

9



Diálogos entre Literatura e Cinema



MULEMBA - Revista do Setor de Literaturas
Africanas de Língua Portuguesa da UFRJ
Vol.1, nº 9, Dez 2013
ISSN: 2176-381X

EDITORES RESPONSÁVEIS

Carmen Lucia Tindó Secco - UFRJ
Maria Geralda de Miranda - UNISUAM
Maria Teresa Salgado - UFRJ

Obs.: Este número contou, também, com a colaboração e a revisão especiais da Professora Dra. Vanessa Ribeiro Teixeira que realiza seu estágio de Pós-Doutorado no Setor de Literaturas Africanas - UFRJ, de 2012 a 2014.

CORRESPONDÊNCIA:

Revista Mulemba
Setor de Literaturas Africanas de Língua Portuguesa
Departamento de Letras Vernáculas - Faculdade de Letras -UFRJ
Av. Horácio Macedo, 2151 - Cidade Universitária - Ilha do Fundão
CEP: 21 941-590 – Rio de Janeiro, RJ
E-mail: mulemba.literaturaaficana@gmail.com
Projeto Gráfico: Marcelo M. Perim
A Revista Mulemba é uma revista semestral, disponibilizada exclusivamente em meio eletrônico, podendo ser acessada pela URL:
<http://setorlitafrica.letas.ufrj.br/mulemba/>

Dados para Catalogação:

MULEMBA - Revista do Setor de Literaturas Africanas de Língua Portuguesa da UFRJ.
Rio de Janeiro: UFRJ, Vol. 1, nº 9, Dez de 2013.
Semestral.
Disponível em:
<http://setorlitafrica.letas.ufrj.br/mulemba/>

Periódicos. 1. Literaturas Africanas de Língua Portuguesa: Divulgação da Cultura e das Letras Africanas ; Debate Crítico e Democrático
ISSN 2176-381X

SUMÁRIO

1. Apresentação

4. Homenagem dos amigos a Robson Lacerda Dutra

Artigos

9. **O pedagógico em *O jardim do outro homem*, de Sol de Carvalho**
Alberto Gomes de Oliveira; Katia Avelar e Maria Geralda de Miranda

22. **África em movimento: a história e o cinema africano contemporâneo**
Angela Maria Roberti Martins e Washington Dener dos Santos Cunha

38. ***Phatyma* e o sonho de mudar o mundo**
Carmen Lucia Tindó Secco

51. **Sobre poesia e cinema: Glória de Sant'anna, Charles Chaplin e uma ponte possível**
Guilherme de Sousa Bezerra Gonçalves

70. **Mia Couto no cinema: alguns apontamentos a partir da obra ficcional *Terra sonâmbula***
José de Sousa Miguel Lopes

84. **A musicalidade africana narra a vida de Vita na comédia-musical *Nha fala*, do cineasta Flora Gomes**
Jusciele Conceição Almeida de Oliveira

104. **Pepetela e a sedução da montagem cinematográfica: breves recortes**
Laura Cavalcante Padilha

119. **Quase lenda: o desvio literário de Pepetela**
Marcelo Brandão Mattos

132. **A inventividade como necessidade no cinema africano**
Marta Aparecida Garcia Gonçalves

144. **Revolução e pós-colonialismo numa cidade ainda vazia**
Robson Lacerda Dutra

OBSERVAÇÃO: As ideias, conteúdos, imagens, informações, ideologias de cada artigo aqui publicado são todos da inteira responsabilidade de seus respectivos autores.

Errata:

Nas referências, nos rodapés das páginas de cada artigo, onde se lê N. 9, v. 1, dez. 2013, leia-se: Vol. 9, nº 1, dez. 2013

APRESENTAÇÃO

Ao Robson Lacerda Dutra, *in memoriam*.

As editoras da revista *Mulemba* 9 têm o prazer em apresentar ao seu público leitor, estudantes, professores, pesquisadores de história, cultura e literaturas africanas, um número, composto de dez artigos, quase todos inéditos, sobre diálogos entre literatura e cinema, tema especialmente importante, porque o cinema na África de língua oficial portuguesa obedece a um desenvolvimento próprio, revisitando momentos da colonização, da luta pela independência, da guerra civil, e renasce com a necessidade de “brotar de dentro para fora”, dizendo muito de si para os africanos e para o mundo.

O cinema e a literatura, após as independências, em África, se constroem, buscando realizar um processo de descolonização tanto da linguagem literária, como da cinematográfica. E é também com a literatura que o cinema estabelece relações interartísticas. Como diria Hauser (2000), as artes não se repelem, mas, ao contrário, se completam. A literatura e o cinema produzidos na África se completam na fruição, no estudo e na pesquisa, principalmente, quando se trata de despertar ou aprimorar a sensibilidade estética e as dimensões da leitura.

O ensaio que abre esta edição é de Alberto Gomes de Oliveira, Katia Avelar e Maria Geralda de Miranda. Os autores expõem um estudo sobre o filme *O jardim de outro homem*, do cineasta moçambicano Sol de Carvalho, a partir do conceito de cinema pedagógico e da verificação do modo pelo qual o diretor organiza a ação dramática, a progressão narrativa, o suspense e o diálogo de personagens.

Na sequência, Angela Maria Roberti Martins e Washington Dener dos Santos Cunha discutem o papel do cinema africano na desconstrução do chamado racismo científico, que perdurou, especialmente, até a década de 50 do século passado, além de destacar a contribuição da produção fílmica para a construção das identidades nacionais.

Carmen Lucia Tindó faz uma leitura do curta-metragem *Phatyma*, de autoria do cineasta brasileiro Luiz Chaves e da escritora moçambicana Paulina

Chiziane. Ela mostra que o filme coloca em tensão tempos diferentes – passado, presente, futuro – e que, por intermédio da protagonista Phatyma, a educação patriarcal das mulheres em espaços rurais do meridão moçambicano é, criticamente, problematizada.

Guilherme de Sousa Bezerra Gonçalves, por sua vez, faz um passeio pela produção poética de Glória de Sant'Anna e procura estabelecer um diálogo dos textos da escritora com o filme *Luzes de Ribalta*, de Charles Chaplin, por meio da dança.

José de Sousa Miguel Lopes trabalha o universo ficcional da obra literária *Terra Sonâmbula* (1992), de Mia Couto; contudo, mostra que o filme não é mera transposição do romance de Mia Couto para o cinema, pois inclui outros contos do escritor moçambicano. Discute o problema da adaptação de textos literários para o cinema e tece considerações em torno do poeta, artista e escritor, Mia Couto.

Jusciele Conceição Almeida de Oliveira trata do filme *Nha fala* (2002), uma satírica e crítica comédia-musical, do cineasta guineense Flora Gomes, enfocando a discussão sobre gêneros cinematográficos e musicalidade africana. Aborda, em especial, as músicas que compõem o filme e narram a história da protagonista Vita.

O artigo de Laura Cavalcante Padilha versa sobre a relação entre linguagem fílmica e linguagem literária. Demonstra, em sua análise, que as sequências narrativas dos romances do escritor angolano Pepetela são compostas de cenas e planos que lembram a montagem cinematográfica e que o jogo metalinguístico presente, em quase todas as obras do autor, confere progressão e leveza às histórias contadas.

Marcelo Brandão Mattos propõe uma leitura do romance *O quase fim do mundo* (2008), de Pepetela, como uma narrativa que sugere a alternativa africana para o argumento cinematográfico desenvolvido no filme *Eu sou a lenda* (2007). Desenvolve-se a ideia da adaptação cinematográfica como pressuposto preliminar para o grande desvio literário de Pepetela.

Marta Aparecida Garcia Gonçalves analisa também aspectos do filme *Nha Fala*, de Flora Gomes, observando os recursos estético-filosóficos-discursivos utilizados e as confluências com algumas teorias pós-colonialistas,

buscando mostrar a opção por uma produção de liberdade e de reação existencial que se firmará na busca de uma linguagem, poeticamente, contraideológica.

Por fim, Robson Lacerda Dutra, procura articular a história contada na novela *As aventuras de Ngunga*, de Pepetela, com o filme *Na cidade vazia*, de Maria João Ganga (2004), destacando os momentos diferenciados de produção, já que o filme é baseado em argumento do livro de Pepetela, mas, em um cenário urbano e pós-colonial, que leva os espectadores a compreenderem alguns impactos históricos e sociais que se revelam, criticamente representados, no cinema e na literatura.

Desejamos a todos uma ótima leitura.

Não poderíamos deixar de expressar aqui nossa grande dor e saudade pela partida repentina de Robson Dutra que, recentemente – e tão cedo –, foi afastado desta vida. Pelo pesquisador que ele foi, sempre presente, demonstrando grande seriedade em seus artigos, resolvemos dedicar este número de *Mulemba* à sua memória. Assim, na seção seguinte, antes dos artigos da revista, abrimos um espaço para mensagens de amigos em sua homenagem.

A Comissão Editorial

HOMENAGEM DOS AMIGOS A ROBSON LACERDA DUTRA

Ao amigo que parte

Talvez não possam alcançar-te
Os versos, lá onde estás;
Nenhum som, nenhuma arte,
Nenhuma música ou poesia.
Talvez nesse leito de paz
Não te alcance o meu pranto;
Da saudade o quebranto
Talvez não sintas mais.
Mas se te couber um olhar,
Um vislumbre fugidio
Deste mundo de vazios,
Saiba que, na partida, levaste
A parte de mim que te cabia.
E o que de teu aqui deixaste,
A amizade verdadeira,
Hei de guardar, destarte,
Pela minha vida inteira.

Shirley Carreira

As palavras são poucas...

Foram mais de dez anos que convivi com o Robson, durante a orientação de Mestrado e de Doutorado na UFRJ. Os orientandos viram espécie de filhos. E a perda do Robson doeu em mim dessa forma: foi um filho que perdi.

As palavras já foram muito ditas e, nessas horas, se tornam ineficazes para expressarem o que, lá no fundo, sentimos. Mas, é preciso não esquecer tudo o que as pessoas que partiram nos legaram. E o Robson, além dos amigos e dos afetos, deixou muitos artigos, textos, livros e seu modo de ser que sempre serão lembrados.

Carmen Tindó

Partida

Para Robson Dutra

Partir não é deixar para trás
imagens,
possibilidades,
distanciamentos e
aproximações.

É dizer, também,
que desistimos de esperar.

Nomes correspondem
a produtos da mente:
evocam
e não se constituem,
são e não são.
Nós
é que fazemos deles
uma propriedade nossa.

Assim, eles nos confirmam
e nos absolvem.

Partir devolve o nada
a si mesmo,
ao canto de trás
da mala do automóvel,
enquanto o movimento
prosegue
e a viagem não diz a que veio.

Um dia
um ponto assinala
o que poderia ter sido
e não foi.
O calendário
ganha importância,
fogos de fantasia
ecoam pelos ares.

Mas tudo volta à calma.

Continuamos os de sempre,
ajustes e desajustes
de causas
obcecadas por sentido.

Um nome que se foi
não é, afinal,
apenas um nome.
É a marca da angústia
e da convicção.
A certeza de que
terminamos a um passo
de saber
e jamais saberemos.

Daí a solidão
que nos fica-]
e que solidão!

Ronaldo Lima Lins

À Memória de Robson Dutra

Tens agora o coração deposto
e em chamadas
sobre as crateras e o silêncio do
mundo.

Chegarás dançando
à entrada de Deus.
E, apontando
o lado fulminado do peito,
perguntarás:
– Estás contente, Senhor,
com o trabalho que fizeste?

Vejo-te a vasculhar – atento e
atónito:
a cegueira vazia
das estantes de Deus.
E nenhum livro ali estará,
nenhum poema
– com seu dom,
sua ponte de precipício e salto,
sua voz de árvore rejubilante –
para te aproximarem ou te levarem
pela mão
a uma nova
e cultivada
Amizade.

Saberás, então,
como o tempo do poema e o tempo
da morte
não coincidem no privilégio dos
affectos.
Mas quem te dirá
quanto a tua ausência
é agora um rio
de águas para sempre
intransponíveis?

Zetho Cunha Gonçalves

Lisboa, 11 de Novembro de 2013

À memória presente de Robson Dutra, pelo que fez em vida e deixará fazendo-se na eternidade...

“A vida é tão simples que ninguém a entende” (COUTO, Mia. *Mar me quer*. 9.ed. Lisboa: Caminho, 2007, p.9), e a gente só pensa nela, mesmo e com seriedade, quando a morte bate à nossa porta ou a portas vizinhas. Sua proximidade natural – daquela naturalidade comum a todos os seres vivos – nos leva a medir “a verdadeira idade: vamos ficando velhos quando não fazemos novos amigos. Estamos morrendo a partir do momento em que não mais nos apaixonamos” (COUTO, 2007, p.12). Todavia, nem sempre a morte vem conforme as expectativas admissíveis em nosso cotidiano, e nos prega peças de mau gosto.

Robson Dutra – como desde sempre o conheci – era um eterno apaixonando-se. Seduzido pelas (des)graças da literatura do insólito – ficção de coisas maravilhosas, fantásticas, mágicas, animistas etc. –, deu-se a escrever sobre o tema e a compartilhar novas amizades, chegando em um grupo que, antes, não era bem o seu, mas que, então, passava a ser. E, chegado, ia fazendo novos amigos a cada encontro, alargando o espectro de paixões, trazendo, para esse universo de estudos, autores e obras das literaturas africanas em língua portuguesa que já compartilhavam seus antigos afetos.

Naquela manhã, ainda sorumbático, no entre-acordar, movi o *mouse* do meu computador – sempre ligado para me manter, a qualquer momento, informado, como espero, das boas novidades – e vi uma mensagem de *email* que me deixava transido. Trazia o dessabor das “peças de mau gosto” que a morte às vezes prega, contrariava as expectativas referentes à vida de quem continuava fazendo amigos e se apaixonando continuamente. “Aquilo era rasteira para fazer tropeçar machices” (COUTO, 2007, p.49). A voz engasganou-se, os olhos embasbaçaram-se, a mão tremulou. Não era coisa de crer. Só podia ser ficção.

Mas não era uma narrativa *fantasy*, não se tratava de um discurso do metaempírico, nem era sonho ou ilusão. Era a morte que, traiçoeiramente, driblando calços e percalços, tinha batido à porta ao lado. Levava-nos, do grupo de amigos, um apaixonado de si e por todos os que com ele compartilhavam aventuras pelos bosques da ficção. Robson ia, sem nos ter dado sinal, habitar o mundo feérico de muitas das personagens que encontramos nas páginas dos bons livros que lemos. Ele deixava de ser a pessoa em vida para se tornar a personagem da eternidade. Sua produção o faz eterno. É, agora, um ancestral, como o veem os africanos.

Rio de Janeiro, 14/10/2013.

Flavio García

Para Robson Dutra

O que dizer que já não tenha sido dito sobre Robson? É tarefa árdua, pois nós todos o fizemos, para dentro e para fora de nós. Vou tentar.

Começo, louvando um amigo ímpar que sabia como ninguém nos afagar nos momentos dolorosos de nossas vidas e comemorar conosco nossas conquistas, alegrias, momentos felizes, ou mesmo vitórias muito pessoais. Ele sempre estava conosco, sorrindo, espalhando felicidade. Foi assim no nosso passeio de um dia inteiro por uma Lisboa ensolarada. Paramos em vitrines; vimos coisas bonitas que não podíamos comprar; rimos disso; sentamo-nos em duas confeitarias e fizemos bela

refeição em uma ótima tasca perdida em uma das ruazinhas da cidade. Foi um dia para lá de feliz. Coisa de nunca esquecer.

Lembro, também, sua refinada elegância; o gosto por bons perfumes e seu inigualável senso de humor. Quantas vezes ele me fez rir em momentos em que só me aprazia chorar. Borrifava-me corpo e alma nessas horas em que, ele sabia, eu estava precisando de um abraço amigo.

Sei que, talvez, esperassem de mim um depoimento acadêmico, o que não posso deixar de fazer, pois Robson, com quem partilhei a mesma área de docência e pesquisa, sempre se revelou, até aí, mais que um simples colega, um AMIGO. Não tenho como deixar de louvar o exímio pesquisador que foi; o desbravador de caminhos teóricos e analíticos; o professor cúmplice dos alunos; o belo produtor de textos ensaísticos inovadores e bem sedimentados; enfim, um **acadêmico**, em todos os sentidos.

Por tudo isso, não há como talvez não dizer o já dito, o que só reforça quem Robson Dutra foi, é e será: uma ESTRELA. Por isso mesmo, quando olhar o céu estrelado, conversarei com ele e, de novo, vou ficar feliz.

Laura Cavalcante Padilha

Meu amigo Robson,

Fez-se do amigo próximo o distante
Fez-se da vida uma aventura errante
De repente, não mais que de repente.

