



UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO
FACULDADE DE LETRAS

**O *AR CONDICIONADO* ESTÁ DESAJUSTADO:
NEGOCIAÇÕES DO DESEJO NO FILME *AR CONDICIONADO*, DE
FRADIQUE (MÁRIO BASTOS)**

GUILHERME REZENDE MACHADO

DRE: 118 033 092

Rio de Janeiro

Agosto de 2022

GUILHERME REZENDE MACHADO

**O AR *CONDICIONADO* ESTÁ DESAJUSTADO:
NEGOCIAÇÕES DO DESEJO NO FILME *AR CONDICIONADO*, DE
FRADIQUE (MÁRIO BASTOS)**

Monografia submetida à Faculdade de Letras da Universidade Federal do Rio de Janeiro, como requisito parcial para obtenção do título de Bacharel/Licenciado em Letras na habilitação Português/Literaturas.

Orientadora:

Prof^a Dr^a Carmen Lucia Tindó Ribeiro Secco

RIO DE JANEIRO

Agosto de 2022

FOLHA DE AVALIAÇÃO

GUILHERME REZENDE MACHADO

DRE: 118033092

**O AR CONDICIONADO ESTÁ DESAJUSTADO:
NEGOCIAÇÕES DO DESEJO NO FILME AR CONDICIONADO, DE
FRADIQUE (MÁRIO BASTOS)**

Monografia submetida à Faculdade de Letras da Universidade Federal do Rio de Janeiro, como requisito parcial para obtenção do título de Bacharel/Licenciado em Letras na habilitação Português/ (curso).

Data de avaliação: 11/ 08/ 2022

Banca Examinadora:

Carmen Lucia Tindó Ribeiro Secco - Professora Titular de Literaturas Africanas da UFRJ

Carmen T. R. Secco

NOTA: 10,0 (dez)

Nome completo da Orientadora atual – Presidente da Banca Examinadora

Prof. + titulação + instituição a que pertence

Marlon Augusto Barbosa - Professor Doutor em Estágio Pós-Doc Nota Dez FAPERJ

Marlon Augusto Barbosa

NOTA: 10,0 (dez)

Nome completo do Leitor Crítico

Prof. + titulação + instituição a que pertence

MÉDIA:10,0 (dez)

Assinaturas dos avaliadores: *Carmen T. R. Secco*

Marlon Augusto Barbosa

DEDICATÓRIA

Dedico este Trabalho de Conclusão de Curso à minha mãe Lucimara, minha avó Dona Teresa e minha Madrinha Laura. Sem vocês, sonhar teria sido só verbo abstrato.

AGRADECIMENTOS

Agradeço primeiramente a toda a minha família, Lucimara, Marcelo, Gabriel e Luís Felipe, que, podendo ou não podendo, muitas vezes apostando sem saber onde isso ia dar, colocaram a educação como uma prioridade indiscutível nas vidas dos seus. Agradeço a ternura, sabedoria, paciência e afeto da Professora Dr^a Carmen Lucia Tindó Ribeiro Secco, que, desde o meu primeiro semestre na UFRJ, me abriu as portas do setor de Literaturas Africanas, seu lugar que chama de casa, para que trabalhássemos e estudássemos juntos, e que, agora, junto da minha conclusão, se aposenta, após uma extensa e iluminada jornada de contribuição à Universidade Pública. Agradeço também ao Grupo de Pesquisas Africanas, que, durante os últimos anos, mesmo durante a pandemia de Covid-19, se mostrou resistente em desenvolver atividades de forma remota. Agradeço aos meus amigos e amigas que são tantos e tão importantes para a construção deste trabalho e principalmente para a vida, especialmente avocês Filipe Umbelino, Fernanda Calles, Gustavo Campassi, Isabel de Sá, Cleiton Belmiro, Marlon Augusto, Larissa Costa, Amélia Seba, Márcia Nayane, Carol Exaltação, Caio Souza, Suelen Fogaça, Caio Lafaiete, Justino Diogo, Michelen Almeida, Max dos Santos, Luana Virginia, Wesley Lima, Catariny Andrade, Felipe Andrade, Jéssica Zambello, Júlia Goulart, Vanessa Ribeiro, Luciana Salles, Renan Policano, Alex Tavares, Luísa Rêgo, Felipe Avena, Yasmin Raposo, Isabelle Galvão e Luana Alves tantas mais que eu gostaria de dizer em páginas e mais páginas.

Agradeço a existência da Universidade Pública, ao CNPq, imprescindível instituição para que a pesquisa possa existir. Agradeço à assistência e ao movimento estudantil sem os quais não poderia enxergar esse lugar como meu também. Agradeço finalmente às pessoas que, podendo ou não, tentam, e só por tentarem conseguem fazer arte. No Brasil, em Angola, em Moçambique, São Tomé, Cabo Verde e Guiné Bissau, com uma câmera ou um celular, com um computador, um lápis e sempre com a própria voz, as histórias são contadas e o mundo só lhes pode ser grato.

LISTA DE FIGURAS

| | |
|----------------------------------------------------------------------------------------------|----|
| Figura 1 - Obra <i>O impacto do livro</i> , de Jorge Mendes Blake..... | 10 |
| Figura 2- <i>O impacto do livro</i> . Detalhe “El Processo” (Kafka)..... | 10 |
| Figura 3 - Pôster do filme <i>Ar condicionado</i> | 11 |
| Figura 4 - José Carlos Schwarzs (foto)..... | 12 |
| Figura 5 - Imagem do filme <i>Terra Sonâmbula</i> - 1h e 12 min. | 13 |
| Figura 6 - Capa do filme <i>Carnaval da Vitória</i> | 14 |
| Figura 7 - Capa do livro <i>Quem me dera ser onda</i> | 14 |
| Figura 8 - Cenas do filme <i>Carnaval da Vitória</i> , 28 min e 51 seg/ 14 min e 45 seg..... | 15 |
| Figura 9 – <i>Frame de Ar condicionado</i> , 02 minutos e 33 segundos..... | 19 |
| Figura 10 – <i>Frame de Ar condicionado</i> , 02 minutos e 42 segundos..... | 19 |
| Figura 11 - <i>Frame de Ar condicionado</i> , 5min e 2seg..... | 22 |
| Figura 12- As formas narrativas de Kurt Vonnegut..... | 25 |
| Figura 13- Forma número 6 "Boas e más notícias"..... | 26 |
| Figura 14 - <i>Frame de Ar condicionado</i> , 50 minutos e 55 segundos..... | 29 |
| Figura 15- <i>Frame de Ar condicionado</i> , 02 minutos e 58 segundos..... | 30 |
| Figura 16 - <i>Frame de Ar condicionado</i> , 09 minutos e 25 segundos..... | 32 |
| Figura 17 - <i>Frame de Ar condicionado</i> , 20 minutos e 44 segundos..... | 32 |
| Figura 18 - <i>Frame de Ar condicionado</i> , 48 minutos e 39 segundos..... | 33 |
| Figura 19 - <i>Frame de Ar condicionado</i> , 48 minutos e 55 segundos..... | 33 |
| Figura 20 - <i>Frame de Ar condicionado</i> , 49 minutos e 10 segundos..... | 34 |
| Figura 21 - <i>Frame de Ar condicionado</i> , 50 minutos e 40 segundos..... | 34 |
| Figura 22- <i>Frame de Ar condicionado</i> , 59 minutos e 03 segundos..... | 35 |
| Figura 23- <i>Frame de Ar condicionado</i> , 59 minutos e 33 segundos..... | 35 |
| Figura 24- <i>Frame de Ar condicionado</i> , 54 minutos e 34 segundos..... | 37 |
| Figura 25- <i>Frame de Ar condicionado</i> , 67 minutos e 34 segundos..... | 37 |
| Figura 26- <i>Frame de Que horas ela volta</i> (2015), 93 minutos e 53 segundos | 38 |
| Figura 27 - Desajuste da linha narrativa de Vonnegut | 39 |

SUMÁRIO

| | |
|------------------------------------------------|-----------|
| O AR CONDICIONADO ESTÁ DESAJUSTADO..... | 8 |
| RESUMO..... | 9 |
| 1. INTRODUÇÃO | 10 |
| 2. OBJETIVOS..... | 17 |
| 3. A MÁQUINA, O FLUIDO E A “HYLÊ” | 19 |
| 4. A NEGOCIAÇÃO DOS DESEJOS | 24 |
| 4.1. A divisão do filme..... | 28 |
| 4.2. Os Personagens | 29 |
| 4.2.1. Zezinha | 30 |
| 4.2.2. O Chefe..... | 31 |
| 4.2.3 Matacedo | 31 |
| 4.2.4. Kota Mino | 36 |
| 5. UM SALTO PARA FORA DA TELA..... | 40 |
| 6. O AR CONDICIONADO DESAJUSTADO | 44 |
| 7. CONSIDERAÇÕES FINAIS | 47 |
| 8. REFERÊNCIAS | 48 |

**O AR CONDICIONADO ESTÁ DESAJUSTADO: Negociações do desejo no filme
Ar condicionado, de Fradique (Mário Bastos)**

Todo personagem deve desejar algo, mesmo que seja apenas um copo de água.

(VONNEGUT, Kurt)

[...]as máquinas desejanter não param de se desarranjar enquanto funcionam, e só funcionam desarranjadas [...] A arte utiliza frequentemente essa propriedade, criando verdadeiros fantasmas de grupo que curto-circuitam a produção social com uma produção desejanter, e introduzem uma função de desarranjo na reprodução das máquinas técnicas, como os violinos queimados de Arman, os carros comprimidos de Cézar.

(DELEUZE; GUATTARI. 2011. P.49)

Apenas as diversas (e muitas vezes interconectadas) práticas através das quais os africanos estilizam sua conduta podem dar conta da densidade da qual o presente africano é feito.

(MBEMBE. 2001 P.199)

RESUMO

Este estudo tem como objetivo demonstrar de que maneira a obra fílmica *Ar condicionado* (2020), com realização de Fradique, produzido pela produtora angolana Geração-80, é um exemplo do conceito de práticas diversas, conceituação elaborada por Achille Mbembe em “A escrita de si do eu africano” (2001). Para isso utiliza-se como metodologia a análise da negociação dos desejos dentro do filme, partindo dos conceitos de “máquinas desejanças, fluxo associativo e *hylê*” em *O Anti-Édipo*, de Gilles Deleuze e Félix Guattari (1972). O estudo ainda tem por interesse demonstrar os desajustes provocados pelo longa-metragem no conceito de arcos narrativos de Kurt Vonnegut e também evidenciar de que maneira a metalinguagem do filme provoca um salto estético de dentro do interior ficcional para o exterior real de quem assiste, correspondendo, assim, à hipótese de que o longa-metragem quebra padrões narrativos.

PALAVRAS-CHAVE: Cinema angolano; Geração-80; *Ar condicionado*; Achille Mbembe; Deleuze e Guattari.

