


RESENHAS

Filme nigeriano “Aníkúlápó”: um convite em “cruzos” de raça e gênero ao/a espectador/a professor/a

Nigerian film “Aníkúlápó”: an invitation in “crosses” of race and gender for the teacher viewer

 Deise Carla Souza Santos *
Martha Lemos de Moraes **
Rosana Busnello Giacomazzi ***

Resumo: Em 2023, a Lei nº 10.639/2003, que estabelece a obrigatoriedade do ensino de história e cultura africana e afro-brasileira em toda rede de ensino, completou 20 anos. A Subsecretaria de Formação Continuada dos Profissionais da Educação (EAPE) promoveu, em 2023, o curso “20 anos da Lei nº 10.639: história das Áfricas e formação do mundo transatlântico”, oferecido pela professora formadora Dra. Renata Nogueira. Na ocasião, como cursistas, as autoras tiveram a oportunidade de conhecer diversas referências políticas/estéticas/epistêmicas africanas contemporâneas, na contramão do epistemicídio que se perpetua na *práxis* em diversos espaços educacionais. “Aníkúlápó” foi uma dessas referências, filme analisado pelas autoras em cruzos com discussões sobre raça e gênero, por uma ótica docente interdisciplinar, afrorreferenciada, pluriepistêmica e/ou intercultural em sala de aula.

Palavras-chave: Espectador. Educação afrorreferenciada. Raça. Gênero.

Abstract: In 2023, law 10,639/2003, which establishes the mandatory teaching of “Afro-Brazilian history and culture” in the entire education network, completed 20 years. EAPE – Subsecretariat for Continuing Training for Education Professionals” promoted in 2023 the course “20 years of Law 10,639: history of Africa and the formation of the transatlantic world”, offered by teacher trainer Dr. Renata Nogueira. On the occasion, as course participants, the authors had the opportunity to learn about various contemporary African political/aesthetic/epistemic references, going against the epistemicide that perpetuates praxis in various educational spaces. “Anikulapo” was one of these references, analyzed by the authors in crosses with discussions about race and gender, from an interdisciplinary, Afro-referenced, multi-pistemic and/or intercultural teaching perspective in the classroom.

Keywords: Viewer. Afro-referenced education. Race. Gender.

* Deise Carla Souza Santos é professora de Língua Portuguesa na Secretaria de Educação do DF há 18 anos. Graduiu-se em Letras e suas respectivas literaturas pela Universidade Católica de Brasília e é Especialista em Metodologia do Ensino da Língua Portuguesa pela Universidade Gama Filho. Atualmente é Supervisora Pedagógica do Centro Educacional do Lago. E-mail: deiseccsouza24@gmail.com.

** Martha Lemos de Moraes é professora de Arte/Teatro na Secretaria de Educação do Distrito Federal desde 2014 e doutora em Pedagogias do Teatro pela ECA/USP. Desde 2020, atua como professora formadora na Subsecretaria de Formação Continuada para os Profissionais da Educação (EAPE/SEEDF). E-mail: marthalemo@gmail.com.

*** Rosana Busnello Giacomazzi é pedagoga pela Universidade de Brasília, especialista em Supervisão Escolar e orientadora educacional na Secretaria de Educação do Distrito Federal desde 2008. E-mail: rgb2404@gmail.com.

“Aníkúlápó” é um filme nigeriano de época (período ficcional pré-colonial), com duração de 2h22min, lançado em 2022 pela Netflix, categorizado como gênero “Nollywood”; “Drama”; “Obras de época”; “Africanos” (Aníkúlápó, 2022). Tem o desenvolvimento da história por Shola Dada e Kunle Afolayan (diretor), e conta, em seu elenco, com os atores Debo Adebayo, Bimbo Ademoye, Aisha Lawal, Sola Sobowale, Kunle Remi e Dele Odule, entre outros. O filme possui classificação indicativa de 16 anos e conta com a seguinte sinopse: “Depois de ser assassinado por ter um caso com a rainha, um viajante encontra com um pássaro místico com o poder de lhe conceder uma segunda chance” (Aníkúlápó, 2022). A história é inspirada em Ifayemi Elebiubon¹, mas esta informação é suprimida na sinopse do *streaming* norte-americano. Assim, questionamos: que tipo de discurso de produção de subjetividade esta sinopse vaga e pouco convidativa reforça? Consideramos que a sinopse não contempla a riqueza estética/cultural/histórica do audiovisual, tampouco evidencia a representação contundente da cultura iorubá, e nem mesmo oferece pistas quanto à originalidade do roteiro.

