS

Você tem razão, Khadoula, você tem razão mil vezes. Foi uma loucura!

Enquanto isso, a mãe, ainda atordoada, olha os corpos das meninas sem conseguir reagir. Ela abre a boca algumas vezes, mas nenhum som sai.

Quando fica evidente que qualquer cuidado, massagem ou fricção é inútil, Khadoula e Yannis soltam os corpos da oliveira e os levam até a cabana, cada um carregando uma das meninas. A mãe os segue como se fosse um autômato.

Cantos de pássaros

Sequência 50 - INT - NOITE - CABANA

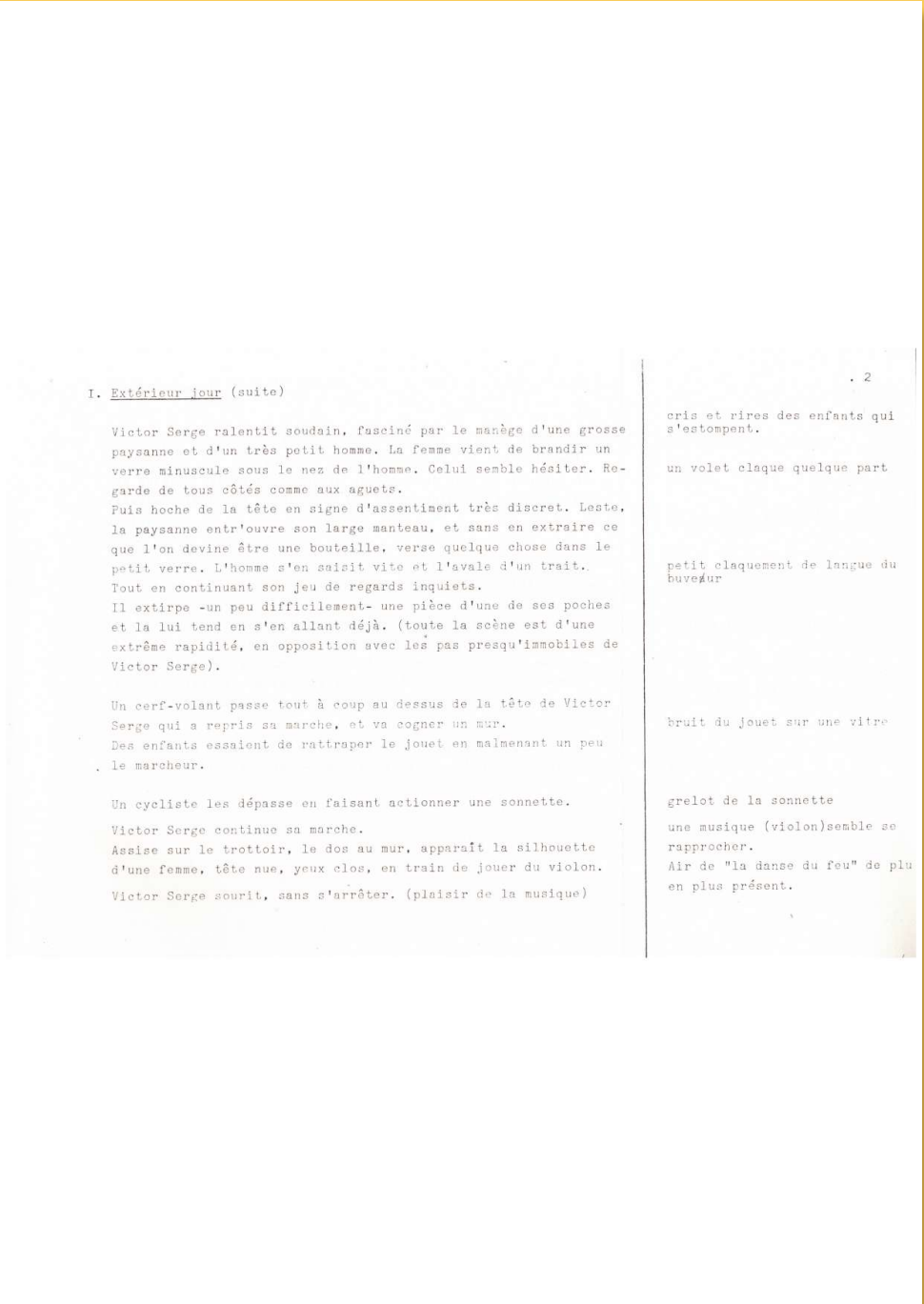
Khadoula e Yannis colocam os corpos na única cama da cabana. Yannis acende um lampião. A mãe chora de soluçar, com gritos desesperados e descontrolados de dor. Khadoula a puxa para perto de si, a abraça, tenta acalmá-la. E, sobre suas bochechas, também escorrem lágrimas.

Sequência 51 - EXT - MANHÃ - A CABANA DE YANNIS PERIVOLAS

O dia raiou. O juiz de paz, o tabelião e o médico chegam.

"O HOSPITAL DE LENINGRADO" A PARTIR DE UM CONTO DE VICTOR SERGE

(Trecho)
Tradução: Lúcia Monteiro



1. EXTERIOR - DIA

Um céu opaco e denso, cor de inverno. Fissurado de vez em quando por imensas nuvens em movimento.

Uma rua de bairro popular, quase deserta. Prédios com fachadas sem pintura. O único comércio aberto: uma padaria, com os letreiros brilhantes: "Padaria do povo". Uma fila de mulheres e homens com frio, não tão comprida, ocupa a calçada.

Victor Serge, curvado, passa por eles, apressado. Um pouco adiante, ele cruza um grupo de crianças cochichando, enquanto tentam acender uma fogueira. Um charreteiro, todo encapotado, com cobertas grosseiras, os insulta com seu chicote:

Sopros de vento, trovões ao longe

Batidas de pés congelando no chão. Cochichos de mulheres idosas.

Passos de Victor Serge. Risadas e gritos de crianças: a alegria do fogo

Rangido das rodas da charrete e som das solas de madeira

CHARRETEIRO

Ei! Garotada, cuidado com o fogo... Cuidado com o fogo...

Victor Serge continua sua caminhada, quase ausente. Dois homens se aproximam no sentido inverso, envolvidos numa grande discussão, e quase trombam com ele:

UM DOS HOMENS

... A gente manteve o ritmo hoje... Ah, vamos conseguir, com certeza...

Os dois homens passam por ele e continuam falando... V. Serge para por um segundo e se volta sem querer para acompanhá-los com o olhar. E retoma seu passo apressado.

1. EXTERIOR - DIA (CONTINUAÇÃO)

Victor Serge desacelera, de repente, fascinado pelo conluio entre uma

Gritos e risadas de crianças, que se dissipam

camponesa gorda e um homem muito miúdo. A mulher acaba de passar um copinho sob as narinas do homem. Ele parece hesitar. Olha para os lados, atento.

Depois, balança a cabeça, num sinal discreto de consentimento. Ágil, a camponesa abre um pouco seu grande casaco e, sem tirar dali o que adivinhamos ser uma garrafa, serve algo no copinho. O homem o pega rápido e sorve de um só gole. E continua com seu jogo de olhares preocupados. Ele arranca uma moeda, com certa dificuldade, de um de seus bolsos e a entrega para a mulher, já de partida (toda a cena é extremamente rápida, em oposição aos passos quase imóveis de Victor Serge).

De repente, uma pipa passa por cima da cabeça de Victor Serge, que voltou a caminhar, e vai se chocar contra um muro.

As crianças tentam pegar o brinquedo, atrapalhando um pouco o caminhante.

Um ciclista passa por eles e toca uma buzina.

Victor Serge continua sua caminhada. Aparece a silhueta de uma mulher, sentada na calçada, as costas apoiadas no muro, cabeça descoberta, olhos fechados. Ela toca violino. Victor Serge sorri, sem interromper o passo (prazer da música).

1. EXTERIOR - DIA (CONTINUAÇÃO)

Um furgão cinza, sem janelas, sobe a rua lentamente. Um militar está ao volante. Quando ele passa, todos param ou desaceleram. As crianças deixam cair a pipa que tinham acabado de pegar. A mulher ao violino, com os olhos ainda fechados, continua tocando.

Uma persiana bate ao se fechar em algum lugar

Estalo da língua do homem bebendo

Barulho de pipa numa janela

A buzina da bicicleta

Uma música (violino) parece se aproximar. Música da "dança do fogo" cada vez mais presente

Roncos de motor

Violino

Victor Serge continua sua caminhada. De repente, é ultrapassado por uma garota com boina vermelha, que trota. Suas sapatilhas de dança, presas sobre os ombros, balançam. Um pouco mais longe, à esquerda, um grupo de meninas, vindas de todos os lados, entram por uma porta grande. A garotinha se junta a elas e desaparece, ela também. Na altura desse prédio, Victor Serge entrevê, por uma grande janela, o balé gracioso de uma dezena de bracinhos. Ele sorri novamente, com o rosto furtivamente sereno.

2. EXTERIOR - DIA

Victor Serge continua e entra, à direita, em uma rua sem saída estreita, fechada ao fundo por um imenso portão. Victor Serge se aproxima do portão. Dois muros bem altos o enquadram. No alto da parede da esquerda, há uma placa de mármore bem grande, onde está gravado: SÃO JOÃO, O FAZEDOR DE MILAGRES. No alto da parede da direita, uma placa grande, idêntica: HOSPITAL PSIQUIÁTRICO.

Uma garotinha, com a cabeça coberta por um xale rosa, se pendura nas grades do portão. Parece que ela quer passar a cabeça por entre duas grades. Um homem, vestindo uniforme militar bem arrojado, com uma espada sobre a calça, pede, de trás do portão, que ela se afaste. A garotinha finge não ouvir.

O barulho de motor se dispersa

Notas de piano cadenciadas substituem sutilmente o violino, que se dissipa

Piano mais presente

Silêncio

Victor Serge, dirigindo-se ao militar:

Sem dizer palavra, o militar estica a mão através das grades, como se pedisse algo. Victor Serge tira de um bolso de dentro do casaco um documento de identidade e o coloca sobre a mão, que ficara aberta. O militar olha detidamente. Em seguida aciona, lentamente, o mecanismo de abertura. O portão se desloca apenas o suficiente para que V. S. entre, quase de viés. O militar fecha o portão. V. S. aguarda o homem devolver seu documento. O outro não corresponde a essa espera muda e, com um sinal, ordena-lhe que o siga até a guarita de madeira ao lado do portão. Uma mesa sumária, uma cadeira de palha. Um grande registro aberto sobre a mesa. O militar parece procurar algo, percorrendo uma lista de nomes com o dedo. Depois, para. E sai novamente, seguido por V. S.

2. EXTERIOR - DIA (CONTINUAÇÃO)

Terra lamacenta de um grande pátio, no fundo do qual se ergue um grande prédio, pintado de amarelo. A fachada é pontilhada por janelas gradeadas. O militar o indica a Victor Serge, sem dizer palavra. Victor Serge se dirige ao prédio, tentando evitar as poças d'água, quase congeladas. Um caminho de árvores retorcidas pelo inverno parece apresentar-lhe estranhas honrarias.

Victor Serge se aproxima de uma grande porta envidraçada. Ergue os olhos maquinalmente. E empurra a porta.

V.S.

Bom dia, cidadão. O doutor Zadkine, por favor...

Rangido do portão

Som de fechadura

Som de páginas

Silêncio

Alguns barulhos de passos, deformados pela lama

Passos de Victor Serge

O MILITAR

Vai, vaza! Você não tem nada a fazer aqui!

3. INTERIOR - DIA

Hall de entrada do hospital: paredes brancas acinzentadas cobertas de memorandos, regulamentos, cartazes. Grandes placas de propaganda de higiene preventiva: desenhos simples defendendo a popularização de uma nova política sanitária. Etc...

Em um canto do hall, uma mesa vazia, uma cadeira bem comum, na qual está sentado um homem de avental cinza. Ele lê um jornal. A chegada de Victor Serge lhe é indiferente.

Victor Serge para no centro do hall. Parece ter dúvidas sobre qual direção seguir. Dá um passo em direção ao homem à escrivaninha, mas percebe, à direita, uma porta alta sobre a qual uma placa de cobre indica: "Vice-diretor". Ele se dirige até lá mais resolutamente e bate.

Som de páginas sendo viradas

Passos

Batidas discretas na porta

4. INTERIOR - DIA

Uma voz: A porta aberta deixa ver... O gabinete do doutor Zadkine, vice-diretor do hospital... Um calorífero à esquerda. Uma grande janela sem cortina. Nos fundos do cômodo, uma escrivaninha bastante elegante. Na parede do fundo, um enorme cartaz da revolução. À extrema direita, um armário médico com portas de vidro texturizado. Perto dele, uma mesinha com três pernas, apoiando um samovar visivelmente apagado. Na frente da escrivaninha, duas cadeiras-poltronas de um couro um pouco desgastado. No chão, acumulados e múltiplos, dossiês ao longo da parede.

DOUTOR ZADKINE
Entre...

O doutor Zadkine está escrevendo. Ele ergue os olhos para identificar seu visitante. Um verdadeiro sorriso relaxa seu rosto envelhecido. Ele se levanta:

DOUTOR ZADKINE
Ah... Victor Lvovitch...

