



**De corpos periféricos ao cinema de autorrepresentação:
entrevista com Welket Bungué**

Ana Camila de Souza Esteves¹

Jusciele Conceição Almeida de Oliveira²

Morgana Gama de Lima³

¹ Doutoranda no Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura Contemporâneas da Universidade Federal da Bahia.

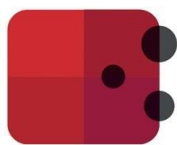
Email: anacamila.ufba@gmail.com

² Pesquisadora colaboradora do Centro em Investigação em Comunicação e Artes da Universidade do Algarve (Portugal).

Email: jusciele@gmail.com

³ Doutora pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura Contemporâneas da Universidade Federal da Bahia.

Email: morganagama@gmail.com

**Resumo**

Nesta entrevista, o multiartista guineense-português Welket Bungué fala sobre afrodiasporas, trânsitos, novos espaços de poder, (neo)colonialismos, novas fronteiras físicas e culturais, corpos marginalizados e políticos, escolhas estéticas, perspectivas globalizantes e, claro, cinema. Chamam atenção os conceitos de autorrepresentação e corpos periféricos propostos pelo autor, relacionados com suas experiências nos diversos lugares por onde passou e morou (Guiné-Bissau, Portugal, Brasil, Cabo Verde, França, Alemanha). Welket propõe uma desconstrução da ideia de “periférico” e de “autorrepresentação”, indicando que o sujeito periférico tem a capacidade de transitar por diversos espaços e perceber diferentes perspectivas em um mesmo contexto; e a autorrepresentação como uma atitude cívica e artística diante do mundo.

Palavras-chave: cinema; corpos periféricos; autorrepresentação; afrodiaspora.

Abstract

In this interview, the Guinean-Portuguese multiartist Welket Bungué talks about afrodiasporas, transits, new spaces of power, (neo)colonialisms, new physical and cultural borders, marginalized and political bodies, aesthetic choices, globalizing perspectives, and, of course, cinema. The concepts of self-representation and peripheral bodies proposed by the author call attention, as they are related to his experiences in several places he visited and lived (Guinea-Bissau, Portugal, Brazil, Cape Verde, France, Germany). Welket proposes a deconstruction of the ideas of “peripheral” and “self-representation”, pointing out that the peripheral subject has the ability to move through different spaces and perceive different perspectives in the same context; and self-representation as a civic and artistic attitude towards the world.

Keywords: cinema; peripheral bodies; self-representation; afrodiaspora.

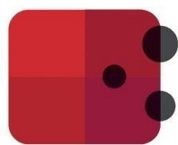


Nascido na Guiné-Bissau, em 1988, Welket Bungué é um realizador múltiplo. Sua filmografia é marcada não só por sua atuação transdisciplinar como diretor, roteirista, produtor, ator e editor, mas pela aplicação na prática do que ele chama de “cinema de autorrepresentação”. Ao longo desta conversa, o artista, que se considera guineense-português, já tendo vivido no Brasil e hoje residente na Alemanha, nos sugere pensar sobre o termo “periférico” a partir de uma perspectiva ativa do corpo realizador e através de suas experiências de deslocamentos mundo afora. Bungué se mostra consciente de viver entre bordas ao mesmo tempo que desafia seus limites e propõe novos caminhos através de um cinema, em suas próprias palavras, disruptivo e irreverente.

O convite para essa entrevista surgiu a partir da ocasião em que o artista, na contramão do que se costuma fazer dentro da lógica de distribuição no cinema, disponibilizou gratuitamente, no YouTube, 15 dos seus filmes em que atua como diretor e/ou ator⁴. Vimos então a oportunidade de imersão em uma obra complexa, contemporânea e autoconsciente de um autor que literalmente se envolve em todos os aspectos estilísticos e de produção dos seus filmes, nos provocando a sair do lugar comum do que poderíamos chamar de autorrepresentação. Em meio a constantes discussões em torno das contradições e limites dos cinemas hegemônicos, seus modos de fazer e suas estratégias para alcançar audiências massivas, Welket Bungué desloca o nosso olhar para um pensamento sobre um cinema feito por sujeitos que circulam, sujeitos que se entendem a partir de um *corpo periférico* e que, portanto, fazem cinema com uma linguagem que lhes é própria. Assim, Welket propõe um deslocamento do conceito de “periférico”, apontando a autorrepresentação como uma atitude cívica e artística perante o mundo e como proposta de (des)construção de histórias, (pré)conceitos e estéticas, buscando promover múltiplas possibilidades de (re)interpretações artísticas, políticas, conceituais e culturais.

Welket Bungué é licenciado em Teatro no ramo de Atores (ESTC/Lisboa, 2009-2012) e pós-graduado em Performance (UniRio/RJ, 2012-2013). É Membro Permanente da Academia Portuguesa de Cinema desde 2015, e da *Deutsche Filmakademie* desde 2020. Seu último trabalho como ator foi como o protagonista do filme *Berlin Alexanderplatz* (competição internacional na Berlinale 2020), realizado por Burhan Qurbani. Sua interpretação lhe valeu uma indicação ao Urso de Prata e uma nomeação como Melhor Ator Principal no prêmio LOLA da Academia Alemã de Cinema (*Deutscher Filmpreis*). Welket assinou a curadoria do *Afrotela* 2019, em Portugal, a convite de Carla Fernandes (Afrolis – Associação Cultural), e, em 2020, assumiu a curadoria de curtas-

⁴ Os filmes estão disponíveis em: https://bit.ly/playlist_welket.



metragens de realizadores afrodescendentes para o *Young South Film Festival* (Portugal), com filmes do Brasil, Cabo Verde e São Tomé e Príncipe.