Esse filme se justifica em sala de aula, em princípio, porque conforme a Lei nº 10.639/2003, é obrigatório o ensino de história e cultura africana e afro-brasileira em toda rede de ensino. Mas vai muito além disso: o consideramos um “prato cheio” do ponto de vista histórico, estético, ético e político, com chaves interseccionais sobretudo entre raça e gênero, que possibilitam

desdobramentos em sala de aula e partilhas complexas de leitura, sem perder a potência de prazer estético pela sua originalidade e riqueza cultural. Convidamos os/as colegas professores/as a assisti-lo antes dessa leitura (contém *spoiler*), e que busquem “cruzos” entre o chão de suas escolas, suas disciplinas e/ou eixos transversais. Para Luiz Rufino (2019), os “cruzos” representam os pontos de encontro, intersecções e conexões entre diferentes culturas, saberes e experiências. Simbolizam os locais de troca e diálogo entre as diversas tradições e formas de conhecimento presentes na sociedade brasileira. Assim, os “cruzos” se constituem como espaços de aprendizado e a construção de identidades, reconhecendo a riqueza e a complexidade das influências culturais que permeiam a história do Brasil e suas matrizes culturais africanas.

Abrindo os trabalhos: o roteiro se inicia com um pássaro sobrevoando o corpo do personagem Saro. Em meio a imagens históricas de registros pré-colonização da cultura iorubá, uma voz *off* narra:

Quando alguém morre, em Iorubá, não é enterrado. Em vez disso, o corpo é levado à Floresta Sagrada. Quando alguém morre, diz-se que vai descansar. Eles descansam... É assim que os mortos eram tratados na terra Iorubá antes de os tempos mudarem. Os tempos mudaram, e agora cavamos o solo para enterrar os mortos. O Ifá diz que o pássaro Akala tem o poder da ressurreição. Quando as pessoas morrem, de forma prematura, o pássaro mítico Akala tem a habilidade divina de

Figura 1. Filme *Aníkúlápó* (Netflix)



Fonte: Netflix, 2022.

ressuscitá-los. Mas, se o tempo da pessoa já passou, então o pássaro permite passar para o além. Em um verso divinatório de Ifá, chamado de "Idin'osun", uma criança corajosa vestida na forma de Akala consulta o oráculo para o rei de Oió e lhe diz para fazer um sacrifício para que seu palácio não seja destruído pelo fogo. Uma criança rebelde é aquela que ouve o bater das asas da pomba em voo. O oráculo é consultado para Saro, um amigo de Elemele, Saragereje. Eventualmente, o protetor se torna o cordeiro sacrificial. Todos podem vir, não veem que a profecia foi cumprida? (Anikúlápó, 2022).

O pássaro Akala pousa perto de sua cabeça e ele se senta. Seu rosto aparece desconfigurado. O pássaro o questiona: "Qual é a causa da sua morte?" Corte para festejo na cidade de Oyoilê (Oió), em festival de cultura tradicional, com o povo cantando, dançando, tocando. Chega Saro, sem marcas de agressão, indicando que provavelmente houve um retorno ao tempo. Essa estrutura temporal de retorno dialoga com a "cosmopercepção" (Oyewùmí, 2021) de tempo iorubá, que é espiralar (Martins, 2021) representada pelo símbolo adinkra "sankofa"², que significa recordar os erros do passado para que eles não sejam cometidos novamente no futuro (retorno ao passado para que seja possível adquirir conhecimento e sabedoria). Assim como o pássaro adinkra Sankofa, Akala também nos remete a um retorno ao passado – neste caso, a consulta ao oráculo - como dispositivo para novas tomadas de decisão.