(Vinícius de Moraes – “Soneto da Separação”)

Quando relembro os momentos que passei com meu amigo Robson, uma imagem me vem imediatamente à cabeça. Aquela do seu sorriso de fina ironia, sempre disposto a brincar ou a fazer uma piada aguda; uma ironia, contudo, que parecia traduzir, antes de mais nada, a sua percepção da fugacidade da vida e das contradições da nossa humana condição.

Seu olhar atento e interessado pelo mundo a sua volta parecia desejar abarcá-lo em todas as variedades e paradoxos, demonstrando seriedade e concentração no trabalho ao lado de um entusiasmo quase infantil pela vida. Além de dedicar-se à arte – colecionador de obras de diversas procedências e frequentador de espetáculos de música, teatro e dança –, Robson se dedicava aos amigos, às viagens, à boa comida, à elegância, enfim, aos prazeres variados que o mundo pode nos oferecer...

Para os que não tiveram a chance de com ele conviver, esse seu temperamento de inquietude crítica e multiplicidade de interesses pode ser encontrado nos muitos textos que nos deixou, que abarcam todas as literaturas africanas em diálogo com a música, o cinema, as artes, enfim, que nos traduzem um olhar comparatista, inquieto, crítico e fino.

Eu tive a sorte de conviver com Robson e desfrutar de bons momentos a seu lado, tanto nas horas de lazer quanto nas horas de trabalho. Sou grata a ele por ter cantado ópera comigo nos corredores da faculdade, por ter-me mostrado as ruas de Lisboa que eu não conhecia, por ter me ajudado a receber amigos com seus conhecimentos gastronômicos, por ter-me auxiliado tantas vezes com seu cartão de crédito – sem deixar de me “gozar” por sempre esquecê-lo –, por ter-me contado tantas histórias que só ele sabia contar, com sua graça e verve; enfim, por tantos momentos dos quais me lembrarei sempre com prazer.

Agora que meu amigo se foi, penso que ele viveu a vida plena e intensamente, como se soubesse que ela lhe seria arrebatada ainda no auge de suas capacidades de aproveitá-la e também de continuar a nos dar o melhor de si.

Maria Teresa Salgado

Robson

Conheci Robson na Faculdade de Letras da UFRJ, no meio do grupo de estudantes da Carmen, quando fiz minha primeira palestra sobre a literatura da Guiné-Bissau. Robson me impressionou ao comentar que, da Guiné-Bissau, só havia conseguido encontrar, em Lisboa, o livro de contos Corte Geral, de Carlos Lopes, grande intelectual guineense, com inúmeras publicações de teor histórico e sociológico, sendo aquela a sua única ficção, praticamente desconhecida.

Esse episódio deixa claro como os interesses de Robson, que tinha uma formação multidisciplinar (graduação em Música e em Literatura Brasileira, ambas pela UFRJ), eram amplos e chegavam “até” a levá-lo a procurar, em suas viagens pela Europa, autores de um país que, na época, era de fato pouquíssimamente estudado.

Nós nos encontrávamos, em geral, uma vez por ano, quando eu estava no Brasil, ou em congressos pelo mundo afora, Lisboa, Coimbra, Madeira, Viena, Paris. Sempre trocávamos informações, livros e artigos; partilhávamos opiniões; discutíamos, pela via eletrônica, aspectos, sobretudo, da literatura guineense que ele passou a estudar, pois Robson não parou em Carlos Lopes. Publicou vários artigos sobre a literatura guineense: **Safando mistidas, (des)construindo a nação** (2008; 2010), sobre *Mistida*, o terceiro romance de Abdulai Sila; **O romance guineense e a redenção do presente** (2010), sobre a obra de Abdulai Sila; **A prosa guineense: admirável diamante a ser lapidado** (2010), sobre um novo excelente contista também pouco conhecido, Waldir Araújo; **No meio do caminho havia cadernos: oralidade, língua e literatura na Guiné-Bissau e Moçambique** (2011); **O desafio do escombro: nação, identidade e pós-colonialismo na Guiné-Bissau**, resenha (2011); **Canto, poesia e revolução na arte de José Carlos Schwarz** (2012), o celebrado compositor, músico e cantor da época da independência; **A Guiné-Bissau (en)cena** (2012), sobre as peças teatrais *As orações de Mansata*, de Abdulai Sila, e a desconhecida *A estátua de pedra*, de Raul Mendes Fernandes; **Tony Tcheka e a exteriorização do olhar** (2013), seu último artigo, apresentado uma semana antes de seu falecimento, no II Congresso Internacional da UFRJ.

Moema Parente Augel, professora aposentada da Universidade de Bielefeld

O PEDAGÓGICO EM O JARDIM DO OUTRO HOMEM, DE SOL DE CARVALHO

THE PEDAGOGIC IN THE GARDEN OF ANOTHER MAN, BY SOL DE CARVALHO

Alberto Gomes de Oliveira
UNISUAM

Katia Avelar
UNISUAM

Maria Geralda de Miranda
UNISUAM

RESUMO:

O cinema sobre a África, principalmente a subsaariana, é inicialmente, instrumento das políticas colonizadoras europeias para o continente africano e durou até o início das lutas anticolonialistas, que tiveram início nos anos 1950. Assim como Tarzan, outros filmes criados por cineastas europeus e americanos foram durante grande parte do século XX instrumentos para subalternizar o povo africano e justificar as políticas colonizadoras e imperialistas na África. Em Moçambique, o primeiro longa-metragem, *Mueda, memória e massacre*, de 1979, foi realizado pelo cineasta Ruy Guerra, e é um marco importante para o cinema do país. O presente trabalho tem por objeto fazer um estudo sobre o filme *O jardim de outro homem*, do cineasta moçambicano Sol de Carvalho, a partir do conceito de cinema pedagógico e da verificação do modo pelo qual o diretor organiza a ação dramática, a progressão narrativa, o suspense e o diálogo de personagens.

PALAVRAS-CHAVE: cinema, África, cultura, drama, AIDS

ABSTRACT:

The film about Africa, especially sub-Saharan is initially colonizing European policy tool for Africa and lasted until the beginning of the anticolonial struggles that began in the 1950s. Like Tarzan, other films created by Europeans and Americans filmmakers were during much of the twentieth century instruments to subjugate the African people and justify colonial and imperialist policies in Africa. In Mozambique, the first feature film, Mueda, Memory and Massacre, 1979, was conducted by filmmaker Ruy Guerra, and is an important milestone for the cinema of the country. This study's purpose is to make a study of the film The garden of another man, by the Mozambican filmmaker Sol de Carvalho, from the concept of teaching film and check the way in which the director organizes the dramatic action, the narrative progression, suspense and dialogue of characters.

KEYWORDS: movie, Africa, drama, AIDS

Se as condições de sobrevivência das futuras crias não forem boas, o impala pode atrasar o nascimento, ou mesmo provocar o aborto.

(Introdução ao filme *O jardim do outro homem*)

Introdução

O mundo contemporâneo, como muitos já disseram, é o mundo da imagem, mas em razão do excesso, segundo Maíra Norton (2012), estas não

nem mais cumprem o papel de representá-lo, porque, ao criarem um véu entre as pessoas e a realidade, dispersam as faculdades da percepção, eliminando a consciência da visão, de modo que vemos sem enxergar. As imagens têm produzido “espectadores cada vez mais passivos”. (NORTON, 2012, p.. 2).

Esta reflexão nos faz pensar sobre a função do cinema, fabricante por excelência de variados gêneros de imagens. Muitos acreditam que sua função primordial é divertir, outros pensam que é ensinar, ajudar a pensar, e há ainda os que acreditam que uma coisa é inerente a outra. Talvez a grande questão para o cinema hoje seja saber fazer a diferença neste mundo repleto de imagens. Ser uma produção capaz de destacar-se do excesso. De arrancar a “passividade do espectador”.

Neste caso, o papel pedagógico do cinema, preocupação presente nas reflexões de Walter Benjamin (1985), talvez possa constituir-se em um diferencial entre tantas opções de filmes, desenhos, documentários etc. Benjamin, que ao estudar a “reprodutibilidade técnica da obra de arte”, em contraponto aos objetos únicos de contemplação, chega à conclusão de que o cinema tem papel relevante na formação da percepção crítica. Nas palavras do estudioso: “Fazer do gigantesco aparelho técnico do nosso tempo o objeto das intervenções humanas, é essa tarefa histórica cuja realização dá ao cinema o seu verdadeiro sentido.” (BENJAMIM, 1985, p. 174).

O pedagógico no cinema, nos termos de Walter Benjamim, é, na verdade, uma instância do político, é a possibilidade crítica do espectador de ver o mundo e ver a si mesmo no dispositivo cinematográfico. Neste aspecto, a dimensão pedagógica do filme não se encontra apenas no conteúdo externo, mas na sua própria sintaxe, na linguagem cinematográfica. Pensando com Benjamin, o cinema não é apenas ferramenta para a difusão de conteúdos educativos, mas a sua própria linguagem leva à reflexão sobre a condição do homem, o seu estar e o seu fazer no mundo.

Sol de Carvalho: um documentarista social

O cinema sobre a África, principalmente a subsaariana, é inicialmente, instrumento das políticas colonizadoras europeias para o continente africano e

durou até o início das lutas anticolonialistas, que tiveram início nos anos 1950. Assim como Tarzan¹, outros filmes criados por cineastas europeus e americanos foram durante grande parte do século XX instrumentos para subalternizar o povo africano e justificar as políticas colonizadoras e imperialistas na África. Em Moçambique, o primeiro longa-metragem, *Mueda, memória e massacre*, de 1979, foi realizado pelo cineasta Ruy Guerra², e é um marco importante para o cinema do país.

O presente trabalho tem por objeto fazer um estudo sobre o filme *O jardim de outro homem*, do cineasta moçambicano Sol de Carvalho, a partir do conceito de cinema pedagógico e da verificação do modo pelo qual o diretor organiza a ação dramática, a progressão narrativa, o suspense e o diálogo de personagens.

Em se tratando de cinema feito na África, antes de adentrar as reflexões acerca do filme do moçambicano Sol de Carvalho, objeto deste estudo, vale dizer que a preocupação pedagógica do cinema africano, na acepção benjaminiana, se faz presente desde Ousmane Sembène (1923/2007), senegalês, que antes de ser cineasta, foi soldado do exército francês, mecânico, estivador, sindicalista e escritor. A importância de Sembène não está apenas em ter sido um cineasta negro a fazer cinema na/e sobre a África, mas em apresentar um cinema ligado às grandes questões do povo senegalês, tanto nas relações com a França, como é o caso dos filmes *Black girl* (1966) e *Camp de Thiaroy* (1987), quanto às próprias relações políticas internas, como é o caso de *Xala* (1975), *Ceddo* (1977) e *Moolaadeé* (2004). Pela primeira vez, o cinema trata de uma África vista a partir de si, para si e para o restante do mundo, sua cultura e seus dramas, por meio das lentes de um senegalês libertário.

Partidário da ideia de que um povo que não fala por si está fadado a desaparecer, Sembène transferiu esta concepção para o cinema³, daí utilizar línguas autóctones em seus filmes, além do francês e do inglês. O seu cinema, elaborado no período anterior e posterior às lutas pela independência, tinha como objetivo maior “falar” ao povo, não por meio de heróis brancos que os viessem “libertar da ignorância”, mas por meio de personagens de sua própria terra, muitas delas mulheres, como Dior no filme *Ceddo*⁴, ou Collé, a mãe que

rompe com o rito de iniciação em *Moolaadeé*⁵, ou ainda por meio da personagem Diouana, em *Black girl*.

Já em Moçambique, o cinema também chegou antes de 1975, ano da Independência. Período em que houve uma intensa produção e circulação de filmes no país, culminando com a criação do Instituto Nacional de Cinema (INC), em 1976. De 1979 a 1990 houve uma riquíssima produção cinematográfica, decaindo a partir do início da década de 1990. Conventes (2011) destaca o caráter transnacional do cinema de Moçambique ao apontar a presença de cineastas estrangeiros que participaram na capacitação e na formação de uma geração de cineastas moçambicanos nas décadas de 1970 e 1980.

O cineasta moçambicano, João Luiz Sol de Carvalho⁶, considerado por alguns críticos um “documentarista social”, vem dessa geração. No filme *O jardim de outro homem* (2006), terceiro filme de ficção (longa-metragem) na história cinematográfica do país, como Sembène, Carvalho realiza um filme pedagógico, que cumpre um papel educativo a respeito da AIDS (SIDA). Trata-se de temática que preocupa toda a África, principalmente a subsaariana, pois, desde o final do século passado, tal doença já matou mais que as guerras civis dos últimos anos.

Em entrevista ao jornal *O país* (2010), Sol de Carvalho diz que fazer um filme sobre AIDS, nos dias de hoje, sobretudo um filme considerado o mais caro da história de Moçambique, pode até parecer estranho para as pessoas que residem em países nos quais a epidemia está sob controle. Esclarece, contudo, que a aceitação da proteção não foi tão difícil, principalmente entre os jovens, mas em Moçambique esse filme não é estranho. (CARVALHO, 2010)

O cineasta também argumenta que, se comparar a morte por AIDS com outras desgraças que aconteceram em Moçambique, em toda história, incluindo a guerra, verá que nunca se viveu uma situação que fizesse morrer tanta gente. E que, por mais que se constate isso (e não se pode negar que há outros fatores para tamanho índice de contágio), há de se perceber que um dos elementos essenciais da AIDS é o cultural. É o problema de como as pessoas reagem, quando se encontram, homens e mulheres. Para resolver o problema tem-se de insistir na questão cultural. “Põe-se muito dinheiro para a educação

das pessoas, mas (...) é preciso saber como chegar lá. Vai a uma comunidade dizer aquele homem não pode ter três mulheres ou que as meninas não podem fazer sexo antes dos 16 anos.” (CARVALHO, 2010)

Levando em conta estes fatores, são plenamente justificados os apoios de órgãos internacionais⁷ e nacionais à produção do filme. Além da seriedade temática, o drama dirigido por Sol de Carvalho também merece destaque pela realização cinematográfica, propriamente dita, e não apenas por ser uma importante ferramenta pedagógica na conscientização sobre os riscos da AIDS. Em 2008, no festival de cinema da África e das Ilhas, que contou com a presença de mais de 100 filmes, entre ficção, documentário, curtas-metragens (além de uma competição especial para jovens e para filmes novos do Oceano Índico), *O jardim de outro homem* recebeu o prêmio oficial de melhor película de ficção. Estudos sobre a AIDS na África publicados na revista *VITA*, em 2007, afirmam que o conceito de sexualidade e a feminização da pobreza, entre outros, são fatores diretamente relacionados com as probabilidades de contrair a AIDS”. (LOFORTE, 2007, p. 5).

Quanto à temática e aos objetivos pedagógicos do filme, Sol de Carvalho (2010) diz o seguinte:

(...) quando fazemos um filme sobre HIV/SIDA, a primeira coisa que temos de fazer é um filme. As pessoas dizem que já que têm lá a mensagem sobre Sida, está bom. Mas, não está! As tendências dos doadores são as de que tem que se fazer o filme politicamente correto, mas, por vezes, o politicamente correto não é um bom filme. Já conseguimos convencer os doadores que o dinheiro, além de apoiar as campanhas sociais, permite falar de desenganos, de amor e das tradições. Convencê-los que pôr dinheiro no orçamento do Estado, na balança de pagamentos, no Ministério das Finanças e no Ministério da Educação não chega, porque se não resolve o problema da cultura, não resolve o problema do país (CARVALHO, 2010).

Um outro mundo possível

O filme para embasar a sua trama trata de várias questões complexas que afetam a vida dos moçambicanos, mas o faz com destaque para a vida da personagem Sofia Macuacua, interpretada pela atriz também moçambicana Gigliola Zacara. É, no entanto, nesta relação da opressão de um mundo ainda patriarcal – da imposição do homem sobre a mulher – que o filme apresenta o conjunto de contradições afloradas no nascente mundo de conquista de direitos

femininos. É neste mundo “misturado”, com mortes de jovens e velhos afetados pela AIDS que Sofia transitará, como figura central da ação dramática do filme.

Segundo Saraiva e Camillo (2009), o drama, por ser “um outro mundo possível”, apaga a existência do narrador, e os “personagens existem a partir de seus desejos e intenções. Assim, um dos mais importantes componentes do drama é a ação dramática” (SARAIVA & CAMILLO, 2009, p. 60). A ação e o desenrolar da história tornam-se fruto das decisões tomadas pelos personagens e da resolução dos conflitos que se interpõem ao herói.

Não obstante, a ação dramática do filme de Sol de Carvalho quebra as amarras do gênero drama propriamente dito. Como mostra Andrea Moura (2010, p. 59), os filmes dos países descolonizados tentam sair do aprisionamento das estruturas cristalizadas de tipos e normas, possibilitando novas articulações de sentidos e formas.