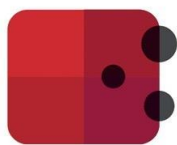
A entrevista com Welket Bungué foi realizada no dia 04 de julho de 2020. Ele em Marselha/França e nós em Salvador/Brasil - um encontro transmitido ao vivo⁵ e com participação do público, promovido no âmbito do Cine África | Em Casa, cineclubes coordenado pelas autoras desta entrevista, cujo objetivo é difundir a produção audiovisual realizada por cineastas africanos(as) na África e na diáspora. O projeto é vinculado à Mostra de Cinemas Africanos e desde maio de 2020 acontece semanalmente em formato digital, com exibição de filmes e discussões com convidados.

Esta conversa, que contou com a colaboração do público do Cine África presente na ocasião, antecipa o trabalho intelectual de Bungué em torno do “cinema de autorrepresentação”, sobre o qual ele atualmente escreve e que em breve deve ser publicado em livro. A coerência com a qual constrói uma reflexão em torno do seu fazer artístico e de todas as dimensões do seu trabalho nos inspira a pensar o cinema e a própria arte com mais ousadia, coragem e responsabilidade.

Jusciele Oliveira (JO): Você nasceu em Xitole na Guiné-Bissau, morou em Portugal, Brasil e Alemanha, já filmou em Lisboa, Rio de Janeiro, Cabo Verde e Bissau. Como estes deslocamentos, migrações e trânsitos estão presentes ou representados nos seus filmes?

Welket Bungué (WB): Eu nasci em Guiné-Bissau em 1988, depois com três anos de idade fui para Portugal, onde vivi até os 24 anos. A partir de 2012, comecei a ir mais regularmente para o Brasil a partir do momento que estudei lá, na Unirio. Essa minha trajetória, esse compasso de criação e desenvolvimento artístico foi muito motivado pelas viagens que fui fazendo e pelas experiências que me proporcionaram, o que se tornou determinante para a minha filmografia. Nesse sentido, meus filmes vislumbram uma perspectiva globalizante mais do que propriamente um olhar que tenha como base aquilo que é a minha realidade – no sentido determinante – tendo em conta a minha raiz portuguesa ou a minha raiz guineense, ou as minhas referências mais vincadas, por conta da minha vivência em Portugal, ou então somente por aquilo que são as minhas impressões captadas e incorporadas ao longo dos anos que vivi no Brasil. Sempre que faço cinema, independentemente do lugar onde estou, tento que esse acumular de experiências e de perspectivas multividentes afetem a narrativa, a história que eu conto, ou a que eu retrato nesses filmes, justamente para tentar me libertar dessa leitura que é

⁵ A íntegra da conversa pode ser acessada aqui: https://youtu.be/T_WRhdkqL4.

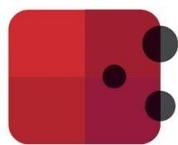


altamente plausível, no sentido da previsibilidade, quando fazemos um filme no Rio de Janeiro, em Lisboa ou em Bissau. Nesse sentido, o fato de eu ser periférico faz com que os filmes tenham essa capacidade de multiperspectiva quando se conta uma determinada história.

JO: Você quer dar algum exemplo disso a partir dos seus filmes?

WB: O curta *Ex Explorador Expropriador* (2020) compõe um tríptico que se chama *Carbono*, composto por três filmes curtos feitos em Cabo Verde. Além deste, o filme ensaio *Kau Berdi* (2019), que significa Cabo Verde, e *Metalheart* (2019/2020), um filme altamente experimental que não tem nenhum protagonista humano – no sentido da representação, do protagonismo, embora vejamos figuras humanas ali presentes. Quando fui a Cabo Verde pela primeira vez nessa ocasião, a achei bastante romancável – no sentido poético do termo – por sua diversidade paisagística. Eu estava sobretudo a ser motivado pelo aspecto sedutor e documental que a captação dessas imagens poderia trazer. Quando o filme foi montado, percebi que tinha que, a partir das imagens captadas em Cabo Verde, articular uma linguagem, uma narrativa ou não-narrativa, a partir de uma temática que pudesse ser globalizante. Essa temática foi justamente a dos contrastes sociais – que muitas vezes são reflexos de disparidades urbanísticas e, por vezes, comunitárias –, a questão da água, um bem precioso escasso e limitado em muitos lugares de Cabo Verde. O arquipélago é um lugar não abençoado pela chuva há pelo menos três anos e, simbolicamente falando, quis fazer com que as imagens desse filme (*Ex Explorador Expropriador*) nos remetessem a uma introspecção que tem a ver com o que são os recursos naturais, propriedade de todos nós, e que por imposição de políticas elitizantes e excludentes acabam por se tornar propriedade somente de algumas pessoas. Embora se tratem de imagens captadas num determinado lugar, o fato de eu fazer essa abordagem mais globalizante como forma de chamar a atenção e provocar um diálogo sobre como são distribuídos os bens naturais do mundo tem a ver com o fato de eu circular e de perceber que esse problema que ocorre em Cabo Verde poderá se equiparar a outro problema em outro contexto. Como por exemplo (à falta de um melhor aqui nesse momento) a falta das terras no Brasil. É assim que tento fazer com que os filmes com essa especificidade possam ter abertura a uma multiplicidade de interpretações.

JO: Você disse que saiu muito criança da Guiné Bissau e volta em 2019, mais de 25 anos depois, mas, ao mesmo tempo, nos seus filmes como *É bom te conhecer*



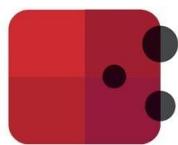
(2019), *Kau Berdi* (2019), e *Buôn* (2015), você escuta o crioulo, as passadas⁶ sobre a etnia balanta⁷, quando você conta ali a história de origem do mundo, e a cultura do seu país de nascimento. Como essas memórias e identidades estão ali presentes, ou como você consegue contemplar isso na sua filmografia?