1. INTRODUÇÃO

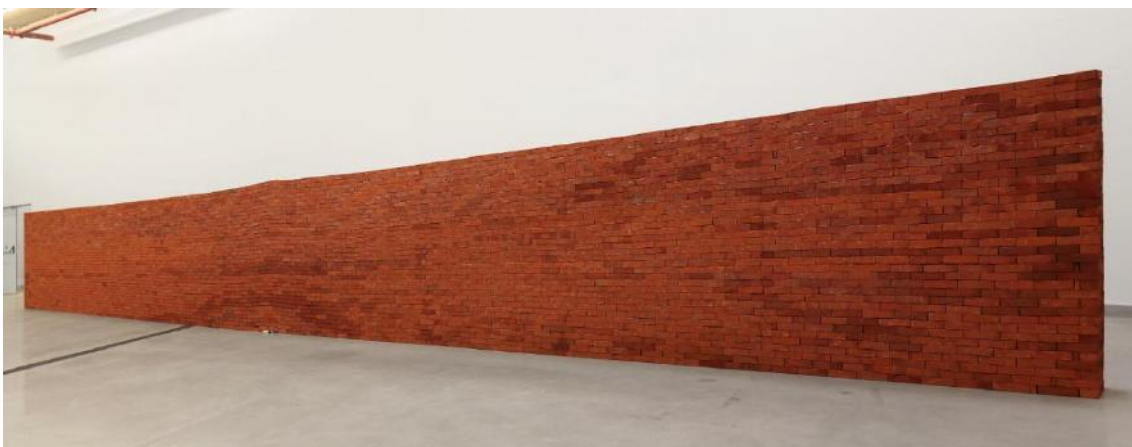


Figura 1 - Obra *O impacto do livro*, de Jorge Mendes Blake

Em uma leitura das imagens da instalação artística *O impacto do livro*, do mexicano Jorge Mendes Blake, o desajuste percebido na estrutura do imenso muro é o que captura a atenção do olhar mais demorado. O contraste entre o tamanho da estrutura de tijolos, quase que perfeitamente alinhados, e a pequena motivação do desencaixe entre alguns dos tijolos não pode ser ignorado. O muro sofre uma ação que o desajusta e parece comprometer seu projeto inicial, o de basicamente todos os muros: separar. A presença do livro, comprometendo a base da estrutura, não apenas a desencaixa, como mantém aberta, em algum nível, a passagem entre os lados que supostamente seriam separados.



Figura 2- *O impacto do livro*. Detalhe: *El Proceso* (Kafka)

Um olhar mais aproximado possibilita conferir o título da “pedra no meio do caminho” do muro: *El Castelo*. O livro de Franz Kafka interrompe o caminho de uma tentativa de separação, mantendo os espaços dos dois lados ligados por sua presença física. A presença do livro compromete o ajuste da estrutura.

O poder instaurador¹ que tais imagens acima carregam reside na capacidade de acionar referenciais reais e cotidianos de maneira desajustada. Para além da capacidade crítica e poética de relacionar dois símbolos: livro como cultura e muro como fronteiras (infelizmente cada vez mais culturais), é na forma de utilização de objetos cotidianos que está concentrada a capacidade de nos afetar. Duas estruturas cotidianas, muro e livro, ao serem cruzadas em uma instalação dessa natureza, têm seus respectivos sentidos, semânticos e pragmáticos, recombinaos e desajustados. O muro, a estrutura sólida e forte que serve para separar espaços torna-se frágil e vulnerável diante do livro, que age nessa instalação por intermédio de sua estrutura física, encadernação e páginas, e principalmente simbólica, dentre tantas interpretações, a de estabelecer contato, conexão e afeto entre histórias e conhecimentos humanos.

Nesse mesmo movimento, o de apontar o desajuste no uso de elementos cotidianos, é que este presente trabalho irá analisar a obra cinematográfica *Ar condicionado*, lançada em 2020 com a direção de Fradique (Mário Bastos).



Figura 3 - Pôster do filme *Ar Condicionado*

¹ SOURIAU, Etienne. *A correspondência das artes.*, 1983.

É importante ressaltar que este trabalho de conclusão de curso se utiliza de instrumentos e perspectivas de análises realizadas ao longo dos últimos quatro anos, no grupo de pesquisa de literatura e cinema dos países africanos de língua portuguesa, coordenado pela Profa. Carmen Lucia Tindó Secco, docente do setor de Literaturas Africanas do Departamento de Letras Vernáculas da UFRJ. Desenvolvidas dentro dos projetos: “Literatura, cinema e afeto: Representações da História em Romances e Filmes de Moçambique e Guiné-Bissau” entre 2018 e 2019; e também no projeto: “Cinegrafias de Angola, Cabo Verde e Guiné-Bissau: Literatura, Cinema e Afeto” entre 2020 e 2022, ambos coordenados pela Profa. Carmen Tindó, cujas pesquisas foram financiadas pela FAPERJ e pelo CNPq, tendo analisado, em cada um dos respectivos anos, uma obra cinematográfica diferente, ligando-as à literatura poética, ficcional e crítica por diferentes ângulos.

Minha participação foi iniciada em 2018 com o documentário *José Carlos Schwarz: A voz do povo*. O arcabouço teórico e analítico de minhas pesquisas consistiu em introduções às teorias cinematográficas e artísticas, lendo e fichando Manuela Penafria em *O Filme Documentário*, Ismail Xavier em *O Discurso Cinematográfico: a opacidade e a transparência* e Etienne Souriau em *A Correspondência das Artes: Elementos de Estética Comparada*.



Figura 4 - José Carlos Schwarz

Foi de grande importância ainda ler a bibliografia sobre José Carlos Schwarz, Amílcar Cabral e também textos sobre Guiné-Bissau para que a poesia do cantor e poeta, que dá nome ao filme, pudesse ser relacionada à obra cinematográfica do diretor

Adulai Jamanca. Nesse sentido, os trabalhos da Professora Carmen Tindó Secco em *Literaturas da Guiné-Bissau: Cantando os escritos da história* e a organização das poesias do autor feita por Moema Parente Augel em *Ora di kanta tchinga: José Carlos Schwarz e o Cobiaza Djazz* foram materiais incontornáveis para a pesquisa discorrer acerca da importância histórica e política da figura de José Carlos Schwarz.

A partir das formulações e novas perguntas resultantes da primeira pesquisa realizada, o eixo de análise voltou-se em 2019 para Moçambique e mudou também o gênero fílmico a ser analisado. O documentário histórico, abordando a figura poética e política, dá lugar agora a uma adaptação cinematográfica do livro *Terra Sonâmbula*, do moçambicano Mia Couto. O arcabouço teórico para tal análise precisou, então, ser reformulado, levando em consideração os instrumentos que criam significação no universo ficcional do cinema. O filme, também chamado *Terra Sonâmbula*, de Teresa Prata, possui contornos para os quais a semiótica foi o instrumento escolhido para embasamento analítico. Da extinta escola de cinema Darcy Ribeiro, no Rio de Janeiro, no fim de 2018, o diretor moçambicano Ruy Guerra ministrou oficinas de direção, de onde foram retirados os conceitos da semiótica utilizados nessa segunda pesquisa.



Figura 5 - Imagem do filme *Terra Sonâmbula*, 1h e 12 min.

Se em 2018 a atenção focou-se na montagem e no conteúdo do documentário guineense como forma de manter o aspecto poético e político de Schwarz, em 2019, foi na capacidade de adaptar fenômenos linguísticos como metáfora e metalinguagem, presentes no livro, que a análise se guiou no filme *Terra Sonâmbula*, procurando as “estratégias semióticas” de adaptação. Mantendo uma estética realista, o que vimos no filme foi a construção de uma nova obra, homônima, mas que se utilizou de escolhas e

recortes que transformaram o livro em uma outra obra. A hierarquia entre livro e filme, comumente usada para trabalhar adaptações, foi questionada neste trabalho como um aspecto pertinente para análise, uma vez que estávamos a tratar de duas linguagens diferentes. O termo “transcrição intersemiótica” foi proposto, então, como forma de solucionar o problema de comparações entre linguagens diferentes e gerou questionamentos como: é possível realizar essa transcrição intersemiótica no sentido inverso? Do filme para o livro?

A partir de tais reflexões, surgiu o objeto de análise de nossa terceira pesquisa, a referente ao ano de 2020, que passou a analisar o contexto de Angola por intermédio dos diálogos entre o filme de António Ole *Carnaval da Vitória* (1978) e a novela do escritor Manuel Rui *Quem me dera ser onda* (1982).



Figura 6 - Capa do filme *Carnaval da Vitória*



Figura 7 - Capa do livro *Quem me dera ser onda*

O ponto em comum das duas obras em um primeiro momento foi a coincidência entre o nome do filme e o nome do porco, personagem ao redor do qual a trama do livro acontece. Não se trata, então, da adaptação do filme para o livro de forma estrita e total, mas do uso de um acontecimento nacional, o Carnaval da Vitória, representado no documentário, para criar uma personagem que personificasse uma crítica satírica ao Carnaval de 1978, em comemoração à independência angolana de 1975. A presença da sátira no livro de Manuel Rui é utilizada como crítica à situação de Angola, tomada por desavenças políticas e acusações mútuas de “tribalismo” entre os diferentes grupos étnicos. Ali, o modo como os personagens lidam com o que seria apenas mais um animal existente no cotidiano já possui traços do que essa pesquisa tem

como objetivo de análise: o afeto como reação crítica ao desajuste do cotidiano daquela cidade, daquele país recém-libertado.

Comparando filme e livro, é perceptível também a importância que ambos dão para a ironia. As máscaras representadas no filme como forma de denunciar a opressão do colonizador português figuram de forma similar à metáfora do porco ter o nome da comemoração de liberdade, pois o suíno “Carnaval da Vitória”, assim como os ideais revolucionários do novo governo, teriam seus dias contados pelas ocorrências cotidianas de corrupção, de tribalismo, da pobreza e da fome, tão bem apontadas no decorrer da novela.



Figura 8 - *Cenas do filme Carnaval da Vitória*, 28 min e 51 seg. // 14 min e 45 seg

Nossa pesquisa em 2020 propôs, então, que havia, em certo nível, um processo de transcrição intersemiótica na forma com que a ironia migrava dos signos icônicos, (o exemplo das máscaras no filme) para os signos simbólicos presentes nas metáforas do livro (o nome do porco na novela). A mudança na conjuntura política de Angola também foi um fator levado em consideração para pensar as diferenças e semelhanças entre as duas obras. O filme apresenta-se como registro e como criação estética, encontrando-se muito mais alinhado à crítica ao domínio português, enquanto o livro de Manuel Rui atenta-se muito mais para as contradições internas do país recém independente.