Para conseguir seus objetivos, que são estudar e passar nos exames escolares que a habilitariam a ingressar no curso de medicina da Universidade Eduardo Mondlane, Sofia enfrenta muitos e sérios problemas. O primeiro por ser de uma família de mulheres pobres, quebradeiras de pedra, abandonadas pelo pai Antonio Macuacua, que fora trabalhar em uma mina na África do Sul, formando outra família e nunca mais voltando. O segundo, pelo fato de a família não entender as razões de ela querer estudar; o que a mãe e irmã ganham, quebrando pedra, mal dá para elas se alimentarem; daí não enxergarem serventia nos gastos com roupas e material escolar. Sofia recebe o apoio apenas da avó que diz: “estudar é plantar no jardim do outro homem”, palavras que também compõem o título do filme.

O terceiro problema a ser enfrentado pela personagem é o assédio sexual do professor de Biologia do último ano do ensino médio. Tal professor, após diuturnas e fracassadas tentativas de levá-la para a cama, a pegou tentando ajudar um dos colegas na prova final de acesso à faculdade. A partir deste fato, ele passou a chantageá-la: ou ela aceitava o assédio ou seria reprovada, perdendo a oportunidade de entrar para a faculdade. Ao mesmo tempo, um quarto problema também atormenta a jovem Sofia. É a relação dela com o seu namorado, Salvador, jogador de futebol e também com formação machista, o qual, diante do recolhimento da namorada para o estudo, passa a

sair com outras mulheres, o que deixa Sofia ainda mais acuada até o rompimento do namoro.

Pelo breve relato, vê-se a atmosfera do drama; há uma situação tensa, que prenuncia e impõe um campo de ação possível, cujo ápice vai sendo construído, a partir da junção de mais elementos. A morte de um professor da escola, infectado por AIDS, que transava com várias alunas, colegas de Sofia, e a suspeita de sua melhor amiga, Jessica, estar também contaminada a deixa ainda mais vulnerável diante do namorado (que transava com várias mulheres e não se protegia) e do professor que obrigava as alunas a transar com ele. Sofia sabia que ela era a próxima vítima do professor, já que não poderia, em hipótese nenhuma, abrir mão de estudar medicina.

Saraiva e Camillo (2009, p. 62) argumentam que, para fazer jus à denominação de ação dramática, o princípio de transformação da história deve ser identificado com a ação dos personagens. Ou seja, a tensão deve levar algum personagem a agir, pondo assim em movimento um processo de ações e reações, um conflito. Na verdade, os problemas de Sofia (o seu drama, o que impulsiona a ação dramática) são problemas vivenciados dentro de uma problemática maior, a AIDS, de modo que as suas reações não poderiam ser individualizadas, como em um drama tradicional.

Num bom drama, ainda consoante Saraiva e Camillo (2009), os conflitos adquirem formas verbais. O diálogo é, portanto, a arena do drama.

O esforço do autor é fazer com que as palavras saiam da boca dos personagens não como se estivessem sido anteriormente escritas por alguém, mas como se nascessem no momento exato em que são ditas, fruto unicamente da vontade do personagem (SARAIVA & CAMILLO, 2009, p. 63).

Ora, em *O jardim de outro homem* os diálogos entre personagens são curtos, mas significativos. As expressões faciais, olhares e gestos complementam as palavras. Os diálogos de Sofia com os membros da família são rápidos, em função da própria falta de tempo: ela estuda muito e mora longe. Mesmo com o namorado e com o professor, os diálogos são breves. Neste caso, não há como encadear assuntos em razão do assédio do professor e das contradições com o namorado. Somente com sua amiga Jessica, irmã da médica do hospital, é que Sofia consegue desenvolver

conversa. Logo, os diálogos no filme não são fundamentais para a ação dramática avançar.

A narrativa cinematográfica já começa tensa, pois Sofia é acordada em meio a um sonho em que ela fazia um parto. O irmão pequeno chora, ao mesmo tempo em que uma barata voadora pousa sobre ela. A presença de tal inseto, repugnante aos olhos do espectador, logo revela, em um outro plano, o ambiente em que a personagem se insere socialmente. Isto é, a casa da família, localizada em uma periferia “sub-urbana”, com lixo depositado ao ar livre, e onde só se chega por meio de transporte alternativo e não há nenhuma infraestrutura.

É desse ponto, do acordar na casa distante da escola, que as câmeras de Sol de Carvalho seguem o “cotidiano dramático” da personagem. A progressão da história, todavia, com pouquíssimas digressões e alguns mergulhos subjetivos, vai “encurralando” a personagem que precisa reagir. Em todas as ocasiões mais tensas, há uma alternância de planos para mostrar cenas de uma impala⁸, sempre atenta com medo dos predadores. Assim é Sofia, lutando para não ser apanhada pela AIDS e não desistir de seu sonho.

A escolha do impala para dialogar com a tensão dramática vivida pela personagem é de muita “felicidade estética”, pois Sofia precisa estar com os sentidos bem aguçados e com disposição de lutar para se safar dos seus predadores: a pobreza, a saudade do pai ausente, o assédio do professor, o machismo do namorado e a AIDS. O impala é também símbolo de Moçambique, de modo que há uma relação metafórica entre a personagem, o animal e a nação, que precisa, como o impala e como Sofia, livrar-se de seus predadores.

O drama se baseia em relações causais, o que leva o espectador a esperar que os fatos apresentados ou narrativizados tenham alguma consequência. A esta espera, ainda segundo Saraiva e Camillo (2009), é o que se chama genericamente de suspense. De forma geral, o suspense é toda situação de tensão que aguarda uma resolução, um relaxamento. A presença da impala (mesmo aparecendo no momento em que a personagem está mergulhada em pensamentos) marca a tensão da ação dramática, já que a personagem precisa dar respostas, sob pena de não conseguir realizar os seus

objetivos: entrar para a universidade e ser médica. Sabe-se que, para a boa resolução de um roteiro, o suspense deve ser bem trabalhado. Apesar de, às vezes, se saber, desde o início, o final do filme, é necessário saber “jogar” com essa expectativa. Neste aspecto, Sol de Carvalho conduziu muito bem o filme, fazendo progredir a história, “pedagogicamente” amparada na preocupação com a AIDS, jogando com a expectativa da plateia aliada de Sofia em sua superação diária.

A subcidade e a AIDS

Como já se disse, o filme trata de muitas questões complexas que afetam a vida dos Moçambicanos. A falta de infraestrutura da cidade de Maputo é umas delas. A periferia distante, sem saneamento e água encanada, onde prolifera a AIDS, com feiras ao lado de lixões, é o local de onde a personagem se desloca em direção ao centro para estudar. As imagens da cidade são mostradas como pano de fundo às cenas de deslocamento de Sofia, a pé ou por meio de transporte alternativo. Nas cenas em que ela passa pela rua da Universidade Eduardo Mondlane, vê-se rapidamente algumas áreas privilegiadas, mas é na periferia da cidade que as câmeras focam e buscam imagens. Feiras ao ar livre, como nos filmes de Licínio de Azevedo⁹, com os produtos consumíveis de um lado da rua e lixo do outro, expressão maior da sociedade de consumo, sem sustentabilidade.

E é neste espaço urbano de transporte de baixa qualidade que residem os moçambicanos no pós guerra, barracos pequenos e sem saneamento básico. A outra cidade, a ser conquistada, está distante de Sofia e lhe é estranha. É onde residem e atuam os grandes assediadores de belas jovens. Também lhe é desconhecida a Universidade Eduardo Mondlane, onde está seu sonho, onde ela quer estudar, vista através do vidro embaçado do transporte coletivo. É também em uma das praças da cidade que o professor marca para se encontrar com ela para finalizar a negociação: entrega sexual em troca da nota que a habilita a continuar seus estudos.

A cidade retratada é o espaço onde se debatem e se confrontam diversos mundos: o mundo tradicional da cultura milenar, representado pela avó de Sofia, conhecedora dos costumes e remédios ancestrais, e o mundo de novas luzes e problemas que os saberes tradicionais não resolvem ao todo. E este aspecto é também tratado pelo cineasta, na relação da avó com o sobrinho de Sofia. Na primeira crise de saúde da criança, a avó consegue curá-lo com seus remédios; já na segunda, Sofia percebe que ela, a criança, pode sucumbir, e busca desesperada o socorro médico. Os diálogos nestas cenas, mesmos curtos, impregnam a película de realidade. Tudo acontece aparentemente de forma natural, e são em pequenos detalhes que o filme questiona, ensina e mexe com valores culturais.

Valores de um mundo contraditório, patriarcal, poligâmico e de assédio sexual, onde os homens acreditam que usar camisinha nas relações sexuais é uma afronta para si; onde também acreditam que um homem afetado por doenças venéreas pode se curar mantendo relações sexuais com uma virgem. É neste mundo ainda que se acredita que somente mulheres desfrutáveis reivindicam o uso da camisinha aos seus parceiros. É deste conjunto de contradições culturais trazidas a debate que Sol de Carvalho elabora o objetivo principal de seu filme: ser uma história educativa, uma sirene de alerta quanto à AIDS em Moçambique e na África.

Sofia só conta com a solidariedade de outras mulheres; primeiro as da família, pois estas, mesmo com seus pequenos ganhos, a sustentam. A avó é sua principal aliada, pois percebe, com seu saber “só de experiência feito”, um outro mundo na futura profissão da neta. Fora de casa, ela encontra apoio também em mulheres. Veja-se, como exemplo, a médica que a incentiva, a título de explicar um ponto de biologia, discorrendo sobre o modo de infecção e evolução da AIDS. A médica, na verdade, é o espelho de Sofia, pois como ela fora assediada e lutara muito para entrar na faculdade de medicina.

Conclusão

As personagens femininas de *O jardim do outro homem* seguem na esteira do feminino de outros filmes africanos desde Ousmane Sembène. São

heroínas simples das aldeias ou das periferias das grandes cidades, como as meninas que fogem do rito de iniciação em *Moolaadeé*, de Sembène, ou da empregada doméstica de *Black girl*, também de Sembène, ou da cantora Vita de *Nhá fala*, filme de Flora Gomes. Sofia é uma jovem recém saída da adolescência, que rompe a cultura patriarcal machista; primeiro, ousando sonhar em ser médica; depois, desafiando a cultura das mulheres da família, que até aquele momento cumpriam de forma inquestionável o lugar de submissão. Posteriormente, ela desafia o namorado ao decidir continuar estudando em lugar de servi-lo. E o questiona ainda mais quando ele reivindica o direito ao adultério masculino. São mulheres heroínas como as mulheres dos romances de Paulina Chiziane¹⁰, que representam o sonho de um novo Moçambique.

É na ruptura com o machismo e com a cultura que o sustenta que a trama se encerra. Sofia reage e não permite a consumação sexual com o professor sem o uso da camisinha. Ele a agride, mas ela foge, no momento da chegada do socorro da avó, de Jéssica e da médica. No plano seguinte, aparece a imagem da Impala, escapando de um tiro do caçador. É no diálogo dos dois planos de cenas (tanto a impala quanto Sofia fogem de seus predadores) que o filme transmite a esperança de um novo Moçambique e de uma nova mulher, rompendo com velhas amarras para vencer a AIDS.

Assim, o diretor do filme consegue atingir seu objetivo, não só de denunciar o mal da AIDS em Moçambique e em África, mas também de expor a intricada rede que a mantém, já que os números mostram que 90% de infecções pelo HIV são por via sexual. E, como pontua Loforte (2007, p. 5), “é necessário ter em conta a importância da construção social da doença e a condição imprescindível de enfrentar o problema sob uma perspectiva multidisciplinar e ampla”.

NOTAS:

¹ História de ficção criada pelo escritor Edgar Rice Burroughs, americano, foi transformada em filme pela primeira vez, em 1918, com o nome de *Tarzan dos macacos*. Antes do filme, estrelado por Elmo Lincoln e dirigido por Scott Sidney, a história de Tarzan foi publicada na revista *PulpAll-Story Magazine*, em 1912, e posteriormente, em 1914, publicada em formato de livro.

² Ruy Alexandre Guerra Coelho Pereira Nasceu em Moçambique, mas vive no Brasil desde 1958. Entre suas atividades políticas e artísticas, participou do Cinema Novo, em 1964, época em que dirigiu um dos seus melhores filmes, *Os fuzis*.

³ *Wolof*, um dos dialetos do Senegal, é constantemente usado nos filmes de Sembène.

⁴ Documenta por meio de uma personagem feminina as incursões colonizadoras do Islã e da Europa na África. *Ceddo* retrata a luta pela resistência da cultura e das tradições africanas.

⁵ Trata do costume brutal da Mutilação Genital Feminina. Seis meninas, com idades entre 4 e 9 vão passar pelo ritual. Quatro delas buscam a proteção de Collé, que invoca a “moolaadeé” (proteção sagrada).

⁶ Sol de Carvalho foi diretor da Radio Moçambique e da Revista Tempo, mas deixou de ser jornalista. Diz ele: “O que me fez deixar foi o meu conflito com a verdade. Achei que não tinha a capacidade de empacotar a realidade em dez linhas ou 1000 caracteres, e passar isso para as outras pessoas como sendo a verdade”. (BUALA, 2013)

⁷ Os órgãos de apoio internacional foram os seguintes: ICAM (Instituto do Cinema, Audiovisual e Multimídia) de Portugal, FondSud e ADC Sud e Amiens de França, União Europeia, Agência Suíça da Cooperação, Global Initiative dos Estados Unidos da América, Festival de Gutemburgo da Suécia e pelo Conselho Nacional do Combate à Sida de Moçambique.

⁸ A impala (*Aepyceros melampus*) é um antílope, com 50 a 60 kg de peso. Pode correr a velocidades de 90 km/h e saltar cerca de 6m para fugir dos predadores. Tem uma boa visão, uma boa audição e reflexos rápidos. Vive em grandes manadas nas savanas é especialmente comum no sul da África.

⁹ Como em *O grande bazar*, filme que conta a história de Paíto, um menino moçambicano de 12 anos que, após ter sido roubado, decide não voltar a casa enquanto não recuperar o que perdeu. Pelos olhos do menor, percebe-se o que significa (sobre)viver numa cidade no sul de África. O filme aprecia com vagar ambientes e cenas comovedoras, transmitindo um olhar sem disfarce sobre o cotidiano.

¹⁰ Escritora também moçambicana que escreveu os romances *Balada de amor ao vento*, *Niketche: uma história de poligamia* e *O alegre canto da perdiz* que apresentam mulheres como Sofia, que desafiam a imposição patriarcal machista.

REFERÊNCIAS

BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas: Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1985.

CONVENTS, Guido. *Os moçambicanos perante o cinema e o audiovisual: uma história política-cultural do Moçambique colonial até a República de Moçambique (1896-2010)*. Maputo: Edições Dockanema, Afrika, 2011.

LOFORTE, Ana Maria. “Mulher, sida e o acesso à saúde na África Subsaariana, sob a perspectiva das Ciências Sociais”. In: VITA. Disponível em: http://www.sidafrica.net/publicaciones/VITA_port_WEB.pdf Acesso em 21-09-2013.

MOURA, Hudson. “O cinema intercultural na era da globalização”. In: FRANÇA, Andréa; LOPES, Denilson. *Cinema, globalização e interculturalidade*. Chapecó, SC: Argos, 2010, p.43-66.

SARAIVA, Leandro; CAMILLO, Newton. *Manual de roteiro*. São Paulo: Conrad Livros, 2009.

NORTON, Maíra. “Diante do aparelho: a experiência pedagógica do cinema em Walter Benjamin”. *Revista Poiesis*.

Disponível em http://www.uff.br/poiesis/public/19/poiesis_19_editor_convocado_45.pdf
Acesso em 20/07/2013.

MAPENGO, P. “Uma história de desencanto”. Entrevista com Sol de Carvalho, em 11 de dezembro de 2010. Disponível em <http://www.opais.co.mz/index.php/entrevistas/76-entrevistas/11178-uma-historia-de-desencanto.html> Acesso em 26/08/2013.

Texto recebido em 30 de setembro de 2013 e aprovado em 28 de outubro de 2013.

**ÁFRICA EM MOVIMENTO:
A HISTÓRIA E O CINEMA AFRICANO CONTEMPORÂNEO**

**AFRICA ON THE MOVE:
HISTORY AND THE CONTEMPORARY AFRICAN CINEMA**

Angela Maria Roberti Martins

Doutora em História Social
UERJ /UNIGRANRIO

Washington Dener dos Santos Cunha

Doutor em História Social
UERJ /UNIGRANRIO

RESUMO:

Esse artigo deriva de algumas reflexões sobre o papel do cinema africano na desconstrução do chamado racismo científico, que perdurou até a década de 50 do século passado. Tem como propósito discutir a relação entre cinema e história, destacando a contribuição da produção fílmica para a construção das identidades nacionais. Nessa perspectiva, coloca em questão o cinema africano contemporâneo e a sua importância na luta pela afirmação política e cultural dos povos africanos e da própria história do continente.

PALAVRAS-CHAVE: cinema africano contemporâneo; história; cinema; cultura africana.