4. INTERIOR - DIA (CONTINUAÇÃO)

Ele contorna na escrivaninha rapidamente, com a mão estendida. Uma grande bondade modela suas rugas. Victor Serge acelera sua entrada no cômodo e aperta a mão tão espontaneamente estendida.

VICTOR SERGE
Bom dia, doutor.

Retornando à cadeira atrás da escrivaninha, o doutor Zadkine olha para um relógio que tirou do bolso e, num tom um pouco nervoso:

DOUTOR ZADKINE
Antes de tudo... Me desculpe, Victor Lvovitch. Vamos precisar aguardar um pouco. É a hora em que eles chegam. Preciso recebê-los.

(O ELES é bem marcado e demonstra desgosto e resignação)

Diante do olhar inquisidor de Victor Serge, Zadkine fica um pouco constrangido e não para de olhar o relógio, dizendo:

DOUTOR ZADKINE
Veja, Victor Lvovitch, nosso estabelecimento está ligado ao GPU. Quer dizer, o GPU nos envia seus clientes quando não pode fazer mais nada... Há muitos deles...

VICTOR SERGE
(um pouco estúpido)
Ah... está bem

Zadkine guarda o relógio e, com o indicador, mostra a janela, balançando a cabeça. Ele se levanta e, com um sinal, leva Victor Serge a entender que deve se sentar enquanto aguarda. Ele sai.

Barulhos de motor no pátio, perfeitamente perceptíveis

4. INTERIOR - DIA (CONTINUAÇÃO)

Sozinho, Victor Serge examina a escrivaninha rapidamente e observa com insistência o enorme cartaz colado na parede. Um dos primeiros cartazes da revolução, ao que parece, pelas suas características e aspecto amarelado. Em seguida, ele puxa uma cadeira para se sentar. Mudando de ideia, ele se dirige à janela, sem se colar a ela, e olha para o pátio.

Barulho de motor de um veículo que crepita ao parar

5. EXTERIOR - DIA

Um furgão cinza, idêntico ao da sequência I, ocupa o terreno em frente à porta principal do hospital. Dois soldados, com longos casacos militares, saltam com agilidade da cabine da frente e tomam lugar dos dois lados da porta traseira do furgão. Com um gesto preciso, eles desembainham as espadas enfiadas na calça. O sol branco de inverno dá um brilho peculiar às grandes lâminas. Um suboficial sai agora da cabine do veículo e se junta aos demais. Então o doutor Zadkine avança, seguido por três enfermeiros usando uniformes brancos. O suboficial abre então a porta do furgão e, olhando para dentro do veículo, fala com uma voz forte e autoritária:

Aparece a cabeça de uma mulher de cabelos grisalhos, que pisca os olhos diante da luz opaca do dia. Ela protege instintivamente seu rosto, com as costas da mão. Do sol? Dos possíveis golpes? Ela salta desajeitada, tropeça. Um enfermeiro corpulento a pega e a arrasta. Uma outra mulher, mais jovem, desce também. O medo e o desespero contraem seu rosto. Três homens, por sua vez, descem igualmente do veículo, mais rápido que as mulheres. Mesmos olhares assustados, interrogativos. Os enfermeiros os enquadram, agarrando aqueles que estão mais perto, levando-os até a porta de entrada do hospital, onde desaparecem. Em um conjunto perfeito, as espadas voltam para suas bainhas. O suboficial fecha a porta traseira do furgão. Tira um grande caderno de um bolso inferior, arranca uma folha e dá a Zadkine. Zadkine assina. Em seguida, outra folha é arrancada, e Zadkine assina-a também. Essa última é imediatamente enfiada em um bolso dentro do casaco do suboficial. Os militares sobem novamente no furgão, que arranca lentamente e se distancia, no caminho ladeado por árvores inverniais.

O SUBOFICIAL

Vamos, saiam daí...
Vamos, para fora, rápido.

Barulho de corpos que atingem o solo lamacento

Som de folhas arrancadas

Barulho de motor decrescente

6. INTERIOR - DIA

O gabinete do doutor Zadkine, a que ele acaba de chegar. Victor Serge, surpreso, observa Zadkine, que parece satisfeito. Quase alegre.

ZADKINE

É isso... Todos bem tranquilos hoje...
Nem sempre é assim.

Zadkine se dirige a sua escrivaninha. Sem se sentar, desdobra a folha entregue pelo suboficial e a coloca, esticando-a, sobre uma pasta já aberta. Ele segura com suas mãos cada lado do documento e lê. Quando termina a leitura, tira os óculos, belisca delicadamente a ponta do nariz. Recoloca os óculos. Ergue a cabeça em direção a Victor Serge.

Zadkine deixa lentamente sua escrivaninha e, dirigindo-se a Victor Serge, num tom quase confidencial:

Ele retira novamente os óculos, belisca mais uma vez a ponta do nariz, num pequeno tique que Victor Serge já notou e, apontando o indicador para o teto, num tom brincalhão, bem de "cumplicidade", diz-lhe mais alto, quase rindo:

Zadkine se dirige primeiro à porta, colocando a mão na maçaneta, sem acioná-la imediatamente, e olha para Victor Serge, que o segue:

ZADKINE

Não tenho nada para lhe oferecer, Victor Lvovitch. Nem uma gota de vodca. Uma xícara de chá, daqui a pouco. Nossas provisões são lamentáveis.

VICTOR SERGE

Imagino, doutor...

ZADKINE

Esses clientes do GPU são às vezes muito contrangedores do ponto de vista profissional...

ZADKINE (continuação)

Vamos lá, venha... Vamos fazer uma visita do proprietário.

ZADKINE (continuação)

No primeiro andar, você vai ver uma dessas chinkaka, sabe, esses traficantes de bebida. É uma mulher bem pequena, Nadia, mas...

Victor Serge, como se recordasse a cena inesperada em seu percurso para o hospital:

VICTOR SERGE

Eu sei, sim..

7. INTERIOR - DIA

Zadkine e V. Serge sobem lentamente uma escada em espiral. O doutor, à frente, se volta com frequência para V.S., sem interromper suas explicações.

ZADKINE

Nadia é uma loira insignificante. Dezoito anos... Uma camponesa da região de Kostroma. Pega em flagrante. Julgada imediatamente. Enviada por três anos para cortar madeira nas florestas da Sibéria, Centro-Norte.

Sons de passos um pouco abafados na escada, que pouco a pouco se transformam em ecos de golpes na madeira

8. EXTERIOR - DIA

Vasta floresta invernal. Uma longa fila de homens e mulheres, com o machado nos ombros. Depois, um balé-dispersão de cada um deles, que se dirigem até "sua árvore". Flor do horror que se desdobra.

Barulho cada vez mais intolerável dos golpes do machado nos troncos das árvores

Os golpes começam.

Uma moça, em frente à “sua árvore”, leva com vigor as mãos ao rosto, depois às orelhas, que ela comprime com força, como se não quisesse mais ouvir. Seus olhos se contraem de angústia. Sua boca se entreabre, num grito abortado. A moça (Nadia) escorrega pelo tronco da árvore, as mãos continuam sobre as orelhas.

A noite cai rapidamente.

Nadia não entra na nova fila que se forma. Ela se levanta bruscamente e começa a correr em direção à floresta. Desaparece.

9. EXTERIOR - DIA

Um trem de carga. Um vagão-plataforma coberto debaixo dos troncos de árvore. Nadia, aninhada em um quincunce, sacode ao sabor das trepidações.

O trem avança rápido.

10. EXTERIOR - DIA

A praça de uma igreja. Flutuando entre as duas asas, uma magnífica e imensa bandeirola representa uma mulher que grita: KNIGI (livros!...). Pelo portão aberto, percebem-se, emaranhados, cenários de teatro, fantasias, acessórios... Nadia, enrolada em um grande xale azul-céu, se aproxima do portão. Perto dela, mas com o rosto voltado para os passantes, um garoto todo coberto por um casaco militar diz: “IRA IRIS ODALISKA”. Ele propõe passantes quem passa, com seus dedos magros e sujos, dois maços de cigarro e algumas

ZADKINE (em off)

Parece que as pessoas se sentem às vezes bastante bem...

Reabilitação pelo trabalho...: Duro demais para Nadia...

O som dos golpes de machado cessa devido à escuridão

Silêncio

Barulho do trem sobre os trilhos.
Apito da locomotiva.

ZADKINE (em off)

Três anos... Três longos anos nessa floresta que, para ela, é o inferno. Ela foge, segue em frente, ela foge... De volta a Leningrado, só Deus sabe como, ela volta a fazer a única coisa que conhece: serve seus copinhos. O que mais ela pode fazer?

balas. Perto dali, uma velha, com um chapéu esquisito na cabeça e as mãos escondidas pela manga da blusa, estende três pedaços de açúcar, em um estranho equilíbrio sobre a pelúcia.

10. EXTERIOR - DIA (CONTINUAÇÃO)

Um grupo de colonos, impecavelmente alinhados, chega à praça da igreja. Eles cantam.

Nadia, até agora olhando para o interior da igreja, por curiosidade, com desejo de entrar, se volta e sorri para as crianças. Seu olhar se ilumina, com admiração. Ela se afasta ligeiramente, para deixar o grupo de colonos passar, e eles se enfiam na igreja.

Um furgão cinza chega, inexorável, na praça. A velha e a criança com os cigarros fogem para a igreja. Nadia, ainda encantada pelo instante que acabara de viver, não se move.

ZADKINE (em off)

A ideia da prostituição é repugnante para ela, como para muitas de nossas camponesas, que têm uma inibição nata para a prostituição...

Canto revolucionário amplificando. Os pesados tamancos das crianças dão o ritmo.

Canto

O canto é interrompido. Em seguida, as vozes das crianças gritam slogans revolucionários (em off)



RETROSPECTIVA SARAH MALDOROR ★ RETROSPECTIVA SARAH MALDOROR ★ RETROSPECTIVA SARAH MALDOROR

FILMES

FILMOGRAFIA DE SARAH MALDOROR



Monangambéé (1969)

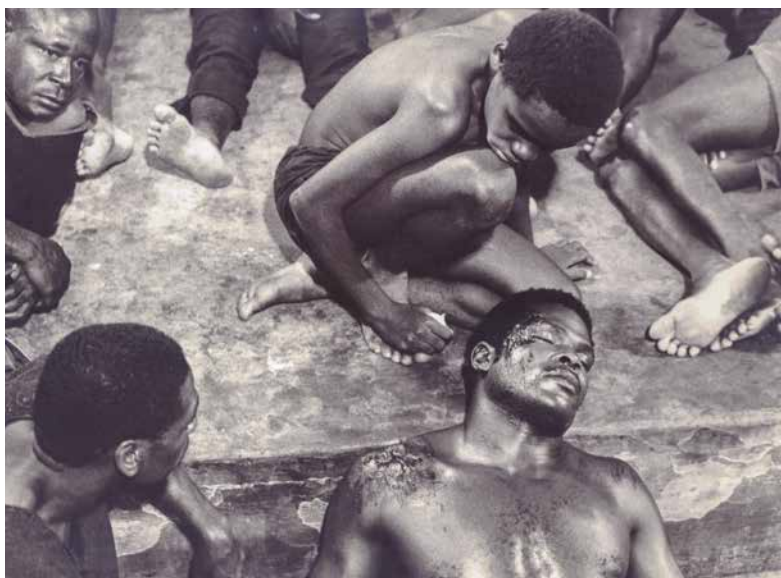
Monangambéé, ao lado de *Sambizanga*, está entre os primeiros filmes a denunciar a violência colonial salazarista nos territórios de ultramar de então, que lutavam pela emancipação. Trata-se de uma adaptação de uma novela de Luandino Vieira, chamada “O fato completo de Lucas Matesso”. A expressão remete aos trabalhadores negros superexplorados e ao grito de resistência da luta armada angolana. Através da história de um preso político, Sarah Maldoror constrói uma narrativa vigorosa a respeito da incapacidade ou desinteresse dos poderes instituídos em compreender os territórios que invadiram. Em uma das visitas, a esposa promete ao homem um “completo”, expressão que alimenta as desconfianças dos policiais e que é potencializada pela flagrante ignorância deles sobre os costumes e a cultura angolanos. No entendimento dos colonos, a mulher se referia ao “fato completo”, ou terno, o que indicaria seu plano de ir ao tribunal. Tratava-se, porém, de um prato da cozinha angolana. Assim, a partir da música do Art Ensemble of Chicago, da iluminação que explora os contrastes e da câmera que investiga o ambiente claustrofóbico, Maldoror nos conduz pelos caminhos absurdos da repressão colonial e da obstinação angolana em lutar por sua libertação. (Izabel de Fátima Cruz Melo)

MONANGAMBÉÉ

1969, 17 min., cor, Angola/Argélia
Direção: Sarah Maldoror
Roteiro: Sarah Maldoror, Serge Michel,
Mário Pinto de Andrade
Imagem: Abdelkader Adel

Montagem: Sarah Maldoror

Elenco: Carlos Pestana, Noureddine Dreis,
Mohamed Zinet, Athmane Sabi, Elisa Pestana
Produção: CONCP, Argélia
Música: Art Ensemble of Chicago



Sambizanga (1972)

Sambizanga é um cinema atravessado pela urgência histórica e invenção estética, um filme que não apenas representa o início da luta de libertação angolana, mas organiza o olhar do espectador para que se compreenda como uma insurreição se forma a partir das forças do cotidiano, do trabalho, da clandestinidade e, sobretudo, da comunidade. O filme se desenvolve a partir da busca de Maria por seu marido Domingos, após ele ter sido preso pela Polícia Internacional e de Defesa do Estado (PIDE) da ditadura portuguesa. É considerado o primeiro longa-metragem de Sarah Maldoror, uma vez que *Os fuzis para Banta* segue perdido até hoje; assim como *Monangambééé*, é uma adaptação literária de uma obra de Luandino Vieira – neste caso, *A vida verdadeira de Domingos Xavier* –, e conta com Mário Pinto de Andrade na colaboração de roteiro. Financiado parcialmente pelo Movimento Popular de Libertação de Angola (MPLA) e majoritariamente pela França, o filme em cores e falado em português, lingala, kimbundu e siri, recebeu prêmios no festival de Cartago e no Festival Pan-Africano de Cinema e Televisão de Ouagadougou (Fespaco). O título, *Sambizanga*, remete diretamente ao

musseque (espécie de bairro) operário de Luanda marcado pela violência colonial, lugar que abriga a prisão onde militantes foram torturados, e opera também como síntese simbólica do próprio território de resistência.