Para verificar tal afirmação, a proposta que se seguiu foi a de analisar, de forma mais detida, as escolhas cinematográficas de António Ole na produção do documentário de 1978. Assim, em 2021, o filme foi analisado tendo como contribuição o pensamento cinematográfico de Eduardo Coutinho, contido em biografias sobre o diretor, para pensar as escolhas cinematográficas de Ole. Já o texto crítico “A escrita de si do eu africano” de Achille Mbembe ajudou na compreensão de como a crítica política pode

ser percebida no filme. Quatro conceitos de Eduardo Coutinho foram usados para a análise estética do filme, são elas: 1 – papel das escolhas sonoras; 2 – a busca pelo momento único; 3 – a criação do presente absoluto; 4 – a escolha de uma montagem opaca (MATTOS, 2019, p. 208). Quanto ao texto de Achille Mbembe, os conceitos de Nacionalismo e Nativismo foram relacionados com as escolhas feitas por António Ole a fim de demonstrar de que maneira o filme de Ole pode ser entendido como aquilo que Mbembe chama de “práticas diversas no mundo”. (MBEMBE. 2001)

Chegamos então ao momento do *Ar condicionado* (2020). A pergunta que primeiramente guia a análise é: A partir dos conceitos de Achille Mbembe já trabalhados anteriormente, em qual das correntes trabalhadas pelo filósofo camaronês o filme em questão se enquadra? O filme realmente pode ser alocado em uma dessas correntes? Se não, de que maneira *Ar condicionado* transborda as correntes *Nativistas* e *Nacionalistas* e configura-se como uma *prática diversa no mundo*? A hipótese é que através do desajuste dos elementos cotidianos contidos no enredo do filme, o que se cria é o desajuste da própria obra que, enquanto ação no mundo, não pode ser então capturada por nenhuma das duas correntes. Se a tentativa das posturas dicotômicas, como aponta Mbembe, é a de criar muros entre as posturas que reproduzem a sujeição africana de um lado e o poder inigualável de suas tradições, de outro, *Ar condicionado* aqui ganha ares de “livro na base do muro”, conectando lados através do desajuste da estrutura que os dividia. Essa conexão estabelecida pelo filme e que gera este terceiro (ou outro) modo de expressão de si, será investigado durante o trabalho a partir das negociações do desejo nos elementos desajustados dentro do filme. Para a análise a partir do desejo, será usado como referencial teórico a obra de Gilles Deleuze e Félix Guattari *O Anti-Édipo* de 1972, cuja edição brasileira é de 2011 pela Editora 34.

Dessa maneira, o que temos é uma investigação dos desejos manifestos nos elementos do filme, desejos que ao serem negociados, consciente ou inconscientemente, provocam um desajuste nos elementos cotidianos, que, levados em última instância, dão à própria realização do filme um local desajustado das duas correntes trabalhadas a partir de Achille Mbembe, o Nacionalismo e o Nativismo.

2. OBJETIVOS

O objetivo deste trabalho é demonstrar, a partir dos objetivos específicos, que o filme *Ar condicionado*, de Fradique (2020), possui características estéticas e estruturais que o tornam uma obra de arte que não se enquadra nas correntes Nacionalistas e Nativistas, trabalhadas por Achille Mbembe em “A escrita de si do eu africano”. Para isso a análise do filme irá centrar-se na presença de manifestações do desejo nos elementos do filme e, conseqüentemente, para como são feitas as negociações para a expressão desses desejos. A ideia é que, através da análise dessas negociações, possamos rastrear os agentes desejantes.

Sendo o desejo um campo trabalhado de forma exaustiva pela Psicologia e pela Filosofia, a escolha teórica para essa análise é *O Anti-Édipo* (1972) de Gilles Deleuze e Félix Guattari, visto que a produção dos autores toca os dilemas provocados pelo capitalismo na produção desejante. Logo, este trabalho tem como primeiro objetivo específico apresentar os conceitos de “Máquinas desejantes”; “Fluido associativo” e “*hylê*”. A apresentação desses instrumentos de análise possibilitará um melhor acoplamento da teoria aos elementos do filme.

O objetivo específico seguinte consiste na própria análise das manifestações de desejo presentes no filme. Para isso o trabalho irá avançar, dividindo o filme em três grandes núcleos: O primeiro que vai do início até os 34 minutos e 20 segundos, quando Matacedo adentra a loja do Kota Mino; o segundo que dura cerca de 17 minutos, é o intervalo de tempo de Matacedo descobrir a loja até cair no sono dentro da invenção; e o terceiro e último, que vai dos 51 minutos até o final, que são as cenas após a loja do Kota Mino. Além dessa divisão, para uma melhor leitura da expressão do desejo, faremos uma análise dos três personagens principais: Zezinha (Filomena Manuel), Matacedo (José Kiteculo) e Kota Mino (David Caracol); da figura do patrão de Zezinha; e de elementos como sons e imagens que possuam um condensamento dessas negociações desejantes.

Após essa abordagem que foca no interior ficcional do filme, temos como objetivo pensar de que maneira as escolhas cinematográficas, que produzem o desajuste dos elementos cotidianos no enredo, produzem também um deslocamento extra ficcional, um desajuste que salta da tela para a recepção de quem assiste. O objetivo é mostrar que esse deslocamento, por sua vez, impede que o filme *Ar condicionado* seja alocado em uma das correntes trabalhadas por Achille Mbembe, já que a maneira com a qual o filme realiza esse salto é se utilizando da continuidade do “fluido associativo”,

conceituado por Deleuze e Guattari. Em outras palavras, o filme consegue fazer com que o ar que os personagens respiram dentro do filme, e que produz memória, salte para fora, transformado em outro elemento que adentra o espectador de maneira individual e subjetiva, produzindo então interpretações sempre desajustadas umas das outras. Por fim, é um último objetivo específico demonstrar que isso que chamamos de salto do interior ficcional para realidade de fora do filme não se trata de metáfora, mas de um processo que descoloniza o olhar cinematográfico através da metalinguagem.

3. A MÁQUINA, O FLUIDO E A “HYLÊ”

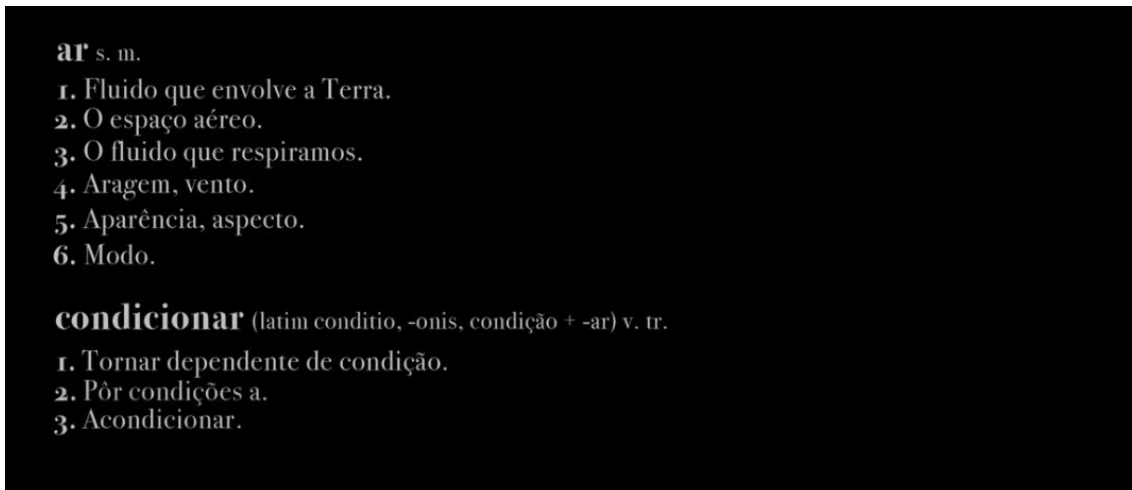


Figura 9 – *Frame de Ar condicionado*, 02 minutos e 33 segundos

Uma máquina se define como um sistema de cortes. Não se trata de modo algum do corte considerado como separação da realidade; os cortes operam em dimensões variáveis segundo característica considerada. Toda máquina está em primeiro lugar, em relação com um fluxo material contínuo (*hylê*) que ela corta.

(DELEUZE; GUATTARI; 2011, p. 54)



Figura 10 – *Frame de Ar condicionado*, 02 minutos e 42 segundos

As imagens acima são *frames* iniciais de *Ar condicionado*, são a representação da escolha cinematográfica de apresentar no campo semântico, aquele que vem a ser o nome do filme. Há a apresentação de forma segmentada, em que “ar” e “condicionar” são abordados isoladamente e definidos de uma determinada maneira. Em seguida, a apresentação do termo que junta substantivo e verbo “Ar condicionado” aparece com uma definição que vai se distanciando das duas definições anteriores. O que era “1 - fluido que envolve a Terra” ou “3 - o fluido que respiramos” ao se juntar com o verbo

“2 – pôr em condições”, torna-se então máquina: “aparelho ou sistema que regula [...] o ambiente”.

O conceito de máquina em Deleuze e Guattari (2011) é pensado para analisar e compreender o desejo e as produções desejantes dentro do capitalismo, de forma que o excerto trazido de *O Anti-Édipo* faz parte do Capítulo 1 “As máquinas desejantes”. Nele, os autores irão elaborar o conceito de máquina como aquela que desempenha corte, e por conseguinte, continuidade naquilo que é chamado o fluido associativo, configurando a *hylê* (2011, p.54). A aproximação feita por este trabalho entre o filme e os conceitos de *O Anti-Édipo* usará como exemplo provisório para “fluido associativo”, o ar descrito como “fluido que envolve a Terra/ que respiramos” e como máquina, também provisoriamente, o “aparelho que regula a temperatura do ambiente”, o próprio aparelho de ar condicionado. A partir daí, temos a ideia de que o aparelho de ar condicionado é o responsável por cortar e dar continuidade ao fluido do ar que se transforma, e que se assim o faz, segundo os autores citados, o faz pela natureza desejante produtora de continuidade, fluxo material contínuo ou *hylê*. **A questão sobre ao quê ou a quem pertence essa natureza desejante é, por sua vez, o principal objetivo de reflexão deste trabalho e que terá, mais adiante, o devido espaço de discussão.**

Ainda conceituando “máquina”, um primeiro exemplo desse seu caráter duplo de corte e continuidade pode ser visto nas próprias imagens colocadas à cima. A segmentação da nomenclatura do aparelho em “ar” e “condicionar”, apresentada de forma semântica através dos verbetes de dicionários no início do filme, possibilita perceber as diferenças entre eles, ao mesmo tempo que dilata o sentido e a transformação que este objeto irá sofrer durante o longa-metragem, ou seja, a diferença nos verbetes está para corte, como a dilatação de sentido durante o filme está para a continuidade.

Como o ânus e o fluxo de merda que ele corta; a boca e o fluxo de leite, **mas também o fluxo de ar** e o fluxo sonoro; o pênis e o fluxo da urina, mas também o fluxo de esperma. Cada fluxo associativo deve ser considerado como ideal, fluxo infinito de um imenso pernil de porco. A *hylê* designa, com efeito, a continuidade pura que uma matéria possui em ideia [...] Longe de se opor à continuidade, o corte a condiciona, implica ou define aquilo que ele corta como continuidade ideal. É que, como vimos, toda máquina é máquina de máquina. A máquina só produz um corte de fluxo se estiver conectada a outra máquina que se supõe produzir fluxo.

(DELEUZE; GUATTARI; 2011, p. 55. Grifo nosso)

Aqui, Deleuze e Guattari formulam a ideia de que fluido associativo e máquina são componentes de um contínuo ideal (*hylê*), que por sua vez propaga-se através do

acoplamento das chamadas máquinas de corte. Trazendo a discussão para o âmbito do filme, os conceitos se acoplam no enredo através das seguintes associações (que por sua vez também são cortes e continuidades):

Existem aparelhos (máquinas de corte) que condicionam (cortam) o ar (fluido associativo) para que pessoas (outras máquinas de corte) possam respirá-lo (ato que implica intrinsecamente outro corte e continuidade e assim por diante, resultando ou manifestando a *hylê*). Nesse primeiro acoplamento dos conceitos ao filme, temos já de antemão a identificação das pessoas como outras máquinas, com seus respectivos cortes e continuidades, e desse ar como o fluido associativo. Ocorre, porém, que o Argumento² do longa-metragem é necessariamente o desajuste dessa continuidade no fenômeno da queda dos ares-condicionados na cidade de Luanda, logo uma alteração na continuidade da *hylê*.