ABSTRACT:

This article results from a few reflections on the role of the African cinema deconstructing the so-called scientific racism, prevailing up to the 1950's. It aims at discussing the relation between cinema and history, highlighting the relevance of film production to the construction of national identities. From that standpoint, it focuses on the contemporary African cinema as well as on its vital struggle along the political and cultural assertion of the African peoples and the very history of the continent.

KEYWORDS: contemporary African cinema; history; cinema; African culture.

Literatura e cinema; cinema e história: à guisa de introdução

Literatura e cinema são duas formas de arte. Enquanto a primeira tem origens imemoriais, perdendo-se no tempo, o outro é datado historicamente no percurso cultural da humanidade, situando-se seu surgimento, na França, em

fins do século XIX, mais precisamente na capital francesa, em dezembro de 1895.

Desde então, o cinema, com a magia da imagem em movimento, vem associando ficção e informação, despertando a inquietação e o fascínio do espectador. Suas relações com a literatura são antigas, variadas, complexas e repletas de possibilidades, pois, desde muito cedo, os cineastas perceberam a potencialidade da literatura no que concerne a um amplo universo de temas e de estruturas narrativas que poderiam servir de fonte de inspiração e de trabalho. (PEREIRA, 2009. p. 46).

Diversas obras literárias foram levadas à tela a partir de um processo de (re)criação e não de simples adaptação da obra “original”, uma vez que a “...linguagem cinematográfica... é indiscutivelmente criadora...” (PEREIRA, 2009. p. 48) e “...não caberia se exigir pura e simples fidelidade de um filme ao texto literário original.” (PEREIRA, 2009. p. 56). Nesse processo de (re)criação, a recomposição dos componentes formais é capaz de expandir as suas possibilidades estéticas e ampliar seus significados. (WERNEY, 2012, p. 2-3).

Da mesma forma em que se verifica que a “estrutura narrativa do romance” é capaz de influenciar a “estrutura do filme”, o contrário também é passível de ocorrer, com o cinema, influenciando a “escrita fragmentada e composta através de sucessão de montagens de alguns escritores contemporâneos”. (WERNEY, 2012, p. 2). No entrecruzamento que se estabelece entre literatura e cinema, admite-se, portanto, que a literatura interfere no cinema e o cinema interfere na literatura.

Apesar de interminável, não raro o diálogo entre a literatura e o cinema apresenta-se tenso, uma vez que

narrativas literárias e narrativas fílmicas distinguem-se e, na maioria dos casos, contrastam-se; são sempre difíceis as transposições de uma para o outro, pois as características intrínsecas do texto literário – originalidades, subjetividades, entrelinhas, elaborações – não encontram, por princípio, a mesma expressão na narrativa cinematográfica (PEREIRA, 2009. p. 59).

Apesar de apresentarem pontos em comum, aproximando-se, e elementos contrastantes, distanciando-se, ambas as artes procuram privilegiar

a narratividade, atingindo a emoção do leitor ou espectador, despertando sua imaginação, fazendo-o experimentar sensações diversas, muitas vezes, inesquecíveis.

A transposição para a tela do cinema de uma obra literária é tão desafiadora quanto a compreensão de “(...) como a história é construída na narrativa fílmica”. (SALIBA, 1993, p. 96). Apesar do desafio, o entrecruzamento que se estabelece entre a história e o cinema é hoje uma tendência que desperta interesse crescente entre os historiadores.

Nesse movimento de aproximação, os profissionais de história, pouco a pouco, ultrapassam os limites do documento escrito, admitindo o cinema como fonte de investigação histórica, como veículo de representações historiográficas e ainda como instrumento para dinamizar o ensino de História.

Percebem, portanto, as múltiplas e complexas possibilidades da relação entre a história e o cinema, aí considerada, inclusive, o filme como agente transformador da história, reconhecendo-se, desse modo, que o cinema produz interferências na história e a história intervém no cinema. (BARROS, 2007, p. 23)

No mundo moderno ou pós-moderno, como preferem alguns, as imagens tornaram-se fonte de produção do conhecimento histórico, conquistando novo *status* entre os historiadores. Ao lado dos vestígios materiais de civilizações passadas, apropriados pela cultura material, dos textos clássicos, das representações medievais e de tantas outras fontes das quais o historiador tem se servido para lançar luz sobre o passado, as imagens, como afirma Peter Burke, “(...) constituem-se numa forma importante de evidência histórica.” (2004:17).

A sociedade que se apresentou no final do século XX, e que marca o início do século XXI, foi e é essencialmente visual. As imagens nos têm rodeado 24 horas por dia, em todos os lados e através de diversos meios possíveis, seja na televisão, nos outdoors e no cinema, dominando cada vez mais as relações sociais.

Em vários lugares no mundo as câmeras são acionadas a todo instante, apreendendo imagens reais ou fictícias, que são consumidas em maior ou menor escala pelo público ávido por História e Estórias e, logicamente, o historiador não está à margem desse processo. Assim,

as novas tecnologias de informação e comunicação alteram a vida cotidiana dos indivíduos, bem como o seu universo mental e mesmo material. Isso está levando o homem [do século XXI] a se utilizar destas novas tecnologias para obter informações e não há dúvidas que o audiovisual é uma das principais fontes de conhecimento histórico para grande parte da população (PINTO, 2004, p.1).

O fato é que desde o século XX, como afirmou E. Hobsbawm, o impacto do surgimento das artes de massa foi surpreendente na transformação da sociedade, especialmente o cinema, que contribuiu para o detrimento das artes de elite, influenciando diretamente na forma de percepção do mundo.

Marc Ferro foi um dos primeiros historiadores a tratar o cinema como fonte histórica, partindo da premissa do cinema como representação de um certo grupo da sociedade. O historiador francês advertiu sobre o desprezo dado ao cinematógrafo no início do século XX, em que

(...) a imagem não poderia ser uma companhia para esses grandes personagens que constituem a Sociedade do Historiador: artigos de leis, tratados de comércio, declarações ministeriais, ordens operacionais, discursos (FERRO, 1988, pp.201-202).

No entanto, há um problema fundamental com o qual se depara o historiador que elege o cinema como fonte principal do seu trabalho de investigação histórica. Como aponta Monica Kornis:

A questão central que se coloca para o historiador que quer trabalhar com a imagem cinematográfica diz respeito exatamente a este ponto: o que a imagem reflete? Ela é a expressão de uma realidade ou é uma representação? Qual o grau possível de manipulação da imagem? (KORNIS, 1992, p.237)

Em tese, os documentos visuais eram utilizados à margem do processo histórico, principalmente nos anos 70 do século passado; pura ilustração. Hoje, a imagem não é somente uma ilustração, mas elemento fundamental para se compreender determinada conjuntura histórica, pois

(...) a imagem não ilustra e nem reproduz a realidade, ela a reconstrói a partir de uma linguagem própria que é produzida em um dado contexto histórico. Isto quer dizer que a utilização da imagem pelo

historiador pressupõe uma série de indagações que vão muito além do *glamour* dos documentos visuais. O historiador deverá passar por um processo de educação do olhar que lhe possibilite ler as imagens. (*idem*, 1992, p.238)

No entanto, o movimento de renovação da história nas décadas de 60 e 70 do século XX, com o debate capitaneado pelos franceses, foi marcado pela revisão historiográfica que tinha como fundamento a busca por novas fontes, novas abordagens e novos objetos. Conhecido como “Nova História”, esse movimento ajudou a ampliar o termo “documento”, o qual adquiriu, a partir de então, um sentido bem mais amplo, englobando as fontes escritas, visuais, orais, materiais. Foi nesse contexto que surgiu o trabalho de Marc Ferro, abrindo um novo campo de estudos para a História ao considerar a possibilidade de apropriação do cinema como documento histórico, de modo a ampliar a reflexão entre História e o Imaginário.

Contudo, os estudos sobre o imaginário apontaram para a importância da busca de uma nova forma de tratamento dos documentos, especialmente os literários e artísticos, dissolvendo a premissa de que estes documentos apenas ilustravam um determinado período histórico. Enfim, todo esse movimento questionou o domínio quase que exclusivo da fonte escrita herdada da tradição positivista. Além disso, indicou a possibilidade de exploração de documentos a partir de reflexões únicas sobre determinadas questões, de forma a aproximar os historiadores de áreas como a semiologia, a literatura, a psicanálise e, logicamente, o cinema, consolidando a fonte fílmica como elemento de leitura e reflexão da sociedade e dos homens no espaço e no tempo.

De certa forma, o cinema nasceu sob a essência da História e, sobretudo, da chamada “Nova História”, uma vez que os inventores do cinematógrafo fizeram as primeiras experiências a partir das atividades cotidianas de suas famílias:

Filmar a vida: eis o que fizeram os operadores Lumière, cujas primeiras tomadas de cena testemunham a saída de trabalhadores da usina que possuíam (que pode também ser lida como ancestrais da publicidade empresarial) a refeição deles com seus filhos (modelo de filme família) assim como manifestações públicas da vida política ou de acontecimentos jornalísticos (LANGNY, 2009, p.99).

Em suma, a fonte fílmica transformou-se no grande desafio para o historiador do século XXI, uma vez que sua análise exige certa parcimônia para que a investigação não se transforme pura e simplesmente numa história do cinema ou das grandes, médias, pequenas e independentes produções. Ou seja, um filme

(...) deve ser tratado no contexto de suas relações com outros filmes ou outros textos. Isto conduz a construir a partir do reemprego ou dos indícios de entrecruzamento das redes intertextuais, admitindo que o jogo de troca não se faz em termos de influências determinantes, mas em termos de interferências complexas, nas quais se entrelaçam elementos fragmentários (...) que mostram como se constroem as representações fílmicas a partir de toda sorte de textos e imagens com as quais os espectadores de uma época podem estar mais ou menos familiarizados. Foi a partir do último decênio que se desenvolveu uma história do cinema cuja perspectiva foi “cultural”, tomando em conta as dimensões intertextuais e institucionais. Uma história assim concebida pode ajudar aos historiadores na avaliação dos complexos significados dos filmes que tais profissionais tomam como documento (LANGNY, 2009, p.126).

Nesse sentido, o desafio do historiador que se dedica ao estudo da fonte fílmica reside no dilema em que se colocará o seu ofício: tornar-se um especialista em cinema, ou contribuir com os historiadores do cinema e os teóricos do filme? O fato é que não existe uma ruptura total entre os especialistas e a história que pode ser feita através do cinema. Mesmo que a história ainda seja produzida por meio de fontes predominantemente escritas, o vasto conjunto de imagens disponíveis nas sociedades contemporâneas conduz os historiadores, mais dia, menos dia, para as novas tecnologias e mídias, lançando-os diante de novos conceitos como pós-modernidade, história do tempo presente.

Assim, aquilo que se afirmou no final do século XX, na esteira do pensamento neoliberal, sobre o fim da História, tornou-se uma farsa, uma ficção, cujo roteiro exige hoje novas interpretações ante a potência múltipla e variada dos documentos produzidos a partir das imagens em movimento.

A conjuntura e o racismo científico

Na primeira metade do século XIX, no clássico livro *A filosofia da História*, Hegel sentenciava acerca do continente africano: “A África não é um

continente histórico, não demonstra nem mudança, nem desenvolvimento”. (Apud: PEREIRA, 2011). Esta afirmação de Hegel serviu como uma espécie de lanterna a iluminar os pensadores da época.

Com a negação de qualquer dimensão histórica aos seus povos, a África passou a ser estudada apenas por linguistas, antropólogos, etnólogos, tomados por um profundo viés analítico eurocentrista. De modo geral, procuravam confirmar suas ideias marcadas pelos pré-conceitos em relação aos “primitivos” habitantes de um continente visto como exótico e selvagem. Tais conceitos povoaram a imaginação e estimularam a curiosidade de alguns povos da Europa.

Foi no ápice do racismo científico que se determinou a inferioridade biológica dos negros e de outros povos não brancos. Tais ideias ganharam força porque satisfaziam às teses das elites dirigentes europeias, que mascaravam o atraso de algumas regiões do velho continente, justificando as ações imperialistas e o genocídio praticado contra as populações africanas, ameríndias e asiáticas.

Contudo, o eurocentrismo perdeu o seu sentido devido aos estudos sobre a pré-história africana que apresentavam o continente “maldito” como o local dos primeiros indícios do homem sobre a terra. As primeiras descobertas, em 1911, no sítio arqueológico de Great Rift Valley, e a ampliação dos estudos, no início dos anos 60 do século passado, permitiram a superação gradativa do racismo científico. Segundo Philip Curtin

Logo após a Segunda Guerra Mundial os estudos de história atravessaram uma dupla evolução. Por um lado, a transformação da história, partindo da crônica para chegar a uma ciência social que trate da evolução das sociedades humanas, por outro, da substituição dos preconceitos nacionais por uma visão mais ampla. (CURTIN, 1982, *passim*)

Ainda assim, a batalha para retirar o racismo científico da área das Ciências Sociais não foi muito fácil, o que exigiu paciência e tenacidade contra a hegemonia e o senso comum da época, que perdurou ao longo de todo o século XIX e mesmo na primeira metade do século XX. Caberia ao povo africano conquistar o seu lugar na História, ser sujeito de suas próprias ações,

com as atuações políticas adquirindo papel fundamental, para a África ser senhora de sua História e de seu destino, sobretudo, através dos movimentos de independência. Amílcar Cabral, um dos grandes líderes africanos na luta pela libertação de seu povo afirmou:

Mais do que as disputas cruciais entre as superpotências. Mais do que as lutas de classes nos povos desenvolvidos, as lutas dos povos do terceiro mundo contra o colonialismo e o racismo são o motor da marcha da história da nossa época. (*Apud*: PEREIRA, 2011)

O fato é que, num primeiro momento, houve uma determinada euforia diante do processo de descolonização, a qual ganhou importância no debate sobre o futuro do continente africano em que as sociedades locais pudessem se desenvolver sem a tutela das sociedades europeias. No entanto, a ocupação militar e o domínio político, social e econômico exercidos pelas potências europeias da época sobre o continente africano duraram quase 60 anos e se revelaram tão devastadores quanto o período do comércio de almas.

A Conferência de Berlim (1884-1885) foi um desses elementos devastadores do continente africano. As fronteiras desenhadas no papel não representavam em nada as definições territoriais dos grupos africanos, mas os interesses e o equilíbrio de forças entre as potências coloniais. A partir, porém, do momento em que as lideranças locais superaram os obstáculos iniciais, obtendo condições para passar da resistência à luta aberta contra a presença colonial, perceberam que já não seria mais possível retornar aos contornos das antigas fronteiras, anteriores ao domínio europeu. Ao longo do processo de descolonização, houve tentativas de romper com as “fronteiras fictícias” através do fortalecimento dos povos em algumas regiões mais articuladas historicamente:

Na região mais ao norte da África, Egito e Líbia tentaram se fundir na RAU – República Árabe Unida, que não teve longa duração. Mais a noroeste, Senegal e Mali criaram a Federação do Mali, em abril de 1959, mas em setembro de 1960 já haviam rompido os acordos. Na costa ocidental, Alto Volta (hoje Burkina Faso), Níger, Daomé (hoje Benin) e Costa do Marfim, esboçaram a União Sahel-Benin, que também não logrou êxito. Gana e Guiné (1958) e o Mali (que a eles se associou em dezembro de 1960), não conseguiram dar existência real à sua Federação devido ‘as novas suscetibilidades nacionais’ – diferenças culturais entre um Gana anglófono e Guiné e Mali

francófonos – e as intrigas do líder da Costa do Marfim. (LENTIN, 1966, *passim*)

O desejo pan-africanista e a vontade dos líderes africanos, ainda que comprometidos e combativos na defesa de seus povos, não foram suficientes para reverter a geopolítica artificial construída pelo colonialismo, determinando relações extremamente complexas entre os novos Estados e Nações Africanas. O crescimento das antigas cidades e o surgimento de novas, a administração de novas línguas e a implementação de instituições essenciais à consolidação do Estado Moderno, a regularização e padronização monetária; novas formas de organização familiar, novas religiões, projetos educacionais, estrutura judiciária, entre outras; tudo isto afetou diretamente a população local e se tornaram mudanças irreversíveis.

No período de pós-independência, em suas primeiras décadas, ainda vigorava a energia dos líderes africanos que permitiu a implementação de mudanças notáveis: oferta de empregos, qualidade em educação e saúde, estradas, comunicações etc. Nos anos 80, as mudanças na economia mundial levaram o continente africano a grandes perdas, juntamente com o aumento da dívida externa de todos os países da região, resultando em falhas no planejamento. Coadjuvante à conjuntura desfavorável, ganharam destaque as concepções de desenvolvimento que não consideravam as realidades específicas e os aspectos culturais tradicionais presentes no cotidiano, mergulhando a África em um quadro triste de miséria, fome, violência e atraso crônico.

África quadro a quadro: o cinema africano

No cinema, desde o seu surgimento, o continente africano foi representado como o local exótico, o paraíso necessário aos europeus diante de seus conflitos existenciais e suas vidas monótonas. Essa tendência seguiu um longo percurso, acompanhando a virada do século XIX para o século XX e chegando até o pós-guerra no processo de descolonização da África.