O elenco traz novamente a atriz cabo-verdiana Elisa Andrade, que integrou o Partido Africano para a Independência da Guiné e Cabo Verde (PAIGC) e já havia trabalhado com Maldoror em *Monangambééé*. (Leticia Santinon)



SAMBIZANGA

1972, 102 min., cor, Angola/França

Direção: Sarah Maldoror

Roteiro: Sarah Maldoror, Mário Pinto de Andrade, Maurice Pons

Imagem: Claude Agostini

Som: Henri Roux

Montagem: Georges Klotz

Elenco: Domingos de Oliveira, Elisa Andrade, Jean M'Vondo

Produção: Jacques Poitranud – Isabelle Film

Música: Les Ombres – voz de Ana Wilson



TRILOGIA DO CARNAVAL

Mário Pinto de Andrade e Sarah Maldoror eram próximos do Partido Africano para a Independência da Guiné e Cabo Verde (PAIGC) e de Amílcar Cabral, intelectual e líder independentista assassinado em 1973. Entre 1979 e 1980, a cineasta realiza, de maneira independente, três documentários, a convite de Luís Cabral, meio-irmão de Amílcar Cabral que tinha assumido a liderança do PAIGC e a presidência conjunta da Guiné-Bissau e de Cabo Verde. Em novembro de 1980, um golpe de Estado separa os dois países. Mais recentemente, em meio ao processo de restauração e recolocação em circulação da obra de Sarah Maldoror, os três filmes foram reunidos na Trilogia do Carnaval.

Fogo, uma ilha em chamas (1979)

Filmado em Fogo, ilha do arquipélago de Cabo Verde dotada de um vulcão ativo, no Primeiro de Maio, o curta conta a história da independência da dominação portuguesa em meio a lendas herdadas do colonizador que dão origem a combates marítimos e corridas de cavalos. O texto que conduz a narração deste documentário foi escrito por François Maspero (1932-2015), fundador da editora que leva seu nome e diretor da revista *CinémaAction*, importante para a divulgação do Terceiro Cinema. Maspero havia visitado Fogo a convite de Sarah que, depois, pediu-lhe que escrevesse o comentário. O olhar poético de Sarah Maldoror se detém sobre imagens do cotidiano da ilha, marcado pela escassez de água e pela presença do vento. Como bombear essa água para viabilizar a agricultura? Qual é a saída para a população? (Lúcia Monteiro)



FOGO, L'ÎLE DE FEU
≈1979, 34 min., cor, França
Realização: Sarah Maldoror
Imagem: Pierre Bouchacourt
e Sana Na N'hada
Som: Henri Roux
Montagem: Salvatore Burgos



Carnaval em Bissau (1980)

Desde que a Guiné-Bissau conquistou a independência, em 1974, após cinco séculos de colonização portuguesa, os habitantes do país celebram seu Carnaval anual em Bissau, a capital do país. No início, a festa era uma diversão reservada aos colonos. Mas, aos poucos, os guineenses apropriaram-se desse evento popular para construir coletivamente um imaginário que subverte as relações de dominação colonial. Assim, estabelece-se uma competição entre os bairros de Bissau: crianças e adultos criam máscaras coloridas em grande formato, atualizando de maneira política um ritual tradicional. No filme, produzido pelo Instituto Nacional do Cinema da Guiné-Bissau, Sarah Maldoror observa os gestos de confecção das máscaras. As imagens do Carnaval foram filmadas por Jean-Michel Humeau, Sana Na N'Hada e Flora Gomes. (Lúcia Monteiro)



À BISSAU, LE CARNAVAL

1980, 18 min., 16mm, cor, França/Guiné-Bissau
Realização: Sarah Maldoror
Imagem: Jean-Michel Humeau, Sana Na N'Hada e Flora Gomes
Som: Thierry Sabatier e Josefina Lopes
Montagem: Sylvie Blanc
Música: Bonga

Carnaval no Sahel / Carnaval em São Vicente (1979)

Acompanhada do diretor de fotografia Pierre Bouchacourt, com quem trabalharia no longa *Uma sobremesa para Constance* e em outras produções, a cineasta filma em 16mm os preparativos do Carnaval e o desfile no Mindelo, na ilha de São Vicente, que faz parte do arquipélago de Cabo Verde. Como não há uma narração, o espectador é conduzido pela força das imagens, e observa-se o orgulho dos cabo-verdianos diante da manifestação. No filme, a cultura é vista como meio de reapropriação da história, fundamento da libertação nacional e meio de resistência à dominação colonial. (Lúcia Monteiro)



**CARNAVAL DANS LE SAHEL
/ CARNAVAL À SÃO VICENTE**
1979, 28 min, cor, França/Cabo Verde
Realização: Sarah Maldoror
Imagem: Pierre Bouchacourt
Som: René Bichet
Montagem: Salvatore Burgo
Produção: Sarah Maldoror

Aimé Césaire, um homem, uma terra (No fim da madrugada) (1976)

Neste, que é o primeiro documentário de Sarah Maldoror, somos apresentadas a Aimé Césaire (1913-2008) e a sua múltipla atuação como poeta, dramaturgo, ensaísta e político martinicano. Como em uma espécie de caleidoscópio, essas facetas são exibidas ao mesmo tempo que se condensam e interpenetram a partir do vínculo profundo de Césaire com a Martinica. Essa relação se revela no diálogo entre ele e Maldoror, em que as perguntas da diretora permitem, em um primeiro momento, um deambular poético, quando o país se transforma em uma personagem evocada e visualizada em um território imaginado pelo poeta e materializado simultaneamente pelas imagens de Maldoror.

Território este fundado em uma terra povoada pelos homens e mulheres martinicanos e suas dinâmicas históricas marcadas

pelo colonialismo – além da natureza, constantemente reivindicada e compreendida por Césaire como uma dimensão fundamental da sua sensibilidade, que também foi alimentada pela relação bastante frutuosa com os surrealistas europeus. Entretanto, ainda que ele reconheça a importância de Lautréamont e Breton, por exemplo, há na sua reflexão uma movimentação que singulariza as perspectivas do surrealismo martinicano e caribenho, por Césaire se dedicar ao aprofundamento e à descoberta do homem negro e por seu desejo de proximidade com o continente africano, evidenciando assim a convergência com a Négritude, conceito fundamental em sua reflexão teórica, poética e prática política.

Nesta perspectiva, a dramaturgia retorna ao movimento de deambulação, desta vez em uma perspectiva histórica, ao retomar *A tragédia do rei Christophe* tanto como tema quanto através do seu contexto de escrita e de prospecção de futuro nos anseios de libertação não apenas da Martinica, mas de todos os países ainda subjugados pela violência colonial. Entretanto, presenciar o registro dessa conversa contemporaneamente, em um mundo onde recrudescer o ímpeto colonial sob novas (ou não tão novas) roupagens, nos faz lembrar que ainda há muito a fazer para nossa real emancipação. (Izabel de Fátima Cruz Melo)



**AIMÉ CESAIRE: UN HOMME UNE TERRE
(AU BOUT DU PETIT MATIN)**
1976, 57 min., 16mm, cor
Direção: Sarah Maldoror
Roteiro: Sarah Maldoror
Imagem: Maurice Perrimond, Francis Lapeyre
Som: Jean-Claude Brisson
Montagem: Françoise Belloux
Produção: Jean-Claude Guidicelli/ INA
(Institut National de l'Audiovisuel)
Coprodução: CNRS Images/Média FEMIS-CICT



E os cães se calavam (1978)

Adaptação da peça de teatro escrita em 1946 pelo martiniquense Aimé Césaire (1913-2008), poeta e dramaturgo anticolonialista, amigo de Sarah Maldoror e de Mário Pinto de Andrade. No texto de Césaire, um rebelde condenado à morte toma consciência de sua condição. No filme, ele é interpretado pelo ator e dramaturgo martiniquense Gabriel Glissant (1946-1992), enquanto a própria Sarah Maldoror faz o papel de sua mãe. Os dois contracenam em meio a esculturas do Museu do Homem, em Paris, cujo acervo se forma notadamente com o espólio colonial francês, depois transferido para o Museu do Quai Branly. Um grupo de estudantes (entre os quais estão as filhas da cineasta, Annouchka e Henda) acompanha a cena, como espectadores que não apenas ouvem o texto, mas observam os objetos e máscaras como se fossem provas da violência descrita no texto de Césaire. “Por que eu disse ‘morte aos brancos’?”, escreve Césaire. A filmagem se dá graças à autorização do etnólogo francês Michel Leiris, que dirigia o departamento “África Negra” do museu. Na banda de imagens, veem-se também paisagens costeiras da Martinica.

Sarah Maldoror havia lançado dois anos antes outro filme em homenagem a Césaire: *Aimé Césaire, um homem, uma terra. No fim da madrugada* (1976). Ela dedicaria ainda dois outros filmes ao poeta e pensador da Negritude: *A máscara das palavras* (1987) e *Eia para Césaire (Papa Césaire)* (2009). A escrita de Césaire, que desnuda o jogo de forças do colonialismo e da escravidão, é potencializada pela filmagem, majoritariamente em planos-sequência, como num teatro filmado. “*Ressentimento? Não, eu sinto a injustiça, mas não me agradaria, por nada no mundo, trocar meu lugar pelo do carrasco e dar-lhe em trilhão o troco de sua moeda sangrenta*”, diz o rebelde. “*Rancor? Não. Odiar é ainda depender. O que é o ódio, se não o belo pedaço de madeira preso ao pescoço do escravo e que o constrange. Ou o estrondoso latido do cachorro que vos toma a garganta/ E eu, de uma vez por todas, recusei-me a ser escravo.*”

No Brasil, a peça de Césaire foi publicada recentemente pela editora Temporal, com tradução de Maria da Glória Magalhães dos Reis, Juliana Estanislau de Ataíde Mantovani e João Vicente, sob o título *E os cães se calaram*. (Lúcia Monteiro)



ET LES CHIENS SE TAISAIENT

1978, 13 min., cor, França
 Direção: Sarah Maldoror
 Imagem: Vincent Blanchet, Maurice Perimont e Daniel Cavillon
 Som: Henri Roux
 Montagem: Bernard Favre e Simone Jousse
 Produção: CNRS e Les Films de l'Homme

RETRATOS DE MULHERES, RETRATOS DA NEGRITUDE

Nos anos 1970 e 1980, os imigrantes são praticamente invisíveis na televisão francesa. O programa *Mosaïque*, do canal 3, oferece um dos raros espaços em que essa população pode se expressar e ser vista. Sarah Maldoror realiza uma série de reportagens curtas para essa revista televisiva, propondo temas e entrevistando personalidades que considera importantes.