A interpretação dos atores é exacerbada/ampliada, causando no início do filme certo estranhamento ao compararmos com o realismo/naturalismo do cinema ocidental. Esta é uma característica presente em outros filmes africanos tais como "O Retorno do Rei", "Amina" e "A lição de Moremi", com expressão corporal, em especial as expressões faciais mais próximas à interpretação para o Teatro, demonstrando haver certa estética comum entre os países da África. Analisamos que essa corporeidade se caracteriza pela teatralidade *lato sensu* (Martins, 1995) inerente ao cotidiano nas culturas africanas, tendo em vista que essas culturas não dicotimizam corpo/mente, arte/ritualidade/vida/espiritualidade, como analisa a autora, fundamentada em Wole Soyinka (1992).

Ao chegar em Oió, Saro diz que busca novos mercados para o seu negócio Tecelão de tecido aso oke (apresenta-se como especialista). O contexto da cidade é apresentado com os líderes políticos e religiosos sêniores reunidos e rainhas e princesas, tendo seus cabelos trançados em meio a ciúmes e brigas entre elas. É interessante observar as diferenças culturais em relação ao ocidente quanto aos valores de riqueza e beleza, e consideramos que o filme cumpre bem o papel de valorizar a estética africana ao mostrar os cuidados das rainhas com seus belos cabelos ornamentados em rebuscados penteados.

Para adentrar a análise de gênero, apresentamos a rainha Arolake, mais jovem e preferida esposa do rei. Desde a sua primeira aparição, é agredida pelas demais esposas, seja por ciúmes, seja por sua esterilidade. Por um lado, poderíamos interpretar que a cultura em Oió era machista, sem sororidade entre as mulheres, pois nos reinos apenas o rei era poligâmico, enquanto que as rainhas não. Por outro lado, em "A Invenção das Mulheres" (2022), Oyèrónkè Oyewùmí alerta que é necessário afastar-se do binarismo "bio-lógico" (2022, p. 60) ocidentalizado para refletir acerca da cultura lorubá Oió. "Não se pode localizar as pessoas nas categorias iorubás apenas olhando para elas" (Oyewùmí, 2021, p. 66). Assim, consideramos que uma linha de análise pertinente seria a comparação das personagens com a própria mitologia lorubá. João Clodomiro do Carmo (1987), no livro "O que é Candomblé?", apresenta o mito de Xangô e suas mulheres, sendo as prediletas Oxum e Iansã, que brigam por Xangô. Iansã é ciumenta, dominante, escandalosa, guerreira. Oxum é a parideira, compreensiva, doce, gentil, inteligente e perspicaz. Segundo o autor, Xangô é apaixonado por ambas e exige fidelidade, tem aversão à morte e não suporta disputas em seu território.

Ou seja, podemos fazer conexões entre as relações matrimoniais nas aldeias representadas no filme a partir desta analogia, não para negar *a priori* a presença de machismo, mas para "cismar" (Rufino, 2019) sobre as nossas próprias percepções, buscando deslocar nosso olhar das lentes ocidentais, que tendem a estereotipar, exotizar ou "outrificar" (Kilomba, 2019) culturas que não são as nossas. Ao desmitificar ou desoutrificar essas personagens, compreendendo-as a partir de suas cosmopercepções, reparamos que nossa percepção foi alterada, relativizada: deixamos de julgá-las moralmente, tampouco nos comovemos (como nos dramas ocidentais): as reconhecemos ao mesmo tempo em suas singularidades e relações sociais, a partir de suas potências, estruturas sociais e contradições.