O cinema africano surgiu por volta da década de 60 do século passado, resultado das lutas dos povos africanos pela independência. Contudo, a produção cinematográfica africana, em seus primórdios, sofreu vários reveses:

Os primeiros esforços dos governos dos estados recém-independentes na década de 60 não foram suficientes para sustentar a atividade cinematográfica em contextos de subdesenvolvimento, em que produtores e cineastas careciam de tudo (BAMBA, 2007, p.18).

Escritores africanos defenderam a tese de que a rejeição à visão ocidental de filmes sobre a África motivou a produção cinematográfica regional, uma vez que a conjuntura de lutas pela independência fortaleceu as identidades locais. Para Olivier Barlet

Uma grande ambiguidade atravessa a história contemporânea africana: a busca de valores autenticamente africanos fundada na visão de uma idade de ouro pré-colonial angelical que a colonização teria aniquilado. Alguns filmes não escaparam dessa preocupação em restaurar a memória (*Apud*: BAMBA, 2007).

O fato é que o colonialismo fez com que surgisse uma compreensão de identidade muito específica no continente africano. Como definiu Simone Pinto, a herança deixada pelo colonialismo foi uma identidade cívica:

A formação da identidade africana se assemelha mais ao que chamamos de identidade cívica, criada a partir de um fenômeno que atingiu de forma unânime todos os Estados da África: o colonialismo. A história destes Estados passou a ter elementos em comum, organizados como um regime internacional comum, com semelhantes estruturas de poder e de desenvolvimento social (PINTO, 2008, p.215).

Ainda compartilhando da ideia de Simone Pinto, o que permitiu a formação dessa identidade cívica foi a compreensão, por parte dos povos dominados, de um inimigo comum, responsável por todas as mazelas, todo o processo de exploração física e econômica, pelo acirramento das rivalidades étnicas, levando à manutenção das fronteiras coloniais, decididas em Berlim no século XIX.

(...) a política colonial seguiu um mesmo padrão de exploração das riquezas e de acirramento das rivalidades entre etnias. A manutenção das fronteiras e a formação da identidade comum entre os povos foram resultados da existência de um inimigo comum, a metrópole, e de um anseio comum, a independência. (*idem*, p.215-16).

O colonialismo é um legado importante para compreensão da África, como também o processo das lutas de independência, o qual permitiu a consolidação de uma identidade. Todavia, o início da produção cinematográfica pós-independência, além de gerar desconfiança nos recentes governos instalados, resultou em produções originais e autorais, obrigando cineastas locais a buscar locações diferentes de suas regiões e até mesmo fora do continente. Esse foi o caso do filme *África sobre o Sena (1957)*, da autoria de Mamadou Sarr, Paulin Vieyra, Jacques Kane e Robert Caristan, rodado em Paris e considerado o fundador da cinematografia africana. Cinco anos depois, Ousmane Sembène lançou seu filme, o qual representou uma grande ruptura no cinema africano. A película *Borom Sarret (1962)* mostrou o avanço de um cineasta que, pela primeira vez, expôs a diversidade cultural de seu continente e revelou ao mundo a manutenção da segregação racial nas grandes cidades africanas.

Contudo, não houve uma uniformização na produção africana, capaz de manter uma continuidade e preparada para estimular diretores locais no sentido do fortalecimento de uma indústria cultural.

A situação de subdesenvolvimento que sucedeu às independências políticas reflete-se de forma dramática no atraso em que se encontra a atividade cinematográfica em toda a África. O estágio de relativo desenvolvimento econômico notado em alguns países ilustra a disparidade que caracteriza as situações em que se encontram as jovens cinematografias do continente negro (BAMBA, 2007, p.17-18).

O ponto fundamental, apesar de todos os percalços, é que os vários cinemas africanos expressaram questões prementes às sociedades locais que se reconstroem, após séculos de exploração e domínio. Privilegiam as fortes mudanças culturais e sociais nas nações africanas, resultantes de várias reviravoltas políticas e econômicas ocorridas no continente. Segundo Ferid Boughedir, os cineastas tornaram-se herdeiros dessa instabilidade política, que ocorre, de tempos em tempos, semelhante às ondas na beira da praia.

Todos os filmes africanos são herdeiros dessas reviravoltas: os cineastas vivenciam essas mudanças de tal modo que escolhem o conflito entre o novo e o antigo quase como único tema de seus filmes. Único, mas que pode ser abordado de diversas maneiras (BOUGHEDIR, 2007, p.37).

Alguns filmes históricos representam a variação do grau de consciência política por parte do cineasta africano e suas escolhas pessoais, sem escapar, porém, do embate entre tradição e modernidade. Boughedir cita alguns desses filmes históricos:

Ceddo (Ousmane Sembène, 1976), do Senegal; *Sejnane* (Abdellatif Ben Ammar, 1974), da Tunísia; ou *La rançon d'une alliance* (Sebástien Kamba, 1973), do Congo, são testemunhas de suas respectivas realidades. Do mesmo modo, apesar de ambições comerciais, comédias inocentes, como *Pousse-pousse* (1975) ou *Notre fille* (1980), de *Daniel Kamwa* (Camarões) (*idem*, p.37).

O cinema africano, no seu início, não foi caracterizado por uma discussão política ou ideológica, por conta do nacionalismo cívico. Não havia uma preocupação pela busca de uma consciência política. Os elementos principais da produção cinematográfica estavam ancorados na valorização e nos embates entre a tradição e a modernidade, sendo o cinema um meio de veiculação dos mitos fundadores.

Distintamente da cultura ocidental, na qual o cinema aproxima-se mais diretamente da literatura, na cultura africana, fortemente ligada à tradição oral, a matéria-prima para as produções cinematográficas é dada, prioritariamente, pela oralidade. Não se trata apenas de uma valorização e (re)criação do passado, mas da oportunidade e do exercício do diálogo presente-passado-presente, fornecendo ferramentas essenciais ao discurso pan-africanista na busca de uma identidade cultural que possa unir o continente. Nessa perspectiva, o cinema leva à tela fatos políticos e sociais contemporâneos, uma vez que a realidade de um país africano pode não ser exclusiva dele, mas se assemelhar a outros do continente, conforme se evidencia no filme *Guimba: um tirano, uma época*, de 1995, preocupado em expor as mazelas e as dificuldades que grassam na maioria dos vizinhos africanos.

Recorremos, mais uma vez, a Mahomed Bamba, para reforçar o papel da oralidade e da memória na cultura africana e sua influência no cinema local. Segundo ele:

O compromisso do cinema africano com a construção de uma identidade cultural deve ser procurado por além dos limites das fronteiras artificiais e fictícias herdadas da colonização e que definem

os contornos dos estados modernos africanos. Diante de uma realidade presente desoladora e desesperadora, a África vive ou sobrevive graças aos seus mitos fundadores. Esse passado mirabolante e glorioso narrado pelos *griots* funciona como uma estratégia de superação e de revanche com relação ao colonialismo. As grandes epopeias transmitidas pela tradição oral e pela literatura servem de refúgio e de matéria-prima para a construção de uma identidade cultural local mas também continental (BAMBA, 2013, p.5).

Portanto, existe uma perspectiva no cinema africano contemporâneo que atravessa a construção de uma identidade cultural. Nesse sentido, responde tanto a um sentido local como a um ponto de reflexão sobre o continente africano, que, para além de toda a sua diversidade cultural, representa a união dos povos que residem nele.

A indicação da tradição oral como principal eixo cultural permitiu ao cinema valorizar e recuperar a oralidade, fortalecendo o sentido de “Africanidade”, uma vez que, para os povos africanos, a memória oral significa a preservação histórica das tradições. Esta força da tradição oral foi identificada por Marta Gonçalves (2013) no filme *Nha Fala*, um longa-metragem produzido em 2002 por Flora Gomes, cineasta guineense, que foi apresentado como comédia musical, indicando uma nova perspectiva para o cinema africano contemporâneo.

O enredo de *Nha Fala* apresenta a jovem africana Vita que parte de Cabo Verde para a Europa para continuar os seus estudos. Antes de sua partida, a moça promete à mãe que respeitará a tradição familiar de proibição do canto feminino, cujo tabu se estende na família por várias gerações. A quebra do tabu, ou seja, se Vita ousasse cantar, traria a morte à jovem. Vita faz a promessa à mãe e parte em direção a Paris. Lá conhece o jovem músico e produtor Pierre (...) Já famosa, mas preocupada com a quebra da promessa feita à mãe e por não estar em paz com sua própria consciência, a jovem retorna à Cabo Verde trazendo consigo o jovem Pierre. Em Cabo Verde, Vita demonstra aos que estão no seu entorno que é possível superar até mesmo a morte se houver a coragem e a ousadia. Para isso ela encenará sua própria morte e posterior ressurreição (GONÇALVES, 2013, p.45).

O filme trata a transgressão de Vita de maneira natural, e não como uma punição que a levaria à morte por ter quebrado o tabu mantido há gerações. A ousadia da jovem é vista como um prêmio à vida, representado tanto pela preservação da sua própria existência, quanto da dos outros que

estão em seu entorno. Nesse sentido, o filme indica a dimensão da tradição oral e seu significado, não somente como expressão da memória por meio da palavra, mas, também, como elemento fundamental no alicerce da existência e do lugar do homem no mundo.

Considerações finais

O cinema é uma forma de linguagem que traz consigo aspectos culturais com códigos específicos e uma carga social original. Logo, no desejo de compreender as discussões e a problemática que permeia uma produção cinematográfica devemos buscar um diálogo multidisciplinar, identificando o contexto em que foi produzido o filme, os elementos que compõem a sociedade estudada. Mais do que uma estética, o cinema africano, especialmente, tem apresentado um conteúdo rico que nos permite identificar um pouco mais a relação entre o local e o global, desconstruindo estereótipos sociais políticos.

Os filmes africanos procuram compreender a realidade a partir dos mitos da tradição oral, através da qual buscam se afirmar no cenário mundial oferecendo a dicotomia entre o local e o global como forma de interpretação do mundo e da existência humana. Logo, o cinema africano contemporâneo nos oferece um contraponto cultural importante às certezas do mundo ocidental.

A dificuldade para consolidar uma ideia de identidade nacional na África deve-se à herança do colonialismo, representada, entre outros, pelas fronteiras artificiais e o desrespeito às etnias e suas tradições culturais. A construção de um Estado Nacional, no qual grande parte da população não se sentia representada, permitiu que a concepção de nacionalismo ficasse sob o domínio de uma determinada elite política. O resultado disso tudo foi a construção de uma cinematografia africana contemporânea ressentida no campo político, mas que ainda alimenta o sonho pan-africanista que reside no mundo dos desejos e das ideias de seus realizadores, mesmo que por meio de símbolos representados no imaginário social.

REFERÊNCIAS:

Mulemba. Rio de Janeiro: UFRJ, V.1, n. 9, pp. 22-37, jul./dez. 2013. ISSN 2176381X

BAMBA, Mahomed. Introdução. In: MELEIRO, Alessandra (org.). *Cinema no mundo: África*. v. 1. São Paulo: Escritora Escrituras, 2007.

_____. “Os cinemas africanos: entre construção identitária nacional e sonho pan-africanista”. In: *3ª Mostra Malembe Malembe: Cinema africano em debate*. Disponível em www.malembemalembe.ceart.udesc.br/textos/bamba.doc. Acesso em agosto de 2013.

BARROS, José D’Assunção (org.). “*Cinema-História: ensaios sobre a relação entre cinema e história*”. *Laboratório de Estudos sobre Sociedades e Culturas (LESC)*. Vassouras, RJ: Universidade Severino Sombra, 2007.

BOUGHEDIR, Ferid. “O cinema africano e a ideologia: tendências e evolução”. In: MELEIRO, Alessandra (org.). *Cinema no mundo: África*. v. 1. São Paulo: Escritora Escrituras, 2007.

BURKE, Peter. *Testemunha ocular: história e imagem*. Bauru: EDUSC, 2004.

CURTIN, Phillip. “Tendências recentes das pesquisas históricas africanas e contribuição à história em geral”. In: *História geral da África*. São Paulo; Paris: Ática;Unesco, 1982.

FERRO, Marc. “O filme, uma contra-análise da sociedade?” In: LE GOFF, J. & NORA, P. (dir.) *História: novos objetos*. 3. ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1988.

GONÇALVES, Marta Aparecida Garcia. “A inventividade como necessidade no cinema africano”. In: LOPES, Frederico & PEREIRA, Ana Catarina (Org.). *Filmes falados. Cinema em português. V jornadas*. Covilhã: Livros LABCOM books, 2013.

KORNIS, Monica Almeida. “História e cinema: um debate metodológico”. In: *Estudos históricos*. Rio de Janeiro, v.5, n.10, 1992, p.237-250.

LAGNY, Michèle. “O cinema como fonte histórica”. In: NÓVOA, Jorge; FRESSATO, Soleni B.; FEIGELSON, Kristian (orgs). *Cinematógrafo: um olhar sobre a história*. Salvador; São Paulo: EDUFBA; Ed. da UNESP, 2009.

LENTIN, Albert P. “De Bandung a Havana”. In: _____. *La lutte tricontinentale*. Paris: F. Maspero, 1966.

PEREIRA, Amauri Mendes. *África: para abandonar estereótipos e distorções*. Belo Horizonte: Nandyala, 2011. (Coleção Repensando África, v.9).

PEREIRA, Olga Arantes. “Cinema e literatura: dois sistemas semióticos distintos”. In: *Revista Kalópe*. São Paulo. Ano 5, n. 10, ago./dez., 2009. pp. 70-79.

PINTO, Luciana. “O historiador e sua relação com o cinema”. In: *Revista eletrônica O olho da história*. Salvador: UFBA, 2004. Disponível em www.olhodahistoria.ufba.br. Acesso em agosto de 2013.

PINTO, Simone Martins Rodrigues. “A construção da África: uma reflexão sobre a origem e identidade no continente”. In: *Revista eletrônica Acolhendo a Alfabetização*

nos Países de Língua Portuguesa. [S.l.], v. 2, n. 3, p. 212-234, fev. 2008. ISSN 1980-7686. Disponível em <http://www.revistas.usp.br/reaa/article/view/11483/13251>. Acesso em agosto de 2013.

SALIBA, Elias Thomé. “A produção do conhecimento histórico e suas relações com a narrativa fílmica”. *In*: FRANCO, Marília da Silva *et alii*. *Coletânea lições com cinema*. São Paulo: FDE; Diretoria Técnica, 1993.

WERNEY, Alfredo. “As tensões entre cinema e literatura: uma leitura de Estorvo, de Ruy Guerra”. *RUA – Revista Universitária do Audiovisual*. São Carlos, SP: UFSCar, dez., 2012. Disponível em <http://www.rua.ufscar.br/site/?p=14686> ISSN 1983-3725 Acesso em julho de 2013.

Texto recebido em 22 de agosto de 2013 e aprovado em 27 de outubro de 2013.

PHATYMA E O SONHO DE MUDAR O MUNDO *

PHATYMA AND THE DREAM TO CHANGE THE WORLD

Carmen Lucia Tindó Secco
UFRJ, CNPq

RESUMO:

O filme *Phatyma*, do cineasta brasileiro Luiz Chaves e da escritora moçambicana Paulina Chiziane, é uma realização da AfricaMakiya Produções, empresa cinematográfica moçambicana. Phatyma sonha com um futuro bem diverso do de sua mãe e de sua avó, questiona o papel desempenhado pela figura feminina nas sociedades tradicionais do sul de Moçambique.

PALAVRAS-CHAVE: Phatyma; a mulher em Moçambique; crítica ao machismo

ABSTRACT:

The film Phatyma, by the Brazilian filmmaker Luiz Chaves and Mozambican writer Paulina Chiziane, is a realization of AfricaMakiya Productions, the film company Mozambican. Phatyma dreams of a future quite different from her mother and her grandmother, questions the role of the female figure in traditional societies in the south of Mozambique.

KEYWORDS: Phatyma; women in Mozambique; critique of machismo

Desconfiai do mais trivial,
na aparência singelo.
E examinai, sobretudo,
o que parece habitual.
Suplicamos expressamente:
não aceiteis o que é de hábito como coisa natural,
pois em tempo de desordem sangrenta,
de confusão organizada, de arbitrariedade
consciente,
de humanidade desumanizada,
nada deve parecer natural,
nada deve parecer impossível de mudar.¹

(BERTOLT BRECHT)

O objeto de nosso estudo, neste ensaio, é o curta-metragem *Phatyma*² – de 09 minutos e 49 segundos –, da autoria do cineasta brasileiro Luiz Chaves³ e da escritora moçambicana Paulina Chiziane, uma realização da AfricaMakiya Produções, empresa cinematográfica moçambicana, fundada em julho de 2010, em Malhangalene (MZ⁴), por Ras Haitrm⁵, Bruce Carosini⁶ e Luiz Chaves. Com esse último – responsável pelo guião, pela edição, pelos arranjos

musicais e pela direção do referido curta, cuja gravação foi feita, em outubro de 2010, em Moçambique, no Teatro Avenida, em Vila de Manhiça e em Vila de Marracuene –, Paulina Chiziane divide a parceria textual do filme.