WB: Eu diria que isso acontece porque eu tive uma boa mãe – duas, na verdade (risos). A minha mãe de consideração, a senhora que me criou, Maria de Fátima Alatrache, e a minha mãe biológica, Segunda N'cabna, que está na Guiné-Bissau e que tive a oportunidade de reencontrar em 2019, justamente após 27 anos. Digo que tive uma boa mãe porque, ao contrário daquilo que o meu pai achou que seria o melhor pra nós, que implicaria falarmos em português a todo momento, em casa e na escola, a minha mãe sempre falava crioulo conosco, e portanto nós sempre estivemos familiarizados com essa língua e com a cultura guineense. Não só através da língua, mas da gastronomia, da música, da tradição oral de histórias típicas daquele lugar. *Buôn* é o primeiro filme que escrevi, meu primeiro argumento que vejo concretizado em filme no momento em que eu já tinha ido para o Brasil e quando despertei para a minha negritude. Quando eu consegui investir tempo e energia para realizar um primeiro filme, achei que deveria refletir esse meu desejo de retornar às minhas raízes. Nesse sentido, propus um argumento que evidenciasse esse conflito interior, mas também um conflito existencial, através da personagem Tambá – que é o meu nome também na história.

Esse filme *Buôn*, meu primeiro curta, expõe esse conflito filosófico que muitas vezes invade os afrodescendentes, ou pelo menos os cidadãos que vivem na diáspora, justamente essa nostalgia ou saudosismo daquilo que é o território de origem, hábitos e práticas ligados à tradição de suas origens. O crioulo surge dessa maneira, e uma vez que era um filme autoral, achei que era o espaço propício para que eu atestasse a herança cultural, o crioulo de Guiné-Bissau. Mas mais do que isso, nesse filme eu faço uso de excertos de poemas escritos pelo meu pai. Esse é um tipo de procedimento que eu irei fazer uso recorrentemente – *Buôn*, *Mensagem*, *É bom te conhecer* são filmes que interagem, em termos narrativos, com a poesia do meu pai, o Paulo Tambá Bungué. São formas que encontrei de dialogar com essa referência que é a figura do meu pai, cuja poesia está muito assente em um olhar modernista sobre os hábitos da cultura

⁶ Termo do Crioulo guineense utilizado em referência a contos ou histórias orais. Exemplos da utilização do termo podem ser vistos na obra da escritora Odete Semedo (*Sonéa: histórias e passadas* que ouvi contar I e *Djénia: histórias e passadas* que ouvi contar II, 2000) e em um curta dirigido pelo cineasta, também guineense, Flora Gomes: *Bindidur di passada* (O vendedor de histórias, 2017).

⁷ Balanta (palavra que significa literalmente “aqueles que resistem”) é um grupo étnico nigerocongolês dividido entre a Guiné-Bissau, o Senegal e a Gâmbia. É o maior grupo étnico da Guiné-Bissau, representando mais de 25% da população total do país.



popular guineense. Para mim foi uma experiência muito, muito empoderadora, a de poder entender a cultura guineense através das palavras e do olhar do meu pai.

Falando do filme *É bom te conhecer*, trata-se para mim de um épico narrativo, um tipo de filme que deriva de uma montagem de imagens captadas na Floresta Amazônica, e de imagens captadas durante a minha viagem ao Parque Natural de Itatiaia. À semelhança do que o meu, os nossos ancestrais faziam – agora são cada vez menos –, os *griots*, através da oralitura, transmitir conhecimentos essenciais, da cultura, da comunidade da qual fazem parte, tentei fazê-lo com esse filme *É bom te conhecer*. Na narração eu inventei um mito sobre uma possível criação do mundo através dessa figura que é *Abo* - em crioulo significa “você”, “tu” – e isso é propositadamente assumido nesse filme, para concluir com o valor do nome, porque nós temos um nome, certo? O fato de o nome ter um valor, intrínseco ao do indivíduo a quem se atribui esse nome também tem a ver com o fato de ser necessário celebrarmos a identidade que, de alguma maneira, foi apagada pelo colonialismo. Primeiro, apagaram-se os nomes das pessoas, depois apagaram-se as diversidades étnicas, e desenharam-se os territórios sob o título, ou a nomenclatura, daquilo que foi o entendimento de “nome” a partir do olhar do colonizador, do colono, do invasor. Então quando eu proponho essa invenção de nome protagonizada por essa criatura chamada *Abo*, é simbolicamente com a intenção de dizer ao espectador que todos nós somos importantes e fazemos parte de uma história de sofrimento, de construção daquilo que é a realidade que nós percebemos. Essa construção precisa de ser desconstruída através de um resgate cultural que, primeiro que tudo, implica assumir um nome (que nós temos); implica também praticar, celebrar a língua (uma língua que é nossa, o crioulo); e implica ainda revelar este fenômeno que é o homem pós-moderno que, ao mesmo tempo que tem raízes étnicas-tribais, se assim quisermos, também incorpora toda uma cultura transversal ocidental. É nesse sentido que eu acho que o filme *É bom te conhecer* é irreverente.

JO: Em *Intervenção Jah* (2019), *Corre quem pode, dança quem aguenta* (2018) e *Mensagem* (2016) você explora o limite do corpo, e me fez lembrar o Frantz Fanon no final do livro *Pele negra, máscaras brancas*, quando ele diz: “Ô meu corpo, faça sempre de mim um homem que questiona!”. E aí eu te pergunto: o que é que esse corpo negro, africano, afrodiaspórico, transcultural e transnacional questiona não só na sua obra, mas no seu fazer artístico?