Abertura do Teatro Negro em Paris (1980)

Reportagem de Sarah Maldoror sobre um novo centro cultural de Paris, dedicado ao teatro negro. Criado em 1975 como uma companhia de teatro itinerante, o Teatro Negro se estabelece em seguida como conjunto cultural (*ensemble culturel*) no 20º Arrondissement de Paris. Mais tarde, é transferido para o 12º Arrondissement. No primeiro endereço do grupo, Sarah Maldoror filma ensaios e depoimentos do ator e dramaturgo francês Benjamin Jules-Rosette, da atriz, cantora e dançarina martiniquense Lisette Malidor e do compositor ugandense Geoffrey Oryema. Nos anos 1970 e 1980, o Teatro Negro funcionou como centro aglutinador de culturas negras de diferentes horizontes e recebeu o apoio de personalidades de destaque internacional, como Édouard Glissant, Peter Brook, Gilberto Gil, Jimmy Slyde e Memphis Slim. Os ideais do grupo ecoam, em grande medida, a própria experiência de Maldoror à frente da fundação da companhia de teatro Les Griots, nos anos 1950. À época da reportagem, Benjamin Jules-Rosette ensaiava a peça *Errance*, que reunia textos poéticos do martiniquense Aimé Césaire, do senegalense Léopold Sédar Senghor e do guianense Léon-Gontran Damas. (Lúcia Monteiro)

L'OUVERTURE DU THÉÂTRE NOIR À PARIS

1980, 6 min., cor, França
Direção: Sarah Maldoror

Retrato de uma mulher africana (1985)

Realizada para o programa *Mosaïque*, do canal FR3, a respeito da imigração de senegaleses para a França. A cineasta acompanha uma cozinheira que trabalha em um centro de acolhimento para estrangeiros. Ela fala da experiência de deixar o Senegal e se instalar na França. Para ela, trata-se de um jeito de reviver a experiência dos antepassados, eles também viajantes. Além de filmá-la ao trabalho, Maldoror a acompanha enquanto compra flores e caminha pela cidade de Le Havre, na Normandia. Em meio aos questionamentos da protagonista, ela se pergunta: por que os senegaleses na França são chamados de “imigrantes” e “estrangeiros”, mas os franceses no Senegal não? (Lúcia Monteiro)

PORTRAIT D'UNE FEMME AFRICAINE

1985, 3 min., cor, França
Direção: Sarah Maldoror
Produção: Mosaïque, France 3

Christiane Diop (1985)

Nascida em Camarões de origem senegalesa, Christiane Diop dirige a livraria e editora Présence Africaine desde a morte de seu companheiro, Alioune Diop, em 1980. Fundada em 1947 como revista, a Présence Africaine logo expande suas atividades e se torna ponto de convergência de intelectuais negros vindos da África e das Antilhas. Nesta reportagem, exibida no programa *Vivre ensemble. Elles entreprennent* [Viver junto. Elas empreendem], Christiane Diop fala sobre a história da editora, criada para divulgar as literaturas africanas. Christiane Diop reflete sobre como conduz o negócio: “Nós, mulheres, quando nos engajamos em algo, vamos fundo no que fazemos”. No início da reportagem, a jovem mulher que entra na livraria é Annouchka de Andrade, numa performance para a gravação que relembra os passos de seus pais, Sarah e Mário, frequentadores da livraria desde a juventude. (Lúcia Monteiro)

CHRISTIANE DIOP

1985, 6 min., cor, França
Direção: Sarah Maldoror
Imagem: Dominique Mesmin

Som: Christian Houssepian
Luz: Serge Roux
Montagem: J. S. Deligny



Primeiro Encontro Internacional das Mulheres Negras (1986)

Reportagem exibida no canal de TV FR3 sobre o encontro ocorrido em novembro de 1986. Mulheres negras da África e das diásporas reúnem-se para discutir questões ligadas à imigração, ao deslocamento, à transmissão da cultura. E defendem a presença também de homens no evento. Entre os entrevistados de Maldoror estão a artista e educadora estadunidense Pamela Jackson-Badila, o etnopsicólogo congolês Joseph Ondongo, a repórter marfinense Maliti Bamba e a socióloga chadiana Lydie Doual. A discussão gira em torno do deslocamento, o desenraizamento e a imigração. O que significa ser imigrante? O que significa ter a nacionalidade francesa? E como fazer para não ter o mesmo destino das mulheres argelinas, que depois de lutarem pela independência se viram confinadas à cozinha de suas casas? (Lúcia Monteiro)

PREMIÈRE RENCONTRE INTERNATIONALE DES FEMMES NOIRES

1986, 6 min., cor, França
Direção: Sarah Maldoror
Imagem: Jean-Pierre Caussidery
Som: Haendel Apedo-Amah
Montagem: Pascale Deleule
Mixagem: Philippe Kursawa



Assia Djébar (1987)

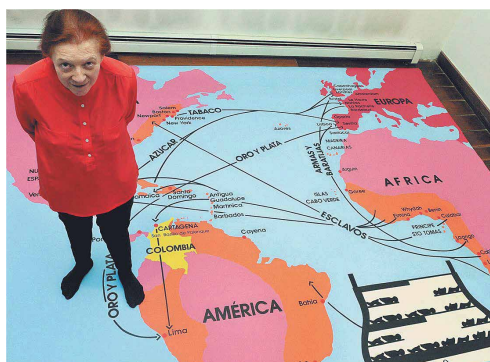
Reportagem sobre a escritora argelina Assia Djébar (1936-2015), amiga de Sarah Maldoror, foi exibida no programa *Mosaïque* do canal de TV FR3 por ocasião do lançamento de seu livro *Ombre sultane* ["Sombra sultana"]. Djébar reflete em voz alta sobre as mulheres no mundo árabe e no mundo islâmico. O que pode haver em comum entre uma leitora europeia e uma personagem argelina "comum"? A relação das mulheres com o medo, o cerceamento no espaço doméstico, a esperança de sair de casa são alguns dos temas presentes em *Ombre sultane*, e a escritora convida a pensar sobre o que sente alguém que sempre viveu com o rosto robótico ao retirar o véu. Djébar realizou também dois longas-metragens (*La Noubia des femmes du Mont Chenoua*, que levou o prêmio da crítica em Veneza, em 1979, e *La Zerda ou les chants de l'oubli*, de 1982). Pouco conhecida no Brasil, a autora tem seu livro *A sede*, de 1957, publicado em português pela editora Itatiaia, com tradução de Pierre Santos. (Lúcia Monteiro)

ASSIA DJEBAR

1987, 7 min., cor, França
Imagem: Jean Cadin
Som: Henry Roux
Luz: Philippe Gibert
Montagem: Agnès Molinard

Ana Mercedes Hoyos – Pintora (2008)

Artista colombiana reconhecida internacionalmente, com exposições individuais em diversos países e participação na Bienal de São Paulo de 1978, Ana Mercedes Hoyos (1942-2014) foi tema deste documentário curto de Sarah Maldoror. Produzido pelo cineasta francês Jean-Claude Jean em parceria com Annouchka de Andrade, filha de Maldoror, que à época vivia na Colômbia, o filme mostra a pintora e escultora ao trabalho, além de percorrer espaços importantes para sua obra. Influenciada por Van Gogh, Cézanne e Diego Rivera, Hoyos realizou pinturas abstratas e retratou também naturezas-mortas, em esculturas e telas de grandes dimensões. Atenta à multiculturalidade colombiana e, em especial, à presença negra e à história da escravidão na Colômbia, a artista desenvolveu uma relação especial com a população do Palenque de São Basílio, quilombo próximo de Cartagena, considerado o primeiro povo livre das Américas. Maldoror filma obras emblemáticas da artista, caracterizada por seus enquadramentos singulares e por combinações de cores inspiradas pelas roupas de festa dos *palenqueros*. Para a trilha sonora, Sarah Maldoror elege a música da sul-africana Miriam Makeba, que funciona como um comentário, reforçando a relação que o filme faz entre a arte colombiana, a escravidão e as raízes africanas. (Lúcia Monteiro)



ANA MERCEDES HOYOS - PEINTRE
2008, 13 min., cor, França/Colômbia
Direção: Sarah Maldoror
Imagem: Gilberto Barrios e Mauricio Pérez
Som: Iván Morales
Montagem: Florent Maillet
Produção: Jean-Claude Jean e Annouchka de Andrade

Louis Aragon – Uma máscara em Paris (1980)

Filmado em 1978 no apartamento de Louis Aragon, o documentário não é um retrato tradicional no poeta surrealista. Não informa, portanto, que nasceu em 1897, formou-se em medicina, serviu na Primeira Guerra Mundial, foi amigo de André Breton e estreou como poeta em 1920, tornando-se um nome fundamental do surrealismo. Nem que, ao lado da companheira, a escritora russa Elsa Triolet (1896-1970), filiou-se ao Partido Comunista Francês. Em vez disso, o filme propõe que Aragon leia uma carta escrita pelo amigo Jean Ristat (1943-2023). Para isso, ele coloca uma máscara vermelha sobre o rosto e adota um curioso sotaque inglês.

“My lord, imagino sua tristeza ao receber esta carta. Ao menos, se a sorte nos fosse favorável, os mortos fariam [...] Eu lhe escrevo do além-túmulo, My Lord. Não temos certeza de nada, nem mesmo da própria morte”, lê Aragon, interrompendo-se aqui e ali para comentar a própria leitura ou a dificuldade de compreensão da caligrafia de Ristat (trata-se de páginas datilografadas corrigidas à mão). Ristat, algo encabulado, aparece por vezes no quadro, para esclarecer dúvidas, ajeitar a máscara, trazer os óculos. Pouco a pouco, vemos detalhes do apartamento: fotografias de Elsa Triolet, cartões-postais, esculturas. As imagens vão pontuando o texto de Ristat. Em certo momento, o ziguezague de um skatista parece acompanhar o ritmo da escrita de Ristat, chamado de “rapaz” (*jeune homme*) por Aragon.

Uma máscara em Paris talvez seja, na realidade, mais do que um documentário sobre Louis Aragon, um filme sobre a amizade. Em 1965, Aragon escreveu na revista *Lettres Françaises* um comentário elogioso sobre o primeiro livro de Ristat – e esse apoio foi decisivo para sua carreira. Mais tarde, Ristat se tornou o herdeiro de Aragon e Triolet. Um clima de intimidade e humor acompanha toda a duração do filme, que dá prova, também, da amizade de Maldoror com os dois escritores. (Lúcia Monteiro)



LOUIS ARAGON - UN MASQUE À PARIS
1980, 19 min., cor, França
Direção: Sarah Maldoror
Imagem: Pierre Bouchacourt
Texto: Jean Ristat
Produção: ADPF



René Depestre, poeta haitiano (1981)

Produzido pela Associação para a Difusão do Pensamento Francês (ADPF), ligado ao Ministério das Relações Internacionais da França, este documentário curto joga luz sobre a poesia de René Depestre. Nascido em Jacmel, no Haiti, em 1926, Depestre publica *Étincelles* [Fagulhas], sua primeira antologia de poemas, em 1945, e, em seguida, se instala em Paris para estudar letras e ciência política na Sorbonne. É ali que conhece os intelectuais da Négritude e se aproxima dos movimentos anti-coloniais, sendo expulso da França, primeiro para a Hungria, em seguida para Cuba, com passagens pelo Brasil e pelo Chile, até o retorno à França no final da década de 1970. Enquanto o ouvimos declamar poemas – como “Minério negro”, de 1956 –, a câmera passeia por composições naïf de pintores haitianos: “Quando o frenesi do ouro drenou a última gota de sangue indígena do mercado/ De modo que não restasse mais nenhum Índio ao redor das minas de ouro/ O olhar se voltou para o rio muscular da África/ Para garantir a continuidade do desespero”. Sarah Maldoror o filma na mesa de um restaurante, sozinho, com uma vela acesa. A imagem sublinha sua fala: “O homem precisa sempre de companhia, nem que seja a chama de uma vela”.

(Lúcia Monteiro)

RENÉ DEPESTRE, POÈTE HAÏTIEN

1981, 5 min., cor, França
Direção: Sarah Maldoror
Produção: ADFP

Uma sobremesa para Constance (1979)

Uma sobremesa para Constance foi produzido para a televisão francesa e traz a história de dois imigrantes, Bokolo e Mamadou, que vivem na França. De origem africana e trabalhando com limpeza urbana, os dois vivem as más condições às quais pessoas como eles são submetidas na autodeclarada “civilização”. Certo dia, encontram um livro de receitas que fora descartado e, a partir de sua leitura, se inscrevem em um programa de televisão que testa conhecimentos sobre culinária francesa tradicional. A intenção é ganhar o prêmio em dinheiro e ajudar um amigo que está doente e precisa voltar para seu país. Sarah Maldoror tem uma maneira muito peculiar de descrever o racismo e a solidariedade entre imigrantes que a sociedade francesa não quer enxergar. Considerado um dos filmes mais divertidos da cineasta e de uma ironia sofisticada que desafia a tradição culinária francesa, ele é irreverente e contundente ao se valer do humor para expor a situação dos africanos na França.

Sobre o filme, Sarah Maldoror escreveu:

*Na vida cotidiana das ruas de Paris,
Imigrantes, coletores de lixo, varredores.
O que é que eles fazem,
O que é que eles veem,
Quem são eles?
Estes homens solitários gritam como Aimé Césaire
“Eia para a alegria,
Eia para o amor
Eia para aqueles que nunca inventaram nada”.*

(Leticia Santinon)



UN DESSERT POUR CONSTANCE

1979, 59 min., cor, França
Direção: Sarah Maldoror
Roteiro: Sarah Maldoror, a partir da novela “Un Dessert pour Constance”, de Daniel Boulanger.
Imagem: Pierre Bouchacourt
Som: Henri Roux
Montagem: Annette Roire
Elenco: Sidiki Bakaba, Cheik Doukouré, Jean Bouise
Produção: Top Film



O hospital de Leningrado (1982)

Nascido na Bélgica em uma família de refugiados russos, Victor Serge (1890-1947) foi um escritor anarquista. Cresceu na França, participou do processo revolucionário russo em sua juventude e fez oposição aberta ao regime stalinista. Nos anos 1940, exilou-se na Cidade do México e ali escreveu o conto “O hospital de Leningrado”. Narrada em primeira pessoa, com elementos autobiográficos, a história se estrutura em torno da visita de Victor Lvovich ao hospital psiquiátrico São João Fazedor de Milagres. Sua mulher está doente e talvez seja preciso interná-la. Enquanto percorre o local, o narrador-personagem conversa com o médico responsável e conhece a saga de alguns pacientes internados. Nessas histórias dentro da história, percebe-se que, em meio aos doentes mentais, há também opositores do stalinismo e uma gama bastante diversa de pessoas fora da lei.

