



Contar histórias, evocar memórias: a autoetnografia no cinema de Safi Faye

Tell stories, evoke memories: the autoethnography in Safi Faye's cinema

Evelyn Sacramento¹
Morgana Gama de Lima²

Resumo

Considerada a primeira cineasta do continente africano a ter filmes distribuídos internacionalmente, Safi Faye é relevante não apenas no que diz respeito à sua trajetória, mas como essa trajetória atravessa suas produções e torna-se um aspecto determinante para a configuração de uma nova forma de se contar histórias no cinema. Tais histórias, narradas por ela e pela voz de outras pessoas, nascem de um movimento de retorno pessoal – retorno da cineasta à sua terra natal – mas, ao mesmo tempo, impulsionam um movimento de retorno coletivo. Partindo, pois, do conceito de autoetnografia nos estudos do cinema documentário (RUSSELL, 1999), serão considerados para objeto de análise três filmes realizados pela cineasta - *Kaddu Beykat* (1975), *Fad'jal* (1979) e *Mossane* (1996) – com o fim de compreender como seu método de criação artística propõe uma maneira de se reapropriar de uma memória coletiva, desafiando os apagamentos de leituras eurocêntricas da História.

Palavras-chave: Safi Faye. Cinemas Africanos. Autoetnografia.

Abstract

Considered the first filmmaker on the African continent to have films distributed internationally, Safi Faye is relevant not only about her trajectory, but also how this trajectory crosses her productions and becomes a determining aspect for the configuration of a new way of telling stories in cinema. Such stories, narrated by her through the voice of other people, are born from a movement of personal return – the filmmaker's return to her homeland – but, at the same time, they drive a movement of collective return. Based on the concept of autoethnography in documentary film studies (RUSSELL, 1999), will be analyzed three films made by the filmmaker - *Kaddu Beykat* (1975), *Fad'jal* (1979) and *Mossane* (1996) - with in order to understand how his method of artistic creation proposes a way of reappropriating a collective memory, challenging the erasures of eurocentric readings of History.

Keywords: Safi Faye. African cinemas. Autoethnography.

1. Mestre pelo Programa Multidisciplinar de Pós-Graduação em Estudo Étnicos e Africanos pela Universidade Federal da Bahia (CEAO/UFBA). E-mail: evelynsacramento@gmail.com. <https://orcid.org/0000-0001-6309-5076>.

2. Doutora pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura Contemporâneas da Universidade Federal da Bahia (Póscom/UFBA). E-mail: morganaagama@gmail.com. <https://orcid.org/0000-0002-7589-8332>.

Introdução

A compreensão de que o cinema é um espaço privilegiado para se contar histórias já não mais é novidade, contudo, ao se fazer uma breve retrospectiva de como a técnica cinematográfica foi utilizada ao redor do mundo, é possível perceber diferentes finalidades, sobretudo, quando observado o perfil das pessoas que assumiam o lugar por detrás das câmeras. Logo, à medida em que novos públicos têm acesso à produção de filmes, emergem novas histórias e, acima de tudo, novas formas de se contar histórias. Embora essa seja uma reflexão bem ampla e aplicável para o cinema, de um modo geral, o nosso propósito aqui é pensar a apropriação da técnica cinematográfica a partir de um perfil bem específico: o cinema produzido por uma mulher negra, de origem africana, nos anos 1970.

Certamente não são muitas as pessoas no campo da realização que podem ser encontradas por meio de tais características e essa é a razão pela qual o cinema produzido por Safi Faye, mesmo nos dias atuais, ainda é tão singular. Considerada a primeira cineasta do continente africano a ter filmes distribuídos internacionalmente, só recentemente a obra dessa cineasta senegalesa vem sendo estudada no Brasil (SACRAMENTO, 2016; 2019; 2021). Uma ausência discursiva que compromete diretamente os estudos teóricos no campo do cinema e impede que se tenha uma visão mais abrangente acerca das próprias contribuições e intervenções femininas na história do cinema. Até mesmo em investigações que propõem apresentar um panorama do cinema feito por mulheres ao redor do mundo³, ainda não contemplam a diversidade e pioneirismo das cineastas do continente africano.

Por outro lado, o cinema de Safi Faye se torna relevante não apenas no que diz respeito à sua trajetória, mas como essa trajetória atravessa suas produções e torna-se um aspecto determinante para a configuração de uma nova forma de se contar histórias no cinema. Uma forma narrativa que não está preocupada com as convenções tradicionais de gênero cinematográfico, entre documentário e ficção, mas que tem o compromisso com o “real da imaginação”, histórias que, uma vez compartilhadas no cinema, têm o potencial de evocar memórias individuais e coletivas.

As histórias contadas nos filmes de Safi Faye, narradas por ela pela voz de outras pessoas, nascem de um movimento de retorno pessoal – retorno da cineasta à sua terra natal, a aldeia de Fad’jal – mas que, ao mesmo tempo, impulsionam um movimento de retorno coletivo, pois à medida em que aquelas histórias se tornam conhecidas, mobilizam a recuperação de memórias coletivas, de um povo, invisibilizadas pelo regime colonial. Então, se em um primeiro momento, e de modo isolado, os filmes da cineasta parecem transitar entre a autobiografia e a etnografia ou em um “olhar duplo” (SACRAMENTO, 2019), quando considerados em conjunto revelam contornos mais amplos de uma estratégia narrativa, em que o íntimo e pessoal são apenas um meio de apontar para questões coletivas. Tal estratégia, aqui denominada de autoetnografia, funciona como um potente gesto de subverter paradigmas e convenções eurocêntricas utilizados em produções audiovisuais, especialmente no cinema documentário, como forma de representar as culturas africanas.