WB: É interessante essa relação que você cria entre esses três filmes, porque são justamente os que falam de uma realidade oprimida no Brasil. A realidade dos corpos “periferizados”, dos corpos marginalizados e dos corpos que têm sido violentados, aí no Brasil, especificamente, mas já se tornou claro que essa violência tem chegado em um



âmbito global e, portanto, isso atribui um caráter de pertinência a esses três filmes. Esse corpo que surge no *Intervenção Jah* é um corpo templo, um corpo vivo que tem subjetividade e inteligência, um corpo que transita. É um corpo também transversal porque, ao existir, é por si só também resistir. O filme resulta de uma performance feita no Morro dos Prazeres e que levou 55 minutos. Eu trabalho a partir de um método próprio, a partir de uma ideia de corporalidade, da gestualidade presente em uma performance como *Intervenção Jah*, que deriva de uma construção de ações como aquecimento antes de um combate de boxe, pular a corda e ser baleado. Trata-se de um corpo que deseja discursar sobre todo tipo de repressão e opressão em que se vê. Em *Corre quem pode, dança quem aguenta* vemos um corpo virtuoso, no sentido mais poético, no sentido da não agressão e que, em contraste, está embalado pela narração de uma história difícil. É esse mesmo corpo que surge nesses dois filmes e em *Mensagem*, a partir da performance numa rua de Botafogo [Rio de Janeiro] onde carreguei 50 litros de água arrastados por 250 metros, à semelhança da distância que o corpo da Cláudia da Silva Ferreira⁸ foi arrastado pelo carro do policial. Esse corpo que aparece em ação nesses filmes é o corpo desse mesmo indivíduo que está aqui sentado à vossa frente, e é ao fazer esse tipo de filme que nós proporcionamos possibilidades de diálogos como este que estamos tendo aqui, mas que infelizmente tem origem em casos como o da Cláudia Ferreira, da Marielle Franco⁹, casos de violência policial infligida a cidadãs brasileiras, e nunca é suficiente utilizar a arte ou as plataformas de mídia para denunciar essa violência vigente no Brasil.

JO: Stuart Hall sai com 18 anos da Jamaica e, quando retorna depois de muito tempo estudando na Inglaterra, diz que se sente um estrangeiro no seu país. Quando você voltou em 2019, viveu essa experiência de ser um estrangeiro no seu país de nascimento?

WB: Há pouco falei sobre o “ser periférico”, que foi como me senti quando fui para o Brasil e quando fui para a Guiné-Bissau. “Estrangeiro”, para mim, implica uma noção de que não se pertence àquele lugar. “Periférico”, no sentido das minhas palavras, significa que se está num lugar onde é possível observar, onde é possível compreender e, a partir

⁸ Cláudia da Silva Ferreira foi assassinada por policiais no Rio de Janeiro e teve o corpo pendurado para fora do porta-malas da viatura e arrastado durante o trajeto para o hospital por uma distância de aproximadamente 300 metros. Cláudia chegou morta ao hospital. O caso aconteceu em 16 de março de 2014 e os acusados ainda não foram julgados.

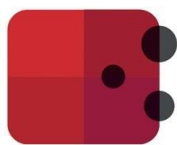
⁹ Vereadora da Câmara do Rio de Janeiro (2017-2020), pelo Partido Socialismo e Liberdade – PSOL, e Presidente da Comissão da Mulher da Câmara. Em 14 de março de 2018, o carro onde ela estava foi alvejado com 13 tiros, resultando na sua morte e na do motorista Anderson Pedro Gomes. A principal linha de investigação defende que seu assassinato foi uma execução e o caso segue em aberto sem uma definição precisa de quem foram os mandantes do crime.



daí, agir subjetivamente. Foi com esse sentimento de “ser periférico” que tentei me envolver novamente com a cultura guineense. Porque não se trata de ser um guineense nativo, formado e tradicionalmente engajado na cultura guineense. Trata-se de ser um guineense filho, alguém que tem ascendência guineense, que foi pra Europa, incorporou aquela cultura, mas nunca renegou ou deixou de se considerar filho da Guiné-Bissau. A ideia é chegar como um cidadão global que vê em si essa ideia de “casa” diluída completamente – já não se trata de um território ou espaço físico, mas de uma sensação ou uma concepção simbólica, e isso faz com que eu me veja como “periférico” em vários lugares. Ser “periférico” não é no sentido pejorativo, mas no senso da capacidade de um indivíduo poder aglutinar em si diversas culturas e entendimentos sobre assuntos de elevada complexidade que, quando são observados a partir de um lugar de conforto – que eu aqui chamaria de “nacionalismo culturalista” –, essas coisas seriam muito mais fáceis de se entender, mas somente para quem está nesse lugar de conforto [corpo-centro impostor]. Quem passa para o lugar de “periférico”, e se assume como tal, é uma pessoa que passa a poder estar em qualquer lugar e quebra todas essas noções falsas e estigmatizantes que estão na raiz dessa construção de nacionalismo culturalista.

JO: Era justamente isso que eu queria entender um pouquinho mais: como é esse ser global no mundo e, ao mesmo tempo, esse sentimento de “ser periférico”? Você já morou no Brasil e sabe que esse termo é muito “classista”, está relacionado com questões de poder.

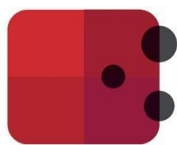
WB: O que eu entendi, ao longo desses anos no Brasil, é que o periférico é aquele que circula, que vai para todo lugar. Se o periférico não chega na zona Sul [zona nobre do Rio de Janeiro] não é porque ele não pode, é porque o impedem de entrar. Diferente do “impostor”, aquele que vive nesse “corpo-centro impostor”, o lugar condicionado como centro econômico, de privilégio, ideológico, comportamental, que seria, na falta de um melhor termo, esta zona dos excessos – não quero levantar aqui uma discussão classicizante. O que eu quero é ajudar a compreender por que o termo “periférico” merece uma desconstrução, no sentido de empoderar os corpos periferizados, uma noção diferente de se ser periférico. Você é “periférico” quando se assume como tal. Você é “periferizado” quando há uma força impostora que está, de alguma maneira, escorraçando você para esta condição. É nesse sentido que eu vejo o “ser periférico” como alguém que transita, e quando ele transita, significa que ele sabe de onde é, mas também sabe para onde pode ir. Aquele que não tiver essa noção de “ser periférico” poderá estar em um lugar, e é justamente esse lugar que ele vai imacular e impedir que todos os outros tomem parte, tornando todos os outros corpos como “periferizados”, impondo que esses tenham que ficar fora do lugar de privilégio, lugar de ostracização