O argumento fílmico gira em torno de uma personagem criada por Paulina Chiziane, a menina Phatyma, que sonha para si um futuro bem diverso do de sua mãe e de sua avó, questionando o papel desempenhado pela figura feminina nas sociedades tradicionais do sul de Moçambique.

O curta, colocando em tensão tempos diferentes – passado, presente, futuro – e os conceitos de tradicional e moderno, problematiza, por intermédio da protagonista Phatyma, a educação das mulheres em espaços rurais do meridiano moçambicano, os quais, desde a ancestralidade, se organiza[ra]m, na maioria dos casos, segundo uma estrutura patriarcal.

Mas eu sei que posso mudar!
Mas eu sei que posso mudar!
É a minha hora de mudar!

(...)

Meu futuro depende da força da mulher que sou.
Depende das decisões que eu tomar para mim.⁷

(CHIZIANE; CHAVES, 2010)

O enredo é simples e a linguagem direta, embora metafórica, principalmente no que se refere às imagens e aos jogos de luzes e sombras que compõem várias cenas do filme. Uma dicção claramente didática é apreendida nas falas e atitudes da menina protagonista, o que nos faz perceber uma teatralidade épica, na linha do que propôs Bertolt Brecht:

Necessitamos de um teatro que não nos proporcione somente as sensações, as ideias e os impulsos que são permitidos pelo respectivo contexto histórico das relações humanas (o contexto em que as ações se realizam), mas, sim, que empregue e suscite pensamentos e sentimentos que desempenhem um papel na modificação desse contexto.

(BRECHT, 2005, p.142)

Há, nos diálogos e monólogos de Phatyma, dúvidas e críticas que se projetam para os espectadores, inquietando-os. Estes, sob o efeito do distanciamento que caracteriza o teatro épico de Brecht, são instados ao desvendamento de relações sociais pouco visíveis que, no entanto, sustentam complexas formas de dominação. O didatismo emanado desse tipo de

linguagem teatral torna o palco um lugar de experiências, no qual relações de poder emergem e revelam organizações familiares e sociais opressoras, processo esse capaz de levar o público à compreensão da necessidade e urgência de uma efetiva transformação. No posfácio à *Breve Antologia de Bertolt Brecht*, Anatol Rosenfeld comenta, justamente, essa proposta do teatro brechtiano:

O que Brecht exige é a transformação *produtiva* das formas, baseada no desenvolvimento do conteúdo social. Mas este desenvolvimento material, por sua vez, *exige* a transformação dos processos formais. Isto explica a pesquisa incansável de Brecht, no terreno da palavra, do estilo, do verso, do ritmo, da cena, do desempenho do ator, da estrutura de sua arte. Esta pesquisa e experimentação incessantes não deixaram de lhe render censuras e a acusação de ser formalista e esteta, quando na realidade a consciência social e a consciência estética se lhe afiguram inseparáveis. O poeta que trai os valores estéticos, isto é, a sua honra profissional, é, no fundo, um traidor de sua consciência social.

(ROSENFELD, 1966, p.143)

O curta-metragem de Luiz Chaves e Paulina Chiziane também consegue conjugar a consciência social e a estética, sendo, em grande parte, fiel tanto aos valores artísticos da linguagem usada, como aos políticos, referentes à sociedade, filmicamente, encenada. Entrelaçando a literatura – a “arte da palavra”, que opera, por excelência, com a metáfora – ao cinema – a “sétima arte”, cujos recursos empregados são múltiplos: visuais, sonoros e cinéticos –, *Phatyma* alcança uma dimensão mais impactante, na medida em que corporifica suas mensagens, passadas de modo mais concreto e próximo ao real.

Constatamos, assim, que o cinema é uma arte plural, capaz de expandir a realidade, reinventando-a, artisticamente, em multifacetadas dimensões, uma vez que transcodifica o que se encontra na esfera da visão (descrição de paisagens; objetos; pessoas em seus movimentos, costumes, expressões, gestos, cores, olhares); da audição (ruídos, cantos, músicas, palavras, tons das vozes); do audiovisual (relação entre imagens e sons); da filmagem (montagem das imagens).

Enquanto, na literatura, o estilo pessoal do autor é o mais enfatizado – cabendo aos leitores a interpretação do vocabulário, das metáforas e figuras

textuais; a análise das personagens, das vozes narradoras, do tipo de narração, do discurso indireto livre; o estudo do ritmo e dos recursos da língua –, no discurso cinematográfico, “esses estilemas são de ordem audiovisual – fotografia, movimento de câmera, uso da música e da trilha sonora, direção de atores –, [constituindo-se] como elementos de construção que conformam um estilo”⁸ (ZANIN, 2011).

A linguagem cinematográfica possui traços próprios que a distinguem das narrativas literárias. Os espectadores, em geral, reagem à bidimensionalidade do ecrã, como se as imagens tivessem três dimensões e se equivalassem à realidade. Pelo poder de trazer para a tela movimentos e sons, o cinema dá uma impressão de algo bem mais real que a literatura. No entanto, a par dessa capacidade perceptiva mais aguda que o diferencia, é também uma arte da ilusão, que opera com metáforas formadas por palavras, sons, movimentos, cores.

Antes de nos determos na análise propriamente dita do curta *Phatyma*, lembraremos alguns momentos importantes da história do cinema em Moçambique, o qual, de modo semelhante ao da cinematografia africana em língua portuguesa, se caracteriza, em geral, por uma trajetória de falhas técnicas, deficiência de serviços, poucas salas de exibição e precária distribuição. De acordo com Claire Andrade-Watkins, “na época colonial, o cinema lusófono era quase inexistente e o pouco que havia se dirigia a uma pequena elite e os filmes tinham objetivos, em grande parte, militares, religiosos” (cf. ANDRADE-WATKINS, 1999, 194), econômicos, e/ou políticos.

Até a independência de Moçambique, o cinema no país era inteiramente importado. Por ser um país muito próximo à África do Sul, a Johannesburgo, os filmes vinham de lá (...). Não havia produção cinematográfica em Moçambique.

Após a queda do salazarismo, Samora Machel (primeiro presidente após a independência) criou o INC (Instituto Nacional de Cinema). A luta pela independência e democratização do país fez um grupo de jovens realizadores e técnicos se mobilizarem para realizar documentários sobre o que estava a acontecer. Foi o nascimento do cinema num país que acabava de se ver independente. Os jovens tinham incentivo do governo para produzirem tais documentários, que eram exibidos nas salas recém-nacionalizadas (...). Esses filmes foram divulgados em salas de cinema móveis, visando atingir a população.

[O poeta Luis Carlos Patraquim foi membro fundador do INC e, de 1977 a 1986, foi roteirista/argumentista e redator principal do jornal cinematográfico *Kuxa Kanema*.]

Em 1991 ocorreu um incêndio no INC, no qual foi destruído todo o equipamento de produção e os filmes em distribuição. O Estado então deixou de dar apoio ao setor cinematográfico. Em 2003, foi criada a Associação Moçambicana de Cineastas, a AMOCINE, cujo objetivo era revitalizar a produção cinematográfica no país (...).

A situação, hoje, em Moçambique, continua complicada, segundo Gabriel Mondlane, secretário-geral da AMOCINE.

(BARBOSA, 2013)

Embora se mantenham escassos os financiamentos para o cinema moçambicano, percebemos que Moçambique tem uma história na área, com um grupo de cineastas que luta[ra]m por um cinema de resistência e conscientização. Licínio Azevedo é um desses nomes, produtor cinematográfico e escritor brasileiro, radicado em Moçambique desde 1975; trabalhou no Instituto Nacional de Cinema e conviveu com Luis Carlos Patraquim, Gabriel Mondlane, Camilo de Souza, Ruy Guerra e Jean-Luc Godard, autores de realizações cinematográficas de grande relevância em Moçambique. Licínio fundou uma empresa de produção cinematográfica chamada Ébano Multimédia, que, até hoje, produz uma série de documentários e filmes de curta e longa-metragem.

A partir de 2006, tem transcorrido, anualmente, em Moçambique, o Dockanema, festival cinematográfico que, além da exibição de películas moçambicanas e estrangeiras, estimula discussões e palestras com profissionais ligados à produção de documentários. Os filmes selecionados nesses eventos, muitas vezes, são também indicados para participarem de outros festivais em Moçambique e no exterior. *Phatyma*, de Luiz Chaves e Paulina Chiziane, foi, justamente, um dos premiados e escolhidos para ser exibido na “Mostra do Filme Livre-2012”, evento patrocinado pelo Centro Cultural Banco do Brasil, ocorrido, no ano de 2012, em São Paulo e Brasília.

A menina protagonista do curta-metragem *Phatyma* reivindica a igualdade de direitos entre mulheres e homens, questionando a passividade e a subserviência de sua mãe e de sua avó; ela não culpabiliza os antigos colonizadores portugueses pela dominação feminina em sua província;

denuncia, criticamente, certos hábitos e práticas patriarcais das tradições do sul de Moçambique que silencia[va]m as mulheres.

Simone de Beauvoir, em seu célebre livro *O segundo sexo*, observa

que a história nos mostrou que os homens sempre detiveram todos os poderes concretos, desde os primeiros tempos do patriarcado; julgaram útil manter a mulher em estado de dependência; seus códigos estabeleceram-se contra ela; e assim foi que ela se constituiu concretamente como Outro (BEAUVOIR, 1980, p. 179).

Contudo, no caso específico de Moçambique, é preciso relativizar, pois as etnias do norte moçambicano eram matrilineares. Por conseguinte, as mulheres oprimidas que os livros e textos de Paulina focalizam são, na maior parte das vezes, as do sul. No romance *Niketche*, é que há um confronto entre a cultura do matriarcado e a do patriarcado, ou seja, entre os hábitos sexuais do norte e do sul moçambicano.

Paulina Chiziane, em entrevista ao escritor moçambicano Rogério Manjate, para a revista eletrônica *Maderazinho* – infelizmente, não mais disponível na internet –, se posiciona em relação a seu romance *Niketche*, declarando que focaliza, nele, o universo das mulheres de Moçambique, porém não é por isso que pode ser rotulada como feminista:

Eu sou uma mulher e falo de mulheres, então eu sou feminista? É simplesmente conversa de mulher para mulher, (...), porque as mulheres têm um mundo só delas e é isso que eu escrevi, (...). O livro [*Niketche*] tem uma mensagem escondida: as mulheres, de mãos dadas, podem melhorar o seu mundo – foi o que aconteceu ao longo da história. Fizeram das diferenças um mosaico belo e melhoraram as suas vidas. Quero apenas dizer que não há norte sem sul e vice-versa. Todos precisamos uns dos outros. É uma mensagem de unidade nacional, se assim se pretende. Uma aventura entre os hábitos sexuais do norte e do sul, o confronto entre a cultura do matriarcado e do patriarcado. Mas tudo acaba bem.

(CHIZIANE, 2002. **Grifos nossos**)

Também no curta-metragem, há, por parte de Phatyma, um desejo de harmonia entre homens e mulheres, isto é, um anseio de estabelecimento de paridade de direitos em relação a ambos os sexos. A protagonista é muito direta, quando expressa sua vontade e seus sonhos: quer modificar a posição de inferioridade dela, da mãe e da avó, sem, entretanto, perder sua identidade e suas raízes culturais ancestrais:

Posso ser moderna, sem negar minhas tradições,
pois só quero preparar o meu presente
e aprender com o passado.

(CHIZIANE; CHAVES, 2010)

A narrativa fílmica se inicia com o nascimento da menina Phatyma. É como se, com ela, nascesse a esperança de outra imagem de mulher em Moçambique. Por entre palmas, cantos e danças, a recém-nascida é apresentada à Lua: é o Quenguêlêquêzê, ritual da lua nova, muito praticado no sul moçambicano e celebrado, também, pela literatura, em especial pelo poeta moçambicano Rui de Noronha:

“Quenguêlêquêze!... Quenguêlêquêze!”...

Surgia a lua nova,
E a grande nova
— Quenguêlêquêze!...— ia de boca em boca
Traçando os rostos de expressões estranhas,
Atravessando o bosque, aldeias e montanhas,
Numa alegria enorme, uma alegria louca,
Loucamente,
Perturbadoramente...
Danças fantásticas
Punham nos corpos vibrações elásticas,
Febris,
ondeando ventres, troncos nus, quadris...

(...)

“Quenguêlêquêze! Quenguêlêquêze!...”

(...)

E as mulheres entravam com um tição:
E enquanto a mais idosa
Pegava na criança e a mostrava à lua
Dizendo-lhe: “Olha, é a lua”,
A outra, erguendo a mão,
Lançou direito à lua a acha luminosa.
— O estrepitar de palmas foi morrendo...
E a lua foi crescendo... foi crescendo...
Lentamente...

(...)

(NORONHA. In: ANDRADE, 1977, pp. 114-117)

No artigo “Ritual da lua: o eterno retorno do feminino”, a pesquisadora brasileira Regina Meira Aguiar, com base em estudos de Mircea Eliade (1998, p.131) e Aldo Terrin (1996, pp. 190-214), chama atenção para os ciclos lunares, ressaltando que,

mais do que uma mitologia, a aceitação da influência da lua em nossas vidas remonta a figurações arquetípicas do feminino e materno, da ligação intrínseca com a natureza, (...) do simples, da força erótica, da doçura e da crueldade, enfim da capacidade geradora do arquétipo feminino.

Segundo Mircea Eliade, “a lua nunca foi adorada em si mesma, mas no que ela revelava de sagrado, quer dizer, na força que está concentrada nela, na realidade e na vida inesgotável que manifesta”. (ELIADE, 1998, p. 131). Assim, há uma sacralidade a envolver os rituais e hierofanias lunares que se relacionam à mulher, à fertilidade, às águas, ao antepassado mítico. A lua nova é o período escuro que Mircea chama de “época sombria” (ELIADE, 1998, p. 150), momento em que se plantam os desejos (os pedidos) da luação.

O ritual do *Quenguêlêquêze* é, justamente, a ocasião em que, no sul de Moçambique, muitas etnias tradicionais festejam o nascimento de uma criança, apresentando-a à lua e semeando pedidos de proteção e sorte para ela. Explica-se, assim, a metáfora inicial do curta-metragem: a festa do *Quenguêlêquêze*. Phatyma, recém-nascida, é retirada das sombras e oferecida, pelas mulheres mais velhas de sua vila, à lua. Ela carrega, na própria onomástica, a luz do luar. Seu nome significa brilho. O brilho de existir livremente. A lua, metaforizando cintilações e renascimento, aponta para o desejo de transformação que impulsiona as ações e o discurso de Phatyma, principalmente depois que ela frequenta a escola, a mando do régulo de sua aldeia e por influência das mulheres das organizações locais.

De acordo com Mircea Eliade, as metamorfoses lunares, em suas quatro fases – lua nova, lua crescente, lua cheia, lua minguante –, trazem em si uma ideia recursiva de mudança:

Se a modalidade lunar é por excelência, a mudança dos ritmos, não é menos a do retorno cíclico; destino que fere e consola ao mesmo tempo, porque, se as manifestações da vida são bastante frágeis para se dissolverem de maneira fulgurante são, no entanto, restauradas pelo eterno retorno que a lua dirige.

(ELIADE, 1998, p. 152)

O eterno retorno a que Eliade vincula a simbologia lunar vem ao encontro da mensagem do curta-metragem de Luiz Chaves e Paulina Chiziane. A menina Phatyma luta por modificar a imagem feminina em sua casa; todavia, procura não romper com as tradições culturais que almeja sempre restauradas, num constante movimento cíclico, como ocorre com as fases da lua que alternam períodos de luzes e sombras, brilho e escuridão.

Na abertura do filme, a melodia escolhida evoca também ritmos moçambicanos: a música-tema é “Ankhuvo” – pertencente ao domínio público –, interpretada pela voz da cantora Reinalda Arone, sob a direção musical de Luiz Chaves, com trilha sonora produzida pelo *reggae man* Ras Haitrm.

Após a cena inicial do Quenguêlêquêzê, há um salto temporal. Phatyma, já com uns dez ou doze anos, aparece, alegre e saltitante, pulando pela estrada de terra batida, cuja cor avermelhada, bem próxima à de sua roupa, a identifica ao chão moçambicano. A seguir, a cena da menina a andar, equilibrando-se sobre os trilhos do trem, metaforiza as dificuldades dela em encontrar seu próprio caminho, livre de bitolas e preconceitos.