3. A título de exemplo, a série documental *Women Make Film: a new road movie through cinema* (Mark Cousins, 2018) só apresenta seis cineastas do contexto africano e afrodiáspórico: Safi Faye, Sarah Maldoror, Moufida Tlatli, Mati Diop e Assia Djebar.

Partindo, pois, do conceito de autoetnografia nos estudos do cinema documentário (RUSSELL, 1999) e como ele contribui para a compreensão do cinema produzido por Safi Faye, serão considerados para objeto de análise três filmes: *Kaddu Beykat* (1975), *Fad'jal* (1979) e *Mossane* (1996). Os dois primeiros, por apresentarem os sérères (grupo étnico do Senegal) a partir de uma estética documental, e o terceiro por se tratar da única obra inteiramente ficcional da cineasta. Nesse sentido, a análise se concentra em observar como os procedimentos estético-estilísticos utilizados pela cineasta para a construção narrativa dos seus filmes rompem com as convenções de gênero cinematográfico, entre documentário e ficção, recuperando memórias pela partilha de histórias.

Uma etnógrafa-cineasta

De origem senegalesa, Safi Faye nasceu em Fad'jal (1943), uma pequena aldeia do grupo étnico sérère situada na região de Sine-Saloum, do Senegal, e antes de ingressar no cinema, começou sua trajetória profissional como professora. Nesse período participou do *I Festival de Artes e Culturas Negras* (1966), em Dacar, e lá conheceu o cineasta e etnólogo francês Jean Rouch. Desse contato, surgiu a sua primeira experiência no cinema, trabalhando como atriz no filme *Petit à petit* (1968) e, pouco tempo depois, Faye deu início aos estudos de etnologia na *École Pratique des Hautes Études*, em Paris (1972-1977) e cinema na *École Nationale Supérieure Louis Lumière* (1972-1974) (UKADIKE, 2002), formação que culminou com a defesa de uma tese de doutorado sobre religião e cultura sérère na Universidade de Paris VII (1979).

A experiência com a etnologia, associada com a sua vivência em comunidade, fez com que boa parte de sua filmografia refletisse uma preocupação em mostrar as pessoas, os costumes e problemas cotidianos do povoado onde nasceu. Uma escolha inovadora para a década de 1970, pois, até aquele momento, o método etnográfico era aplicado ao cinema apenas por cineastas europeus, notadamente da França. Logo, fazer documentários que se propusessem a apresentar as culturas africanas, significava por um lado, se confrontar com os paradigmas do documentário etnográfico em sua forma de representar o “outro africano”, e de outro se confrontar com a representação da própria identidade, uma vez que aquela aldeia também era a sua terra natal. Esta é a razão pela qual a abordagem de Safi Faye em seus filmes é definida como um “olhar duplo”:

Em sua filmografia, a cineasta transita entre extremidades e espaços de fala que foram demarcados pela colonização. O primeiro é esse olhar íntimo sobre suas vivências no interior da aldeia, a relação com a família e com a comunidade. E o outro é o olhar a partir de sua trajetória pela diáspora. Foi a sua saída da aldeia que a permitiu ter um olhar ampliado sobre a África, e esses aspectos provocaram transformações fundamentais que ficaram expressas em sua obra. Ela não só realizou pesquisa sobre sua comunidade, como também fez filmes sobre/com ela⁴, no momento em que fez um percurso de aprendizado e de pesquisa na França (SACRAMENTO, 2021, p. 79).

Embora o ponto de partida de seus filmes fosse o registro do cotidiano local, à medida em que tais fatos permitiam conhecer as dificuldades enfrentadas pelos agricultores – muitas delas em consequência de políticas governamentais adotadas pelo

4. Anos mais tarde, a cineasta vietnamita Trinh T Minh-Ha ao realizar seu primeiro filme *Reassemblage* (1982), em uma vila sérère, anuncia em voz over: *I do not intend to speak about; just speak nearby* (Não pretendo falar sobre; só quero falar perto), relativizando e questionando sua autoridade para narrar aquela cultura. Cf. Patrick J. Reed (2020).

governo do Senegal no pós-independência – tais narrativas adquiriam contornos de uma crítica mais ampla e também mais profunda. Logo, não se tratava apenas de construir novas representações sobre as pessoas do campo, mas construir uma crônica social que fosse capaz de denunciar a permanência dos efeitos da colonização, mesmo em lugares distantes da capital e após um processo formal de emancipação política.

Em um trânsito constante entre os interesses pessoais da pesquisadora, cineasta, e os interesses coletivos dos habitantes da vila que ansiavam por serem ouvidos. Ouvir os moradores da vila onde nasceu, era uma forma de a cineasta conhecer sua própria história, principalmente considerando que os seus referenciais históricos e culturais estavam ancorados na educação oferecida outrora pelo regime colonial: “Quando cheguei na França [...] e muitas pessoas me faziam perguntas sobre a África para as quais eu não tinha resposta porque assim como você, aprendi que Luís XIV era o maior rei da França” (LA LEÇON, 2010). Ao privilegiar a voz e as histórias contadas pelos sujeitos filmados, Safi Faye também se aproximava das tradições orais africanas, que, nas palavras do filósofo Hampaté Bâ é uma tradição que “não se limita a histórias e lendas, ou mesmo a relatos mitológicos ou históricos, [...]. A tradição oral é a grande escala da vida, e dela recupera e relaciona todos os aspectos” (HAMPATÉ BÂ, 2010, p. 169).