Como a camponesa de 18 anos, presa em flagrante, que foi enviada para cortar madeira na Sibéria, conseguiu fugir e, recapturada, recebeu uma pena ainda mais longa na floresta siberiana. Sobreveio a crise nervosa, seguida pela internação no hospital de Leningrado, onde ficou bem. Nesse cenário, o que o psiquiatra deve fazer: dar alta e a liberar para voltar ao corte de lenha, na paisagem gelada que aterroriza a paciente, ou mantê-la internada, sob o risco de uma inspeção revelar sua conduta permissiva? Produzido para o canal 2 da televisão francesa, com Roger Blin, Rüdiger Vogler e Anne Wiazemsky no elenco principal, o filme de Sarah Maldoror é lançado no mesmo ano em que a editora

de François Maspero lança *Le Tropic et le Nord*, coletânea de contos de Victor Serge. A cineasta, que escreve o roteiro ao lado de Serge Michel, bastante fiel à narrativa original, mantém não apenas o título do conto de Victor Serge, mas também seus principais elementos dramáticos e, mais importante, os dilemas morais que pontuam a narrativa original. Falado em francês e rodado na França, o longa tem uma visualidade teatral. Cartazes soviéticos, figurinos típicos e a iluminação conferem à imagem tons soviéticos e, em dado momento, o coro canta em russo. Com a arquitetura parisiense aparente, fica claro que o importante não é reconstituir a Leningrado dos anos 1930, mas trazer à tona a essência dos questionamentos de Victor Serge.

A postura moral do autor ganha densidade no encontro entre o protagonista e um paciente escritor, Nestor Petrovich, preso após divulgar panfletos em que conclamava a população a lutar contra o medo. “O governo tem medo do povo e o povo tem medo do governo”, dizia ele. Nestor Petrovich é, na realidade, um alter ego do próprio Victor Serge, num jogo de espelhos que envolve a prisão do escritor, na vida real, e traz também a sombra de Maiakóvski, cujos versos de “A plenos pulmões”, publicado postumamente, aparecem no filme em duas ocasiões, com ligeiras alterações.

“Conheço a força das palavras, conheço seu toque/ Não são aquelas a quem os camarotes aplaudem/ De palavras como essas os caixões erram/ o passo com seus quatro pés de carvalho”, diz o trecho reproduzido no filme, que figura no volume traduzido por Augusto de Campos, Haroldo de Campos e Boris Schnaiderman. Sobre o filme, Sarah Maldoror escreveu, em 1983: “*O homem que venceu o medo para encontrar a liberdade. Esta é a questão que Victor Serge coloca com acuidade em “O hospital de Leningrado”. Ou simplesmente/ Porque esse grande escritor viveu noite e dia no medo cotidiano/ Da sombra/ Que o segue/ O vela/ E se torna seu duplo/ O medo de hoje,/ Como o de ontem, está aqui.*” (Lúcia Monteiro)

L'HÔPITAL DE LENINGRAD

1982, 59 min., cor, França
 Direção: Sarah Maldoror
 Roteiro: Serge Michel e Sarah Maldoror
 (adaptação de um conto da coletânea
Le Tropic et le Nord, de Victor Serge)

Imagem: Roland Hulot
 Som: Roger Feyt
 Montagem: Mindla Coronel
 Elenco: Roger Blin, Rüdiger Vogler, Victor Garrivier,
 Anne Wiazemsky
 Música: Jean-Yves Bosseur, Jean-Louis Chautemps



Aimé Césaire, a máscara das palavras (1987)

Dez anos depois de realizar seu primeiro filme sobre Aimé Césaire, Sarah Maldoror dedica ao poeta martiniquense um novo longa-metragem, por ocasião da homenagem que ele recebia no Colóquio Négritude, etnicidade e culturas africanas nas Américas, em Miami, em fevereiro de 1987. Com um título que faz referência ao poema “Suprême masque” [Máscara suprema], reflexão sobre o dizer obscuro do “eu” próprio à poesia, a cineasta investe mais uma vez no poder do cinema em potencializar a palavra da Négritude, dando voz e corpo à escrita de Césaire, combinada a imagens muito líricas, filmadas nos Estados Unidos e na Martinica. “É pelas palavras que o ‘eu’ se coagula; é pelo poema que eu existo”, diz Césaire.

O evento de três dias, organizado pelo escritor e ativista cubano Carlos Moore na Florida International University, reuniu convidados como Maya Angelou, que lê em francês para as lentes de Maldoror os versos de Césaire: “Vivo em uma ferida sagrada/ Vivo em ancestrais imaginários/ Vivo em um querer obscuro/ Vivo em um longo silêncio”.

A cineasta pouco se detém no registro das cerimônias e vai filmar a cidade. Numa sequência emocionante, a jovem Annouchka de Andrade, sua filha mais velha, lê passagens de *Diário de um retorno ao país natal*: “Fazei-me rebelde a toda vaidade, mas dócil ao seu gênio/ Como o punho no estender do braço!/ Fazei-me comissário do seu sangue/ Fazei-me depositário do seu ressentimento/ Fazei de mim um homem de conclusão/ Fazei de

mim um homem de iniciação/ Fazei de mim um homem de recolhimento/ Mas fazei também de mim um homem de sementeira” (aqui, na tradução de Lilian Pestre de Almeida).

Na Martinica, a conversa com Césaire passa por sua maneira de equilibrar vida pública e literatura, evitando enfatizar a divisão entre as atividades. “Sempre fui um escritor engajado.” Se a política lhe roubou um tempo que poderia ter sido de escrita, ela também lhe deu muitas coisas, como o conhecimento de problemas concretos e da vida das pessoas.

Em seu depoimento, Léopold Sédar Senghor fala da qualidade da escrita de Césaire, que combina com perfeição os três fundamentos da poesia da Négritude: melodia, ritmo e presença de imagens ou analogias. O documentário, aliás, dá a ver esse pensamento por imagens em ação, quando Césaire associa seu catastrofismo à presença do monte Pelée na Martinica e compara o vulcão ativo à resistência ao colonialismo: cedo ou tarde, uma explosão ocorre. (Lúcia Monteiro)



AIMÉ CÉSAIRE, LE MASQUE DES MOTS

1987, 47 min., cor, França

Realização: Sarah Maldoror

Assistência de realização: Stéphanie Moore

Imagem: Jean-Pierre Caussidery

Som: Henri Roux

Montagem: Danielle Anezin

Produção: Matouba Films

Narração: Pascal Nzonzi





Léon-G. Damas (1994)

“Três rios/ Três rios correm/ Três rios correm em minhas veias.” Esses três versos, incluídos pelo poeta da Guiana Francesa na coletânea *Black-Label*, estampam a tela, no início do documentário que Sarah Maldoror lhe dedica em 1994. Nascido em Caiena em 1912, filho de pai e mãe mestiços, Léon-Gontran Damas forjou a imagem dos três rios para descrever sua tripla ascendência: africana, europeia e indígena. Ao lado do martiniquense Aimé Césaire e do senegalense Léopold Sédar Senghor, Damas funda, na Paris dos anos 1930, o movimento literário e político Négritude. Tratava-se não só de apresentar críticas a posturas racistas, colonialistas e eurocêntricas, mas também de promover a cultura africana e afrodiaspórica, num diálogo fecundo com o surrealismo e com tradições africanas.

Realizado quase vinte anos após a morte de Damas, em 1978, o documentário se apoia em entrevistas preciosas com Senghor e Césaire. Em passagens emocionantes, os dois declamam poemas de Damas e refletem sobre sua escrita, considerada mais espontânea e autêntica do que a deles. “Damas foi o primeiro a viver a Négritude”, diz Senghor. Césaire, que havia conhecido

Damas na adolescência, nos anos em que ambos estudaram no Liceu Schoelcher, na Martinica, fala de sua habilidade em expressar a angústia existencial negra e desenraizada, diferente da de Senghor, que tinha a experiência africana. O poeta e político senegalense explica, numa cena magistral, o uso que Damas faz das repetições e seu manejo do ritmo, estabelecendo um paralelo com a sonoridade wolof, língua falada no Senegal e em boa parte da África Ocidental.

Além dos depoimentos, o filme inclui encontros com pessoas comuns nas ruas da cidade natal de Damas – “Você conhece algum poeta da Guiana Francesa?” – e visões muito líricas de Paris e de Caiena, com uma atenção especial para as águas fluviais, que ecoam não só os versos reproduzidos acima, mas os movimentos diaspóricos presentes na história familiar de Damas e dos autores da Négritude. Sarah Maldoror filma também a pobreza de Caiena, oposta, nas imagens, à alta tecnologia usada no lançamento de foguetes. A trilha sonora, elemento fundamental para Maldoror, inclui composições do ugandense Geoffrey Oryema, do jazzista norueguês Jan Garbarek e do cantor Paul Robeson, que entoa “There’s a Man Going Round Taking Names”, canção tradicional do *spiritual* estadunidense.

(Lúcia Monteiro)



LÉON-G. DAMAS

1994, 25 min., cor, França
Direção e argumento: Sarah Maldoror
Imagem: Pierre Bouchacourt
Som: Jean Umansky
Montagem: Catherine Bachollet
Produção: Matouba Film, Conselho Regional da Guiana

CONSTELAÇÃO SARAH MALDOROR

Sarah Maldoror iniciou-se no cinema primeiro como assistente. Na Argélia, trabalhou junto ao italiano Gillo Pontecorvo, ao argelino Ahmed Lalle e ao estadunidense William Klein, que filmou, em 1969, o Festival Pan-Africano de Argel. Mais tarde, as imagens de Maldoror apareceram também em obras de outros realizadores, como os franceses Chris Marker (no documentário *Sem sol* e na série *O legado da coruja*) e Mathieu Kleyebe Abonnenc, que desenvolveu uma pesquisa sobre a cineasta nos anos 2000. Reunimos aqui textos breves a respeito de filmes que tiveram a participação de Sarah Maldoror.



A batalha de Argel (1966), de Gillo Pontecorvo

Apenas quatro anos após a conquista da independência argelina pela Frente de Libertação Nacional (FLN), Gillo Pontecorvo apresenta *A batalha de Argel* (1966). Baseado nos relatos do revolucionário Saadi Yacef, que também atua no filme, a narrativa reconstrói a escalada de eventos que levou à retirada das forças francesas do solo argelino, concentrando-se nos confrontos urbanos ocorridos entre 1954 e 1957. Filmado em locações reais, com atores não profissionais e forte inspiração no neorrealismo italiano, o longa parece querer se aproximar de uma representação documental, enfatizando o aspecto coletivo e cotidiano da luta pela libertação em vez de uma narrativa heroica. Ao expor, de maneira crua, as estratégias da guerrilha e os métodos de repressão do exército francês – incluindo a tortura –, o filme tornou-se um ícone do cinema político do século XX.

À época de sua produção, Argel se afirmava como um dos principais polos do anticolonialismo terceiro-mundista, reunindo militantes, intelectuais e artistas engajados vindos da África, da América Latina e da Europa. Entre eles estavam Sarah Maldoror e Mário Pinto de Andrade. Recém-chegada da União Soviética, onde havia estudado cinema no Instituto

Gerasimov de Cinematografia, em Moscou, Maldoror encontra em Argel um ambiente de intensa efervescência política e cultural. É nesse contexto que recebe o convite para trabalhar com Pontecorvo em *A batalha de Argel*, experiência decisiva em sua formação cinematográfica.

Do contato com o filme, Maldoror sairia com suas próprias reflexões sobre as formas de representar a luta anticolonial no cinema. Em seu primeiro curta-metragem, *Monangambééé* (1969), também realizado na Argélia com apoio da FLN, a cineasta opta por uma abordagem formal distinta do realismo de Pontecorvo, explorando rupturas narrativas e uma elaboração mais subjetiva da violência e da tortura. Já a atenção dada em *A batalha de Argel* às alianças cotidianas entre homens, mulheres e crianças na constituição do movimento político encontra ressonâncias em *Sambizanga* (1972), longa-metragem que Maldoror realizaria poucos anos depois. (Sofia Lopes)

LA BATTAGLIA DI ALGERI

1966, 121min., pb, Itália/Argélia

Direção: Gillo Pontecorvo

Roteiro: Franco Solinas e Gillo Pontecorvo, baseado em *Souvenirs de la bataille d'Alger*, de Saadi Yacef

Imagem: Marcello Gatti

Montagem: Mario Morra e Mario Serandrei

Elenco: Brahim Hadjadj, Jean Martin, Saadi Yacef, Samia Kerbash

Produção: Antonio Musu e Saadi Yacef

Música original: Ennio Morricone e Gillo Pontecorvo

Elas (1966), de Ahmed Lalle

Cineasta próximo da Frente de Libertação Nacional da Argélia (FLN), Ahmed Lalle estudou cinema em Lodz, na Polônia, e no IDHEC (Instituto de Altos Estudos Cinematográficos), na França. Trabalhou como repórter durante a guerra de independência e na televisão iugoslava. Quatro anos após a independência argelina, ele realiza este curta-metragem que reúne relatos de garotas de três colégios de Argel. Sarah Maldoror trabalha como assistente, ajudando a abordar as entrevistadas. Três décadas mais tarde, Lalle reencontra as mesmas personagens em *Algeria, 30 Years Later* (1995), numa época em que o desencanto com a revolução era inevitável. Abaixo, trechos do depoimento escrito por Martine Martineau, que foi professora e colaboradora do FLN em Argel e, mais tarde, ao lado do companheiro, Guy Hennebelle, fundou a revista *CinémAction*.