Essa leitura que parte de *O Anti-Édipo*, ao estender a noção de máquina aos componentes do filme, encara o desajuste dos aparelhos mecânicos como um desajuste na continuidade do fluxo, ou seja, a queda dos aparelhos coloca em questão não apenas qual é o problema com a máquina que regula a temperatura do ambiente, mas transborda para o problema com o fluido associativo e as máquinas desejantes subsequentes, ou seja os indivíduos. É nessa interpretação que conecta máquinas e pessoas para pensar o desajuste, que esta pesquisa seguirá caminho. **Qual o problema com a *hylê*? Qual o problema com o fluxo desejante contínuo?**

De antemão, é preciso dizer que assim como o filme *Ar condicionado*, este trabalho não tem como objetivo responder, especular ou menos ainda descobrir o porquê os ares-condicionados caem. Também não é no campo da metáfora que essa análise pretende seguir. A simbolização que a queda dos aparelhos fomenta para uma interpretação crítica ao capitalismo ou à desigualdade social é de muito valor. Contudo, ao partir do conceito de máquinas desejantes, este trabalho se alinha a ideia de que há um contínuo explorável entre o que é material e imaterial, ambos passíveis de cortes e continuidades e que possibilitam analisar o filme através da negociação dos desejos dos agentes sobre esse fluido material/imaterial. É possível ainda, e principalmente, extrapolar o campo da ficção interna do filme, saltando para os cortes e continuidades (ou os desdobramentos), que ele traz para a realidade material fora do filme. É também por este caminho que este trabalho quer apontar como o filme *Ar condicionado* torna-se um desajuste das convencionais formas expressivas do eu africano, conceitos discutidos e criticados por Achille Mbembe em “A escrita de si ...”.

² Lido aqui como eixo primordial do roteiro.

Para uma exemplificação prévia dessa análise pela continuidade, tomemos o ar, fluido associativo condicionado pelo aparelho. Este ar que está condicionado pela máquina é fluido, matéria que adentra a máquina do corpo humano, que por sua vez realiza seu processo de corte e continuidade, também chamada de respiração, de uma maneira que se os ares-condicionados caem, a forma com a qual o corpo se liga ao ar também é alterada. O **suor** resultante do calor pela falta do aparelho em queda irá se desdobrar em **desejo (imaterial e psicológico)**, que no limite também encerra um anseio material e físico: retornar à temperatura ideal. **Uma transição do material (suor) para o imaterial (desejo) e do imaterial de volta ao sensório-material respectivamente (temperatura ideal).**

Outro exemplo de corte/continuidade está no início do filme. Zezinha, uma das protagonistas que trabalha como empregada na casa em que sua mãe também trabalhou antes dela, conversa com Matedo, guarda e zelador do prédio, ao tomarem café da manhã. A cena é um exemplo do ato de condicionar que se estende do ar (material) para a memória (imaterial) e depois da memória de volta para conflito material e assim por diante. Depois de um momento de introspecção (imaterial), motivada provavelmente pelas notícias (sonoramente materiais) sobre a queda de ar condicionado em Luanda, ela diz:



Figura 11 - *Frame de Ar condicionado*, 5 min. e 2seg.

Zezinha: Escuta, o meu pai antes de ir ao mar de manhã cedo, ele olhava pro mar como se fosse essa caneca, à espera da temperatura certa, ele dizia “quem manda é o vento, ele diz tudo, Zezinha, estou a falar do vento de verdade, não desse vento dos AC’s, o vento do mar, da Kianda”.

(FRADIQUE, 2019, 5min e 2 seg)

A cena é interrompida por um telefone celular que toca. Zezinha atende, é seu chefe exigindo o conserto do ar condicionado cuja responsabilidade agora está sobre ela. Esse pequeno trecho demonstra de maneira **denotativa** o condicionamento do desejo livre, presente na fala (a matéria sonora) de Zezinha dizendo a memória do pai, interrompida pelo som (a matéria sonora) da ligação do chefe e sua exigência, demanda, ou desejo de patrão. Aqui a memória (imaterial) de um outro tipo de vento, “o vento de verdade” entra em conflito com os desejos (imateriais) daquele agora do filme “do vento dos AC’s”, assim como o material sonoro da memória entra em conflito com o material sonoro da ligação. O vento que produz memória e o ar que agora interrompe aquela comunicação são desejos diferentes sendo negociados, de maneira desigual, e gerando força motriz para que o fluido associe as próximas ações do filme, analisadas no próximo capítulo.

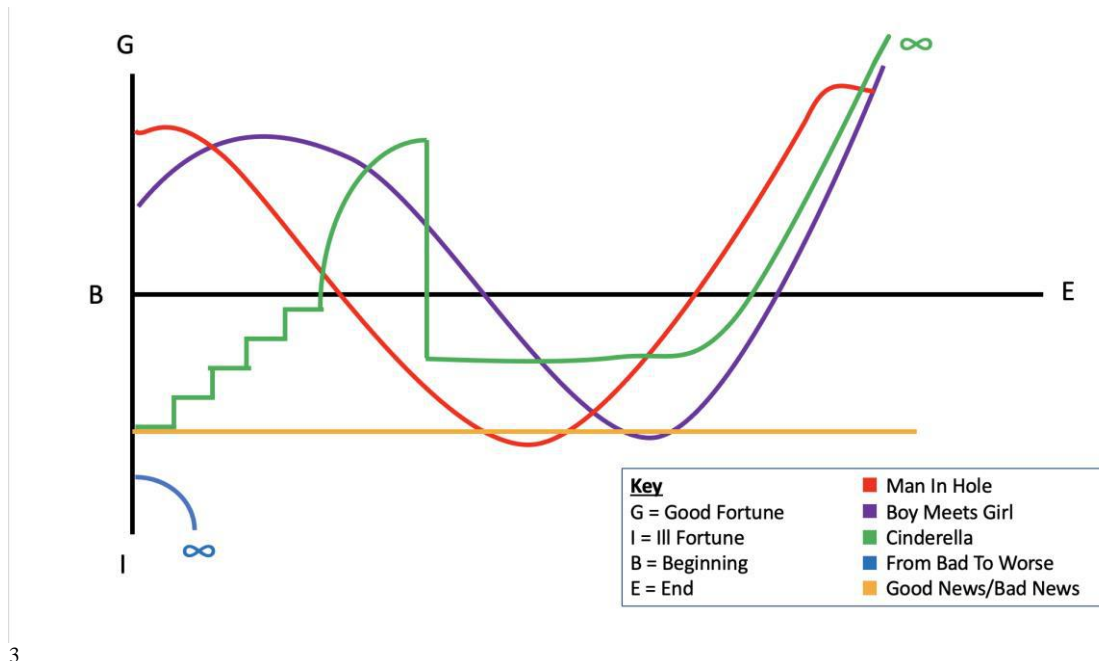
A partir deste primeiro exemplo de interpretação utilizando os conceitos de máquinas desejanter, fluido associativo e continuidade da *hylê*, partimos então para a análise das demais negociações do desejo presentes no filme.

4. A NEGOCIAÇÃO DOS DESEJOS

O longa-metragem *Ar condicionado* é uma produção de 2020, dirigida por Fradique, produzida por Jorge Cohen, com roteiro também de Fradique e Ery Claver, o último responsável pela marcante fotografia do filme. A obra tem como argumento um cenário em que ares-condicionados estão caindo na cidade de Luanda sem nenhuma explicação. Esse fenômeno, que vai se apresentando de forma cada vez mais sistemática na cidade, chega a alcançar status de calamidade pública e aquilo que vai se mostrando um problema nacional para Angola, é acompanhado através de personagens escondidos nos fundos dos apartamentos, das ruas e das lojas.

É assim que acompanhamos a história de Zezinha (Filomena Manuel) e Matacedo (José Kiteculo). Dois empregados do edifício em que a trama se desenrola e que, segundo este trabalho, estão a todo tempo sendo mostrados na negociação de seus desejos próprios em relação aos desejos dos outros. Quase sempre o desejo desse outro aparece marcado com um viés de classe, denunciando a desigual relação de forças criada por um sistema baseado na desigualdade entre quem manda e quem obedece. *Ar condicionado* porém, consegue, através de suas escolhas cinematográficas de enquadramento, captação de som, escolhas de ângulos e cores, desajustar a ordem comum dessa lógica, tornando-se um filme desobediente ao deixar de fora, filmando de costas, por exemplo, a silhueta do patrão que dá ordens; escolhendo e priorizando sempre os ambientes comumente invisibilizados, como uma condução lotada, o fundo de um apartamento, o vão e o terraço do prédio, o fundo de uma loja de consertos; ou mesmo trazendo para o momento mais inventivo do filme letra e canção originais, lançando a provocação de que há uma memória sendo construída, pelo personagem e pelo próprio filme.

Além dos elementos estéticos, o arco narrativo do roteiro de *Ar condicionado*, se é que podemos chamá-lo de arco, progride de maneira muito peculiar, justamente por caminhar tocando os desejos em negociação e as tomadas de decisão subsequentes. O escritor Kurt Vonnegut em *O homem sem pátria* (2005), especificamente no ensaio “Eis aqui uma lição sobre o texto criativo” e também em palestras intituladas “*Shape of Stories*” (Forma das histórias) enumera cinco tipos ideais de arcos narrativos:



3

Figura 12- As formas narrativas de Kurt Vonnegut.

Aqui vemos o eixo horizontal BE, que representa início e fim (*Beginning and End*) das histórias, e perpendicular a ele, na vertical, o eixo GI, que representa a boa e a má sorte (*Good fortune and Ill fortune*). A partir disso o autor passa a se utilizar de exemplos de histórias para ilustrar as respectivas linhas narrativas. Em vermelho vemos a história do “homem no buraco”, típica de narrativas de heróis em que tudo está bem no início, um conflito surge e precisa ser superado para chegar a uma situação melhor. Em roxo temos o eixo que representa histórias em que personagens começam não tão bem, melhoram ao encontrar o amor mas precisam superar obstáculos para poderem ficar juntos de maneira melhor que no início. Em verde vemos a linha que corresponde às narrativas como a de Cinderela, em que a ascensão da personagem passa por inúmeras provações para alcançar a “boa sorte”, então perde-a por conta de um acontecimento repentino que lhe põe em queda, mas que não a deixa pior do que no início e então coloca-se no sentido de recuperação à caminho do que Vonnegut ironiza ser o “felizes para sempre”. Em azul temos “De mal a pior” exemplificada pela história de Kafka como em *A Metamorfose* em que Gregor Samsa experimenta derrocada

³ Imagem disponível em: <https://storyempirecom.wordpress.com/2021/01/25/basic-plots-vonneguts-boy-meets-girl/>

constante até à própria morte. Por fim, a que nos interessa aqui está em amarelo e se chama “Boas e más notícias”. (VONNEGUT, 2005)

Para exemplificá-la, Vonnegut se utiliza de *Hamlet*, defendendo que o que se passa na peça é uma constante tomada de decisão segundo as notícias que se recebem. Além de depender de como os personagens encaram as notícias, o protagonista age sem saber o resultado que suas ações provocam. Localizada mais próxima da “má sorte” a linha “boas e más notícias” ao se utilizar de *Hamlet* como exemplo, está dizendo que tal história se inicia com o personagem em uma má sorte. De fato, a morte do pai de Hamlet é o início da obra de Shakespeare. As primeiras imagens e sons de *Ar condicionado*, por sua vez, propõe uma má sorte não só à personagem que ouve no rádio os casos de mortes causados por quedas de ar condicionado, mas também ao próprio contexto que parece ser nacional. Podemos então colocar o início da linha narrativa do filme próximo ao início daquela proposta por Vonnegut:



Figura 13- Forma número 6: "Boas e más notícias".