Por um novo documentário etnográfico?

Para compreender o que a adoção da autoetnografia significa para uma cineasta africana é preciso lembrar que as primeiras produções documentais realizadas no continente africano, ainda na década de 1920, eram registros de aventuras, viagens e incursões etnográficas voltadas ao conhecimento de atividades cotidianas, costumes, religião que, na maioria das vezes, serviam para reafirmar o discurso de superioridade do colonizador sobre o colonizado, da metrópole em relação à colônia. Esse primeiro “olhar etnográfico” sobre o continente, embora legitimado pelo discurso científico da etnologia, acabava sendo uma projeção dos preconceitos construídos e perpetuados pelo sistema colonial.

Em um debate sobre o assunto, o cineasta senegalês Ousmane Sembène (1923-2007) expôs para Jean Rouch qual era a principal limitação dos documentários etnográficos feitos sobre a África: “O que eu não gosto sobre a etnografia, [...] é que não é suficiente dizer que um homem que vemos está andando, devemos saber de onde ele vem e para onde ele está indo” (CERVONI, 1982). Dito de outro modo, o que faltava aos documentários etnográficos eram histórias capazes de oferecer a devida contextualização aos sujeitos filmados.

Por esta razão, logo após a independência, cineastas africanos vão buscar combater os estereótipos coloniais a partir de filmes que representassem o continente e suas culturas a partir de uma visão de dentro. Com isso, o surgimento de produções documentais, feitas em situação de exílio, irão caracterizar os primeiros documentários realizados por africanos, se contrapondo aos parâmetros vigentes no cânone documental e por essa mesma razão sendo excluídos dele (GABARA, 2019). Além disso, o próprio campo do documentário etnográfico passou por transformações, quando ainda nos anos 1950, Jean Rouch começou a adotar o método da “antropologia compartilhada”, permitindo que

sujeitos africanos filmados atuassem e a narrassem a si mesmos nos filmes, dando forma às produções que ficaram conhecidas como “etnoficções” e problematizando cada vez mais a autoridade do cineasta no documentário etnográfico.

Em continuidade a esse processo de questionamento dos parâmetros que conduziam os modos de representação do outro, vão surgir, em meados da década 1970, no campo da antropologia discussões em torno do conceito de *autoetnografia*. Partindo de estudos literários, o termo é definido, inicialmente, como uma combinação de elementos da etnografia e da autobiografia. Da autobiografia, viria o recurso à epifania, ou seja, o momento em que o pesquisador/narrador relata um evento que marca sua experiência individual e, a partir daí, ilustra um processo social transformador. Por meio dessa estratégia, o sujeito que narra opera a passagem do individual para o coletivo, e assim aproxima o leitor/interlocutor dos acontecimentos apresentados.

Em uma definição extraída da coletânea *Autoetnografía: una metodología cualitativa* (2019), o conceito de autoetnografia consiste em uma investigação que “busca descrever e analisar sistematicamente (grafia), experiências pessoais (auto) para entender uma experiência cultural (etno) [...]” (ELLIS; ADAMS; BOCHNER, 2019, p. 18, tradução nossa⁵), um processo no qual o agente da pesquisa está implicado diretamente e em que a autorreflexão se torna um elemento básico para o estudo de grupos sociais. Apesar da discussão em torno desse conceito surgir no campo da antropologia, ainda nos anos 1970, sua discussão tem ganhado força, sobretudo nas análises de produções audiovisuais contemporâneas pelo fato de que um número cada vez maior de sujeitos que antes eram “objetos de estudos” da etnografia, e que agora são produtores de conhecimento sobre sua própria comunidade, ampliando representações e tensionando os paradigmas de neutralidade e distanciamento do discurso científico (MAIA; BATISTA, 2020).

No contexto de estudos do documentário⁶, Catherine Russell (1999) também define a autoetnografia a partir de sua relação com a autobiografia:

A autobiografia torna-se etnográfica no ponto em que a cineasta ou videomaker entende que sua história pessoal está implicada em formações sociais e processos históricos mais amplos. A identidade não é mais um eu transcendental ou essencial que se revela, mas uma “encenação da subjetividade” – uma representação do eu como uma performance. Na politização do pessoal, as identidades são frequentemente representadas entre diversos discursos culturais, sejam eles étnicos, nacionais, sexuais, raciais e/ou de classe. O sujeito “na história” torna-se desestabilizado e incoerente, lugar de pressões e articulações discursivas⁷. (RUSSELL, 1999, p. 276)

Com base nessa perspectiva, a autoetnografia seria uma espécie de documentário etnográfico experimental em que o/a cineasta se apresenta por meio do “eu” encenado com a finalidade de suscitar discussões identitárias mais amplas e situar a trajetória desse sujeito em uma esfera política. Ao se apresentar por tais procedimentos, a autoetnografia

5. Do original: *La autoetnografía es un acercamiento a la investigación y la escritura que busca describir y analizar sistemáticamente (grafia) experiencias personales (auto) para entender la experiencia cultural (etno) [...]*.