“As filmagens começaram no colégio de meninas Ourida Meddad em El Harrach, na periferia de Argel, na primavera de 1966. Como colaboradora, eu dava aulas de francês para o Ensino Médio e cuidava do cineclube. Discutia muito com minhas alunas sobre a condição das mulheres na Argélia e sobre seus sonhos. Elas escreviam textos pungentes sobre esses temas. Um dos responsáveis pelos cineclubes transmitiu-os a Ahmed Lallem, que eu acabara de conhecer. A diretora do colégio o autorizou a realizar cerca de quarenta entrevistas preparatórias, com o gravador de áudio, com alunas do colégio, e depois filmar, com sua equipe, um debate na sala de aula, em que as adolescentes falaram de suas vidas e aspirações. Ele filmou também aulas de árabe, com professores egípcios que tinham uma perspectiva religiosa bastante tradicionalista. Muitas alunas vinham da Cabília, falavam pouco árabe e rejeitavam o conteúdo dessas aulas.

“As filmagens continuaram em dois colégios do centro de Argel, com alunas de terceiro ano do Ensino Médio de famílias mais abastadas e com professores. Conheço somente as imagens do filme. A montagem, bastante elaborada e nervosa, conservou pouco das longas intervenções; o filme combina minuciosamente fragmentos de falas, que ora vão na mesma direção, ora se opõem. As estudantes (nenhuma delas é nomeada) falam sobre sua frustração por não saírem de casa e não serem compreendidas por seus pais, e sobre sua recusa aos casamentos arranjados. [...]”

“Produzido pelo Centro Nacional do Cinema (argelino) e concluído em 1967, o filme foi exibido na Cinemateca de Argel e não teve difusão na Argélia. Foi programado na França, em alguns festivais (no La Villette, em Paris, além de Marselha e Montpellier).”

(Monique Martineau, com tradução de Lúcia Monteiro)



ELLES

1966, 22min., pb, Argélia

Direção: Ahmed Lallem

Imagem: Filip Miloslav, Mohamed Matmati e Taïbi Lamouri

Som: Ahmed Harb e Hafdh Eddine Guenifi

Assistente: Sarah Maldoror

Montagem: Rabah Dabouz, Youcef Bengana e Youcef Tobni



Sem sol (1982), de Chris Marker

Um dos mais importantes filmes do cineasta francês Chris Marker (1921-2012), *Sem sol* aponta para uma interseção entre documentário e ficção científica. No longa, um cinegrafista ficcional, Sandor Krasna, escreve cartas durante viagens ao Japão, à Islândia, à Guiné-Bissau e a Cabo Verde, refletindo, junto com as imagens, sobre memória, geografia, história e política. Na versão francesa do documentário, a narração das cartas fica a cargo de uma voz feminina, a de Florence Delay.

Alguns planos do filme se repetem, como aquele em que três crianças loiras caminham de mãos dadas, banhadas por uma luz lateral, sob forte vento. Antes dos créditos, sobre a tela negra, e antes que essa imagem apareça, ouvimos uma sentença. “A primeira imagem de que ela me falou foi a de três crianças em uma estrada, na Islândia, em 1965.” Só em seguida, em silêncio, é que vemos efetivamente a imagem. Novamente com a tela preta, a narração é retomada. “Ele me dizia que, para ele, era a imagem da felicidade. Dizia também ter tentado muitas vezes associá-la a outras imagens, mas nunca funcionou.” Entrevemos um plano de aviões militares e a escuridão retorna. “Ele me escrevia. Um dia será necessário colocá-la sozinha, no início de um filme, com um grande insert negro. Se não se enxergar a felicidade na imagem, dela se verá o negro.” Nas viagens do alter ego do cineasta entre Ásia, África e Europa, a passagem pela Guiné-Bissau adiciona sentido a essa sentença. O “negro”, aqui, não se refere somente à tela preta, mas também ao lugar do povo preto no cinema e no filme.

Chris Marker desempenhou um papel fundamental na vida de Sarah Maldoror. Quando ela precisou fugir da Argélia, às pressas, após a montagem de *Fuzis para Banta*, o cineasta francês ajudou-a a se instalar em Paris. Anos mais tarde, entre 1979 e 1980, é Sarah quem convida Marker à Guiné-Bissau. Ali, o cineasta contribui para a formação de Sana Na N'Hada e Flora Gomes, primeiros cineastas do jovem país (à época, Mário Pinto de Andrade era ministro da Cultura da Guiné-Bissau). Ele retorna ao país pouco depois, para as filmagens de *Sem sol*. O longa usa imagens presentes em filmes de Sarah, como *Carnaval em Bissau* (1980). (Lúcia Monteiro)



SANS SOLEIL

1982, 100 min., cor, França
 Direção, texto, imagem e montagem:
 Chris Marker
 Assistente de direção: Pierre Camus
 Som: Antoine Bonfanti
 Narração: Florence Delay
 Música original: Chris Marker, Isao Tomita
 Mixagem: Antoine Bonfanti, Paul Bertault
 Produção: Argos Films/Anatole Dauman

O legado da coruja - Logomaquia ou as palavras da tribo (1989), de Chris Marker

Quais são as aventuras das palavras ao longo dos séculos? Na série televisiva *O legado da coruja*, de 1989, o cineasta francês Chris Marker (1921-2012) promove banquetes nas cidades de Atenas, Paris, Berkeley e Tbilisi, reunindo filósofos, arqueólogos, historiadores e artistas que dialogam sobre as viagens no tempo de certos conceitos gregos, como democracia, tragédia, amnésia e misoginia, da Antiguidade clássica ao mundo contemporâneo.

São 13 episódios e o sétimo deles, “Logomaquia ou as palavras da tribo”, tem a contribuição de Sarah Maldoror, convidada por Marker a filmar em Cabo Verde, onde ela já havia realizado o filme *Fogo, uma ilha em chamas* (1979).

Na abertura do episódio, o filósofo francês Michel Serres (1930-2019) evoca a imagem de um umbigo do mundo, um pequeno

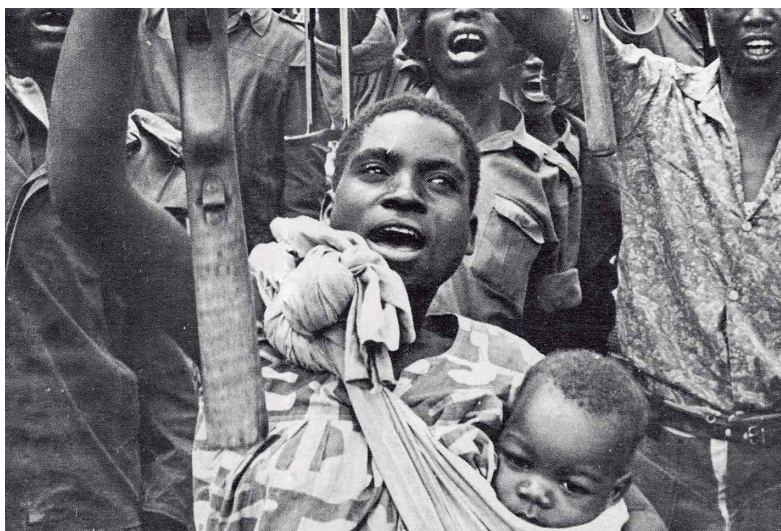
círculo formado pelas localidades de Mileto, onde Tales inventou a geometria, Samos, onde Pitágoras criou a aritmética, e Éfeso, onde Heráclito colaborou com a invenção da física. Dessa circunferência fértil surgiram importantes sentidos de *logos* – o aritmético, o natural e o geométrico – como caminhos dos quais nunca mais podemos nos perder. O episódio viaja, então, mais de 5 mil quilômetros rumo às ilhas de Cabo Verde, às imagens de Sarah Maldoror e à conversa com Baltasar Lopes da Silva (1907-1989), poeta, filólogo e romancista cabo-verdiano que fala das vitalidades do país, uma força anímica que viria da necessidade de sobreviver causada pela pobreza. Da Grécia a Cabo Verde, a vida vai nascendo de muitos umbigos.

O termo que dá título ao episódio, “logomaquia”, aglutina *logos*, “palavra” (como linguagem e pensamento não dissociados), e *makhé*, “batalha”. A batalha das palavras é o mote de toda a série, em consonância ou em conflito com suas raízes gregas. Em meio aos debates, a historiadora italiana Giulia Sissa (1954) lembra que, conforme Aristóteles, o humano é um animal que luta com uma arma que lhe é específica, a palavra. Sarah Maldoror dá corpo a essa ideia quando afirma que o cinema é, antes de tudo, uma arma, especialmente para um país subdesenvolvido, e que temos de fazer filmes engajados. Ela insere, assim, a batalha das imagens na longa história da logomaquia.

(Ana Paula Anderson)

L'HÉRITAGE DE LA CHOUETTE - LOGOMACHIE OU LES MOTS DE LA TRIBU

1989, 26 min., cor, França
 Direção e texto: Chris Marker, a partir de ideia original de Jean-Claude Carrière
 Narração: André Dussollier
 Imagens: Andreas Sinanos, Jimmy Glasberg, Peter Chappell, Sarah Maldoror
 Som: Harald Maury, Harrik Maury, Jean-Charles Martel, Dinos Kittou
 Montagem: Khadicha Bariha, Nedjma Scialom
 Mixagem: Marie Massiani
 Música: Eleni Karaindrou, Jan Garbarek, Naná Vasconcelos, Krzysztof Penderecki, Michel Krasna, J.S.Bach
 Produção: Attica Art, La S.E.P.T. e Fit Productions



Prefácio a Fuzis para Banta (2011), de Mathieu Kleyebe Abonnenc

Pensado originalmente como uma instalação multimídia contendo projeção de slides analógicos, som e outros objetos, este vídeo-ensaio baseia-se nas fotografias de cena e nas anotações do roteiro de *Fuzis para Banta* (1970), primeiro longa-metragem de Sarah Maldoror, atualmente perdido. Filmado na Guiné-Bissau durante a guerra de independência, *Fuzis para Banta* acompanha a vida de Awa, uma camponesa engajada no Partido Africano para a Independência da Guiné e Cabo Verde (PAIGC). Abonnenc coloca as fotografias de cena em movimento, e elas são acompanhadas por uma narração que ajuda a imaginar como seria o filme se fosse possível assisti-lo. Nas palavras de Emi Koide:

“Mathieu Kleyebe Abonnenc lida com histórias pouco conhecidas, marginalizadas, esquecidas e silenciadas. Artista, curador e pesquisador, seu trabalho é calcado pela intensa pesquisa histórica, nas questões pós-coloniais e decoloniais. Nascido e criado na Guiana Francesa, até hoje território ultramarino francês no Caribe – denominação que substituiu a de colônia –, Abonnenc realizou sua formação e estudos de arte na França, onde vive e atua. Suas obras respondem e refletem sobre impasses na metrópole e no continente europeu,

cuja história colonial continua recalcada. Parte significativa de seu trabalho constituiu-se de videoinstalações ou dispositivos fotográficos em que recupera e retrabalha imagens, arquivos, narrativas e sons. [...]

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



PRÉFACE À DES FUSILS POUR BANTA

2011, 25 min., pb, França

Direção, som e montagem:
Mathieu Kleyebe Abonnenc

*A íntegra do texto de Emi Koide sobre o trabalho de Abonnenc, intitulado “Impasses da descolonização: imagens, fantasmas e detritos imperiais na obra de Mathieu Kleyebe Abonnenc”, foi publicada no catálogo África(s). Cinema e revolução. Org.: Lúcia Monteiro. São Paulo: Buena Onda, 2016).

GENEALOGIA IMAGINATIVA

Nesta seção, reunimos filmes que apresentam paralelos estéticos e políticos com a obra de Sarah Maldoror. A cubana Sara Gómez e o brasileiro Zózimo Bulbul compartilham com Maldoror o lugar pioneiro na história dos cinemas negros. No Brasil, *Ôrí*, de Raquel Gerber, e os filmes de Safira Moreira investigam ancestralidades afrodiaspóricas e a transmissão da memória. Não se trata, aqui, de afirmar uma filiação direta, mas de imaginar uma genealogia em que produções com preocupações comuns ganham novos sentidos ao serem vistas em conjunto.



CURTAS DE SARA GÓMEZ NA ILHA DA JUVENTUDE

Pioneira do cinema cubano, a cineasta Sara Gómez (1942-1974) é conhecida sobretudo pelo longa-metragem *De certa maneira*, que filmou no ano de sua morte e foi finalizado postumamente por Tomás Gutierrez Alea e Julio García Espinosa. Nos anos 1960, Sara Gómez filma na Ilha de Pinos, ou Ilha dos Pinheiros, segunda maior ilha do arquipélago cubano e importante por sediar o Presídio Modelo, onde Fidel Castro e seu irmão Raúl Castro ficaram presos entre 1953 e 1955. Após a Revolução Cubana, o local deixa de funcionar como presídio e o nome da ilha é alterado. O racismo, o papel da mulher na sociedade cubana e a herança colonial estão entre os temas abordados por Gómez em sua obra. Sarah Maldoror, que se interessava por temas bastante próximos, explora a figura do presídio em dois de seus filmes mais emblemáticos: *Monangambéé* e *Sambizanga*.