Mas o que Vonnegut considera uma característica “mestra” dessa forma narrativa (2005), e que este trabalho propõe existir também em *Ar condicionado*, é a capacidade de nos fazer refletir o que são boas e más notícias na história e na própria vida, borrando a linha que separa o que é verdade do que não é. Se em *Hamlet*, Vonnegut aponta não haver possibilidade de saber o que é a verdade, em *Ar*

⁴ Imagem disponível em: <https://storyempirecom.wordpress.com/2021/03/22/basic-plots-vonneguts-good-news-bad-news/>

condicionado a motivação da queda dos aparelhos também é um mistério. Ambos os mistérios nos levam a questionar o bem e o mal de tais acontecimentos.

No caso do filme, seu início pode provocar indagações sobre a razão das quedas dos aparelhos, mas quanto mais o longa-metragem avança, a preocupação com o porquê se vê dividida com a curiosidade sobre como os acontecimentos se dão. O Ar condicionado do patrão será consertado? Onde é que está Kota Mino? Quem derruba os aparelhos é mesmo Kota Mino como diz Zezinha? O status que os aparelhos de Ar condicionado carregam, de serem privilégios de patrões, faz, em alguns momentos, a queda de Ar condicionado ser um fenômeno ambíguo. Porém, nenhuma ambiguidade sobre esses acontecimentos é maior que a reformulação que Kota Mino faz deles. Ao restaurar os AC's fabricando uma máquina de recuperar memórias, o que vemos é a diferença na forma com que as notícias foram recebidas. Em um trecho do filme Kota Mino Diz: “Quando os ares-condicionados começaram a cair eu logo desconfiei, então percebi que era tempo [...] assim como os frutos quando estão maduros soltam-se dos galhos”. (FRADIQUE, 2020. 38 min e 51seg)

Sem dúvida, Kota Mino recebe a notícia da queda dos AC's de maneira diferente de como Zezinha, Matacedo e principalmente o Chefe de Zezinha a recebem. Essa diferença, principalmente entre Kota Mino, Zezinha e Matacedo possibilita que a dúvida seja transposta para o público, **a queda dos AC's são boas ou más notícias? Bons ou maus acontecimentos?**

Primeiramente, por considerarmos que este é um roteiro que se desenvolve nas decisões tomadas pelos personagens diante das boas e más notícias, e segundo, por considerar que os diferentes personagens tem diferentes perspectivas do que são as más e boas notícias, é que este trabalho defende que a linha narrativa do roteiro do filme se aproxima da linha amarela na figura 12. É notório que tipificações ideais padecem com implosões, rearranjos e desajustes por parte das novas manifestações artísticas, e no caso de *Ar condicionado* não é diferente. O personagem que mais representa essa oscilação entre as boas e más notícias para suas tomadas de decisões é Matacedo, ao mesmo tempo que a partir de certa altura do filme, o personagem é acometido por uma mudança que parece corromper a linha de Vonnegut.

Partindo dessa premissa, a divisão do filme feita aqui para a análise considera a linha narrativa uma reta (provisória) e que duas tomadas de decisão, dois desejos de dois personagens são os marcos divisores do filme. 1) O desejo de Matacedo de entrar na loja de Kota Mino; 2) O desejo de Zezinha de sair da loja. Esses dois acontecimentos dividem o filme em três grande partes que são: do início até os 34 minutos e 20

segundos, quando Matacedo adentra a loja do Kota Mino; o segundo que dura cerca de 17 minutos, é o intervalo de tempo de Matacedo descobrir a loja até cair no sono dentro da invenção e Zezinha acordá-lo para saírem de lá; e o terceiro e último, que vai dos 51 minutos até o final, que são as cenas após a loja do Kota Mino e que irão desajustar a linha narrativa de Vonnegut vista à cima.

4.1. A divisão do filme

Essa segmentação do longa-metragem em três núcleos é em alguma medida fruto da primeira experiência com o filme. O modo com que o jogo da câmera, perseguindo Matacedo, explora a forma com que ele interage com o mundo ao seu redor faz do momento em que ele adentra a loja do Kota Mino, um momento parecido com aquele em que ele entra na sala do patrão de Zezinha e ouve reclamações por isso. Como no primeiro acontecimento, Matacedo adentra um local que parece não ser o dele, agora diante da loja de Kota Mino, e sem nenhuma resposta, ele força a porta agindo com a mesma curiosidade do início do filme. Mas diferente daquela cena, agora ele não é interrompido, segue explorando até ser convidado a adentrar ainda mais a loja pelo próprio dono dela. Essa leitura encontra nessa ação um momento de virada e como depende do desconhecimento dos acontecimentos que estão por vir, elas são observações particulares de uma primeira experiência com o filme.

Dentro da loja, Matacedo e o espectador se deparam com invenções difíceis de compreender visualmente mas que combinam com o ar de mistério na figura do novo personagem. Kota Mino dá pistas de que está construindo algo a partir dos AC's caídos e a trilha sonora que se inicia, igual a das primeiras cenas que exibem os créditos do filme, juntamente com a marcante saturação na fotografia neom que surge, marcam que aquele momento da história é realmente diferente dos anteriores.

A experiência com a nova invenção se realiza depois que Zezinha também adentra a loja, talvez mais por preocupação com o prazo de entrega do AC ao patrão do que pela curiosidade como a de Matacedo. Todos entram em um tipo de transe dentro da invenção, do qual Matacedo é quem parece ir mais fundo, ou pelo menos é o escolhido para ter as memórias/sonhos projetados na tela sob o som da canção original de Aline Frazão:

MATACEDO

Quando eu fecho os olhos
imagino um país novo
quando eu fecho os olhos

eu lembro de novo
para não dissolver
no cassino na lembrança
há certo passo na dança
obstinada dos dias
tudo era bem melhor
no tempo em que ainda me via
tempo, tempo, tempo, tempo
tempo, tempo, tempo, tempo
de noite adormeço meu corpo antigo
enferrujado e ruído
com um sobrado em ruínas
sonho para não esquecer
esqueço ao amanhecer

A música e as imagens são interrompidas pela voz de Zezinha acordando Matacedo para saírem da loja, aqui se inicia a terceira parte do filme que pode ser compreendida no uso das imagens em câmera lenta assim que saem da loja e que parecem representar a forma com que Matacedo fora afetado pela invenção de Kota Mino. Há no movimento de Zezinha uma tentativa de retornar à normalidade de fora da loja, de fora das memórias que a máquina acessou, ao mesmo tempo que recai sobre sua fala e sua interação com Matacedo nos próximos diálogos uma leveza advinda também após à ida na mesma loja. A mudança em ambos os personagens justifica chamar essa terceira parte de um desajuste na linha reta “boas e más notícias” de Vonnegut.



Figura 14 - *Frame de Ar condicionado*, 50 minutos e 55 segundos

4.2. Os Personagens

A escolha de analisar os personagens do filme de maneira separada faz jus à proposta de que há a negociação de desejos entre eles, entre os eventos, entre as escolhas de como mostrar cada personagem e principalmente de como afetar o

espectador. Dentre os personagens do filme os escolhidos para essa análise são os três principais: Zezinha, Matacedo e Kota Mino. É proposta ainda deste capítulo demonstrar de que maneira os três juntos funcionam para o roteiro do filme, como uma máquina de movimento pendular que corta e dá continuidade ao desejo emanado da queda dos ar-condicionados. Esse funcionamento dos três personagens de forma acoplada por um desejo em comum é o fator que fará a curva na linha narrativa da figura 13, pois a identificação de um desejo comum entre os três faz com que a forma de receber a invenção de Kota Mino (uma nova notícia) os aproxime de algum tipo de boa sorte.

4.2.1. Zezinha

O primeiro personagem, dentre os três citados, a aparecer diante da câmera é Zezinha (Filomena Manuel):



Figura 15- *Frame de Ar condicionado*, 02 minutos e 58 segundos

Zezinha é, ao olhar menos demorado, o personagem que mais se aproxima de alguma tentativa de ajuste. Preocupada em conservar o emprego que por tantos anos fora o sustento de sua mãe, ela procura através das ações e da ajuda de Matacedo responder às demandas do patrão, muitas vezes deixando que tais desejos silenciem a sua própria fala, como pode se ver no exemplo da ligação pelo celular, no capítulo 3. É através dela que temos acesso mais visual aos ambientes internos do prédio e do apartamento do chefe. É possível ver na própria postura de Zezinha no início do filme gestos que se tornam comedidos na presença física ou sonora do patrão.

O olhar mais demorado, porém, consegue perceber em Zezinha os questionamentos à ordem vigente, que se não são suficientes para romper com a estrutura posta, reverberam por todo o filme como valores insurgentes em potencial.

Aos 07 minutos e 20 segundos ela diz: “Esses nossos patrões, parece que não têm família. O jeito que Dr. Nok trata a mãe dele?! Eu acho que quando essa senhora morrer não terá direito a óbito” (FRADIQUE, 2020, 07 min e 20 seg).

Para a proposição deste trabalho, que dialoga com a noção de máquinas desejantes, Zezinha pode ser lida como personagem que torna visível até onde vão os desdobramentos da invenção de Kota Mino. A proposta é que Kota Mino e Zezinha operam as extremidades de um mesmo fluxo associativo que é o desejo de algum tipo de mudança, ainda que não se saiba qual é. Na contra partida de fluxo protagonizado pelos três personagens principais (Kota Mino, Matacedo e Zezinha) está o chefe.

4.2.2. O Chefe

Este personagem opera, mesmo aparecendo muito pouco, um fluxo associativo de contramão aos de Zezinha, Matacedo ou Kota Mino. Nesse contrafluxo é que ocorrem as negociações que são desiguais. Os desejos em conflito podem ser vistos entre ele e Zezinha na forma com que ela se coloca, em sua postura e tom de voz diante dele. Há um traço de controle implícito nessa relação quanto a forma com que Zezinha usa o seu tempo, os lugares por onde ela pode transitar, as roupas usadas, o tom de voz entre outros pontos.

Entre o Chefe e Matacedo é possível ver principalmente a diferença de prioridades e de uso do tempo, sendo Matacedo um tipo de trabalhador que goza de alguma autonomia no uso do tempo e do espaço na contrapartida do que é desejado pelo patrão. Essa marca de maior liberdade em Matacedo, dá para este último, característica de centro dinâmico do que estamos a chamar de máquina desejante composta pelos três protagonistas. Por fim, Kota Mino parece ser a materialização oposta do Chefe. Diferente do chefe que anseia pela restauração e conservação do Ar condicionado como ele era, Kota Mino quer destruí-lo, para que a partir dele se possa produzir uma outra coisa que é diametralmente oposta, por exemplo, à transformação da paisagem urbana de Luanda cujas últimas plantas estão em sua loja em oposição à dominante paisagem de concreto no filme.

4.2.3 Matacedo

O personagem que a câmera persegue com a maior afinco é sem dúvida Matacedo (José Kiteculo). No eixo “Kota Mino – Matacedo – Zezinha”, o personagem

do meio é aquele que possibilita o diálogo entre a “loucura” do primeiro e a “preocupação racional” do terceiro. Sem quase nenhuma fala durante todo o filme arriscamos a leitura de seus pensamentos pelos seus gestos e silêncios. Nesta cena do início, por exemplo, vemos seu interesse pelos restos de ares-condicionados caídos se manifestar nas suas andanças pelas ruas e pelo próprio prédio em que trabalha. Esse interesse é importante para compreender a transformação sofrida pelo personagem ao longo da trama.