6. De acordo com Juliano Araújo (2020, p. 124-7), entre os autores do campo do documentário que discutem esse conceito estão: Bill Nichols ao abordar a noção de “documentário performático” e Michael Renov, a partir da noção de “etnografia doméstica”.

7. Do original: *Autobiography becomes ethnographic at the point where the film - or videomaker understands his or her personal history to be implicated in larger social formations and historical processes. Identity is no longer a transcendental or essential self that is revealed, but a “staging of subjectivity” - a representation of the self as a performance. In the politicization of the personal, identities are frequently played out among several cultural discourses, be they ethnic, national, sexual, racial, and/or class based. The subject “in history” is rendered destabilized and incoherent, a site of discursive pressures and articulations.*

se contrapunha diretamente à pretensão colonial, dominadora e totalizante da etnografia e, aos poucos, vai se consolidando como uma estratégia que desafia formas de identidades impostas e que oferece a possibilidade de “subjetividades não autorizadas” (RUSSELL, 1999, p. 276), construir novos discursos.

Ao romper com os preceitos colonialistas da etnografia, a autoetnografia acaba se constituindo como uma espécie de anti-documentário, em que distinções eu/outro, viajante/pesquisador se tornam confusas e perdem seu valor em função do próprio processo de deslocamento e autorreflexão no qual o sujeito que filma se submete. No caso de Safi Faye, o deslocamento imposto pela experiência diaspórica associados aos estudos em etnologia, foram os principais fatores para desencadear essa autorreflexão na cineasta. Para pesquisadores como Matthias De Groof (2018, p. 426), o trabalho de Faye pode ser considerado pioneiro por dois aspectos: 1) por adotar o método etnográfico para filmar sua própria comunidade, oferecendo um parâmetro de comparação com outras produções etnográficas, revelando suas relações de alteridade; e 2) por desafiar o “olhar etnográfico” ao apresentar um filme que, embora ficcional, permanece enraizado nos valores de sua cultura. No entanto, considerando o conceito de autoetnografia, acreditamos que o pioneirismo da cineasta está, justamente, em propor uma releitura do método etnográfico, ao adotá-la não somente em produções que se aproximam de uma estética documental, mas também em produções ficcionais como se verá a seguir.

A autoetnografia no “documentário”

Kaddu Beykat (1975) é o primeiro documentário longa-metragem feito por Safi Faye em Fad’jal. Exibido em diversos festivais e amplamente premiado⁸, esse filme fez com que ela se tornasse a primeira cineasta da África Subsaariana a ter uma obra distribuída comercialmente. Feito em preto e branco, a narrativa do documentário inicia com um tom epistolar, se dirigindo ao espectador como o destinatário de uma carta: “Escrevo esta carta para saber como você está. Eu estou muito bem, graças a Deus. É assim que começam nossas cartas lá em casa”.

Se tratando de registros feitos em uma vila no interior do Senegal, a utilização de uma voz narrativa mais pessoal, já era um convite para observar aquelas imagens marcadas pelas convenções do documentário etnográfico sob um outro viés. Não se tratava de adentrar nos costumes de um “outro”, mas sim, da terra onde moram os “meus pais”. O tratamento biográfico das informações daquela comunidade, já apontavam para a proposta de ruptura de Safi Faye e a tentativa de desmistificar as imagens estereotipadas perpetuadas sobre o continente africano no cinema, de um modo geral, mas especialmente no documentário etnográfico. Outra estratégia utilizada é a inserção de encenações, como a história de um casal (Ngor e Coumba) que tem dificuldades de se casar devido à difícil situação socioeconômica do país.

Traduzido para o francês como *Lettre Paysanne* (Carta camponesa) e para o inglês como *Letter from my village* (Carta da minha vila), a realizadora teria dito que a sua tradução a partir do wolof estaria mais próxima de “voz do camponês” ou “palavra de camponês”

8. O pesquisador Frank Ukadike (2002, p. 29), sintetiza as premiações alcançadas pelo filme: “*Kaddu beykat* (*Letter from the village*, 1975), which was shown at the Cannes Film Festival and won the Georges Sadoul Prize as well as winning the award of the international critics of the Festival of Berlin and a special award at the fifth Pan-African Festival of Film and Television of Ouagadougou in Burkina Faso”.

(UKADIKE, 2002, p. 31), expressão que reafirma o seu interesse em dar relevo à voz de seus personagens. A própria diversidade de significados possíveis de se depreender do título original, já prenuncia a tensão entre o individual e o coletivo, pois embora o filme seja narrado em primeira pessoa (autobiografia), a “carta” trata de assuntos coletivos da aldeia se dirigindo a um interlocutor estrangeiro àquele ambiente (etnográfico).

Em uma análise do filme Mahomed Bamba (2012), afirma que a cineasta além de fazer um filme com abordagem etnográfica, ao retratar a realidade sociocultural da aldeia, os rituais de sacrifícios de animais, os preparativos do casamento do casal, também oferece informações relacionadas à condição econômica de seus moradores o que também faz do filme uma “representação sociológica” (BAMBA, 2012, p. 162). Tal representação foi uma das causas para o filme ser censurado no Senegal, visto que ao longo do filme os camponeses falam abertamente sobre o modo como o governo os enganava quando vinha comprar produtos com eles.

Apesar de, em muitos aspectos o filme se aproximar de uma estética do cinema observativo, muito utilizada no documentário etnográfico - câmera fixa, sem intervenções no depoimento dos sujeitos filmados - o filme rompe com os procedimentos clássicos ao encenar a subjetividade por meio da narração de uma carta e ao inserir o romance entre Ngor e Coumba, dois jovens que querem se casar, mas que precisam lidar com as dificuldades socioeconômicas.

