IMAGENS MARÍTIMAS E MEMÓRIA DA ESCRAVIDÃO: O RETORNO AO PASSADO E AS FANTASMAGORIAS DO PRESENTE NOS CINEMAS AFRICANOS CONTEMPORÂNEOS

Christina Neves Mariani[1]

Resumo: Analisar os modos de inscrição da memória e retomada da história da escravidão e resistência à escravidão, no contexto dos cinemas africanos contemporênos, norteia o desenvolvimento deste trabalho. A presença de imagens marítimas nos filmes africanos *Asientos* (1995), *Sankofa* (1993), *Atlantiques* (2009) e *Atlantique* (2019) torna-se foco de análise ao serem compreendidas como formas de representação da memória e da imaginação em torno da experiência traumática da escravidão, constituindo imagens atravessadas pelo trabalho de memória em torno do trauma. O elemento marítimo, mais especificamente, apresenta-se nas obras como ponto de rememoração, fuga ou mistério, ante abordagens transtemporais, tendo em vista a construção narrativa por meio do retorno ao passado, e fantasmais, através da construção de fantasmagorias do presente.

Palavras-chave: escravidão, memória, cinemas africanos, imagens marítimas.

Fim da cartela. Som de ondas invade a tela preta, uma voz feminina se sobrepõe a esse som. Narra o primeiro encontro com ele. Dentre a penumbra azulada do anoitecer, ele está de costas para quem o observa, mas de frente ao **mar**. Corte. Gravura de mãos acorrentadas. Corte. Legenda de uma fotografia. Corte. Fotografia de um crânio. Corte. Plano detalhe de correntes de ferro. Ferros pontiagudos. Corte. Uma cabana de palha. Corte. Outra gravura. Corte. Outra corrente de ferro. Corte. Travelling lateral por entre paredes de pedras, ao fundo uma fresta de luz incide. Corte. Garotos chutam uma bola na areia da praia. Corte. Uma sala repleta de entulhos. Panorâmica até uma pequena TV. Corte. Plano próximo da TV. Nela aparecem imagens: jornalistas e fotógrafos registram crianças africanas famintas e corpos amontoados a serem jogados numa vala. Corte. O **mar**. Créditos iniciais.

A descrição acima corresponde aos primeiros minutos do filme camaronês *Asientos*, dirigido por François Woukoache em 1995. A produção, em sua cartela inicial, pontua: “Asientos significa "algo adquirido, combinado". Foi na forma de asientos, ou licenças, que a Espanha no século XVI confiou às empresas europeias a organização do tráfico de escravos”. O documentário ensaístico, então, acompanha um jovem africano

[1] Graduanda em Comunicação Social – Jornalismo, UFBA. Bolsista PIBIC/CNPq. E-mail: ch.nevesmariani@gmail.com

aterrorizado pelo passado e traumatizado pela violência que ainda presencia. Diante da ausência de imagens e dos espaços vazios em sua memória, encontra refúgio no imaginário, ao passo que se depara com um aspecto inquietante da história da população negra: o tráfico transatlântico.

Tendo em vista os apontamentos supracitados, pensar a iconografia em torno da escravidão é, ao mesmo tempo, defrontar-se com as imagens que restam e as lacunas das imagens que faltam. Entender as relações entre as representações das memórias da escravidão e o arquivo da escravidão transatlântica, atentando-se tanto para os modos de apropriação, confrotamento, recusa e ressignificação desse arquivo quanto para as formas de criação de novas imagens, é o marco preliminar deste estudo.

O presente trabalho, portanto, intenciona-se na análise e reconhecimento das formas de abordagem e remontagem das memórias da escravidão e resistência à escravidão no cinema, a partir do estudo das imagens marítimas engendradas nas produções cinematográficas africanas e afrodiaspóricas. As imagens marítimas, no que lhe concerne, ora reiteram-se como rememoração do passado, ora apontam para os ecos da escravidão e tensionam suas problemáticas na contemporaneidade, em um movimento de escrita e leitura da "história a contrapelo", segundo a expressão de Walter Benjamin (1983). De acordo com o autor,