Por essa mesma ótica "desnordeada", analisamos a personagem Olori. Paralelamente ao cotidiano de Arolake, o filme conta a história de Saro e de como ele se estabelece em Oió. Contextualiza o seu envolvimento tanto de trabalho quanto sexual com Olori Agba: inicialmente como moldador de argila, e à medida em que vai se tornando o seu "preferido" sexual, consegue ir ascendendo profissionalmente, até tornar-se tecelão autônomo. Olori é uma mulher de meia idade poderosa, que possui vários funcionários e parceiros. Ela lidera uma comunidade e possui vários parceiros sexuais, tal como o rei supracitado. Ou seja, podemos perceber, como salienta Oyewùmí (2021), que ter vários parceiros é uma manifestação de poder, mas este não se sustenta pelo binarismo de gênero. Assim, não se trata de

machismo, quando o rei ostenta várias esposas, pois o inverso também acontece com a senhora Olori, ao desfrutar de vários parceiros.

Sem o pressuposto de dominação de um gênero sobre o outro do patriarcado ocidental, o filme vai mostrando as similaridades nas relações de poder estabelecidas com Saro e Arolake, cada qual em seu contexto: ambos têm relações sexuais contra a vontade, mas mesmo assim são os “preferidos” de seus dominadores; ambos são alvo de ciúmes e retaliações de outros personagens, que os agridem e os ameaçam com frequência. Porém os personagens de destaque³ Saro e Arolake também têm outro aspecto em comum: não são personagens ingênuos, passivos ou benevolentes (em oposição à grande parte das construções ocidentais aristotélicas ou de drama burguês). Sobrevivem e se adaptam às condições como podem e, por vezes, se aproveitam da situação, como num jogo de poder.

Ambos se beneficiam com recompensas ou presentes recebidos por serem os preferidos. Arolake referencia o rei para outra rainha como um velho desprezível; faz manobras para se vingar dos maus tratos das outras esposas (fingiu-se de doente para atrair o rei no dia em que a outra esposa se enfeitou e perfumou para recebê-lo). Por outro lado, Saro finge amar a ter ciúmes da Olori e faz “greve de sexo” para conseguir benefícios, até ela indicá-lo a vendedor de roupas das rainhas, fato esse que provocará uma virada no enredo do filme. Na verdade, a obra deixa em aberto a cada espectador interpretar até que ponto Saro e Olori se envolvem emocionalmente, num jogo fronteiro entre relações de poder e/ou paixão.

Conforme Oyewùmí (2021, p. 65), na sociedade Iorubá do sudoeste da Nigéria, “o corpo nem sempre é recrutado como base para a classificação social”. E complementa: “No mundo Iorubá, particularmente na cultura Oiô prévia ao século XIX, a sociedade era concebida para ser habitada por pessoas em relação umas com as outras [...]. A hierarquia social era determinada pelas relações sociais” (Oyewùmí, 2021, p. 65). Além disso, “o princípio que determinava a organização social era a senioridade, baseada na idade cronológica” (Oyewùmí, 2021, p. 65). A senioridade relacionada a poder se evidencia tanto na personagem Olori quanto no rei abandonado por Arolake e seus conselheiros.

No contexto político, embora o período histórico do filme não seja explicitamente revelado, algumas pistas nos apontam que se tratava de um período inicial do colonialismo nigeriano, ou seja, período anterior a 1880. Uma observação importante a ser feita é de que a aparição dos líderes políticos/religiosos inclui a representação de lideranças femininas. Este é o segundo indício de que não se trata de sociedade patriarcal nos moldes ocidentais. Além disso, falas de líderes políticos/

religiosos sêniores revelavam sabedoria, em oposição a outras representações filmicas hollywoodianas que costumam representar esses personagens outrificados como selvagens e/ou desumanos e/ou docilizados e/ou tolos. Neste sentido, citamos falas conscientes como

“traficantes de escravos se multiplicando” [...] “aqueles que vem, os brancos que disseram que fariam parceria conosco, por que vão ouvi-los para saber que parceria querem? Não são os brancos que estão vindo?” [...] “Nem pense nisso. Crianças sendo vendidas! já estou ficando com medo!” [...] “sejam cautelosos Baba Oloyé, o comércio de escravos não é vantajoso, é só uma forma oficial de sequestro, acham que alguém volta pra casa? Nunca voltam” (Aníkúlápó, 2022).