O seu segundo longa-metragem também é ambientado na aldeia à qual ela presta homenagem pelo título do filme: *Fad'jal* (1979). No filme, a cineasta, mais uma vez, expõe evidências da sua autoetnografia ao apresentar sequências que misturam a observação íntima da vida cotidiana da aldeia com cenas ficcionalizadas que materializam as histórias narradas pelos seus aldeões. Entre eles, o mais importante é o ancião Ibou Ndong que ao pé de uma grande árvore, a árvore da palavra, narra para um grupo de crianças a história de como surgiu aquele povoado. Assim como ele, outros sujeitos também são ouvidos e contam sobre as dificuldades em explorar a terra e se alimentar da própria produção. Diferentemente de *Kaddu Beykat*, há poucas intervenções da voz de Safi Faye.

Exibido no Festival de Cannes (1979) e contemplado com um prêmio no Festival de Cartago (1980), *Fad'jal* vai além das questões locais, trata também, sobre rituais cíclicos da vida como nascimento e morte como parte do cotidiano da vila. Situações retratadas conforme os costumes locais, mas que geram grande empatia e envolvimento pela sua universalidade. Além disso, em termos da narrativa, a autora coloca lado a lado, a história mitológica do nascimento da aldeia, contada a partir dos mais velhos para as crianças, com a história que fora aprendida através dos moldes coloniais.

Desde o subtítulo do filme *grand-père, raconte nous...* (algo como: “avô, nos conte...”) percebe-se uma valorização das tradições orais. Seja por meios das narrativas do “avô” sobre Mbang Fadiel, a mulher fundadora da aldeia, ou através das canções entoadas durante o cultivo do amendoim, aspectos que resultam da consciência da importância do filme como meio de comunicação em uma população com alto índice de iletramento e que tem nas culturas orais a sua principal fonte de informação. Como afirma a frase de abertura do filme, de autoria do filósofo Hampaté Bâ: “em África, quando morre um velho, é uma biblioteca que queima” – histórias que se perdem. A própria cineasta afirma que, embora boa parte das pessoas não soubessem ler livros ou

literatura, elas sabiam ler imagens (ELLERSON, 2004, p. 187). Essa talvez, seja a razão pela qual a realização do documentário se aproxima de escolhas estéticas do cinema direto, sem maiores intervenções nos eventos registrados e também pela técnica da entrevista, método a partir do qual o depoimento dos moradores é gravado para compor a voz narrativa de outros momentos do filme.

Pela voz dos camponeses de Fad'jal, elementos históricos que advém da memória permitem compreender as dificuldades socioeconômicas vivenciadas pelos povos africanos, de um modo geral, mesmo após o processo de independência política do país. Enquanto cineastas como Ousmane Sembène denunciavam contradições sociais por meio do investimento em narrativas ficcionais - muitas delas resultantes dos romances que escreveu - Safi Faye com esses dois filmes investe nos procedimentos do documentário como forma de dar acesso a um modo de representação dos africanos que fosse distinto dos documentários etnográficos realizados por cineastas europeus.

No entanto, o filme está longe de ser considerado de acordo com os parâmetros das convenções tradicionais de gênero cinematográfico (documental, etnográfica), mas é uma produção que ao dar voz aos camponeses, moradores da aldeia, permite que suas tradições orais se tornem as linhas mestras da narração fílmica transitando entre características dos dois gêneros. Se de um lado, essa narração inclui o espectador como mais um ouvinte das tradições orais (história e canção), juntamente com as crianças daquela região, de outro ela pode evocar, imaginar, por meio do cinema, um discurso sobre o tempo passado, reavivando o seu significado no presente do filme e de quem assiste.

Também há encenações do passado que é narrado por um antigo morador da aldeia, chamado pelas crianças simplesmente como “avô”. Nas cenas iniciais do filme, são exatamente as crianças que, em sala de aula, recitam frases do livro de história que diz: “Luiz XIV foi o maior rei da França. Ele é chamado Rei Sol”. Na sequência seguinte, em contraposição a esse gesto de reverência ao legado colonial, o filme apresenta um ancião contando a história de origem da aldeia aos pés da árvore da palavra. Como observam Ella Shohat e Robert Stam (2006, p. 42), o filme trata sobre “o processo de roubo e substituição da identidade cultural. Os alunos aprendem que a história ‘real’ está na Europa e que apenas os europeus constituem sujeitos históricos”. Portanto, é através dessas outras vozes, dos moradores da aldeia, que a história local se revela como algo que, embora não esteja em sala de aula, está disponível para a comunidade através da memória dos mais velhos. Uma orientação que fica evidente quando uma outra criança, sentada ao pé da árvore pede ao ancião: “Avô, conte para nós”. Então, ele pergunta: “Contar o quê?”, e o menino, já consciente do poder da palavra, responde: “A nossa história”.

Utilizando um mesmo gancho (a voz de uma criança), o documentário nesse momento propõe uma virada à proposta inicial: se antes uma criança aparecia repetindo a história de Luís XIV como lição da aula de História, reproduzindo tão somente o discurso colonial; agora, também é uma criança que parece apontar para uma nova percepção de história: a “nossa história”, uma história que não é imposta por instituições formais (como a escola), mas que é vivida e perpetuada pela memória dos moradores.