Figura 16 - *Frame de Ar condicionado*, 09 minutos e 25 segundos

Há no personagem Matacedo traços de uma maior liberdade manifesta em sua curiosidade, mas principalmente no modo em que as cenas intercalam suas tarefas, desejo de outros, e seus intervalos, desejos pessoais. A cadência de seu passo ao andar, os silêncios diante de cada Ar condicionado caído, e a própria canção original do filme que lhe acompanha, parecem construir um personagem mais autônomo em comparação com Zezinha.



Figura 17 - *Frame de Ar condicionado*, 20 minutos e 44 segundos

É justamente nesse aspecto de maior autonomia que se torna possível ver em Matacedo o eixo que intercala Kota Mino e Zezinha. Enquanto Zezinha habita o local do trabalho sujeitado, Kota Mino é o autônomo que decide como deseja trabalhar e que por razões do desejo de outros é procurado por Matacedo. Os desejos que ligam Zezinha a Matacedo e Matacedo a Kota Mino são de naturezas diferentes, podendo mesmo ser chamados de contrafluxos. O que ocorre quando os três estão dentro da loja é um rearranjo desses contrafluxos em um só fluxo associativo em comum: a *hylê* então se apresenta.

Por pouco mais de dez minutos, todos os três personagens convergem para um mesmo ponto que será materializado pela mente de Matacedo. Antes disso, ao entrarem no carro (a invenção de Kota Mino), o som do hino de Angola se inicia e conota para algum tipo de identidade comum que acaba sendo interrompido por um desajuste da invenção. É durante o desajuste que a materialização da memória de Matacedo aparece e a letra da canção de Aline Frazão começa substituindo o hino de Angola interrompido.



Figura 18 - *Frame de Ar condicionado*, 48 minutos e 39 segundos

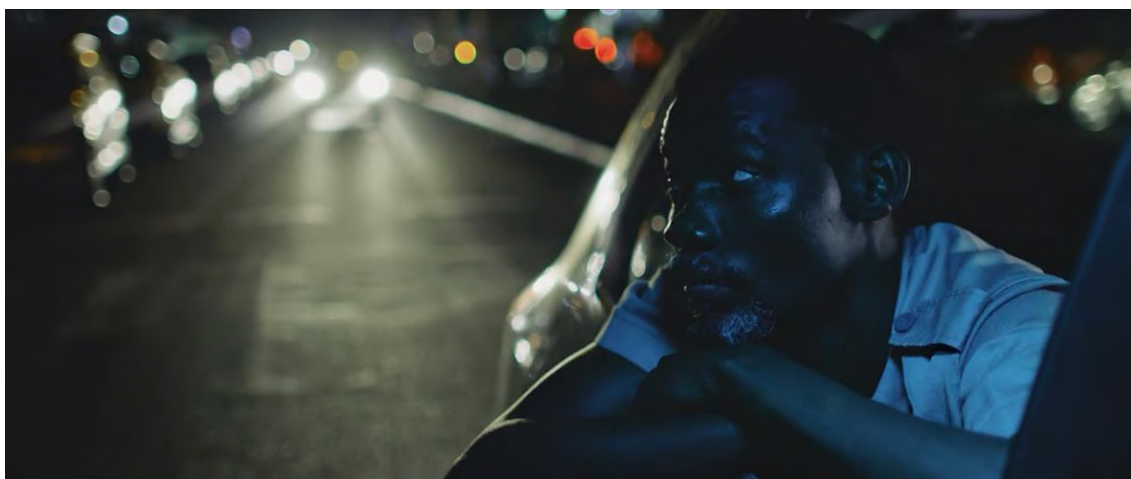


Figura 19 - *Frame de Ar condicionado*, 48 minutos e 55 segundos



Figura 20 - *Frame de Ar condicionado*, 49 minutos e 10 segundos



Figura 21 - *Frame de Ar condicionado*, 50 minutos e 40 segundos

Mais uma vez, através do desajuste, neste caso o da tentativa de identidade comum pelo hino de Angola, o filme consegue instaurar com uma canção nova o sentimento inventado pela máquina reajustada de Kota Mino, e pela invenção do próprio cinema.

Essa experiência pela qual passa Matacedo o altera de maneira que sua expressão fique ainda mais introspectiva, marcada pelo som e a velocidade das imagens que rodam na tela imediatamente após a saída da loja. Há ainda como perceber uma mudança no seu interesse pelos ares-condicionados caindo nas cenas a seguir.



Figura 22- *Frame de Ar condicionado*, 59 minutos e 03 segundos



Figura 23- *Frame de Ar condicionado*, 59 minutos e 33 segundos

Depois da loja de Kota Mino o desejo de Matacedo, ou pelo menos o interesse pelos ares-condicionados caídos, parece acabar. O contraste entre ele e os demais trabalhadores brigando pelos aparelhos que caem em sequência, dá indícios de que o protagonista acessou alguma outra dimensão que lhe toma a atenção no lugar daquela disputa. A fala de Kota Mino sobre os aparelhos serem frutos maduros a cair encontra nessa mudança de expressão de Matacedo o provável amadurecimento que a metáfora evoca. É possível ler na postura reflexiva de Matacedo: “Por que estão a brigar pelos retos?”.

Essa inconformidade aparece novamente quando Matacedo comenta com Zezinha que os dois personagens estavam a brigar por apenas cem Kwanzas⁵ (FRADIQUE, 2020, 54 minutos e 56 segundos). Esse diálogo é o que Zezinha aparece conversando de maneira mais livre, como se só sentisse agora o efeito colateral

⁵ Moeda de Angola.

provocado pela experiência na loja. Sentados os dois conversam e riem com ainda não haviam feito. A *hylê* alinhada dentro da loja pelo acesso às próprias memórias transforma as próximas cenas em diálogos mais aproximados entre os dois. Quando Zezinha diz que Kota Mino é louco, por conta das sementes de casuarina, Matacedo lhe responde, e sua resposta parece expressar o entendimento que ele alcançou depois da loja: “Não é loucura. É dor”

4.2.4. Kota Mino

A loucura, ou como entende Matacedo, a dor de Kota Mino (David Caracol) é o motor desejante que desajusta a trama.

[...]as máquinas desejantes não param de se desarranjar enquanto funcionam, e só funcionam desarranjadas [...] A arte utiliza frequentemente essa propriedade, criando verdadeiros fantasmas de grupo que curto-circuitam a produção social com uma produção desejante, e introduzem uma função de desarranjo na reprodução das máquinas técnicas, como os violinos queimados de Arman, os carros comprimidos de César.

(DELEUZE; GUATTARI, 2011, p.49)

... ou os ares-condicionados caídos de Kota Mino

O personagem que quer construir uma máquina de acessar memórias, no que se refere à importância do passado, é o mais lúcido dentre os três. O que Zezinha chama de “loucura” e Matacedo diz ser “dor” se expressa como uma necessidade urgente, que encontra no desajuste dos aparelhos a possibilidade de desajustar a ordem, tão presente nas ações comedidas de Zezinha, e que vê em Matacedo um possível caminho para isso.

Kota Mino curto-circuita as máquinas técnicas: Ar condicionado, restauração da ordem vigente, pensamento racionalizado; através do desarranjo dos aparelhos transformando-os em máquinas desejantes como: o acesso às próprias memórias, o amadurecimento do que merece ser disputado ou não, e principalmente, a forma de pensar e agir de maneira livre, transformação notória em cenas que demonstram liberdade de postura e fala sem interrupções como as a seguir:



Figura 24- *Frame de Ar condicionado*, 54 minutos e 34 segundos



Figura 25- *Frame de Ar condicionado*, 67 minutos e 34 segundos

Na figura 24 vemos a cena em que Zezinha mais sorri e conversa com Matacedo sem nenhuma interrupção de agente externo. Estão a falar dos acontecimentos recentes, retornam a eles e indicam para quem assiste o quanto os acontecimentos os impactaram. A comicidade com que veem retira o peso que estava sempre presente em alguma medida nos diálogos anteriores.

A figura 25 apresenta os dois personagens tomando cerveja na sala dos patrões. A imagem nos remete à famosa cena de *Que Horas ela Volta* (MUYLAERTE, 2015), em que Val (Regina Cazé) comemora a aprovação da filha no vestibular de dentro da piscina dos patrões:

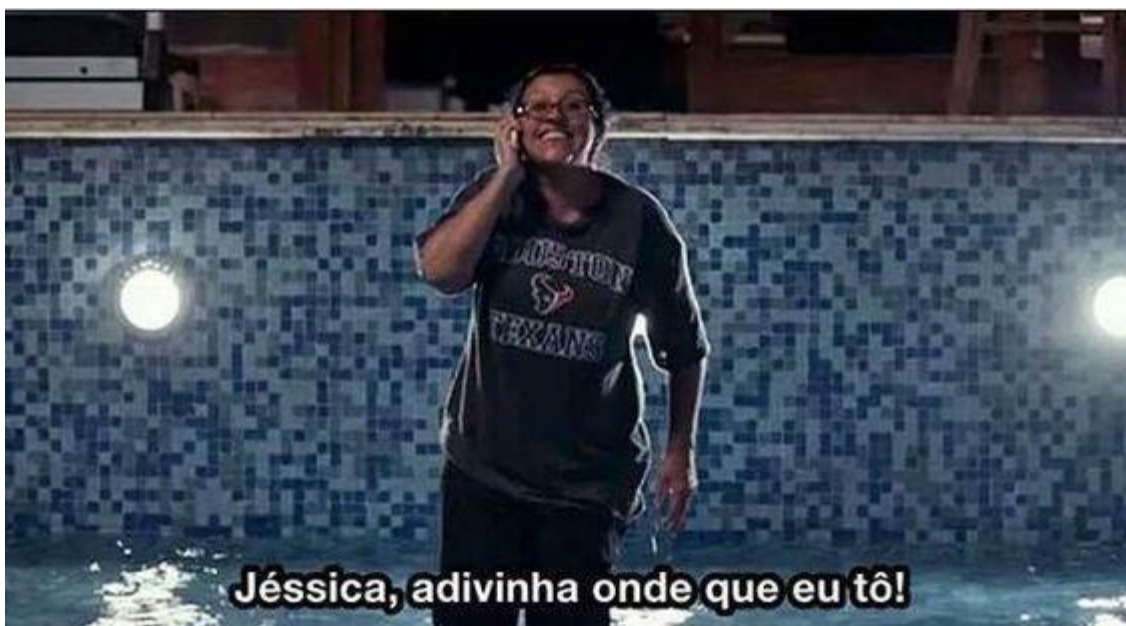


Figura 26- Frame de *Que horas ela volta?* (2015), 93 minutos e 53 segundos

Ambas as imagens conduzem os personagens principais das tramas de uma situação de “má sorte” para uma “melhor sorte” (VONNEGUT, 2005). No caso de *Ar condicionado* isso ocorre depois de o roteiro caminhar sem definir boas e más notícias. Por este motivo este trabalho propõe que o personagem de Kota Mino é o responsável por introduzir na trama o desejo do desajuste. Esse desajuste por sua vez promove vários desdobramentos dentro e fora do filme, dentre eles: A impossibilidade de que os AC’s caídos voltem a funcionar como eram; o desajuste do lugar ocupado por patrão e empregado; o desajuste na ordem que apaga as memórias e cria uma forma de pensamento extremamente racionalizada; Kota Mino desajusta as noções de verdade, promovendo a dúvida nos personagens e no próprio espectador. Há também a produção de uma metalinguagem para com o fazer cinematográfico que promove reflexão sobre o caráter inventivo na produção da memória saltando para fora da tela, tema do capítulo a seguir.