Na outra ilha (1968), de Sara Gómez

Na outra ilha é o primeiro filme da trilogia sobre a Ilha de Pinos, posteriormente conhecida como ilha da Juventude. Realizando o filme em um contexto de intensa mudança político-cultural, Sara Gómez entrevista, ao mesmo tempo que é uma personagem no filme, jovens que foram levados à ilha por apresentarem comportamentos sociais considerados inadequados, seja por seus posicionamentos políticos, religiosos ou sexuais, entre outros.

A ilha, imaginada pelo governo revolucionário como um local de reeducação, funcionava como laboratório, ao colocar em prática a ideia de que a cultura e o trabalho são capazes de formar novas consciências para novos indivíduos. Essa mudança estava atrelada à realização de trabalhos que ajudavam nos planos econômicos e no aumento da produção.

Através do jogo de perguntas e respostas, costurado com a experiência individual de cada jovem, o filme evidencia como a transformação da consciência acontece de forma lenta, colocando as demandas do governo em xeque. Por exemplo, ao afirmar a persistência do racismo na ilha, sendo que Fidel Castro, em discurso na Segunda Declaração de Havana, realizada em 1962, afirmara que a discriminação racial havia sido eliminada de Cuba.

Logo no primeiro filme da trilogia, Sara Gómez propõe um discurso crítico, em oposição quanto aos rumos da revolução e, nesse sentido, quanto à possibilidade de integração real entre a subjetividade dos indivíduos e o projeto de construção da identidade dos novos cubanos e cubanas.

(Leonam Quitéria Gomes Monteiro)



EN LA OTRA ISLA

1968, 41 min., 35mm, pb, Cuba
 Direção e Roteiro: Sara Gómez
 Imagem: Luis García
 Som: Germinal Hernández, Arturo Valdés
 Montagem: Caíta Villalón
 Música: Tomás González Pérez
 Produção: Jesús Pascual
 Companhia produtora: Instituto Cubano de Arte e Indústria Cinematográficos (ICAIC)



Uma ilha para Miguel (1968), de Sara Gómez

Segundo filme da trilogia sobre a Ilha da Juventude, em *Uma ilha para Miguel* Sara Gómez aprofunda as discussões do primeiro (*Na outra ilha*), a saber: a transformação de adolescentes e jovens em membros ativos da sociedade. O curta inicia com as imagens de jovens pobres, em sua maioria negros, pelas ruas da cidade em situações de violência e abandonados por suas famílias. Essas imagens de delinquência sofrem uma mudança progressiva ao longo do filme, uma vez que, ao serem inseridos na ilha, o comportamento deles passa a ser produtivo.

Sara Gómez segue explorando o caráter de reeducação da Ilha de Pinos e sua possível aprendizagem de uma ética do trabalho. Entretanto, diferente do primeiro filme, neste ela explora o círculo familiar e social do jovem Miguel, além do papel dos trabalhadores do governo que atuam no centro de detenção. O menino é oriundo de um bairro marginal. O filme mostra como a moral do ambiente, junto à criação de uma família sem recursos e sem instrução, têm um impacto na formação da sua identidade.

Novamente, a reeducação desses jovens é acessada pela integração entre a educação (técnica e cultural) e o trabalho. O tema do bairro marginal e seu potencial impacto na formação da moral revolucionária do indivíduo será retomado e debatido por Sara Gómez em *De Cierta Manera* (1974), onde ela explora as relações entre raça, gênero, classe e revolução.

Uma ilha para Miguel complexifica a realidade, uma vez que tenta compreender os motivos que levaram Miguel a se tornar um problema social. Em vez de escondê-lo, Sara Gómez o toma como estudo de caso e, através da narrativa cinematográfica, argumenta que os marginalizados também fazem parte da nação cubana em construção. (Leonam Quitéria Gomes Monteiro)



UNA ISLA PARA MIGUEL

1968, 20 min., 16mm, pb, Cuba

Direção: Sara Gómez

Roteiro: Sara Gómez, Tomás González

Imagem: Luis García

Som: Germinal Hernández, Arturo Valdés

Montagem: Caíta Villalón

Música: Chucho Valdés

Produção: Jesús Pascual

Companhia produtora: Instituto Cubano de Arte e Indústria Cinematográficos (ICAIC)



Ilha do tesouro (1969), de Sara Gómez

Último filme da trilogia da Ilha da Juventude, *Ilha do tesouro* é uma bricolagem realizada a partir da manipulação de imagens estáticas, fotografias, documentos e registros históricos. O filme conta uma parte da história da Ilha de Pinos, desde a época da pirataria até o início da república, passando por uma provocação que Sara Gómez faz ao associar os estadunidenses aos piratas modernos e sua tentativa de invasão da ilha.

Na ilha foi construído o Presídio Modelo, no início da república, durante o governo autoritário de Gerardo Machado, entre os anos 1920 e 1930. O presídio, em sistema panóptico, com visão panorâmica, é representado com símbolo do passado e de valores pré-revolucionários. O discurso de Sara Gómez propõe a inserção do presídio em ruína e sua destruição durante o momento da produção como um leitmotiv que funciona como símbolo das transformações acarretadas pela Revolução Cubana. Essas mudanças são intercaladas com a incorporação do povo tomando posse daquele espaço, novamente como um dos temas centrais da trilogia, através da produção e do trabalho no campo.

O interesse pela história de Cuba é recorrente na filmografia da diretora, principalmente durante os anos 1960. Ao inserir José Martí, considerado o herói nacional e um dos grandes ideólogos da independência e libertação de Cuba, em paralelo aos registros da saída de Fidel Castro do Presídio Modelo, ainda no contexto das lutas de organização da Revolução Cubana, o filme propõe um diálogo entre passado e presente. Na sua parte final, o curta-metragem encerra a trilogia em diálogo com o início do primeiro filme, com a canção “La otra isla”, na voz de Omara Portuondo, um dos grandes ícones da cultura nacional cubana. (*Leonam Quitéria Gomes Monteiro*)

ISLA DEL TESORO

1969, 10 min., 35mm, pb, Cuba

Direção: Sara Gómez

Imagem: Luis García

Som: Germinal Hernández

Montagem: Caíta Villalón

Música: Armando Guerra

Produção: Jesús Pascau

Companhia produtora: Instituto Cubano de Arte e Indústria Cinematográficos (ICAIC)

Alma no olho (1974), de Zózimo Bulbul

A partir de uma linguagem performática, materializada no corpo do diretor e ator Zózimo Bulbul, *Alma no olho* conta a história da diáspora e da população negra no Brasil. A narrativa acompanha as mudanças sofridas pela personagem, que inicia o filme com o corpo livre, dançante e em movimento por seu território, apresentando o contraste entre a pele preta e o fundo branco.

Não há diálogos, e poucos elementos cênicos são utilizados; apenas a performance se estabelece diretamente com a música “Kulu Sé Mama (Juno Sé Mama)”, de John Coltrane, a quem o filme é dedicado. Esse percurso leva ao conhecimento do próprio corpo, colocando-o, juntamente com sua cor, no centro da narrativa; passa-se pela constituição dos grupos étnicos até o encarceramento pelo colonizador branco.

A mudança na condição de liberdade se estabelece no plano corporal, uma vez que o sorriso da primeira sequência é substituído pelo sentimento de dor. Após o encarceramento ocorrido na escravidão, o filme propõe o desdobramento de outros personagens estereotipados, a partir das condições possíveis dos pós-abolição, seja exercendo trabalhos braçais até vivendo em condições econômicas desfavoráveis.

Mesmo atingindo um nível de ascensão social, as algemas brancas que o tornam cativo permanecem intactas. Elas lembram a ele de sua real condição. Apenas com a eliminação dos elementos da branquitude ele pode ser livre. Ao se despir da roupa branca, ele toma consciência de sua força e rompe os grilhões.

(*Leonam Quitéria Gomes Monteiro*)

ALMA NO OLHO

1974, 12 min., pb, Brasil

Direção e roteiro: Zózimo Bulbul

Ôrí (1989), de Raquel Gerber

Ôrí, na língua iorubá, significa “cabeça”. Para as religiões de matriz africana, como o candomblé e a umbanda, o *ôrí* é essencial para a tomada de decisões e escolhas de caminhos. O filme apropria-se dessa relação e estabelece um paralelo entre a cabeça, responsável pelas reflexões, e a tomada de consciência da condição racial dos afro-brasileiros.

A partir da narração de Beatriz Nascimento, historiadora, professora, militante do Movimento Negro e também personagem do filme, a narrativa mobiliza registros documentais, imagens fixas e sons, ao estabelecer uma conexão cultural entre o continente africano e o Brasil, conectados por um caminho transatlântico. Caminho esse que é regido por Exu, Senhor das Encruzilhadas, evocado logo no início da narrativa. Não à toa, a montagem do filme estabelece conexões diretas entre as imagens de ambos os lugares. O caminho regido por Exu, que conecta a África e o Brasil, passa pelo mar.

O filme analisa essa conexão transatlântica através da ideia do quilombo, sua perspectiva de resistência e ressignificação nos anos de 1970 e 1980, e então propõe dois caminhos: de um lado, apresenta os debates de formação e constituição do Movimento Negro e sua conexão com a África; do outro lado, conecta o quilombo histórico às escolas de samba e aos terreiros como síntese da cultura negra, onde a música, a dança, o corpo, a religião e a preservação da memória se encontram e se fortalecem na realidade brasileira. Nesse sentido, Beatriz Nascimento fala de um *corpo-documento* que está atrelado à memória e à busca pela liberdade. *Ôrí*, o filme e a cabeça, restitui as imagens que recuperam as identidades da população negra.

(Leonam Quitéria Gomes Monteiro)

ÔRÍ

1989, 91 min., 35mm, cor, Brasil

Direção e roteiro: Raquel Gerber

Imagem: Jorge Bodanzky, Pedro Farkas, Raquel Gerber, Waldemar Tomas, Adrian Cooper, Chico Botelho, Cláudio Kahns, Hermano Penna

Som: Francisco Carneiro, Lia Camargo, Walter Rogério

Montagem: Maria Cristina Amaral,

Renato Neiva Moreira

Música: Naná Vasconcelos

Produção: Ignácio Gerber, Raquel Gerber

Companhia produtora: Angra Filmes,

Fundação do Cinema Brasileiro

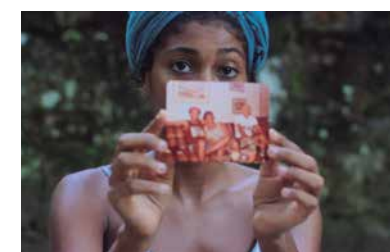
CURTAS DE SAFIRA MOREIRA

Cineasta baiana nascida em 1991, Safira Moreira se destacou com o curta-metragem *Travessia*, de 2017, em que investiga a relação de famílias negras com a memória e a fotografia. Desde então, vem desenvolvendo uma trajetória marcante no cinema brasileiro. Na mostra O cinema anticolonial de Sarah Maldoror, além de exibir quatro curtas e seu primeiro longa-metragem, lançado em 2025, Safira Moreira dirige a leitura dramática do roteiro não filmado de “As garotinhas e a morte”, escrito por Sarah Maldoror nos anos 1980.

Travessia (2017), de Safira Moreira

Articulando poesia, arquivos fotográficos e encenação, Safira Moreira problematiza de forma poética a ausência ou dificuldade de permanência das imagens das pessoas negras, a partir da memória de sua mãe, Angélica Moreira, ao mesmo tempo que propõe uma contranarrativa a partir de famílias negras contemporâneas. O curta adiciona camadas de sentido à força do poema “Vozes Mulheres”, de Conceição Evaristo, publicado em *Poemas da recordação e outros movimentos*, de 2008.

(Izabel de Fátima Cruz Melo)



TRAVESSIA

2017, 5 min., cor/pb, Brasil

Direção, roteiro e montagem: Safira Moreira

Produção: Safira Moreira

Fotografia: Caíque Mello

Som direto: Safira Moreira





Nascente (2020), de Safira Moreira

Quatro mulheres e uma criança, reunidas em uma casa em Salvador, em agosto de 2020. Apesar das restrições pandêmicas, tudo ali flui como um rio correndo nas matas, em uma energia etérea e misteriosa, manifestada nas pipocas ofertadas como um pedido de proteção no altar familiar, nas ondas de fumaça perfumada do incensário, na dança que ocupa o espaço e seduz a câmera, nos reflexos dos espelhos em que a imagem de uma mulher acaba por trazer a outra. Mais uma vez a memória, a ancestralidade e a fotografia de família são retomadas como motivo por Safira Moreira, em um filme que registra com força e delicadeza uma família de mulheres negras.