O documentário também apresenta uma análise da situação econômica que vive o Senegal nos anos 1970, denunciando a difícil situação de famílias agricultoras resultante da imposição da monocultura do amendoim. Neste cenário, os agricultores são obrigados

a pagar altos impostos e a produzir apenas amendoim para repassar para o Estado, revelando uma relação de subordinação, mesmo após a independência do Senegal. Além disso, o documentário mostra que a região passa por um grande período de seca, obrigando os jovens a irem trabalhar na cidade para ajudar na manutenção de suas famílias, representado de modo ficcional pelo personagem Ngor. Safi Faye possibilita que o camponês fale sobre sua própria condição e por esse aspecto ele se coloca também como um filme de denúncia: ela denuncia os abusos do Estado, o que leva o filme a ser proibido de ser exibido no Senegal.

A autoetnografia na “ficção”

Safi Faye encerra sua filmografia com o longa-metragem *Mossane* (1996), seu único filme de ficção. O filme traz a história de Mossane (Magou Seck), uma jovem garota de 14 anos que mora na aldeia Mbissel, uma vila rural sérère, e possui uma beleza extraordinária⁹ que seduz e encanta a muitos que estão ao seu redor, incluindo seu irmão Ngor (Alpha Diouf), seu vizinho Sitor (Saliou Diouf) e até os próprios espíritos ancestrais (denominados *pangools*). Esse poder atrativo de sua beleza é justamente o que vai sustentar a narrativa mitológica - também concebida pela cineasta - segundo a qual, a cada duzentos anos uma menina de 14 anos teria de ser “devolvida” aos ancestrais da aldeia pelas águas do rio Mamangueth.

Em meio a esse cenário, o filme também dá espaço para apresentar detalhes relativos à subjetividade da personagem, indicando as preferências de Mossane. Mesmo sendo desejada por muitos, ela é apaixonada por Fara (Alioune Konaré), um estudante universitário, mas é impedida de assumir publicamente esse romance, pois em respeito às tradições de sua aldeia foi prometida a Diogoye (Moussa Camara), um ex-morador da vila que emigrou para a França e a quem ela só conhece por fotografias. É nesse contexto que Mossane se recusa a casar com Diogoye e acaba fugindo de casa.

Mesmo sendo um filme inteiramente ficcional, Safi Faye se utiliza de elementos da etnografia para construí-lo, a começar pela criação de uma narrativa mitológica para dar um sentido sobrenatural aos eventos que compõem a trama. Dessa forma, o que se percebe é que nas produções com uma estética documental, a realizadora utiliza recursos ficcionais, enquanto no seu filme ficcional são os procedimentos da etnografia - associados ao universo do documentário - que ela utiliza para dar vida aos seus personagens e contar sua história. Mathias De Groof (2018), ao tratar sobre problemática e complexa relação dos cinemas africanos com a etnografia, afirma que Safi Faye estabelece um jogo com as imagens etnográficas, imitando a sua estética, não com o fim de produzir um conhecimento antropológico, mas para desviá-lo.

Os rituais apresentados em *Mossane*, embora inspirados em referências culturais do grupo étnico sérère, foram deliberadamente inventados para o universo da narrativa fílmica. Apesar disso, não raro, tais rituais foram interpretados como verídicos pela audiência europeia e o filme ficcional como sendo uma representação do “real” vivido pela aldeia. A própria cineasta afirma isso em uma entrevista:

⁹ Mossane, advém de moss expressão que significa beleza na língua sérère como atesta a cineasta em depoimento para Françoise Pfaff (1992): “[...] moss means beauty in the Serer language. It is a kind of beauty which is inaccessible to human beings”.

Quando eu o mostrei em Paris e convidei meus ex-professores de antropologia e etnologia para assistir ao filme, eles admiraram a imaginação criativa envolvida na realização daquelas imagens. É claro que eles entendiam que eram imagens fictícias que eu inventei, mas algumas pessoas acharam que a história era real¹⁰. (UKADIKE, 2002, p. 38-39, tradução nossa).

Quando Safi Faye escolhe utilizar o método etnográfico para a composição de uma obra ficcional, ao tempo em que mimetiza um procedimento utilizado nos estudos antropológicos para a representação do “outro”, opera um movimento simultâneo de inversão e reversão. Inversão em relação ao que Jean Rouch fez em suas etnoficções: ao invés de inserir a ficção na etnografia, inseriu o “olhar etnográfico” em uma produção ficcional. O resultado dessa inversão é uma espécie de reversão dos efeitos causados pelas produções etnográficas sobre África (feitas pelos europeus): revelar a natureza inventada do mito.

Ao imitar o gesto etnográfico na narrativa de *Mossane*, a cineasta fez com que a história fosse interpretada como verídica, pois mesmo sendo uma produção inteiramente ficcional, os parâmetros etnográficos - normalmente usados no documentário - haviam condicionado as audiências em torno de uma expectativa pelo factual (LIMA, 2020, p. 148-9). Compreender esse mecanismo de funcionamento da etnografia, era o caminho para denunciar e questionar “os mitos e conceitos errôneos que foram perpetuados sobre a África” (ELLERSON, 2004, p. 192) pela criação de “novos mitos”, ou seja, inventar histórias a partir de elementos factuais.