> nunca há um documento da cultura que não seja, ao mesmo tempo, um documento da barbárie. E assim como ele não está livre da barbárie, também não o está o processo de sua transmissão, transmissão na qual ele passou de um vencedor a outro. Por isso, o materialista histórico, na medida do possível, se afasta dessa transmissão. Ele considera sua tarefa escovar a história a contrapelo. (Benjamin, 1983, p. 225)

Ainda sobre a concepção de história, Benjamin adverte que "articular historicamente o passado não significa conhecê-lo"como ele de fato foi". Significa apropriar-se de uma reminiscência, tal como ela relampeja no momento de um perigo" (BENJAMIN, 1983, p. 223). Nesse sentido, na medida em que são uma figura do retorno, as imagens miram na projeção do futuro, nos restos do passado no presente e nos permanentes presentes no futuro.

As formas de auto-inscrição e as fricções da constituição da memória

Entre os séculos XIV e XIX, a Europa dispôs de um alargamento de seu horizonte espacial, na medida em que, nos idos dos anos de 1440, os países ibéricos principiam o contato imediato com a África Ocidental e Central por meio do Oceano Atlântico. Logo, o Atlântico firmou-se como o epicentro de uma nova organização mundial e o tráfico e comércio triangular de humanos como parte constitutiva do projeto moderno. Para Achille Mbembe (2018), filósofo e escritor camaronês, a escravidão e a "transnacionalização da condição negra" compuseram, portanto, um dos momentos fundantes da modernidade e do capitalismo, e o africano escravizado, transformado em sujeito racial, apresenta-se como figura primária e fulcral desse processo.

Para o autor, o sujeito escravizado é protagonista de um "espetáculo de cisão e desmembramento" (2018, p. 143) que resulta na separação de seu *eu* e na constituição de um ser *a parte do mundo*, do Outro, do *negro*. O africano escravizado, então, é destituído de sua identidade por meio da destruição de sua humanidade. À vista disso, no seguimento do período pós-colonial, duas linhas de pensamento tornaram-se hegemônicas em África, ambas postuladas sob a prerrogativa de construir ou representar uma identidade africana pura. A primeira utilizou categorias marxistas e nacionalistas, apropriando-se da ideia de autonomia, da resistência e da emancipação para legitimar o discurso do "africano autêntico" (MBEMBE, 2001, p. 174). Já a segunda corrente, desenvolveu-se a partir da ênfase na "condição nativa" e da autoctonia, promovendo "a ideia de uma única identidade africana, cuja base é o pertencimento à raça negra" (MBEMBE, 2001, p. 174). No entanto, as tentativas de reconstituir ou formular uma africanidade, segundo o autor, tem geralmente falhado, visto que a identidade africana afirma-se mediante sua multiplicidade, distanciando-se de uma condição substantiva. Ambos pensamentos, por fim, foram como mais uma "forma inadequada de lidar com as imaginações africanas sobre o eu e o mundo" (2001, p. 199), ratificada ao posicionar-se defronte à inscrição da memória africana em torno da escravidão. Isto posto, há de se ponderar o caráter segmentário ou inexistente dessa memória, elucidado por Achille Mbembe (2001) diante de duas principais razões: o esquecimento e a negação. O esquecimento é marcado pelo

> silêncio da culpa e da recusa dos africanos em enfrentar o inquietante aspecto do crime que diretamente envolve sua própria responsabilidade. (...) Ao longo da série de eventos que levaram à escravidão, há o rastro que os discursos africanos dominantes tentam apagar. (Mbembe, 2001, p. 188)

Por outro lado, a negação está relacionada com o constante processo de repreensão da memória pelos descendentes de escravizados, composto "simultaneamente (por) uma recusa de reconhecer a própria ancestralidade e uma recusa a lembrar um ato que provoca sentimentos de vergonha" (Mbembe, 2001, p.189).