Aqui, importa principalmente apontar de que forma Kota Mino subverte a linha que adotamos de Kurt Vonnegut. Ocupando um papel de quem soube esperar a hora ideal e se preparou exatamente para isso, o personagem de David Caracol consegue criar um vínculo entre Matacedo e Zezinha que parece frágil no início e que se torna mais forte no final, força representada por exemplo na fala de Zezinha para Matacedo enquanto abrem a cerveja: “Tu sabes que esse Ar condicionado vai cair”. Essa queda anunciada por Zezinha marca exatamente a guinada da linha emocional narrativa “boas e más notícias” que agora sobe na escala do eixo GI (*Good and Ill fortune*). Para

exemplificar esse desajuste na linha de Vonnegut a imagem a seguir marca a divisão do filme e quando o que era reta passa a se alavancar.

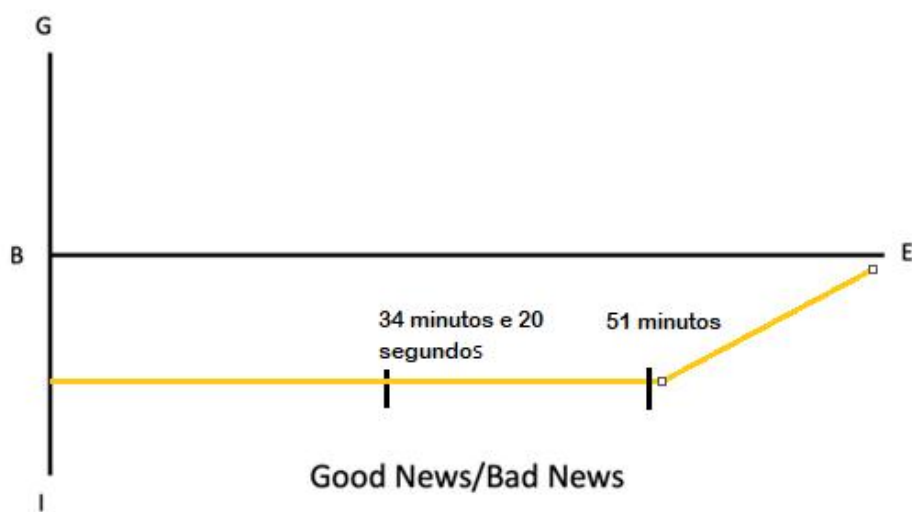


Figura 27 - Desajuste da linha narrativa de Vonnegut

Esse desajuste é possível através de uma narrativa que trabalha a todo tempo com a dúvida e com a verdade, mas que não deixa em aberto o posicionamento político e social que possui, marcando que a proposta de desajuste de Kota Mino, e dos próprios realizadores do longa, se compromete com a ruptura de narrativas que convencionalmente apagam personagens “periféricos” como os três escolhidos. A expressão “esse Ar condicionado vai cair” marca a ideia de que o desejo do patrão irá cair, o desejo de memória, produzida materialmente durante o filme a partir dos restos dessas quedas, é irá ocupar o lugar. Matacedo, Zezinha e Kota Mino ocupam o local desse novo desejo e no final do filme parecem cada vez mais compartilhar de forma mais alinhada esse desejo galgando à uma “sorte melhor”.

5. UM SALTO PARA FORA DA TELA

Há, como se pode ver na análise do capítulo anterior, a presença de uma negociação do desejo na construção interna das cenas e dos personagens do filme. Neste capítulo porém, a proposta de análise se volta para o salto que essa construção interna provoca em quem recebe o filme, ou seja, retomando o conceito de fluido associativo, máquinas desejantes e a *hylê*, de que forma as negociações internas de expressão do desejo, presentes no filme, promovem a continuidade de uma reflexão externa também sobre o desejo?

Para isso retomemos a obra de Jorge Mendes Blake, no início deste trabalho, para pensarmos na seguinte situação: Imaginemos que de um lado do muro, temos a construção fictícia de *Ar condicionado*, e do outro, a realidade de quem recebe o filme. A grande questão deste capítulo é: Qual elemento do filme cumpre o papel de “livro na base do muro” estabelecendo a ligação entre ambos os lados?



possibilitando, por conseguinte, uma continuidade na reflexão sobre a memória, iniciada por Matacedo dentro da invenção de Kota Mino? De que maneira esse elemento age fazendo a ligação entre o enredo ficcional e a realidade de quem assiste o filme?

Sobre o romance, também angolano, *O vendedor de passados*, de José Eduardo Agualusa, Marlon Augusto Barbosa, diz:

Trata-se de escritores no interior da ficção que denunciam uma realidade cruel que precisa assumir novas ficções para sobreviver. Félix Ventura, mesmo sem dar muita importância, sabe que está a todo tempo escrevendo um novo passado assim como escritores escrevem novos livros: “– Acho que aquilo que faço é uma forma avançada de literatura -, confidenciou-me. **Também crio eu enredos, invento personagens, mas em vez de os deixar presos dentro de**

um livro dou-lhes vidas, atiro-os para a realidade” (AGUALUSA, 2004, p. 75).

(BARBOSA, 2017, p 1149, grifo nosso).

O trecho presente no texto: “Os arquivos e a identidade, ou: A diáspora do nome – Agualusa e Saramago em diálogo” (2017); fala sobre o personagem principal de *O vendedor de passados*, Félix Ventura, e seu ofício, o de vender passados para pessoas que mudam de identidade. Marlon Barbosa, ao resgatar essa metalinguagem na obra, a do livro que possui “escritores no interior da ficção” toca em um ponto de muita similaridade com o filme *Ar condicionado*. No mesmo texto Barbosa inicia: “Há encontros que só podem acontecer nos domínios da ficção, outros que só se dão graças à crítica. Aqui, não se tratará de um encontro ficcional, mas, na medida do possível, de um encontro crítico” (2017, p.1144).

Pois o encontro promovido neste capítulo é justamente sobre dois personagens fictícios e suas respectivas relações com a realidade cujo ponto de convergência é novamente a crítica. Félix Ventura e Kota Mino são, ambos, personagens que trabalham com a memória. A natureza desse ofício é justamente o que os difere e torna esse encontro tão fecundo. Enquanto na obra do angolano Agualusa o que temos é a criação de um passado fictício que provoca no leitor um desconforto ao ver como o dinheiro e a elite angolana conseguem mudar o passado, em *Ar condicionado*, o que vemos parece ser necessariamente o contrário, a busca de Kota Mino, em meio a crise no conforto da elite (a queda dos AC's), é de conseguir resgatar as memórias que foram apagadas na mente dos sujeitos invisibilizados como Matacedo, talvez por processos como os produzidos pelo próprio Félix Ventura.

O sentimento que Félix Ventura confessa a Eulálio, a osga, lagartixa, que narra a história, a sensação de ser um escritor, mas um escritor diferente cujos personagens andam pelo mundo, possibilita novamente relacioná-lo com Kota Mino. De uma maneira muito similar Félix produz personagens sendo um personagem de Agualusa. Por sua vez, Kota Mino, com sua invenção, produz imagens da memória de quem respira o ar de sua máquina, e faz isso sendo ele mesmo, também, imagem e som de Ery Claver, Fradique, Jorge Cohen e demais componentes da equipe Geração-80.

A relação de metalinguagem está colocada nas duas obras e é nela que parece residir o papel de livro na base do muro, ligando ficção interna das obras e a realidade externa do espectador. Detendo-se mais ao caso de *Ar condicionado* o ato de sentar para assistir o filme se assimila muito com o momento em que Matacedo se senta na poltrona de trás do carro e acessa suas memórias. O espectador se senta diante de uma invenção

que resgata memória e reconstrói passado, mas a maneira com que faz isso é por vias do subjetivo e particular.

A voz de Zezinha dizendo ao fim da memória de Matacedo: “- Viu o que a guerra vos fez” (FRADIQUE, 2020, 50 minutos e 55 segundos) dá dimensão do impacto causado pela guerra civil e colonial na construção da memória coletiva e pessoal. Ela mesma parece ter entrado em transe com a invenção de Kota Mino, acessado lembranças interrompidas justamente por essa fala que lhe devolve à realidade. A invenção de Kota Mino consiste na restauração dos ares-condicionados que caíram, ligados aos restos de outros equipamentos dentro da carcaça de um carro, o que confere à cena ares de ficção científica como em “De volta para o futuro”, que também usa de um carro para viajar no tempo. Mas *Ar condicionado* o faz utilizando-se do desajuste, a invenção a partir dos restos. Enfim a máquina produzida por Kota Mino faz com que as pessoas respirem esse novo ar recondicionado, lançando-as no que parecem ser memórias, lembranças ou até mesmo desejo.

Novamente o fluido associativo material aparece percorrendo as máquinas desejanter, que neste caso, foram reajustadas para atender o desejo daqueles que estão sem memória. O desajuste consiste na modificação da natureza do corte dessa máquina. Seu corte e sua continuidade fazem outro percurso que não o de antes da queda dos ares-condicionados.

Seria possível dizer que o filme de Fradique se utiliza do ar como um símbolo para a memória, ou que a relação entre os dois figura de modo conotativo. Essa leitura seria ainda mais aguda quando o filme avança para sua parte mais “desajustada” que é a loja do Kota Mino. Mas essa interpretação não compreenderia a memória, e a alteração que ela sofre, como uma extensão do ar que se respira, como um contínuo que é quase possível de ser tocado, o que é a intenção aqui. Ao trabalhar com a ideia de fluido associativo, o que se defende é que a ativação da memória, dentro do filme, é tão material e palpável quanto o ar que passa pelos AC’s. Para endossar essa tese, o salto de dentro do filme para fora dele é uma estratégia frutífera. Este salto, por sua vez pode ser feito de diferentes maneiras. Se dentro do filme, como vimos, há uma continuidade, uma transformação do ar em memória, perfeita e ludicamente ilustrada pelas experiências de Kota Mino no fundo da loja com o resto dos AC’s caídos, fora dele, ou melhor, na transição entre a ficção interna do filme e realidade externa de quem assiste, vemos a transformação das imagens e do som no cinema da Geração-80, se condensar em memória, crítica e desajuste na escolha de uma narrativa que toca a metalinguagem quando traz um personagem que altera a tecnologia para resgatar/produzir memórias,

papel cada vez mais concernido ao cinema. Como se o personagem Kota Mino estivesse para a direção de um filme, como seu próprio laboratório no fundo da loja estivesse para um set de filmagem de longa-metragem. Experimentos que usurpam e transformam a percepção do mundo de quem entra em contato respirando ou assistindo.

A chamada negociação dos desejos é, portanto, uma forma de compreender por onde passa a *hylê* dentro do filme, quais são os agentes por onde o desejo passa, onde é realizado, negado, interrompido, desajustado e reajustado, saindo desde as escolhas cinematográficas, anteriores talvez à própria filmagem, passando pela elaboração do roteiro, da atuação, das imagens e do som, chegando até a recepção e seus desdobramentos no mundo pelos espectadores. Dessa forma este capítulo quis demonstrar de que maneira *Ar condicionado* captura uma linha narrativa em que desejos são negociados e desajustam a narrativa convencional para produzir então uma jornada que muito se assemelha com a de quem assiste o filme.