Nesse sentido, a autoetnografia de Faye aplicada ao regime ficcional, pode ser descrita como a apresentação de uma história que, embora inspirada em aspectos do repertório cultural do povo sérère, é construída pela sua própria imaginação para operar uma espécie de “mitologização” da narrativa:

Em um caminho inverso ao das antigas narrativas mitológicas – cuja natureza factual foi revestida pelo ficcional a fim de reavivar e perpetuar seu sentido – os cinemas africanos se valem da força dos “mitos”, difundidos pelas culturas hegemônicas, e do distanciamento histórico de boa parte de suas audiências, para apresentar narrativas cuja aparência ressoa como alegoria, mas que em sua natureza constitutiva incorporam elementos de contos e histórias populares difundidos pela memória, operando através do cinema uma verdadeira re-leitura da própria História. (LIMA, 2020, p. 148)

Considerações finais

No Brasil, os estudos que tratam da autoetnografia no audiovisual estão voltados para produções protagonizadas por povos originários (ARAÚJO, 2020; REYNA; FRIGGI, 2020) e se tornou um eixo conceitual produtivo para analisar essas obras, pois permite que elas se tornem relevantes, não somente por conferir visibilidade a novos sujeitos (e com eles, novas histórias), mas também por desafiar parâmetros e convenções do fazer cinematográfico, abrir outras perspectivas sobre modos de representação da alteridade.

Apesar da contribuição desses trabalhos para o campo teórico, o que se percebe é que eles se debruçam sobre produções audiovisuais contemporâneas. Tal fenômeno,

¹⁰. Do original: *When I showed it in Paris and invited my former professors of anthropology and ethnology to see the film, they admired the creative imagination involved in the realization of those images. Of course, they understood them to be fictional images which I invented, but some people think the story was real.*

pode levar à falsa conclusão de que a autoetnografia no audiovisual é um fato recente, no entanto, pela obra de Safi Faye percebe-se que não. Outro aspecto que dificulta uma compreensão mais ampla da autoetnografia é o próprio *corpus* fílmico das publicações que fazem referência direta ao conceito (RUSSELL, 1999). Geralmente se limitam à apreciação da filmografia proveniente de realizadores do continente europeu, a exemplo de Chris Marker (França) e Chantal Akerman (França). Realizadores cujas experimentações, nesse sentido, são da década de 1980 e que a própria aplicação do termo autoetnografia demanda uma reconfiguração daquilo que se entende por “etnografia”.

Para além desses desafios teóricos pertinentes ao conceito, a pergunta que percorre o nosso trabalho e que buscamos sintetizar é: como a autoetnografia, enquanto método de criação artística, interfere na composição de narrativas audiovisuais? Embora esta seja uma pergunta longe de ter uma resposta única - a começar pela própria diversidade dos agentes que se apropriam desse método - acreditamos que um olhar atento a uma parte da filmografia de Safi Faye permite chegar a algumas hipóteses.

Uma delas é: narrativas cuja disposição de histórias individuais sirvam para a projeção de memórias coletivas. De acordo com Hampaté Bâ (2010), na África tudo é História, de modo que “qualquer incidente da vida, qualquer acontecimento trivial pode sempre dar ocasião a múltiplos desenvolvimentos, pode induzir à narração de um mito, de uma história ou de uma lenda” (HAMPATÉ BÂ, 2010, p. 183). Isso fica evidente nos filmes de Safi Faye, pois é pela valorização de situações cotidianas que ela constitui suas histórias, sem a preocupação em distinguir se são obras ficcionais ou documentais, pois para ela o parâmetro para criar é a sua imaginação “porque minha imaginação vem do que vivi, dos valores que me foram incutidos, da educação que me foi dada” (LA LEÇON, 2010).

O passado africano, retratado através de narrativas cinematográficas foi, na maioria das vezes, apresentado dentro de uma perspectiva europeia, enfatizando mais a história dos europeus na África. Ao apresentar esses eventos cotidianos, a partir de uma visão “de dentro” (autobiografia), ajustada aos procedimentos de uma visão “de fora” (etnografia), acreditamos que Safi Faye evoca, recupera memórias à medida em que cria suas histórias.

Através dessas obras é possível aventar que Safi Faye, realiza o exercício de recontar a história a partir do seu próprio ponto de vista, enquanto desenvolve uma maneira de se reapropriar de uma memória que é sua, mas também é coletiva. Memórias que, difundidas em tradições orais no cinema, questionam as convenções tradicionais de gêneros cinematográficos por meio da autoetnografia, ao tempo em que desafiam os apagamentos de leituras eurocêntricas da História em um contexto pós-colonial.

Bibliografia

ARAÚJO, Juliano José de. “O documentário autoetnográfico do projeto Vídeo nas Aldeias”. **Teoria e Cultura**, v. 15, n. 3, 2020. Disponível em: <periodicos.ufjf.br/index.php/TeoriaeCultura/article/view/30080>.