Assim, pudemos perceber que o filme acontece no período do “tráfico de escravos negros”, mas este é apenas o contexto e não o tema, pois não aborda claramente toda a complexidade do que significou essa extração de sua população para outro continente. Ficamos em dúvidas quanto ao significado real da retirada das pessoas nas aldeias. Não ficou muito evidente a escravidão do povo negro, o medo, o sofrimento, a separação de famílias inteiras e essa parte da história poderia ter sido mostrada no decorrer do enredo do filme. Por outro lado, entendemos e defendemos a liberdade ficcional na linguagem filmica, e refletimos que a ênfase no sofrimento é apenas um caminho, que muitas vezes apenas reforça a subalternidade negra. Neste sentido, consideramos profícua a escolha estética do diretor em salientar a riqueza e a beleza da cultura, mesmo que o enredo aconteça em período histórico de barbárie.

Dando continuidade ao enredo, quando Saro passa a vender as roupas para as rainhas, logo chama atenção da sobrinha de Arolake, mas é com a própria que ele se envolve. Há uma reciprocidade no olhar de ambos, e Arolake toma a iniciativa de avançar sexualmente sobre ele quando está indo embora a pé pela floresta. Esta ação vai de encontro à *práxis* ocidental em que a mulher costuma ser passiva e não tomar iniciativa nos relacionamentos. A partir daí são vários encontros sexuais/amorosos, e a poderosa Olori o avisa (ou ameaça?), dando a entender que sabe acerca do seu romance com Arolake: “Você está brincando com fogo, estou te avisando, não quero que tenha problemas” (Aníkúlápó, 2022).

Na mesma noite, os amantes contam suas histórias infelizes e decidem fugir juntos. Arolake conta: “Eu só tinha 15 anos quando me casei com o rei. Eu tentei matar, mas não consegui. Eu me senti tão presa. Como alguém em uma prisão perpétua. Estou com tanto ódio e muito triste. Não conheci nada além do ódio das outras rainhas. Recentemente alguém tentou me envenenar”. Saro responde: “Eu também passei por muita coisa na vida. Só tinha 6 anos quando fui levado para pagar a dívida dos meus pais. Vir parar em Oyó

foi um ponto de virada para mim. Consigo lucrar com meu trabalho árduo aqui”. Ou seja, novamente, as personagens compartilham sofrimentos de infância similares, apesar do sexo oposto. Saro inicialmente hesita na fuga, mas ao lembrar do aviso/ameaça de Olori, decide pela fuga naquela mesma noite. No entanto, quando Alorake retorna ao reino, é colocada contra a parede pela sobrinha, que chorando, a chama de “ladra de marido”. Corre para contar para a sua mãe (esposa mais velha do rei), e logo a confusão é instalada.

Arolake consegue fugir, mas Saro é pego e linchado a pauladas. Seu corpo é jogado no mato. Arolake estava à espreita, acompanhando tudo e vê seu amado morrer. Quando todos vão embora, ela o abraça, chora desesperada e dorme abraçada com o cadáver desfigurado. Acorda com o barulho do pássaro Akala sai correndo e espia. O pássaro aparece e fala “Levanta-te, mortal. Você não merece estar vivo. Volte para a sua morte”, enquanto Saro senta. Mas o ritual é interrompido por Arolake, que espanta o pássaro e pega uma cabaça preta que estava no chão. Saro fica sentado e ressuscita.

Interpretamos que a morte interrompida de Saro significa – mesmo que manipulada por Arolake – uma nova chance, uma nova escolha para as personagens. Ambas trouxeram marcas de violência em suas famílias, nas quais a questão financeira dos pais interferiu tragicamente em seus percursos. Agora, livres dessas amarras, podem traçar novo caminho, fazendo suas próprias escolhas. Numa sociedade onde a ancestralidade é valorizada, passada de pai/mãe para filho/filha, olhar para trás para replanejar o futuro, como propõe o adinkra Sankofa, poderia ser um devir decisivo para o sucesso das personagens. Será esta a cosmopercepção (Oyeùmí, 2021) do casal?