À face do exposto, de que modo se dão as formas contemporâneas de revisitar e remontar essas memórias? Melhor dizendo, quais modos os africanos encontram de "narrar a si mesmos" e "narrar o mundo" tornando possível a inscrição dessas memórias em formas sensíveis? Vale ressaltar que o conceito de sensível aqui reconhecido, proposto por Emanuele Coccia (2010), entende as imagens em sentido amplo, como uma composição de sensações, como um misto de percepções e afetamentos que, ao dar conta de sua "potência receptiva" (COCCIA, 2010, p. 32), transforma qualquer coisa, corpo e matéria em um "meio para outra forma que existe fora de si", isto é, "qualquer forma e qualquer coisa que chegue a existir fora do próprio lugar se torna imagem". Desta forma, gravuras, escrituras, músicas, danças etc. são formas do sensível, são imagens.

Contudo, faz-se necessária a compreensão e reconhecimento de que o movimento de retomada da história e experiência da escravidão por meio das formas sensíveis irá se deparar com o que Saidya Hartman (2008), no ensaio "Vênus em Dois Atos", chama de arquivo da escravidão atlântica. Para Hartman, o "arquivo da escravidão depende de uma violência fundante". Sendo assim, "como se revisita a cena de sujeição sem replicar a gramática da violência?" (HARTMAN, 2008) De que forma é possível enfrentar a violência perpetrada pelos arquivos da escravidão? Ou como a recriação de imagens pode encarnar a vida e ao mesmo tempo ser consciente do passado em que se insere? Hartman propõe, então, o que denomina "fabulações críticas", isto é, um método que se baseia nas competências do subjuntivo, rodeado de "dúvidas, desejos e possibilidades", e em uma crítica ao arquivo. As imagens analisadas nesse estudo, portanto, encontram-se no lugar das "fabulações críticas", assim como na proposta de diferenciação das apropriações do arquivo (RIBEIRO, 2019), em específico, na "recusa

do arquivo, que exige uma atividade de imaginação anti-arquivo", ou na produção de novas imagens.

Diante da possibilidade de invenção de novas imagens, em filmes africanos contemporâneos que abordam a memória e história transtemporal da escravidão como *Asientos* (François Woukoache, 1995), *Sankofa* (Haile Gerima, 1993), *Atlânticos* (Mati Diop, 2009) e *Atlantique* (Mati Diop, 2019) o mar torna-se elemento recorrente, apontando para as representações e reconfigurações dos sentidos que nele habitam ao considerarmos o Atlântico, conforme assinalado anteriormente, como espaço de incubação e principal meio de passagem e efetivação da escravidão transatlântica e, mais recentemente, da migração. As imagens marítimas, pois, configuram-se como forma de representação da memória, conferindo a ela um caráter imaginativo ao passo que direciona para potenciais reparações e remontagens.

Vertigem e rememoração: o mar e o retorno ao passado

Inicio o texto com a descrição do prólogo de *Asientos*, resgato agora a primeira imagem do filme (Figura 1). Em posição frontal ao mar o protagonista é apresentado: seus olhos parecem fitar o horizonte enquanto prepara uma isca que em breve será lançada ao oceano. O personagem, um jovem africano traumatizado pela violência que persegue o corpo negro, guia a história na medida em que lida com ausência de imagens e a dificuldade de preencher o espaço em vão de sua memória. Isto posto, de maneira análoga ao movimento perene de ir e vir do mar, a primeira imagem constitui uma ação crucial para construção narrativa do filme: a retomada do passado.

Ao retomar o passado da escravidão, mais especificamente do tráfico trasatlântico, o filme reafirma o confronto entre as imagens que restam e o inexistente. Conforme revisita imagens e fotografias de arquivo e recapitula marcos constituintes da história, cria imagens a partir de espaços vazios. Desse modo, questiona continuamente os lugares vazios que permanecem cheios de memória e, diante da ausência que segmenta e esvazia, produz imagens contra o esquecimento.

A recorrência das imagens marítimas, por sua vez, resgata, em primeira análise, os sentidos historicamente imbricados no mar: lançar-se sobre o espaço vertiginoso do oceano é atravessar o intervalo assimilável à morte. No entanto, ao passo que questiona

espaços vazios e reflete sobre fendas históricas, o diretor François Woukoache cria imagens que, entre a ausência de luz e de matéria, formam brechas nas quais quase sempre a figura do mar é enquadrada (Figura 1). Sendo assim, a imagem do mar que em outrora se aproxima da morte adquire aqui forma de enfrentamento. À medida em que reivindica o direito dos africanos de "narrar a si mesmos", compõe um exercício que os firmam como sujeitos da história, por meio do trabalho de registro da memória.