6. O AR CONDICIONADO DESAJUSTADO

Em seu texto “A escrita de si do eu africano”, Achille Mbembe irá definir o que chama de nacionalismo da seguinte maneira:

A primeira corrente de pensamento (marxista e nacionalista) está permeada pela tensão entre o voluntarismo e a vitimização. [...] De acordo com esse ponto de vista, a história da África pode ser reduzida a uma série de fenômenos de sujeição interconectada em uma continuidade compacta. Considera-se que a experiência africana do mundo é determinada, a priori, por um conjunto de forças – sempre as mesmas, embora aparecendo de diferentes formas – cuja função é evitar o florescimento da singularidade africana, daquela parte do eu histórico africano que é irreduzível a qualquer outro.

Como resultado, afirma-se que a África não é responsável pelas catástrofes que sobre ela se abatem. Supõe-se que o atual destino do Continente não advém de escolhas livres e autônomas, mas do legado de uma história imposta aos africanos, marcada a ferro e fogo em sua carne através do estupro, da brutalidade e de todo tipo de condicionantes econômicas. **Considera-se que a dificuldade de o sujeito africano representar a si mesmo(a) como o sujeito de uma vontade livre, resulta desta longa história de subjugação.**

(MBEMBE. 2001 p.175-176. Grifo nosso)

Tal passagem tem papel importante para a análise deste filme. Ela justifica a estratégia de leitura adotada, a de partir dos desejos negociados durante o filme, de maneira que cada personagem escolhido ganhe uma análise sobre a forma com a qual está inserido, acoplado nesse fluxo desejante que transita entre a os sujeitos que produzem o filme, os personagens que atuam e vivem o filme, e por fim os espectadores que o recebem.

A hipótese é de que assim como o ar é recondicionado por Kota Mino em sua loja a fim de produzir memórias, o próprio filme é também um recondicionamento das imagens e sons do mundo para produzir memória. Esse recondicionamento, em ambos os casos, pressupõe escolhas e desejos cinematográficos, que, no fim, são fatores tão importantes de serem analisados quanto as próprias questões internas ficcionais.

É escolha cinematográfica da direção junto da produção, fotografia e demais partes que compõem a obra, o fato de que um fenômeno nacional (ainda que fictício) seja contado a partir da particularidade, narrando indivíduos invisibilizados na memória nacional. É escolha cinematográfica o desajuste da invenção que surge sob o som do hino nacional, questionando a eficácia da ideia de nação em uma sociedade tão diversa étnica e culturalmente. É também escolha cinematográfica, representar na invenção da

máquina da memória o local que guarda as últimas espécies de natureza dentro de um filme que lida a todo momento com o concreto e com as marcas do progresso e modernidade em decadência.

A ficção científica presente em *Ar condicionado* nasce do desajuste. Não há escolha dentre as tantas dentro do filme, que ressalte melhor a potência do desejo, ou nas palavras de Mbembe, a representação de “si mesmo como o sujeito de uma vontade livre” desindexada da longa história de subjugação. Kota Mino protagoniza nos confins de uma loja da cidade de Luanda em Angola, África, a invenção que tantos filmes hollywoodianos criaram com muito menos espontaneidade e necessidade que transbordasse de dentro da ficção para suas respectivas contemporaneidades. No caso do filme de Fradique, esse transbordamento de dentro da ficção ocorre ao trabalhar com o tema da memória. A canção de Aline Frazão ligada às imagens na imaginação de Matacedo ao interromperem o som do hino nacional de Angola (possível presença de uma perspectiva nacionalista), no entanto, resgatam uma memória que não recai sobre o chamado Nativismo, ou recorrente postura de recorrer às tradições africanas como forma de identidade.

No que diz respeito à tradição, o ponto de partida é a afirmação de que os africanos têm uma cultura autêntica que lhes confere um eu particular irreduzível ao de qualquer outro grupo. A negação deste eu e desta autenticidade seria, assim, por si mesma, uma mutilação. Com base nesta singularidade, supõe-se que a África reinvente sua relação consigo mesma e com o mundo para pertencer a si mesma e escapar das obscuras regiões e do opaco mundo aos quais a história a tem confinado. Por causa das vicissitudes da história, consideramos que a tradição ficou para trás. Daí a importância, para redescobri-la, da regressão e da imaginação, condições necessárias para superar a fase de humilhação e de angústia existencial causada pela histórica degradação do Continente.

(MBEMBE, 2001, p.183)

Se há um redescobrimto, uma regressão ao passado, *Ar condicionado* demonstra o cuidado de não essencializar essa memória, e a forma com que faz isso é através de um roteiro que privilegia o desejo de seus personagens demonstrando como eles negociam esse mesmo desejo. Se há a presença de uma forte crítica social à estrutura estratificante e ao legado infelizmente racializado das relações em que estão os personagens, essa crítica não está anteposta, mas são apresentadas no filme emanando dos conflitos entre os desejos individuais. A vontade de cada personagem é colocada como a prioridade no filme antes mesmo de qualquer ideologia, ou postura política e esse caminho estético e também político, faz de *Ar condicionado* uma prática diversa

dentre os filmes que por muitos anos correspondem às críticas levantadas pelo filósofo Camaronês quanto a produção de estereótipos dicotômicos na representação dos africanos.

7. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Este trabalho teve como objetivo demonstrar de que maneira o filme *Ar condicionado* (FRADIQUE, 2020) corresponde às chamadas “práticas diversas”, conceito utilizado por Achille Mbembe para questionar a produção de estereótipos nas representações de África. Para isso, a perspectiva utilizada para análise foi a do desejo, amparada teoricamente pelo estudo da produção desejante em *O Anti-Édipo*, de Deleuze e Guattari (2011).

A análise se utilizou ainda das noções de linhas narrativas de Kurt Vonnegut (2005) para justificar a divisão do filme. Mostrou-se também que este tem um arco narrativo que possivelmente subverte um dos modelos estabelecidos por Vonnegut através da negociação dos desejos proposta pelo roteiro.

Os conceitos principais para a interpretação do filme foram fluxo associativo, máquinas desejantes e *hylê*. Tais contribuições possibilitaram uma análise que compreendesse o desejo dentro do filme como um contínuo material/imaterial sendo negociado, muitas vezes imposto, durante a progressão do roteiro. Essa forma de interpretar não considerou a possibilidade de metáforas entre os domínios da ficção e da realidade, mas defendeu que há um contínuo entre os dois por intermédio do salto de dentro da ficção para o externo em que habitam os espectadores.

Esse salto, segundo a análise, ocorre a partir da transubstanciação do ar, desajustado e recondicionado dentro da ficção do filme na invenção de Kota Mino, em imagem, matéria-prima do próprio longa-metragem para chegar ao espectador. A metalinguagem fora então característica identificada e propôs-se que ela funcione como forma de transbordar a produção de memória, que ocorre no interior ficcional do filme, para o exterior real. Essa capacidade de saltar para fora da tela encerrou a ideia de fluxo associativo e acoplamento das máquinas desejantes para pensar a forma com que o desejo dos produtores em criar uma percepção estética pode chegar até os espectadores.

8. REFERÊNCIAS

AGUALUSA, José Eduardo. **O vendedor de passados**. Rio de Janeiro: Gryphus Editora, 2004.

AUGEL, Moema Parente. **Ora di kanta tchinga**: José Carlos Schwarz e o Cobiaza Djazz. Bissau: Guinegráfica e Editora Escolar, 1997.

AUGEL, Moema Parente. **O desafio do escombros**. Rio de Janeiro: Garamond, 2007

BÂ, A. Hampâté. “A tradição viva”. In **História geral da África I**: Metodologia e pré-história da África, editado por: Joseph Ki-Zerbo. 2.ed. rev. Brasília: UNESCO, 2010.

BARBOSA, Marlon. Os arquivos e a identidade ou: A diáspora do nome – Agualusa e Saramago em diálogo. In: **XV CONGRESSO INTERNACIONAL ABRALIC**, 2017. pp. 1144-1155.

COUTO, Mia. **Terra sonâmbula**. São Paulo: Companhia das Letras. 2007 [1995]

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **O anti-Édipo**: Capitalismo e esquizofrenia. São Paulo: Editora 34. 2011 [1972].

EISENSTEIN, Sergei. **A forma do filme**. Rio de Janeiro: Zahar, 2002

FERREIRA, Roldão. **Carnaval**: a maior festa do povo angolano. Luanda, Angola: INC (Instituto Nacional das Indústrias Culturais), 2015.

FRADIQUE. **Ar condicionado**. Luanda: Geração-80. 2020. 72 min.

GUERRA, Ruy. **Oficina de direção cinematográfica** (apostila do minicurso). Rio de Janeiro: Escola de Cinema Darcy Ribeiro, 2018.

JAMANCA, Adulai. **José Carlos Schwarz**: A voz do povo. Documentário. Bissau, 2006. 52 min.

LINS, Consuelo. **O documentário de Eduardo Coutinho**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2004

MATTOS, Carlos Alberto. **Sete faces de Eduardo Coutinho**. São Paulo: Boitempo; Itaú Cultural: Instituto Moreira Salles, 2019

MBEMBE, Achille. “Formas Africanas da Auto-inscrição”. *In: Estudos Afro-Asiáticos*, Ano 23, nº 1, 2001, pp. 171-209

OLE, António, Filme: **Carnaval da vitória**. Luanda: 1978. 37 min.

PENAFRIA, Manuela. **O filme documentário**. Lisboa: Edições Cosmos, 1999.

PRATA, Teresa. **Terra sonâmbula**. 2007. 96 min.

REVISTA MULEMBA. Vol. 9, nº 17, 2017. O Cinema e o Documentário nos Países Africanos de Língua Oficial Portuguesa. Publicação do Setor de Literaturas Africanas de Língua Portuguesa/ UFRJ. Rio de Janeiro: Edição do PPGLEV/UFRJ, 2017. 223 p.

RUI, Manuel. **Quem me dera ser onda**. Rio de Janeiro: Gryphus Editora, 2018

SECCO, Carmem Lucia Tindó. *In: SEMEDO, Odete Costa e RIBEIRO, Margarida Calafate (org). Literaturas da Guiné-Bissau: Cantando os escritos da história*. Porto: Edições Afrontamento, 2011.

SECCO, Carmen Lucia Tindó (Org.). **Pensando o cinema moçambicano**. São Paulo: Ed. Kapulana, 2018.

SECCO, Carmen Lucia Tindó. Apocalipses e catástrofes: o lugar da distopia em narrativas contemporâneas da literatura e do cinema angolanos. *In: Revista Gragoatá*, Niterói, v.26, n.55, p. 664-688, 2021. <https://doi.org/10.22409/gragoata.v26i55.47011>
Acesso em 02/08/2022.

SOURIAU, Etienne. **A correspondência das artes**: elementos de estética comparada. São Paulo: Cultrix; Ed. da Universidade de São Paulo, 1983.

VONNEGUT, Kurt. **Um homem sem pátria**. Rio de Janeiro: Editora Record. 2005.

XAVIER, Ismail. **O discurso cinematográfico**: a opacidade e a transparência. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984.