do outro. Esse termo periférico é usado no Brasil dessa forma pejorativa porque é convencionado por pessoas racistas, escravagistas, e que forjaram um sentido de nacionalismo brasileiro que não representa grande parte da população que corresponde a mais de 50%, onde se enquadram os cidadãos e cidadãs que se consideram negros afro-brasileiros. Associou-se à ideia de periférico a esses indivíduos que estão majoritariamente habitando zonas limítrofes da cidade, zonas que sofrem de uma maior precariedade e negligência por parte daquilo que é o aparelho público do Estado. Nesse sentido, o periférico [termo discriminatório] deve ser pensado para que nós entendamos que o periférico é aquele que tem a capacidade de ser a força motriz de um país, de sair da dita periferia para chegar no centro, porque ele assim vai transitar. Aquele que não é periférico não sai do centro para ir à periferia e, portanto, não sabe o que é ser periférico, não sabe, ou evita ou esforça-se para não saber o que é um “corpo periferizado”. Este [“ser periférico”] não é um termo que tem uma aplicação sociológica, se trata de uma convenção e uma atitude perante o mundo. Eu acredito que no dia em que não houver fronteiras territoriais nem nacionais, seremos todos periféricos porque iremos entender que as fronteiras vão-se diluir, todas elas. É a única maneira de conseguirmos reinventar a democracia. Tornando-nos todos periféricos.

JO: Esse seu conceito é perceptível em outros espaços também por onde você passa? Há relações comuns entre esses sujeitos? Gostei muito da metáfora do periférico como aquele que transita e que conhece os espaços.

WB: Você não pode chegar a um lugar e achar que é estrangeiro ou forasteiro sempre. O mundo é um território global no qual podemos nos articular comunicativamente para fazer chegar ao outro aquilo que são as nossas intenções, o nosso entendimento sobre aquela pessoa, sobre aquele lugar, sobre nós enquanto comunidade global. É por isso que quando eu chego à Alemanha, mais do que procurar me integrar, procuro entender como me comporto naquele lugar. Quem é novo para quem? A Alemanha é nova para mim, ou sou eu que sou um ser novo, um cidadão novo que chega à Alemanha? Sou novidade para a Alemanha? Quando você adota essa perspectiva de “ser periférico”, você subverte o entendimento das coisas. O ser periférico é estar na borda entre dois lugares. Quando se está na borda entre dois lugares, se está no centro. Esse termo não visa trazer um conflito entre pessoas que se vejam como periféricas e as que não se vejam como periféricas. É sobretudo capacitar, empoderar o indivíduo e fazê-lo acreditar na sua subjetividade. E isso para o artista, para aquele que viaja e transita, é um valor essencial para o seu bem-estar e para ser aceito e compreendido.



JO: Essa é uma reflexão contemporânea ou você está pensando em colocar em sua obra, em seu corpo, em seu fazer artístico?

WB: Isso é uma reflexão que tem 32 anos. É a minha vida, né? Já está desenvolvido no livro e isso é aplicado na minha obra. A minha filmografia está repleta dessa noção, desse “ser periférico”, e é isso que compõe o teor do conteúdo que incorpora esse termo que é a autorrepresentação, de que trato nesse livro em processo. Trata-se de um cinema que não pode fugir da realidade vivenciada e da compreensão de mundo que seu autor revela ao fazê-lo. É um tipo de intervenção que tem como missão uma ressignificação de um mundo verdadeiramente justo e global. Isso se reflete no fato de eu não procurar distribuir os filmes a partir dos festivais que correspondem a uma máquina capitalista e que estratifica a origem social ou a formação acadêmica e estrutural do indivíduo que propõe os filmes. Como “periférico” você produz seus filmes sem recursos financeiros, faz com que não sejam, determinadamente, investidos a garantir os aspectos técnicos de uma produção típica ou comercial de cinema. Você também é “periférico” quando cria filmes que não têm como intenção encantar ou comunicar essencialmente dentro da realidade ocidental. Você é “periférico” quando se envolve com uma realidade que é, para muitos, tipificada como uma realidade somente brasileira, mas se sabe que não.

A realidade que está sendo retratada em *Mensagem* é a que vivemos muito recentemente em Portugal, porque a Cláudia Simões¹⁰ – uma cidadã, inclusive, com o mesmo nome que a Cláudia Ferreira – foi violentada pela força policial e isso foi um assunto triste, midiático, mas que até hoje não teve consequências efetivas, uma reparação ou compensação, não escutamos essa mulher falar como ela se sentiu, e quais são os traumas que essa situação de violência policial deixou nela. Ao me colocar nessa situação de “periférico”, consigo tocar em uma ferida aberta da sociedade portuguesa, o fato de a sociedade não proporcionar um diálogo bilateral sobre as questões de discriminação racial que ainda ocorrem institucionalmente e são proporcionadas pela força do Estado, pela figura do português. É por eu me colocar nesse lugar de “periférico” que consigo interseccionar imagens trazidas de Cabo Verde, interseccionando textualidades nesse vídeo viralizante da situação de violência policial vivida pela Cláudia Simões, sem ter a pretensão de colocar o Estado português como sendo a *persona non grata*. Porque é justamente o Estado português, mas é através dos cidadãos portugueses e da diáspora africana que vivem em Portugal que eu acredito que vou conseguir chamar a atenção para esta lacuna naquilo que é o direito

¹⁰ Cláudia Simões, natural de Angola e residente em Portugal, foi brutalmente agredida por agentes da Polícia de Segurança Pública – PSP da região de Amadora, após um desentendimento com um motorista de ônibus. O fato ocorreu em 19 de janeiro de 2020 em Lisboa.



democrático-social em Portugal. Eu, como “periférico”, sei que tenho privilégios por ter a capacidade de viajar, mas eles só podem ser celebrados se estiverem ao serviço de um bem maior, a construção de uma democracia mais justa - e, nesse sentido, o cinema deve funcionar, deve intervir. E ele só tem essa capacidade interventiva se for subversivo, disruptivo naquilo que são as normas que impõem a legitimação da criação cinematográfica.