Figura 1 - A primeira imagem de *Asientos* (1995), à esquerda. As brechas e o mar, à direita.

Em outro filme africano, *Sankofa* (1993), dirigido pelo etíope Haile Gerima, as imagens marítimas parecem sugerir outros sentidos. Durante uma sessão de fotografias em Gana, uma modelo afro-americana é transportada para uma antiga colônia estadunidense, onde reencarna no corpo de uma escrava doméstica. A narrativa, portanto, é tecida por um movimento literal de retorno ao passado, enquanto as imagens marítimas, a princípio, assumem um sentido figural, isto é, escapam do discurso até então associado pela análise. O elemento marítimo insere-se em outros mapas de significados ao assumir, por exemplo, uma dimensão sacro-ancestral, verbalizada em uma narração que conclama a ressurreição dos mortos, invocando os africanos capturados a saírem dos oceanos para contarem vossas histórias.

Todavia, interessa a esta análise uma imagem específica construída dentro de um encadeamento alicerçador da narrativa. Trata-se, portanto, da sequência do motim no terço final do filme, quando os escravizados da *plantation* organizam um plano de fuga. O movimento antagônico de digressão e progressão, representado por um *travelling out* por entre os caminhos do canavial, seguido de um longo *fade in* que desemboca em um *travelling in* sobre o mar (Figura 2), transfere à imagem uma pretensa ambivalência. Se

narrativamente o movimento confere na volta da personagem ao presente, a imagem marítima que finaliza a sequência defronta com seu caráter ambivalente, afinal, ao passo que representa a possibilidade da fuga e da liberdade, carrega consigo a violência da dispersão diaspórica.

O desfecho do filme, por sua vez, aponta para uma relevante questão em torno da memória. O seu título, a tempo, remete à uma figura mítica da cultura akan, o Sankofa é um pássaro com a cabeça voltada para trás, para o passado, que alça voo para o futuro. Desse modo, a associação ao símbolo representa tanto o movimento traçado de retorno ao passado, quanto a guinada que a retomada incita. Ao finalizar o filme com o retorno da protagonista ao presente, após um encontro espiritual com seu passado, Gerima reitera a importância do reconhecimento e recuperação do trauma da escravidão para o trabalho de construção e legitimidade da memória em torno do acontecimento.

Figura 2 - Imagem marítima em *Sankofa* (1993).

Mar e mistério: as fantasmagorias do presente

"Essa febre é um invasor noturno que atinge o paciente durante o sono profundo.
Ele pula da cama e corre para a ponte.
Lá, ele acredita ver além das ondas,
árvores, florestas, prados floridos.
Sua alegria explode em mil exclamações.
Ele sente o desejo mais ardente de fluir para dentro do oceano"
(Atlantiques, Mati Diop, 2009)

Jovens senegaleses se lançam no abismo do oceano, ludibriados pela promessa de um futuro possível na Europa. Em *Atlantiques* (2009), a odisseia é narrada pela perspectiva de quem se arriscou; em *Atlantique* (2019), pelo sentimento de quem permanece. A distância temporal que separa os filmes dirigidos por Mati Diop, não é

capaz de destituir nenhum dos pontos nos quais convergem, pelo contrário, reiteram-se os sentidos correlatos. Em meio aos fantasmas dos que se foram, os lampejos da história passada e os vislumbres da possibilidade do novo, ambos os filmes se constroem. O oceano Atlântico, evocado em seus títulos, é imagem constante, construída mediante a iminência do perigo e a possibilidade da reparação.

Ao redor de uma fogueira, Serigne narra aos amigos sua experiência na travessia do oceano. Eles escutam com desconcerto e assombro, afinal, o deslumbre primário que decorre da crença na promessa de uma nova vida longe dali, logo colide com o mistério vertiginoso. Ao mesmo tempo que é espaço sem fronteiras e rota de fuga, o Atlântico é espaço de inconstância, visto que não há nele nada ao que se agarrar. Em *Atlantiques* (2009), o mar existe enquanto menção e sentimento. A aparição única da imagem marítima, constitui uma imagem fantasmal, atribuindo-se assim a dimensão fantasmagórica e de mistério ao mar.