O filme está pela metade e apresenta aqui uma quebra brusca. Inicia-se uma nova saga, parece ser outro filme. Os dois andam até outra cidade por semanas, com ele machucado, são 230 quilômetros de caminhada na floresta. Até que encontram um caçador que oferece ajuda, pois diz “o caminho está cheio de traficantes de escravos”. Dormem na cabana do caçador que diz: “A guerra chegou e não tem escapatória. Há consequências para cada ação. Quaisquer sacrifício que fizessem não teriam sucesso” (outra referência rápida à barbárie da colonização). Na manhã seguinte, chegam à cidade de Ojumo. Na distância percorrida pelas personagens, apenas ao final do trajeto foi demonstrado o risco de encontrar traficantes de pessoas. Para um momento histórico tão marcante, violento, desumano, questionamos: na realidade histórica, ao longo de 230 km a pé, haveria a possibilidade desse casal não se deparar com cenas de violência ou que mostrassem a destruição das famílias em decorrência do tráfico de escravizados?

Logo na chegada à nova cidade, ambos se deparam

com uma criança recém-morta e o desespero da mãe e demais pessoas, que rezam, cantam, choram, gritam. A reza cantada salienta a relação imbricada entre arte/vida (Martins, 2021). Arolake finalmente conta a Saro sobre o poder da cabaça, e ele ressuscita a criança. Logo, é apelidado de Aníkúlápó: “aquele que carrega a morte no bolso”, em Iorubá.

Aníkúlápó (Saro) é convocado pelo palácio e lhe é oferecida uma bela e ampla casa. Ele e Arolake comemoram. “Minha guardiã, agora somos bem sucedidos”, diz a ela, que o orienta a ter paciência que aos poucos iriam prosperar mais e mais, sem ter mais que trabalhar. Aqui há a quebra da lógica ocidental no papel da mulher novamente: enquanto Saro demonstra certa confusão mental e ignorância, Arolake é sábia, perspicaz e inteligente.

Os casos de ressurreição começam a surgir, ele ressuscita inúmeras pessoas e usufrui das recompensas (até mesmo pessoas que não desejam retornar e reclamam: “Eu não pedi para voltar”, diz uma idosa). É um momento de leveza e certo humor. Mas logo ele se acostuma com o conforto e o desejo pelo poder começa a não ter limites, a começar por estuprar a funcionária que trabalhava na casa do casal. O Sacerdote avisa ao reino que tem algo errado com Aníkúlápó, que o deixem partir (demonstrando a sabedoria da senioridade espiritual), mas o interpretam como ciumento. A funcionária engravidada, Arolake descobre e fica extremamente decepcionada. Saro usa a esterilidade dela para justificar que precisavam de filhos e usa a falta de filhos como argumento. Ela fica mais arrasada ainda. Paralelamente, Saro é questionado pela cúpula do rei sobre a origem do poder e pede a cabaça, mas Saro se defende dizendo que só ele pode tocá-la. “Se outra pessoa tocar na cabaça, morrerá prematuramente”. Ou seja, se aproveita da espiritualidade do próprio povo para se blindar.

Alguns anos depois...

Saro tem várias esposas e muitas crianças. Arolake se vê passando pela mesma situação do casamento anterior: sofrendo agressões de demais esposas e crianças. A realidade das personagens mostrou que a repetição de comportamentos acaba por moldar as relações que já existiam anteriormente e que eles mesmos refutaram, se rebelaram, fugiram. Acabaram criando a mesma estrutura anterior que causou tanto sofrimento e que agora volta e se torna insustentável para um deles. A violência não é apenas dos homens para as mulheres, mas entre as mulheres também. No entanto, há aqui novamente que se tomar cuidado para não analisar sob a ótica ocidental, que Oyeùmí (2021, p. 106) chamou de “sororarquia”, pois, segundo a autora, as mulheres ocidentais estão no topo da sororidade. Assim, mesmo observando que entre elas há uma rivalidade para

a busca de ser a favorita entre os homens, também observamos que elas realizam fazeres do cotidiano na maioria das vezes coletiva e cooperativamente.