(Izabel de Fátima Cruz Melo)



NASCENTE

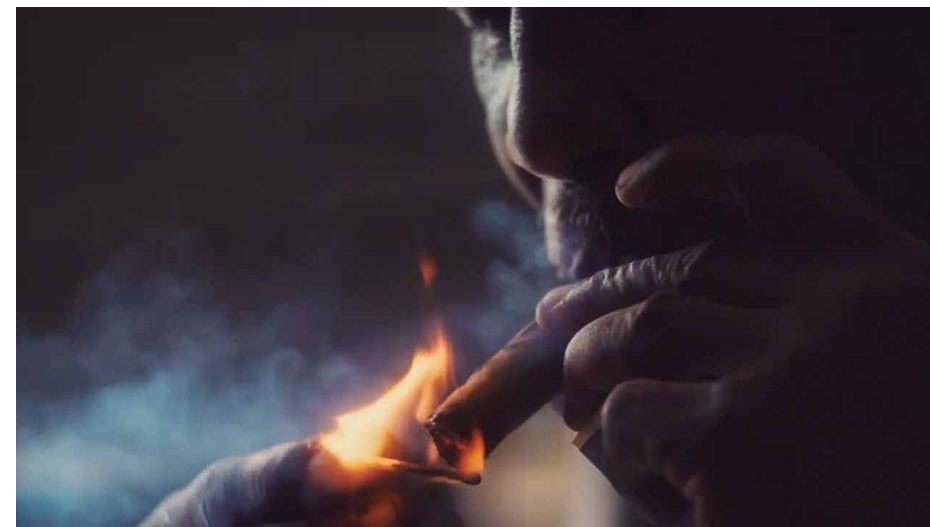
2020, 6 min., cor, Brasil

Direção: Safira Moreira

Elenco: Angélica Moreira; Daza Moreira;
Inaê Moreira; Safira Moreira; Ayomi Moreira

Trilha original: C-Afrobrasil

Mixagem: Rose Juam



Alágbedé (2021), de Safira Moreira

Ogum, orixá iorubá. Quando se manifesta sob o epíteto de Alágbedé, ressaltam-se suas habilidades com a forja, o fogo e os metais. Senhor das técnicas e das tecnologias – desceu à Terra para ensinar aos seres humanos a metalurgia. Aquele que dá caminho.

Assim como Ogum, seu padrinho, José Adário dos Santos, popularmente conhecido como Zé Diabo, é também um dos principais ferreiros de santo da Bahia, cujas obras estão em diversos terreiros de candomblé e galerias de arte. Através da sua presença magnética e da destreza no uso das suas ferramentas, seja o “jabá de Ogum” ou caneta e papel, a cineasta nos conduz pela materialização da poética religiosa iorubá na oficina de Zé Diabo. Esta fica localizada na Ladeira da Conceição, local em que historicamente diversos artífices negros trabalham, no centro antigo de Salvador, plasmando variadas temporalidades e saberes numa dimensão afrodiaspórica. *(Izabel de Fátima Cruz Melo)*

ALÁGBEDÉ

2021, 12 min., cor, Brasil

Direção: Safira Moreira

Argumento original: Lucas Marques

Direção de fotografia: Rafael Ramos

Captação de áudio: Caíque Melo

Trilha sonora: Lucas Carvalho/ C-AFROBRASIL

Mixagem: Ernesto Sena

Montagem: Tenille Bezerra

Produção executiva e Coordenação de produção:
Alana Silveira

Produção: Tainana Andrade e Maria Garcia

Da pele prata (2025), de Safira Moreira

Neste filme dedicado aos seus pais, Angélica Moreira, pedagoga e idealizadora do Ajeum da Diáspora, e Chico da Prata, ourives especializado em joias com temática relacionada ao candomblé, Safira Moreira retoma, sob uma perspectiva diversa de *Travessia* (2017), a construção de um percurso breve, mas profundo, sobre a história da sua família. A partir de arquivos fotográficos e audiovisuais que deflagram a memória de seu pai e dos outros personagens, somos apresentados a um cenário do centro de Salvador nos anos 1980, no qual os debates culturais e da militância negra compunham os mesmos espaços, propiciando os encontros que geraram a família Moreira e também laços de amizade e pertencimento.

Em uma narrativa em que a composição das imagens evoca os orixás e seus itans, seja pela importância da forja e da transformação dos metais e os caminhos com Ogum, que já haviam aparecido em *Alágbedé* (2021); pela relevância das matas, com Oxóssi, e de Xangô, com a força do fogo; ou pela presença das águas doces, das joias e a prosperidade, evocando Oxum – como em *Nascente* (2020) e *Cais* (2025) –, Safira retoma e entrelaça memória, família, ancestralidade e religiosidade, em um relicário tão delicado e brilhante quanto as joias de seu pai.

(Izabel de Fátima Cruz Melo)



DA PELE PRATA

2025, 27 min., cor, Brasil

Direção e Roteiro: Safira Moreira

Direção de fotografia: Wendel Assis

Direção de som: Caíque Mello

Assistente de direção: Ilka Cyana

Pesquisa: Daza Moreira

Assistente de produção: Nanda Rachell

Cais (2025), de Safira Moreira

Memória, ancestralidade, tempo, vida e morte. Exibido em importantes festivais brasileiros, como CineBH e Mostra Internacional de São Paulo, e vencedor do Olhar o Cinema, de Curitiba, o primeiro longa-metragem da cineasta baiana Safira Moreira passa por temas imensos como esses e, ao mesmo tempo, se concentra em detalhes do cotidiano íntimo de uma família.

Em uma embarcação que navega pelo rio Paraguaçu, na Bahia, Safira amamenta o filho pequeno. Depois, o garoto vai para os braços do avô, o ourives Chico da Prata, em sua oficina. A investigação que move o filme tem a ver com a busca pela mãe, a chef de cozinha Angélica Moreira, que falecera havia pouco. Com poucas falas e muito simbolismo nas imagens, vamos percebendo que a cineasta faz da realização do filme uma oportunidade para refletir e experimentar a transmissão de saberes ancestrais de seus familiares – a cozinha, a lida com a prata, a religiosidade, os rituais, os gestos...

As irmãs de Safira participam do projeto, que percorre paisagens banhadas não só pelo rio Paraguaçu, na Bahia, mas também pelo rio Alegre, no Maranhão. Falas precisas do músico e filósofo soteropolitano Tiganá Santana e do músico cachoeirense Mateus Aleluia ajudam, se não a desvendar os mistérios do universo, ao menos a observá-los com a sofisticação das perspectivas afrocentradas. Na imagem, a presença de espelhos e duplos fazem referência à alegria dos Ibejis e à própria produção de imagens, afetos e memórias.

(Lúcia Monteiro)



CAIS

2025, 70 min., cor, Brasil

Direção e Roteiro: Safira Moreira

Imagem: Safira Moreira e Bernard Lessa

Montagem: Tenille Bezerra

Desenho de som: Tadeu Mascarenhas

Música: Ubiratan Marques

Produção: Flávia Santana

AS CURADORAS

Lúcia Ramos Monteiro é pesquisadora, curadora e crítica de cinema. Doutora em Cinema pela Sorbonne Nouvelle Paris 3 e em Comunicação pela USP, é professora do Departamento de Cinema e Vídeo da Universidade Federal Fluminense e integra dois programas de pós-graduação: PPGCine-UFF e PPGMPA-USP. Idealizou as mostras “*África(s). Cinema e Revolução*” (Caixa Belas Artes, 2016) e “*A Caliwood de Luis Ospina*” (Caixa Cultural RJ, 2017), entre outras.

Izabel de Fátima Cruz Melo é doutora em Meios e Processos Audiovisuais pela ECA/USP, com Estágio Pós-doutoral no mesmo programa. É professora adjunta do DCH I e do PPGH da Uneb. Tem interesses de pesquisa vinculados à história e historiografia do cinema, formação, cineclubismo e festivais. Também colabora com festivais e mostras participando de diversas curadorias, palestras e júris.

Leticia Santinon atua nas áreas de distribuição, pesquisa, curadoria e programação audiovisual. É mestre em Comunicação pela Universidade Federal do Recôncavo da Bahia (UFRB), com pesquisa sobre a circulação da obra da cineasta Sarah Maldoror no Brasil. Em 2023, fundou a Cajuína Audiovisual, distribuidora de cinema brasileiro independente.

OS AUTORES

Annouchka de Andrade dirigiu o Festival Internacional do Filme de Amiens e tem larga experiência na área de cooperação cultural. Nos últimos anos, dedica-se à preservação e à circulação dos pais, Sarah Maldoror e Mário Pinto de Andrade.

Ana Paula Anderson é roteirista, arte-educadora e pesquisa a obra de Chris Marker no PPGMPA-USP.

Emi Koide é professora adjunta do curso de Artes Visuais, do Mestrado Profissional em História da África, Diáspora e Povos Indígenas do Centro de Artes, Humanidades e Letras e do Mestrado em Artes da Universidade Federal do Recôncavo da Bahia (UFRB) e pesquisadora associada do programa “Arts of Africa and Global Souths” da Rhodes University (África do Sul).

Janaína Oliveira é pesquisadora de cinema e curadora independente. Professora do Instituto Federal do Rio de Janeiro (IFRJ), do Programa de Pós-Graduação em Cinema e Audiovisual (PPGCine) da Universidade Federal Fluminense e consultora da JustFilms - Fundação Ford, ela é doutora em História e foi Pesquisadora Visitante da Fulbright no Centro de Estudos Africanos da Howard University.

Jeremy Harding é um escritor e jornalista britânico, radicado no sul da França. Editor colaborador da *London Review of Books*, é autor de livros como *Small Wars*, *Small Mercies* (1993) e *Border Vigils: Keeping Migrants Out of the Rich World* (2012).

Leonam Quitéria Gomes Monteiro é doutorando em História (PPGH-UERJ) e bolsista Faperj. Mestre (PPHR-UFRRJ) e Licenciado em História (UFRRJ), pesquisa as construções identitárias no cinema cubano e suas relações com a política.

Sofia Lopes Lacerda é historiadora formada pela UFRJ e mestranda em Cinema e Audiovisual pela UFF.

PATROCÍNIO

Banco do Brasil

REALIZAÇÃO

Centro Cultural Banco do Brasil

CURADORIA

Lúcia Monteiro,
Izabel de Fátima Cruz Melo,
Letícia Santinon

COORDENAÇÃO GERAL E PRODUÇÃO EXECUTIVA

Letícia Santinon

PRODUÇÃO

Vasto Mundo

ASSISTÊNCIA DE PRODUÇÃO EXECUTIVA

Janaína Castro Alves

PRODUÇÃO DE CÓPIAS

Ewerton Belico

PRODUÇÃO LOCAL

Rio de Janeiro: Beatriz Flores
São Paulo: Rafaela Scarpa
Salvador: Juliana Cajives

ASSESSORIA DE IMPRENSA

Primeiro Plano (RJ),
Atti (SP)

IDENTIDADE VISUAL

Larissa da Cruz
Maiara Sipoli

CATÁLOGO

Coordenação:
Lúcia Monteiro

Preparação e revisão:
Mariana Delfini

Projeto gráfico e diagramação:
Manaira Abreu
(Mandacaru Design)

Designer assistente:
Natalia Santana

Gráfica:
Printi

LEITURA DRAMÁTICA

Safira Moreira (direção),
Jamile Cazumbá (atuação)
e Nyron Higor Mendes Lima (música)

CRÉDITO DAS IMAGENS

Capa: B.J. Nikolaisen;
p. 18: Krugel;
p. 80: Christine Lipinska;
p. 111: Suzanne Lipinska;
p. 140-141: stills da instalação
Foreword to Guns for Banta, Mathieu
Kleyebe Abonnenc, 2011;
Demais fotos: divulgação / cortesia
de Annouchka de Andrade e
Henda Ducados.

AGRADECIMENTOS ESPECIAIS

Annouchka de Andrade
e Henda Ducados

AGRADECIMENTOS

Aaron Cutler
Antonia Regina Cruz Melo
Affonso Uchoa
Beatriz Rodovalho
Christophe Lecarpentier
Daiane Silva
(Diretoria de Audiovisual,
Funceb / BA)
Debora Growald
Dirceu Monteiro
Emi Koide
Emilie Cauquy
(Cinémathèque Française)
Evgenia Giannouri
Fernando Naigeborin
Hans Spelzon
Isabel Ramos Monteiro

João Santana Gomes Melo
José Quental
Karla Holanda
Leonor Monteiro Lecarpentier
Liciane Mamede
Marcelo Ramos Monteiro
Márcia Vaz
Maria Chiaretti
Natália Barrenha
Nathanaël Arnould (INA)
Nayla Guerra
(Cinemateca Brasileira)
Raiane Vasconcelos (Sala Walter
da Silveira, Funceb/BA)
Raquel Gerber
Raquel Schefer
Sébastien Ronceray
Susana Santos Rodrigues
(Indie Lisboa)
Tizuka Yamasaki
Victor Monteiro Lecarpentier

A organização da Mostra O Cinema Anticolonial de Sarah Maldoror e deste catálogo condena expressamente quaisquer práticas que firam ou desrespeitem a legislação ambiental em vigência no país. Assumimos, de forma ética, o compromisso de priorizar o uso de papéis certificados, provenientes de fontes responsáveis, materiais reciclados e a digitalização de documentos, em conformidade com as boas práticas ambientais do setor.



Realização