O filme exhibe dois movimentos bem delimitados que se associam a dois espaços também nitidamente demarcados: o da casa, da ruralidade, da tradição e o da escola, do urbano, da modernidade. No perímetro doméstico, as cenas se repetem em evidente rotina: a mãe a pilar, a avó a peneirar. Ambas ensinam à Phatyma a submissão aos homens. Enquanto a menina fica ao pé das duas, seu pai e seus irmãos vão buscar dinheiro na África do Sul ou cuidam do gado. Os espaços masculinos são abertos, fora da casa. As mulheres chopos, do sul moçambicano, aprendem, desde cedo, “a não ser”, “a não ter”, “a não se pertencer”. É isso que Phatyma descobre, quando ingressa na escola. Aí, entra para o clube das raparigas; começa a confeccionar seus brincos, a brincar com as colegas, a namorar os meninos de sua idade. O prazer de se reconhecer inteira, não dependente dos homens de sua família, se choca com os valores que a mãe e a avó sempre lhe passaram.

Um corte cinematográfico, então, se efetua e *flashes* recaem sobre Phatyma, sempre vestida de vermelho. O rosto da protagonista toma a tela inteira e é iluminado. A menina recebe o brilho das luzes, da lua e o de sua consciência de mulher: grita aos ventos que quer ser diferente das figuras femininas de sua família. Retorna a casa e explica à mãe e à avó que ela só deseja ser ela mesma, que não tem medo de ser diferente. Não quer ser, no futuro, um simples apêndice do marido, ouvindo tudo que ele disser. Não admite ter de se curvar e se ajoelhar diante do esposo. Rebelar-se e questiona: “– Eu sei que posso mudar. Onde está o erro? Na cultura ou na falta de diálogo entre as culturas?” (CHIZIANE; CHAVES, 2010)

A mãe e a avó, entretanto, não entendem a menina e não aceitam suas ideias transformadoras. Elas se haviam acostumado a ser meras sombras dos homens, metáfora essa plasmada, também visualmente, no filme. As duas progenitoras aparecem somente como silhuetas; não são vistos os detalhes de seus rostos anônimos que, metonimicamente, representam o de todas as mulheres oprimidas do sul de Moçambique. Movimentam-se como se fizessem parte de um teatro de panos e sombras, compondo, desse modo, exclusivamente, o pano-de-fundo da história.

Phatyma, ao contrário da mãe e da avó, tem as feições bem delineadas e veste roupas de tonalidade vibrante: o vermelho, cor do sangue e da vida. É poética e bastante significativa a cena protagonizada por ela, a sonhar ser diferente das familiares, com as quais se movimenta por entre capulanas⁹ coloridas, penduradas num varal. Parece um labirinto de panos, uma dança de lenços e ventos. A mensagem lançada, então, aos espectadores é a de que Phatyma não quer repetir esse crivo sinuoso em que a avó e a mãe se enredaram durante toda a existência.

O curta-metragem de Luiz Chaves e Paulina Chiziane termina de forma bastante didática, mas também, literariamente, de modo metafórico e instigante. A menina-protagonista assume seu nome e sua identidade de mulher. Mas o interessante é que não expressa um discurso feminista; exprime, apenas, uma visão do e no feminino:

Meu nome é Phatyma. Meu futuro depende da força da mulher que sou. Depende das decisões que eu tomar para mim. Meu futuro é ser preciosa e protegida pelos que amo e pela força da lua na noite escura a refletir a minha luz. Chamo-me Phatyma.

(CHIZIANE; CHAVES, 2010)

O ecrã, nesse momento, se enche de brilho e leveza: da lua, das estrelas, de Phatyma. Luzes que cintilam e metaforizam a liberdade da natureza, a consciência da menina diante da epifânica revelação do mistério inusitado de existir.

Após tanta guerra, morte, sofrimento e fome, em Moçambique, o cinema atual não mais quer acusar, tão-somente, as opressões coloniais. Quer denunciar opressões de qualquer tipo, de qualquer lado, de qualquer tempo. *Phatyma* é um exemplo de crítica a violências praticadas contra as mulheres de sociedades patriarcais tradicionais do sul moçambicano. Contudo, serve,

também, ao questionamento de outros contextos e lugares do mundo, onde as mulheres se encontram acuadas e sem voz.

O filme termina em aberto, deixando no ar as conclusões. Luzes e reflexos preenchem a tela. Ficam a cintilar, instigando o público a repensar suas práticas e seus próprios discursos a respeito não só da questão do feminino, mas das arbitrariedades em geral. A repetida frase da menina Phatyma – “Sei que posso mudar!” – fica a ressoar e se encontra com a advertência contida nos versos de Brecht, citados na epígrafe deste artigo: “nada deve parecer natural, / nada deve parecer impossível de mudar”.

NOTAS:

* Texto escrito para o livro *Paulina Chiziane: Vozes e rostos femininos de Moçambique*. Organizadoras Maria Geralda de Miranda e Carmen Tindó Secco. Curitiba: Ed. Appris, 2014, pp.123-136. A autora permitiu que fosse publicado, também, neste número da revista *Mulemba* 9.

¹ Retirado do seguinte *site*:

http://chafic.com.br/chafic/moodle/file.php/1/Biblioteca_Virtual/Filosofia_e_Sociologia/Antologia_Poetica_de_Bertolt_Brecht.pdf Acesso em 01/05/2013.

² O curta foi premiado e apresentado na “Mostra do Filme Livre-2012”, uma realização do Centro Cultural Banco do Brasil, em Brasília e em São Paulo.

³ Cineasta brasileiro, nascido na Bahia; sócio-fundador da Africamakiya em Moçambique; diretor de vários filmes moçambicanos.

⁴ MZ: abreviatura de Moçambique.

⁵ *Reggaeman* moçambicano Ras Haitrm; sócio-fundador da Africamakiya.

⁶ Produtor executivo e sócio-fundador da Africamakiya; brasileiro, formado pela Universidade Metodista de São Paulo; gestor de criações culturais na *Word Sound and Power*; assistente de operações na *ImagineAgeTV*.

⁷ Trecho final da fala da menina-protagonista do curta-metragem *Phatyma*, 2010.

⁸ ZANIN, Luíz. “Literatura e cinema: uma relação muito particular”. Publicado em 11-05-2011, no *site*: <http://blogs.estadao.com.br/luiz-zanin/literatura-e-cinema-uma-relacao-muito-particular/> Acesso em 30 de abril de 2013.

⁹ Capulanas são panos estampados, tipicamente, moçambicanos, com os quais as mulheres se enrolam; são usados como saias, turbantes ou para amarrar os filhos pequenos às costas.

REFERÊNCIAS:

AGUIAR, Regina Meira. “Ritual da lua: o eterno retorno do feminino”. *In*: <http://www.oswaldocruz.br/download/artigos/social12.pdf> Acesso: 05-05-2013.

ANDRADE, Mário Pinto de. *Antologia temática de poesia africana. Na noite grávida dos punhais*. Lisboa: Editora Sá da Costa, 1977. v. 1. pp. 114-117.

ANDRADE-WATKINS, Claire. "Portuguese african cinema: historical and contemporary Perspectives". In: K.W. Harrow. *African cinema: postcolonial and feminist readings*. Trentham, NJ: Africa World Press, 1999. pp. 177-200. Site acessado em 04/05/2013. http://www.ces.uc.pt/estilhacos_do_imperio/comprometidos/media/documentos/Lusophone%20cinema.pdf

AUMONT, Jacques. *A estética do filme*. Campinas: Papyrus Editora, 1995.

BARBOSA, Andressa et alii. "O Cinema em Moçambique: Licínio Azevedo" (15 de abril de 2011). In: *Rua. Revista Universitária do Audiovisual*. Nº 58. ISSN 1983-3725. São Carlos: UFSCAR, março/ 2013. <http://www.rua.ufscar.br/site/?p=7269> Acesso: 3-5-13.

BEAUVOIR, Simone. *O segundo sexo*. São Paulo: Difel, 1980.

BRECHT, Bertolt. *Estudos sobre teatro*. Trad. Fiama Pais Brandão. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005.

_____. *Antologia poética de Bertolt Brecht*. Site acessado em 01/05/2013. http://chafic.com.br/chafic/moodle/file.php/1/Biblioteca_Virtual/Filosofia_e_Sociologia/Antologia_Poetica_de_Bertolt_Brecht.pdf

BRITO, João Batista. *Imagens amadas: ensaios de crítica e teoria do cinema*. São Paulo: Ateliê Editorial, 1995.

CHIZIANE, Paulina. Entrevista a Rogério Manjate. Revista eletrônica *Maderazinho*. Maputo, abril /2002. <http://passagensliterarias.blogspot.com.br/2008/01/entrevista-paulina-chiziane.html> Acesso: 27-04-2013.

_____ e CHAVES, Luiz. *Phatyma*. Curta-metragem (9: 49 min.). Maputo: AfricaMakiya Produções, 2010. Vídeo disponível no site: http://www.youtube.com/watch?feature=player_embedded&v=NBKbFGxM1-k#! Acesso em 25 de abril de 2013.

ELIADE, Mircea. *Tratado de história das religiões*. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

MEDEIROS, Paulo de. "Spectral postcoloniality: lusophone postcolonial film and the imaginary of the nation". In: PONSANEZI, Sandra; WALLER, Marguerite. *Postcolonial cinema studie*. London and New York: Routledge, 2012, pp.129-142.

MIRANDA, Maria Geralda de. "A África e o Feminino em Paulina Chiziane". *Mulemba*. Revista do Setor de Literaturas Africanas da UFRJ. Rio de Janeiro, v.1, n. 2, pp. 62-70, jan/jul 2010. ISBN 2176-381X Acesso em 25-04-2013. http://setorlitafrika.letras.ufrj.br/mulemba/download/artigo_2_6.pdf

NORONHA, Rui de. "Quenguêlêquêze". In: ANDRADE, Mário Pinto de. *Antologia temática de poesia africana. Na noite grávida dos punhais*. Lisboa: Editora Sá da Costa, 1977. v. 1. pp. 114-117.

ROSENFELD, Anatol. Breve Antologia de Bertolt Brecht'. *Tempo Brasileiro*, Rio de Janeiro, Ano IV, Abril-junho 1966 N. 9/10. p. 143.

TERRIN, Aldo Natale. *Nova Era – a religiosidade do pós-moderno*. São Paulo: Edições Loyola, 1996.

VANOYE, Francis; Goliot-Léte, Anne. *Ensaio sobre a análise filmica*. Campinas: Papyrus Editora, s/d.

ZANIN, Luíz. "Literatura e cinema: uma relação muito particular". Publicado em 11-05-2011, no *site*: <http://blogs.estadao.com.br/luiz-zanin/literatura-e-cinema-uma-relacao-muito-particular/>
Acesso em 30 de abril de 2013.

Texto enviado em 13 de setembro de 2013 e aprovado em 02 de outubro de 2013.

**SOBRE POESIA E CINEMA:
GLÓRIA DE SANT'ANNA, CHARLES CHAPLIN E UMA PONTE POSSÍVEL¹**

**POETRY AND CINEMA:
GLÓRIA DE SANT'ANNA, CHARLES CHAPLIN AND A POSSIBLE BRIDGE**

Guilherme de Sousa Bezerra Gonçalves

Mestre, Prof. Substituto Lit. Africanas de L. Port.-
Universidade Federal do Rio de Janeiro- UFRJ

RESUMO:

Um passeio pela produção poética de Glória de Sant'Anna permite-nos estabelecer um diálogo com *Luzes da ribalta*, de Charles Chaplin. Pretendemos, portanto, estabelecer uma conexão entre as duas obras por intermédio da dança.

PALAVRAS-CHAVE: Glória de Sant'Anna, Charles Chaplin, diálogos

ABSTRACT:

An overview through Glória's de Sant'Anna poetry allows us to establish a dialogue with Limelight, by Charles Chaplin. We pretend, this way, to establish a connection between the two works through the dance image.

KEYWORDS: Glória de Sant'Anna, Charles Chaplin, dialogues

É só ter alma de ouvir,
E coração de escutar.

(Caetano Veloso)

“Pra começar, quem vai colar os tais caquinhos do velho mundo?”²

Por mais que se intente a dissolução de dicotomias e se tencione, com cada vez mais vontade, a afirmação e sagração de múltiplas realidades, de existências sempre plurais a aterrar a razão na percepção da solidão inequívoca, a relação polarizada entre o silêncio e a fala soa, por vezes, intransponível. Como não afrontar a possibilidade do tudo – inclusive, a de ser o deus de sua própria existência – que o silêncio representa a cada sílaba pronunciada, a cada suspiro emissor de sons, usualmente ininteligíveis e inaudíveis, mas repletos de significado? Em um mundo no qual as subjetividades já são comprometidas pela veiculação ininterrupta de informações e pela homogeneização da forma, da cultura, dos relacionamentos interpessoais, etc., o não dito surge como o abrigo para as noites frias:

potência do tudo, é o esperado acalanto aos desesperados – o tão desejado refúgio para os desterrados de si.

Se o silêncio comporta o infinito, sua natureza é plurissignificativa (ORLANDI, 2007). Por fugir da rigidez verbal e comunicativa, há nas múltiplas possibilidades expressivas do silenciar a possibilidade também do dizer. Por momentos, céu e terra se tocam, dissolvendo a inviabilidade em encontrar-se que os caracteriza: incorporada ao silêncio, a fala é uma de suas extensões categoriais e materiais – o visível e apreensível de um fantasma que nos rodeia, nos objetiva e nos escapa a cada momentâneo vislumbre. Inscrita em seu corpo, a linguagem verbal é a margem cognoscível e cristalizada de sua substância – a forma e a matéria, em intrincada relação geracional de significados. Traíçoeiro, no entanto, o verbo busca a estabilidade significativa em contraponto ao ir e vir de sentidos do que ficou por dizer. Ergue-se, novamente, a Babel que se supôs falaciosamente superada.

Reconhecido nos desvãos do que é dito, o silêncio se torna preche em significado: em um cruel jogo de infidelidade e desnudamento, dizer é abrir as portas de nossa casa, é expor nossa preservada intimidade. Quando falamos, submergimos do solo genesíaco que nos forma e nos ata a terra: somos árvore, não mais potência cingida pela seda da semente. Sujeitos aos olhos da alteridade, delimitamo-nos espacial e temporalmente: nossa existência torna-se contextualizada e sensorialmente reconhecível. Tornamo-nos passíveis de observação, catalogação e classificação por partes – galhos e frutos dizem a que grupo pertencemos; flores, o sexo ao qual fomos destinados.

Nessa vivência exposta, esquece-se, com certa frequência, o grão originário que enlaçava todo nosso futuro em um pouco de nada: a fala, esse “milagroso excesso” (STEINER, 1988, p. 55), tal qual um mergulho no Lete, oblitera a experiência primacial de ser-semente, do silêncio como força gerativa. Os significados do cotidiano se tornam dependentes apenas das variadas combinações verbais que a linguagem, em seus arranjos e rearranjos mais ou menos canonizados, faz existir. Na fenda aberta entre tão antagônicas e concêntricas forças, a experiência poética surge como vigoroso entrelaçar de corpos amantes; mar que se interpõe, no horizonte, entre o céu de um silencioso deus e a terra dos apartados herdeiros do éden.

Um poema é feito de palavras – mesmo que banal, a afirmativa se consagra em prerrogativa inabalável, mas por vezes esquecida. Na ânsia da transgressão cega, a poesia pode desaguar em um sem sentido que nada tem a ver com o processo de transmutação a que a palavra poética se empenha. Toda linguagem, já nos ensina Octavio Paz (1982), é referencial: o homem não é capaz de suportar o silêncio e suas incontáveis possibilidades de significação – é preciso ordená-lo, dar às coisas desconhecidas nomes, dominá-las e exercer, enfim, sua frágil soberania calcada na razão. Conhecer ou fazer conhecer por intermédio de recursos verbais é uma ação essencialmente poética, porque criadora, inventiva e baseada em associações (metonímia) e símiles (metáfora). O tempo, no entanto, é um velho inimigo da linguagem e de seu poderio fundador, amalgamando significados e significantes com extrema maestria, afastando as palavras do instante poético e instaurando-as no espaço da trivialidade cotidiana.

Poetizar é, dessa forma, um anseio de regresso; movimento calcado no desejo de retornar ao momento primacial em que uma palavra significa, potencialmente, todas as coisas: precedida ao ato verbal, está a superfície silenciosa do mar, a esconder a pluralidade de vida por sob uma enganosa tranquilidade. Há, nesse não dito, uma fluidez semântica, um espriar-se livre dos sentidos – linguagem construída, o poema significa no e a partir do silêncio: aquilo que a poesia nega submerge de um nível subjacente ao sintagmático, inscrevendo novos sentidos na roda viva da significação; encontrando, também no leitor, uma complementação do que ficou por dizer – “Poema: ouvido que escuta uma boca que diz o que não disse a exclamação” (*idem*, p. 57). O que as palavras obliteram é imagetivamente apreendido e transsubstanciado em sons e letras: da janela de sua casa, o poeta vê o azul do oceano, nunca os mistérios que ele esconde.