Ana Camila Esteves (ACE): Ampliando essa proposta conceitual do “periférico”, gostaria que você falasse desse outro conceito que propõe, o de autorrepresentação. Saindo um pouco do que seria o lugar-comum desse termo, mas pensando primeiro: no seu trabalho você assume várias funções – escreve, dirige, edita, capta o som, atua – e para além das questões de financiamento, isso aponta para uma escolha de estilo que aparece em vários dos seus filmes: filme-ensaio, filme-dança, filme-arte, narrativas em torno de um corpo que circula, como você mesmo falou. Como podemos pensar essa ideia de autorrepresentação, não só dentro da narrativa, mas a partir da sua atuação em todos esses níveis do fazer fílmico?

WB: Se nós imaginarmos um autor que tenha que assumir todas essas valências, ele o fará com um propósito maior do que criar, simplesmente, mais uma peça artística. Ele tem que se propor a se autorrepresentar, e essa autorrepresentação, como você disse, “foge do lugar-comum” porque não tem a ver só com a questão de representatividade, mas com uma atitude cívica e artística perante o mundo. Eu não faço cinema para me divertir. Me dá prazer, mas não faço para me divertir. Nem estou articulado, nesse momento, de maneira que possa fazer os filmes e garantir que a distribuição me irá dar um retorno financeiro, que compensará o esforço criativo. É na ilha de montagem que esses filmes vêm-se submetidos a uma narrativa visual ou a uma narrativa narrada. Quando se utiliza discurso narrado em cima de discurso visual, imagético, não serve somente para embelezar ou, esteticamente, tornar mais apelativo o filme. Tem que ter uma informação relevante que traga fricção para a nossa aparente interpretação das imagens que estamos vendo.

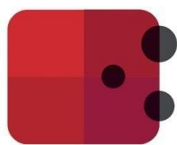
O filme *Eu não sou Pilatos*, em termos sanguíneos - passo à metáfora, - ele está altamente ligado aos propósitos do *eu-artístico* [da minha pessoa], porque eu ando pelo Brasil, ando pela Alemanha, mas sei que sou português. E aquilo que está retratado neste filme é ofensivo para mim, enquanto cidadão português. Eu enquanto artista, tenho que trabalhar para depurar e para trazer esse diálogo - que é um diálogo difícil - para a mesa. Eu também sou cidadão negro, não é? E estou no Brasil, mas neste momento estou aqui na França e posso voltar a Portugal, e ir à Alemanha. Se eu não



colocar o meu corpo, se eu não me fizer representar no lugar daquelas pessoas, eu estaria a contribuir para o que como artista? A ideia de autorrepresentação implica que eu tenha que redefinir aquilo que são as minhas referências humanas e literárias. Implica que eu não leia somente os autores ocidentais que a academia onde me formei me incitou a ler. Quando vou ao Brasil, tenho de começar a ler outros tipos de autores e autoras. Autorrepresentação implica que eu, quando fale, que não seja no plural somente tentando fazer concordância com o artigo masculino plural quando quero me referir a todos. Sempre que for possível, deverei fazer essa distinção [no sentido de mencionar o pronome masculino e/ou também o feminino], não é? Não é que isso seja um aspecto prático, é um aspecto de desconstrução, ou não estamos a contribuir pragmaticamente para que este seja um mundo melhor - não se for somente para aqueles que vivem e gozam dos privilégios, mas também para aqueles que precisam ir e reclamar por esses privilégios. Acredito que meu trabalho tem que ter autorrepresentação porque se não for feito por mim, não será feito por ninguém. Esse é o primeiro princípio da autorrepresentação. Só é feito por mim porque eu consegui criar um entendimento dos mecanismos que estruturam minha subjetividade e, a partir daí, começar a criar uma linguagem filmográfica com a qual eu me identifique verdadeiramente e que possam comunicar mais para além do que é a minha realidade. A autorrepresentação implica que se faça um cinema em que vemos o indivíduo filmar a si mesmo e, a partir disso, criar uma narrativa.

ACE: Nos seus filmes observamos aspectos de uma poética possível da sua obra pensada a partir dos desdobramentos desses conceitos e que têm a ver também com a experimentação estilística. Em alguns filmes vemos um trabalho em cima do desenho de som, tem um filme mudo, outro sem diálogos, outros que incorporam os ruídos do entorno. Também a edição, com estratégias bem simples, mas usadas de forma muito expressiva – repetição, sobreposição de imagem – e uma câmera que contempla, que se demora sobre imagens do cotidiano. Como essas estratégias estilísticas são construídas para estimular um pensamento, uma provocação ou discussão para um público tão fragmentado que não é necessariamente o da sala de cinema, mas que você constrói ao longo desse processo?

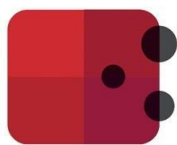
WB: Penso que o grande objetivo no final do dia é contribuir para um mundo melhor. Isso é a minha motivação principal. E um mundo melhor significa um mundo em que há espaço para permitir uma multiperspectiva de entendimentos e discursos, quer pela pessoa que está a assinar esse discurso, quer pela linguagem que esse discurso encerra. Nesse sentido, eu defino a minha filmografia através de quatro gêneros ou



estilismos cinematográficos. Um deles é o “cinema de evidência técnica”, que incorpora os filmes *Bastian*, *Buôn* e *Arriaga*, nós entendemos por quê; depois temos o “documentário experimental”, que incorpora os filmes *Eu não sou Pilatus*, *Bustagate*, *E nada fizemos*, *Mensagem*. Depois temos o “vídeo-arte”, já conhecido por todos, mas que aqui trata-se de uma vídeo-arte que se baseia na autorrepresentação, que são *Who they are* (2018) e *Metalheart* (2019/2020). Por último, temos o “filme-intervenção”, como *Intervenção jah* (2019), que apela a uma tomada de consciência imediata para parar com o genocídio dos corpos negros. São filmes que existem porque houve um trabalho não apenas artístico, mas de cidadania. Eu não consigo me des-responsabilizar por nenhum dos filmes. O conceito, essa atitude de autorrepresentação, não permite fazer um filme que procure dividir opiniões. São filmes que exigem um diálogo profundo que implica um encarar de fatos e de realidades, porque eu não estou inventando nada. São coisas que existem na realidade e, portanto, são realidades que têm que ser discutidas. Esse é um tipo de filmografia que sempre foi feito com o sentido de criação de um repertório, porque eu sabia que os filmes não seriam consumidos ou compreendidos do dia para a noite. São filmes que precisam existir e acabam por dialogar entre si porque têm origem nas minhas vivências e na ideia de um mundo mais livre, mais destituído de dogmatismos e de estigmatização. Um mundo onde eu posso intervir e me expressar, e que essa minha expressão deverá servir como referência, ou como um vislumbre de possibilidade de existência, de existir, em termos de expressão, para as outras pessoas também.