BAMBA, Mahomed. O dever de memória nas literaturas e nos cinemas da África e da diáspora. In. OLIVEIRA, Humberto de Luiz Lima de; SEIDEL, R. H. (Orgs.). **Pós-colonialismo e globalização:**

- culturas e desenvolvimento em questão. Feira de Santana: Universidade Estadual de Feira de Santana, Núcleo de Estudos Canadenses, 2008. p. 133-147.
- BAMBA, Mahomed. A dimensão pragmática da narrativa e do discurso dos filmes sobre clima e meio ambiente. In. MAIA, Guilherme; SERAFIM, José Francisco. **Ouvir o documentário**: vozes, músicas, ruídos. Salvador: Edufba, 2015. p. 151-168
- CERVONI, Albert. “Une confrontation historique en 1965 entre Jean Rouch et Sembène Ousmane: ‘Tu nous regardes comme des insectes’”. In. **CinémAction**: Jean Rouch, un griot gaulois. Paris: L’Harmattan, 1982. p. 77-78. Disponível em: <derives.tv/tu-nous-regardes-comme-des>.
- DE GROOF, Matthias. “Ethnographic Film’s Relation to African Cinema: Safi Faye and Jean Rouch”. **Visual Anthropology**, 31:4-5, p. 426-444, 2018. Disponível em: <hdl.handle.net/10067/1554830151162165141>.
- ELLERSON, Beti. Africa through a Woman’s Eyes: Safi Faye’s Cinema. In. PFAFF, Françoise (Org.). **Focus on African Films**. Bloomington, Indiana: Indiana University Press, 2004. p. 185–202.
- ELLIS, Carolyn; ADAMS, Tony E.; BOCHNER, Arthur. Autoetnografia: un panorama. In. CALVA, Silvia M. Bernard. **Autoetnografia**: una metodología cualitativa. Aguascalientes: Universidad Autónoma de Aguascalientes; El Colegio de San Luis, 2019. p. 17-42
- GABARA, Rachel. From Ethnography to Essay: Realism, Reflexivity, and African Documentary Film. In. HARROW, Kenneth W.; GARRITANO, Carmela. **A companion to African cinema**. Nova Jersey: John Wiley & Sons, 2019. p. 358-378
- HAMPATÉ BÂ, Amadou. A tradição viva. In. **História geral da África**, I: Metodologia e pré-história da África. 2ª ed. Brasília: Unesco, 2010. p. 167-212.
- LIMA, Morgana Gama de. **Griots modernos**: por uma compreensão do uso de alegorias como recurso retórico em filmes africanos. Tese (Doutorado), Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2020.
- MAIA, Suzana; BATISTA, Jeferson. “Reflexões sobre a autoetnografia”. **Prelúdios**, Salvador, v. 9, n. 10, p. 240-246, ago./dez. 2020. Disponível em: <periodicos.ufba.br/index.php/revistapreludios/article/view/37669/26323>.
- PFAFF, Françoise. “Five West African Filmmakers on Their Films”. **A Journal of Opinion**, v. 20, n. 2 (1992), p. 31-37. Disponível em: <jstor.org/stable/1166989>. Acesso em: 14 out. 2022.
- REED, Patrick. J. “The Enduring Power of Trinh T. Minh-ha’s Anti-Ethnography” em ArtReview, 19 out. 2020. Disponível em: <https://artreview.com/the-enduring-power-of-trinh-t-minh-ha-films/>. Acesso em: 27 jul. 2022.
- REYNA, Carlos Pérez; FRIGGI, Mariana Stolf. “Teko Haxy: autoetnografia e o documentário dispositivo na terra imperfeita”. **Teoria e Cultura**, v. 15, n. 3, 2020. Disponível em: <doi.org/10.34019/2318-101X.2020.v15.33001>.
- RUSSELL, Catherine. Autoethnography: journeys of the Self. In. **Experimental ethnography**: the work of film in the age of video. Londres: Duke University Press, 1999. p. 275-314.
- SACRAMENTO, Evelyn dos Santos. “Safi Faye: cinema e percurso”. **Revista Cantareira**, ed. 25/ jul-dez, 2016, p. 88-95.

SACRAMENTO, Evelyn dos Santos. Mossane, uma autoetnografia na ficção? In. SILVA, Jamile Borges da (Org.). **Estudos em rede: tecnologia, antirracismo e cultura**. Santa Maria: Arco Editores, 2021. p. 77-92.

SACRAMENTO, Evelyn dos Santos. **Safi Faye: entre o olhar e o pertencimento**. Dissertação (Mestrado), Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2019.

SHOHAT, Ella; STAM, Robert. **Crítica da imagem eurocêntrica: multiculturalismo e representação**. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

UKADIKE, Nwachukwu Frank. Safi Faye (Senegal). In. **Questioning African cinema: conversations with filmmakers**. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2002. p. 29-40

4e Festival du film documentaire de Saint-Louis, Sénégal. Disponível em: <docmonde.org/wp-content/uploads/2017/11/Catalogue-STLOUIS2017-web.pdf>. Acesso em: 14 out. 2022.

Obras Audiovisuais

FAD'JAL. Direção: Safi Faye. França, Senegal: Ministério de Relações Exteriores (França), Institut National de l'Audiovisuel (INA), Safi Films, 1979. 112 min.

KADDU Beykat. Direção: Safi Faye. França, Senegal, 1975. 90 min.

LA LEÇON de Cinéma de Safi Faye. 32e Festival International de Films de Femmes. 2010. Disponível em: <http://www.dailymotion.com/video/xcmkn9_la-lecon-de-cinema-de-safi-faye_creation>. Acesso em: 05 set. 2013.

MOSSANE. Direção: Safi Faye. Senegal: Les Ateliers de l'Arche, Muss Productions, Zweites Deutsches Fernsehen (ZDF), La Sept-Arte, 1996. 105 min.

PETIT à petit. Direção: Jean Rouch. França, Níger: Les Films de la Pléiade, 1970. 96 min.

WOMEN Make Film: a new road movie through cinema. Direção: Mark Cousins. Reino Unido: Hopscotch Films, 2018. 840 min.