Com uma premissa semelhante, em *Atlantique* (2019), são nos entre caminhos, nos interstícios entre as imagens marítimas, as imagens da cidade de um capitalismo tardio e de uma torre futurista neocolonial (Figura 3), que se constrói um prodigioso diálogo entre as memórias antepassadas e uma política de futuro. As primeiras cenas do filme revelam um grupo de jovens trabalhadores que reivindicam o pagamento atrasado há três meses aos encarregados, que dizem que nada podem fazer, visto que o patrão viajou e não deixou o dinheiro. O grupo retorna para casa, e à medida que se distancia do canteiro de obras onde uma enorme torre futurista é erguida, a montagem alterna seus rostos desiludidos com as imagens do mar de Dakar. Em poucos dias, os jovens deixam a cidade lançando-se no mar. Entre eles está Souleiman, por quem Ada é apaixonada. Dessa forma, a primeira aparição do mar indica o caminho para um futuro possível.

Porém, o perigo iminente os alcança e a vertigem do oceano os devora. As imagens marítimas inaugurais dos filmes relacionam, novamente, a travessia do mar ao intervalo assimilável à morte. Entretanto, o Atlântico agora é o meio de passagem e efetivação de outro fenômeno: a migração. As personagens migrantes e clandestinas vivem o "devir-negro do mundo", tal como formula Mbembe. Segundo o autor, tornam-se *negro* todos aqueles dominados pelos rastros e remontagens dos principais

modos de desigualdade: o colonialismo, o capitalismo e o racismo. Nesse sentido, o elemento marítimo é reconfigurado sob perspectivas neocolonais, e o trabalho de memória em torno da escravidão deve formula-se perante os relampejos do passado, conforme propõe Benjamin (1983).

Figura 3 - O mar em *Atlantique* (2019), à esquerda, e a torre futurista na orla de Dakar, à direita.

O mar assume uma dimensão fantasmagórica, é dele que emergem os fantasmas daqueles que se foram. A febre, invasora noturna, abre os corpos daquelas que ficaram, jovens mulheres em sua maioria, e os transformam nos hospedeiros das almas dos jovens mortos. Em busca de justiça, vão ao encontro do patrão, confrontando o poder dominante. Os ecos do que partiram nos corpos daquelas que permanecem, apontam para a reparação no presente.

.Frente o resgate da memória em torno da escravidão, o mar apresenta-se como figura complexa. Enquanto elemento imaginativo é constituído entre o impulso e o aprofundamento, ao ser encarado, previamente, como passagem e permanência do trauma e, a posteriori, como escape, delírio e potência imaginária de reparação. As imagens marítimas, portanto, tornam-se signos da escravidão, ao passo que o Atlântico pode ser interpretado como síntese histórica, política e pessoal.

Referências bibliográficas:

BENJAMIN, Walter. **Sobre o conceito da história**. In: _____. Magia e técnica, arte e ciência: obras escolhidas, vol. 1. São Paulo: Brasiliense, 1983, p. 222–232.

COCCIA, Emanuele. **A vida sensível**. Tradução de Diego Cervelin. Desterro: Cultura e Barbárie (Coleção PARRHESIA), 2010.

HARTMAN, Saidiya. **Venus in Two Acts**. Small Axe, v. 12, n. 2, 17 jul. 2008, p. 1–14.

MBEMBE, Achille. **As formas africanas de auto-inscrição**. Tradução de Patrícia Farias. Estudos Afro-Asiáticos, v. 23, n. 1, jun. 2001, p. 171–209.

MBEMBE, Achille. **Crítica da Razão Negra**. Tradução de Sebastião Nascimento. São Paulo: n-1 edições, 2018.

RIBEIRO, Marcelo R. S. **Retomar o passado: a escravidão em filmes africanos**. In: Anais de Textos Completos do XXII Encontro SOCINE [recurso eletrônico] / Organização editorial Angela Freire Prysthon... [et al.]. São Paulo: SOCINE, 2018, p. 686–691.