ACE: A Camila Costa [que interagiu via chat durante a conversa] comentou aqui que reparou que no *Bustagate* tem uns trechos de textos que você coloca em português e inglês, mas que as traduções não coincidem. Internamente discutimos se seriam traduções ou formas de se falar a mesma coisa em línguas diferentes.

WB: Em *Bustagate* o texto é imagem, da mesma maneira que o texto em *Mensagem* é imagem. No texto introdutório do filme *Mensagem* vocês veem uma arma, há o som de portões de presídio fechando. Nós sabemos que a prisão, no Brasil, é majoritariamente composta por pessoas periferizadas. No meu trabalho o texto não é só dialética, é também imagem. Em *Bustagate* há a intersecção desse texto com uma imagem que tem origem numa performance que já aconteceu, com imagens virais que estão na internet e imagens produzidas em Cabo Verde - toda essa interseccionalidade confere um caráter híbrido ao filme. Eu sendo uma pessoa que fala inglês, francês, crioulo e português, empoderado linguisticamente, tenho como intenção sempre traduzir os filmes para uma língua mais universalista, de maneira a que a língua portuguesa não continue

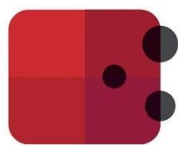


a imperar como um aspecto colonizante da minha arte. Quis criar um discurso em que o português – o bom português, que sabe também o que significa “pretuguês” – entenda, e que todas as pessoas que entendam a língua inglesa entendam o que é que estou a falar ali sobre a cultura portuguesa, e é por isso que o filme é feito dessa maneira.

Morgana Gama: A Ana Leticia Luz da Alegria [também interagiu via chat durante a conversa] pergunta: “Quais são as contribuições que você destaca da Pós-Graduação em Performance da Unirio para o seu trabalho?”.

WB: Quando entrei na Unirio em 2012, não só exercitei a performance como tive a oportunidade de acessar todo um manancial bibliográfico e teórico sobre a história das artes performativas no Brasil. Pude perceber como é que os brasileiros, ou pelo menos os nativos brasileiros, os indígenas, tiveram que lidar com os portugueses colonizadores, e isso foi muito importante para que houvesse um despertar da minha pessoa. Há pouco falei que no Brasil despertei minha negritude, mas também foi o lugar onde consegui ser resgatado dessa perspectiva maniqueísta de que os problemas ou concernem ao branco ou ao negro. Não. Os problemas também concernem ao povo indígena. Tem que pensar que há muitos outros problemas que demandam e impactam violentamente na vida de outras pessoas, de outras comunidades. Esta é uma noção que tive a partir desse percurso de formação acadêmica na Unirio. A performance tornou-se, para mim, uma ferramenta – ou seja, a ferramenta, no sentido técnico, predileto para a minha intervenção. Assim consegui fazer com que meu cinema fosse de cariz performático. Perceber a performance nas suas mais diversas formas, o *happening*, o *living theater* e a performance que de início foi produzida pelos artistas plásticos foi muito importante para eu conseguir me libertar e fazer com que o tipo de cinema que eu faço fosse um cinema livre, disruptivo, irreverente. Porque sou fruto daquilo que foi o levante anti-colonialista, portanto tudo o que eu vier a fazer, enquanto artista, tem que ter essa quebra de amarras, essa quebra de grilhões. E não pode falar apenas no meu nome, porque os pais e as mães do movimento anti-colonialista em África foram pessoas que não pensaram somente nelas, pensaram nas outras todas. A minha herança cabralista revela-se aqui, no tipo de cinema que eu faço.

ACE: Penso que tem uma dimensão da sua atuação como realizador, em todas essas funções que você assume, que dialoga com o cinema negro que existe em Portugal. Você sendo um realizador português, se colocando como essa figura que é de e atua em Portugal, o que pensa dessa ideia de cinema negro, tanto em Portugal como no Brasil, que são países onde você atua? Faz sentido pensar em



um cinema negro nesses outros territórios nos quais você transita (Alemanha, Cabo Verde...)? Podemos pensar a sua filmografia dentro desses contextos?

WB: O cinema que eu faço é cinema de autorrepresentação, portanto não se aprisiona em rótulos como o “cinema negro”. É um cinema que não almeja uma definição genérica, mas procura um tipo de definição do ponto de vista do pensamento, dos assuntos que retrata, das pessoas a quem a sua mensagem se faz dirigir. Se formos ver o aspecto humano e transversalmente estético, do conteúdo e do comprometimento que o cinema do mestre Ousmane Sembène tem, vamos ver que é um cinema que, se fecharmos os olhos e imaginarmos um mundo extraterrestre onde não conheçamos a definição daquelas criaturas, seus territórios ou línguas, o que conseguimos extrair em termos de mensagem e de semiótica não nos permite esgotar o cinema dele como “cinema negro”.

ACE: Uma outra dimensão possível do desdobramento da autorrepresentação pode ser pensada a partir dos trabalhos que você fez como curador? Como é construído esse olhar de quem seleciona e programa filmes em torno da demanda por um cinema negro, como me parece ter sido os casos tanto do *Afrotela* em 2019 e do *Young South Film Festival* em 2020, ambos em Portugal?