Na sequência, uma outra esposa de Saro se descontrola e diz: “O que o pobre homem fez para você, rainha pretenciosa”? Ao ser questionada por Saro, reforça: “Não é segredo que ela é estéril e que já foi rainha. Pare de fazer escândalo por nada”. Decepcionadíssima, à noite, Arolake reclama pelo segredo revelado:

Não foi o suficiente você partir o meu coração e me negligenciar? Não foi o suficiente me transformar em objeto de zombaria diante de suas esposas e de todos? Você quer me matar também? Vamos! [...] O que você acha que vai acontecer se for divulgado que a esposa fugitiva do grande rei está viva e vive como esposa de outra pessoa em Ojumo? [...] Afaste-se. Que pena. Que tola eu tenho sido. Ao menos como esposa do grande rei, do império de Oió, eu era a favorita do rei. Como a lua, acima de todas as outras. E ele me amava muito. Agora me tornei um objeto de zombaria para você sua besta ingrata (Anikúlápó, 2022).

A referência de Arolake ao seu casamento anterior, com o Rei, nos remeteu à mesma cosmopercepção da personagem Sidi, da dramaturgia teatral “O Leão e a Jóia, de Wole Soyinka (1962). Ambas as personagens, em suas complexidades e contradições próprias da singularidade humana, veem vantagem em relacionar-se com o rei (ou o “Leão”), não por uma leitura rasa de julgá-las interesseiras, mas tanto pela sabedoria da senioridade quanto pela extensão da relação a toda a família (os parceiros “se casam” também com as famílias dos cônjuges).

Ao ouvir as “verdades” de Arolake, Saro dá um tapa em seu rosto e ela sai. Daqui para frente, ela só aparece sempre pensativa e chorando. Saro é chamado pelo mensageiro do rei para ressuscitar o príncipe que adoeceu e morreu precocemente. Saro pede a filha do rei como esposa, como pagamento. Revoltado, em princípio o rei nega, mas logo a fofoca se espalha pela cidade, chegando aos ouvidos de Arolake. Ela faz as malas e vai embora.

O mensageiro do rei volta poucos dias depois dizendo que a família real concordou com a troca. Saro vai ao reino e tenta ressuscitar o príncipe, mas não consegue. Fica arrasado e intrigado. Abre a cabaça e vê que tem areia dentro, logo deduz que a esposa trocou o conteúdo e lamenta. Em meio a imagens do rei treinando arco e flecha, a voz do narrador retorna:

Agilinti, amigo de Olatuse, nós temos um problema. Awan, amigo de Awedowu. Consulte oráculo para Olapade, filho de Ebediowu. Você foi avisado para não trair, foi avisado para não contar mentiras. Seu orgulho levou à sua queda. Quando você escolhe uma ação, esteja pronto para viver com as consequências. Olapade filho de Ebediwu, seu orgulho excessivo levou à sua queda (Anikúlápó, 2022).

Aparecem memórias de pontos chave, e por fim Saro aparece morto novamente. O pássaro Akala grita e ele senta. Fim do filme.

Analisamos que as personagens são complexas, não binárias, e não se caracterizam por dicotomias como bem e mal, belo e feio, forma e conteúdo. Saro rompeu o pacto que construiu com Arolake quando decidiram fugir juntos. Ambos tiveram o mesmo desejo de se complementarem, mas não foi o que aconteceu, pois Saro foi perdendo sua dignidade, seus valores. As mudanças de valores de Saro, sua vaidade, seu orgulho, seu poder perante todos o levou a sua derrocada. O poder não era dele, era da cabaça, mas interpretamos que acabou perdendo a força de ressuscitar as pessoas por tornar-se violento e entre tantas barbáries, oprimir a pessoa que mais o amava. Arolake, que o ajudou a mudar de vida com a cabaça que tirou do pássaro, o fez perder os poderes mágicos. Por fim, foi ela, como mulher empoderada, quem determinou a jornada de Saro, na ressurreição e na morte.

O olhar “em cruzos” entre gênero, raça e nossas próprias percepções enquanto professoras espectadoras, à luz de autores decoloniais, nos ajudam pensar sobre nosso próprio olhar e nos inspiram a realizar desdobramentos em sala de aula, utilizando esse filme e outros “Nollywoods” como dispositivo para uma educação afrorreferenciada em diferentes componentes curriculares, de forma multi, trans ou interdisciplinar.

Por fim, questionamos: será que se Anikúlápó tivesse olhado para a sua ancestralidade com sabedoria, como a Sankofa, teria renascido ao invés de morrer? O que teria mudado nos rumos dessa história? De uma coisa, sabemos: se a história acontecesse na colonialidade da Nigéria hoje, Saro provavelmente seria enterrado na sua primeira morte e não haveria Anikúlápó. E se fosse no contexto da necropolítica (Mbembe, 2018) brasileira da atualidade? A poesia responde: “Tá lá o corpo estendido no chão” (Bosco, 1975) e diz a canção: “Morreu na contumacia atrapalhando o tráfego” (Buarque, 1971). ■

Notas:

¹ Fáyemi Ọ̀ṣundàgbónu Elebuibon é um escritor, poeta, linguista iorubá e nigeriano e um sacerdote de Ifá mundialmente famoso. Suas peças e filmes receberam aclamação mundial por sua busca pela preservação da cultura e do patrimônio iorubá.

² O símbolo é representado por um pássaro mítico que voa para frente tendo a cabeça voltada para trás e carregando no seu bico um ovo, o futuro.

³ Optamos em não utilizar o termo “protagonista”, pois este é originário do grego antigo “protagonistes”, que significava “principal ator”, a partir da lógica estrutural da tragédia Aristotélica ocidental. Consideramos que este termo não dá conta sequer das produções contemporâneas ocidentais, tampouco de todas as produções não ocidentais, e por este motivo ético/político/estético, substituímos por “personagens de destaque”.

Referências

- ANÍKÚLÁPÓ. Direção de Kunle Afolayan. Produção: Netflix, 2022.
- BRASIL. **Lei nº 10.639, de 9 de janeiro de 2003.** Altera a Lei nº 9.394, de 20 de dezembro de 1996, que estabelece as diretrizes e bases da educação nacional, para incluir no currículo oficial da Rede de Ensino a obrigatoriedade da temática “História e Cultura Afro-Brasileira”, e dá outras providências. Diário Oficial da União, Brasília, 10 jan. 2003.
- BOSCO, João; BLANC, Aldir. **De frente pro crime.** RCA: Caça à Raposa, 1975.
- BUARQUE, Chico. **Construção.** 6 min 24 s. Phonogram/Philips, 1971.
- CARMO, João Clodomiro. **O que é candomblé?** Coleção Pequenos Passos. Brasília: Editora Brasiliense, 1987.
- KILOMBA, Grada. **Memórias da plantação:** episódios de racismo cotidiano. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019.
- MARTINS, Leda Maria. **A cena em sombras.** São Paulo: Perspectiva, 1995.
- MARTINS, Leda Maria. **Performances do tempo espiralar:** poéticas do corpo-tela. Rio de Janeiro: Cobogó, 2021.
- MBEMBE, Achille. **Necropolítica:** biopoder, soberania, estado de exceção, política da morte. Tradução de Renata Santini. São Paulo: N-1 Edições, 2018.
- OYĒWÙMÍ, Oyèrónke. **A invenção das mulheres:** construindo um sentido africano para os discursos ocidentais de gênero. Tradução Wanderson Flor do Nascimento. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2021.
- RUFINO, Luiz. **Pedagogia das encruzilhadas.** Rio de Janeiro: Mórula, 2019.
- SOYINKA, Wole. **O Leão e a Jóia.** Tradução de Willian Lagos. São Paulo: Geração Editorial, 2012.
- SOYINKA, Wole. **Collected Plays.** Oxford, New York, Oxford University Press, 1973.