WB: Os trabalhos que tenho feito como curador implicam em um exercício de cidadania, tendo em conta a lacuna da representatividade dos corpos e dos talentos negros afrodescendentes, seja no Brasil, em Portugal ou no mundo midiático em geral. A curadoria que fiz para o *Afrotela* visava demonstrar a diversidade filmográfica produzida por afrodescendentes ao nível internacional. Procurei dar mais visibilidade a talentos femininos por acreditar que é preciso investir numa maior visibilidade de mulheres no cinema, não só como atrizes, mas como produtoras, diretoras e curadoras. Já para a curadoria do *Young South Film Festival* eu investi mais numa ideia de afrocentricidade e busquei, majoritariamente, diretores e diretoras negras e negros afrodescendentes dos mais diversos quadrantes. Neste caso, trouxe diretoras de São Tomé e Príncipe, a Katya Aragão; do Brasil, levei Daniel Santos, Yuri Costa, Ana Flávia Cavalcanti e Julia Zakia, a cabo-verdiana Lolo Arziki e a guineense Vanessa Fernandes. Penso que foram esses nomes que achei relevantes, não só pela filmografia, mas também pelo discurso autocentrado altamente baseado na subjetividade desses autores e autoras. Achei que seria uma mais-valia com relevância para dialogar com a tomada de consciência que Portugal começa a ter neste momento, relacionada com a falta de representatividade no meio artístico, no ramo da cultura naquele país. É através do cinema e desta pluralidade das linguagens filmográficas e da diversidade de discursos que é possível celebrar e chamar a atenção para a necessidade de preservar a democracia tal como a conhecemos até há bem pouco tempo. O sentido de democracia, na verdadeira acepção

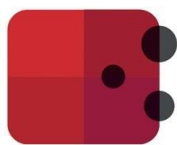


do termo, está sendo ameaçado porque as pessoas estão falando menos umas com as outras, estão muito distraídas, mais egocêntricas e muitas vezes se manifestam em termos, digamos, “massivos”, mas individualmente falando elas têm cada vez menos coisas pra dizer com propriedade. Nesse sentido, discutir a arte e os mais diversos pontos de vista é cada vez mais importante.

ACE: Para finalizar, vamos falar um pouco sobre sua experiência como ator, principalmente aqui no Brasil e agora na Alemanha, como protagonista do filme *Berlin Alexanderplatz* (Dir. Burhan Qurbani, 2020), que estreou com destaque na Berlinale 2020, e que entra em cartaz na Alemanha e em mais países nos próximos meses. Como pensar o cinema de autorrepresentação também no nível da atuação em filmes não dirigidos por você?

WB: A autorrepresentação, justamente por ser uma atitude, implica também um exercício diário dentro de um estilo de vida, de uma forma de processar o mundo e os comportamentos da pessoa, do próprio cidadão. Por conta disso, desenvolvi uma técnica de atuação que é esta ideia de que o *autor-performer*. Não se trata de alguém que vê a interpretação ou atuação como algo que implique que se “incorporem” outras personagens, mas tem a ver com a bagagem de vida que o ator incorporou, experienciou. Quanto mais experiência de vida diversa esse autor/ator/atuante tiver, tanto mais ele poderá personificar, representar personagens complexas, profundas. Um dos trabalhos que fiz no Brasil foi o personagem João, que eu interpretei no filme *Joaquim*, do Marcelo Gomes, que também esteve na Berlinale em competição em 2017, um personagem que vive na condição de serviçal. Como a história passa-se no início do século XVIII, quando o Brasil ainda pertencia à Coroa Portuguesa, esse personagem João é um braço direito do Tiradentes. Eu tinha ciência que naquela época, pelo menos segundo os discursos históricos sobre o período escravocrata no Brasil, o personagem João seria uma figura subserviente, mas eu, enquanto artista, tenho como missão e obrigação atribuir um caráter de agenciamento a esse personagem. Portanto, tanto a minha atuação como o meu trabalho de desenvolvimento de personagem estarão assentes nesta ideia de auto-empoderamento, de subversão e disrupção, e isso tem que se refletir nos mais diversos detalhes. Um deles é capacitar o personagem de um caráter de agenciamento, para que possamos observar a partir dele que a condição na qual se encontra não é determinante para a sua personalidade. Porque o personagem é escravizado, não é um escravo. Da mesma maneira que o “corpo periférico” é somente periférico quando se assume como tal.

Em *Berlin Alexanderplatz*, interpreto o Francis, um recém-chegado à Europa que, para os leigos, pode ser visto como um refugiado ou como um cidadão clandestino.



Tanto o João como o Francis são personagens que “vêm de fora” ou que estão numa condição que reduz a sua humanidade por estarem em situação de desigualdade perante um todo. No caso do João, um personagem que vive em um contexto de um regime escravagista; no caso do Francis, um personagem que entra ilegalmente em um território da Europa. Meu trabalho nestes dois filmes, como nos outros todos, é atribuir um tipo de atuação que, de alguma maneira, subverte a tendência narrativa e de interpretação em relação ao comportamento mais “lógico” para essas personagens. Se nós estivermos a vitimizar os personagens ou olhar para eles com indulgência, vamos achar que não têm agenciamento ou a capacidade de liderar, de ser soberanos sobre a história das suas vidas. A autorrepresentação, nesse sentido da atuação, vem justamente dizer: vamos atuar, vamos participar dessas histórias contadas por nós, autores-*performers*. Uma vez que a nossa imagem, o nosso corpo, a nossa voz e o nosso conhecimento vão imbuir de vitalidade essas personagens, vamos capacitar o personagem com um tipo de percepção e subjetividade que tenha, na sua origem, esse sentimento de liberdade, de anti-colonialismo e de existência. A autorrepresentação, enquanto conceito e atitude, é uma forma de desconstruir preconceitos, de empoderar vozes vulnerabilizadas e de entender o mundo sob uma perspectiva mais livre, onde nossa participação, onde quer que seja, é feita a partir de um olhar com propriedade sobre as coisas nas quais nós intervimos, sobre as temáticas, sobre a nossa agenda política comunitária e que também afeta esta comunidade global da qual fazemos parte.