Tal retorno não é feito senão com violência, senão com o esforço laboral de reconverter, estética e ideologicamente, seus versos em semente. A palavra poética embrenha-se no útero que a expeliu ao mundo, cavando com as mãos a passagem agora negada; temendo, em vista a crueldade que testemunha, desumanizar-se ou tornar-se artifício servil de ditaduras, fórmula não apenas de afirmação do horror, mas mecanismo que autoriza a prática de

atrocidades. Dizer, tal qual o viver para Virginia Woolf – não obstante a percepção de que ambas as ações só são possíveis porque unidas e complementares –, é sempre muito perigoso. Em comentário sobre a obra de Kafka, afirma Steiner que o romancista alemão retorna “várias vezes à impossibilidade da manifestação adequada, ao esforço infrutífero da tarefa do escritor que é encontrar linguagem ainda não enxovalhada, desgastada até tornar-se lugar-comum, esvaziada pelo desperdício irresponsável” (1988, p. 70).

Retorno. Palmilhar o solo; conhecê-lo. Estender o corpo por sobre o terreno, segundo um ritmo desconhecido: melodia inominada, vasta, livre, a fazer durar sensações e a fugir sequiosa da apreensão do verbo, seu algoz mais sedutor. Uma aproximação entre o ato poético e a dança no que tange o silêncio não é inesperada, nem constitui qualquer sacrilégio teórico. Toma-se como ponto de partida a máxima de que ambas as manifestações operam, na interação entre o banal e o sublime, movimentos semelhantes. Se a palavra, em contexto poético e subjugada ao crivo da modernidade, é atravessada pela latente vontade de silenciar – e, cabe ressaltar, o silêncio não é sinônimo de um sem sentido ou mesmo da inexistência de produção literária, mas sim um topos que se apresenta tão múltiplo quanto a realidade e, portanto, espaço privilegiado para um novo –, os movimentos da bailarina intentam a sagração do que o corpo possui de mais íntimo e habitual: sua capacidade primeira de deslocar-se, de deslizar e conhecer. A dança instaura a soberania da delicadeza³ e remonta, teatralmente, o tempo em que mesmo o tempo era inaugural – quando braços e pernas cortavam o espaço e preenchiavam os vazios existentes. Os passos tornaram-se maquinais e aleatórios, camuflados, em sua quase totalidade, pela demanda latente de tarefas, pelo próprio tempo que os pés ajudaram a criar: o filho repelindo o pai.

Dança-se e poetiza-se no contrafluxo de experiências empíricas, mas sempre impelidos por uma força maior: a música. A árvore impõe-se soberana; o vento, contudo, a puxa, repuxa, retorce, quebra seus galhos animosamente e espalha seus frutos pelo chão. Esse grande corpo, à mercê de uma energia que é indiferente a sua natureza, constrói, a cada fulgor de vida, a cada *frame* de uma máquina que não cessa em fotografar, uma nova realidade, uma nova

experiência para a frágil árvore que se quis impassível. A essa árvore, chamamos palavra; a esse vento, música; a esse movimento, dança e a essas fotografias, poemas. Orbitando nessa orquestra que rege o mundo, está o fantasma que nos escapa ao espírito e a quem nunca somos capazes de dar uma feição: o silêncio.

A interpenetração entre música e poesia é indivisível e mesmo difícil de deslindar. Um poema é, claramente, marcado por aspectos fonéticos, delimitando, dessa forma, uma diferenciação em relação a produções romanescas⁴. Essas particularidades – repetições lexicais, fônicas, etc. – além de dotadas de significação e importantíssimas para a economia poemática, enraízam o poema em um plano segmental que não necessariamente o das palavras: o código organizacional da música subage na construção do todo. Não raras vezes, escolhas lexicais e formais sofrem influência direta do encaminhamento melódico e rítmico que os versos paulatinamente constroem. Essa predileção pelo suprasegmental em detrimento da sintaxe intui, fundamentalmente, a aspiração do poema em ser música:

(...) o poema esforça-se por escapar das amarras lineares denotativas e determinadas pela lógica da sintaxe linguística, procurando alcançar o que o poeta pensa ser a simultaneidade, imediatividade e liberdade da forma musical. É na música que o poeta espera encontrar resolvido o paradoxo de um ato de criação próprio ao criador, trazendo a forma de seu espírito, mas infinitamente renovado em cada ouvinte (*idem*, p. 63)

A linguagem tem, em suas bordas, o não dito e a música como limites; e é em sua veiculação poética que essas fronteiras se esboroam, que os três vértices se irmanam e, coadunados, dão à luz um embrião – gérmen que se desenvolve aos olhos do leitor, que se desobriga dos limites da pele em sua gestação. A opção pelo silêncio na modernidade é, dessa forma, sempre um empreendimento ético: na medida em que se dobram os joelhos aos mistérios da semente, do porvir em latência, novas formas se edificam por intermédio da palavra, ponto fecundo em que som e silêncio se entrecruzam na aventura da descoberta. Tais estruturas, marcadas pelo signo da ausência e da incompletude, vão dar a conhecer a partir de um novo prisma; vão recuperar o teor humanista do verbo, em contínua degradação desde o delito de Eva.

Viver e dizer, encenações a que estamos agrilhoados, são ações transgredidas tanto pela poesia quanto pela dança, inevitavelmente enlaçadas sob a batuta de uma música cósmica a reordenar astros e a reorganizar os signos. A busca que faz o texto resvala, sempre, na impossibilidade de se alcançar as estrelas e, enfim, reestruturar o zodíaco. O fantasma se afirma, novamente, sobre o nada.

“Pra guardar-se assim tão firme no coração”⁵

Venta, ali se vê/ Aonde o arvoredado inventa um balé/ E eu invento aqui
pra mim/ Um silêncio sem fim/ Deixando a rima assim,/ Sem mágoa,
sem nada.

(Nei Lisboa, *Telhados de Paris*)

Determinar as marcas do silêncio – e da música, conseqüentemente – na poética de Glória de Sant’Anna não é das tarefas mais simples. Desde a publicação de *Distância*, em 1951, até os poemas que constituem *Cantares de interpretação*, o último dos livros de poesia integrado ao *corpus* do nosso trabalho, a tensão entre o dito (a palavra poética, em última instância) e o não dito (as possibilidades de desdobramento semântico que um mesmo signo apresenta) é latente. Esse ponto de atrito impõe-se, majoritariamente, de duas formas: através de uma preocupação rigorosíssima com marcas formais – fônicas, no caso; e, também, por intermédio de uma exigência exegética: os poemas de Sant’Anna exigem um modo de lê-los a que o itinerário interpretativo agora iniciado não pode renunciar, afinal “a estrada é longa/ e densa” (SANT’ANNA, 1988, p. 120).

Um olhar próprio parece-nos imprescindível: justamente pelos vãos e pelas falhas lacunares (e silenciosas) que a poesia de Glória propositalmente deixa para trás, torna-se impossível não tomarmos como prerrogativa quase religiosa a ideia de que os textos da moçambicana demandam a interferência objetiva de um leitor. Essa proposição, para além de enaltecer o papel do público na composição da obra – cujas veias estão abertas e a sangrar descaradamente na face de quem lê mesmo qualquer verso disperso –, insere a poética reunida em *Amaranto* no rol de produções literárias fundadas tanto por uma preocupação imagística quanto por uma contextualização social. Se,

por um lado, não há a conversão da literatura em mero panfleto ditado por ideologias gaguejantes – transformadoras do texto em junção vulgar de palavras –, por outro, os poemas de Sant’Anna não existem como simples realidade imaginada, frutos únicos de uma sucessão de figuras de linguagem e recorrência a estratégias verbais. Em um texto não gratuitamente chamado “*Engagement*”, Adorno afirma não haver

um conteúdo objetivo, nem uma categoria formal da poesia, por mais irreconhecivelmente transformado e às escondidas de si mesmo, que não proceda da realidade empírica a que se furta. Com isso e com o reagrupamento dos diferentes aspectos graças a suas leis formais, a poesia condiciona seu comportamento para com a realidade.

(ADORNO, 1973, p. 66)

O silêncio – a abertura ao leitor, sempre presente – embebe toda a obra de Glória de Sant’Anna em “um mar”, por vezes, “sem sentido” (SANT’ANNA, 1988, p. 53). Busca-se, com essas reentrâncias falsamente ocas, não a delimitação de uma realidade – ação que inequivocamente perpetraria uma única e objetiva perspectiva –, mas sim o desnudamento da impossibilidade de fazê-la: não há “sentido” unívoco passível de apreensão em vivências fragmentárias, nunca totalizantes; há apenas um signo – o “mar” – supostamente esvaído de novas possibilidades de significar. A linguagem, contudo, sorrateiramente, trai a si mesma: em conhecimento que se exprime através de uma negação, se não existem significados para um significante, todos os sentidos lhe são cabíveis, imputáveis⁶.

O “comportamento para com a realidade” ventilado pela poesia por nós estudada jamais poderia ser obscurecido. Grande parte da produção de Glória foi escrita não somente em Moçambique, mas durante o período em que o país era colônia portuguesa e sofria o jugo de um processo de colonização que, já fadado a um fim, potencializava os atos de violência como a afirmar uma soberania em total decadência. Sant’Anna viveu a experiência da maternidade junto às moçambicanas; viu “a negra que passa pela beira do mar” (*idem*, p. 122) e também “a negra” que se curva sobre as águas, em reverência simbólica aos mistérios que ali se escondem, colhendo “conchas (e mágoas)” (*idem*, p. 124).

Se como presença imagética o silêncio funda a poética de Glória, ele também é um fantasma a rodeá-la. As investidas críticas a seus poemas são mínimas, restringindo-se a artigos ou a investigações cujo mote central é o cotejamento com outras produções literárias. Talvez seja o próprio silêncio o ponto originário de todo esse farto não dito ansioso por dizer: a quase nulidade da crítica existente em torno de sua obra pode, eventualmente, estar atrelada a dois motivos básicos. O primeiro deles – não o de maior relevância, cremos – é a discussão acerca da nacionalidade da poética em análise: Glória de Sant’Anna, a cidadã, é portuguesa; e a poetisa? Deve-se recorrer a que parâmetros para identificar poemas a pátrias? Em que solo estão fincadas essas raízes, essas palavras?⁷ Tensionada entre Portugal e Moçambique, Glória está à deriva.

O outro fator – este talvez de maior proeminência – é a construção dos poemas. No contexto político-social em que foram produzidos, é de se surpreender que haja literatura capaz de um rico trabalho estético irmanado a uma preocupação igualmente ética: dar a conhecer o horror, o medo, a beleza sob o cárcere, a luz, etc., por intermédio da palavra poética⁸. A elaboração dos estratos linguísticos – característica primordial da poesia, aliás: transgredir normas impositivas de uma língua gramaticalmente definida –, no entanto, oblitera o percurso da leitura, tornando mais trabalhosa a apreensão de todas as cores e sentidos que os versos concentram em seu corpo. Essa dificuldade em entrar no texto supõe uma intrincada relação entre poesia e sociedade. Para Octavio Paz (1982),

a poesia não é um reflexo mecânico da história. As relações entre ambas são mais sutis e complexas. A poesia muda; não progride nem decai. Decaem, sim, as sociedades. (...) O poema hermético proclama a grandeza da poesia e a miséria da história. (...) Daí que às vezes nos parecem mais elevados os poetas difíceis. Trata-se de um erro de perspectiva. Não são mais elevados; simplesmente o mundo que os cerca é mais baixo. (pp. 53-54)

Não há respostas ouvidas na poética de Glória de Sant’Anna. Há perguntas caladas e cicatrizes que deliberadamente se querem acentuadas, nunca cicatrizadas, respondidas ou dadas por finalizadas. Glória faz da palavra sua arma, seu porto vital, sem deturpar a natureza primacial do material verbal

com o qual trabalha; sem negligenciar o espaço em que, com delicadeza, pisa. Como que fugitiva, ela ouve, em surdina, a respiração do mundo e dá a essa existência imaterial o peso de um corpo; um corpo bailarino que, inserido no palco dos acontecimentos cotidianos e enlaçado a outras matérias a flutuar, compõe o balé do mundo. O balé de Glória tem a música como maestro – seus direcionamentos, sempre almejando a perfeição harmônica, têm em *Música ausente* (1954) e em *Um denso azul silêncio* (1965) seus momentos de maior expressão.

Ambos os títulos já constituem um pórtico para o conjunto de poemas que os formam. Considerações iniciais podem de imediato ser feitas: uma música notabilizada por sua ausência não é sinônima de silêncio. Como um alguém estimado, cuja sobrevida existe apenas em rastros, restos e lembranças dispersos no caos do cotidiano – memória sempre fragilizada e suscetível a interferências cruéis do tempo – a nos esfregar na cara a dor de sua inexistência física, a música, quando ausente, simplesmente não mais está. Notamo-la apenas pelos resquícios de sua passagem: murmúrios, ecos, vozerios indefinidos. O silêncio, de sua parte, é denso e azul – a referenciação ao mar (“sem sentido”, lembremo-nos) é explícita. Nessa plenitude que se abre luminosa, cabe-nos a rigorosa análise do processo de adjetivação que compõe o título da obra.

Ao tomarmos o vocábulo “silêncio” como ponto concêntrico em volta do qual os outros termos orbitam, é possível notar uma clara preocupação com a delimitação tanto subjetiva quanto objetiva do termo referente. “Denso” e “azul” são, em contrapartida ao uso do artigo indefinido “um”, processos de adjetivação visuais – o primeiro denota uma existência física, um corpo que ocupa na geografia das coisas um espaço: organismo vivo cujo volume, massa e espessura dificultam a percepção de seu interior e impedem a entrada da luz; cerra-se em seus próprios limites. A caracterização cromática já é, por sua natureza, obviamente assimilada pelos sentidos – cabe apenas ressaltar ser o “azul” (para além da alusão ao meio aquático) uma das cores primárias, elemento, portanto, necessário para a criação de novas modalidades tonais.

Destoante dessa aparição fantasmagórica que se busca afigurar está a indefinição por intermédio do artigo: indistinção que mergulha o “denso azul

silêncio” no campo da subjetividade – corpo que se torna alga marinha quando submerso na e pela experiência poética. Por sua posição iniciática, a reger o domínio semântico dos vocábulos subsequentes, o uso do “um” obriga uma gradação transgressiva quase rítmica – semente da expressão que se vai erguer, ele impõe à densidade e ao “azul” características que não as suas: a fluidez, a vagueza, a indissociabilidade ao meio. Desfazem-se os nós: “um denso azul silêncio” é a apreensão singular de um sujeito, inscrito como bailarino de acontecimentos governados por um impulso vital que lhe é indiferente (contudo, essencial), em que quanto menos dele – “silêncio” – se vê, mais há espaço para o espraiamento dessa subjetividade que se afirma pelo artigo; mais a imaginação encontra *estrada* para se proliferar.

Primordialmente, nos deteremos na análise de *Um denso azul silêncio*, mas cremos ser de fundamental relevância um brevíssimo comentário acerca de *Música ausente*, mesmo porque muito do que encontraremos futuramente é devedor de anseios já registrados aqui. Com quinze poemas, o livro reúne versos que concebem uma ideia fragmentada de mundo por intermédio de imagens usualmente marcadas pela ausência – “E meu coração está morto/ dentro das tuas palavras” (SANT’ANNA, 1988, p. 56); “Quem era/ por sob/ o cílio suspenso/ e o rosto sem nome?” (*idem*, p. 54) – e formas límpidas e claras a cegar os olhos de quem, por um relance, se depara com palavras minuciosamente pensadas e empregadas.

De forma geral, há em *Música ausente* um grande segredo que se tenta constantemente pôr a lume: esse mistério escondido que o verbo quer desnudar se aproxima, como existência, do silêncio formalmente trabalhado – grande parte dos poemas é composta por poucos e concisos versos, como que a corroborar a impossibilidade (ou a inabilidade) em expor a crueza da condição humana, um contínuo e gerúndio “rosto transparecendo”, “trazido” “do fundo da noite e do vento”, “inacabado e branco/ por sobre o azul vogando:/ vago e cansado/ esperando”. (*idem*, p. 47). O sujeito-poético se volta para suas próprias feridas, investigando com violência suas entranhas, expondo-as não sob o signo do grotesco, mas sob o jugo de uma humanidade silenciada que se quer restaurada, mas esbarra em “meu lábio/ por seu segredo” (*idem*, p. 55). Não gratuitamente, o advérbio “eis” ocorra em alguns dos poemas, como

que a referenciar uma oculta obviedade e a direcionar a atenção do leitor para verdades ignoradas – “Eis a tua alma/ horizontal”, em “Riquexó”; “Eis meu doce momento apresentado/ humano sob a névoa que o demora”, em “Soneto”.

Tal preocupação em insinuar sem revelar manifesta, já em seu segundo livro, o teor altamente metapoético da produção de Sant’Anna. Em “Gravura”, diz-nos Glória:

Gravura

Aqui estou inteira:
de memória ausente,
sem fisionomia
– como uma medalha.

Aqui estou inteira
para ser guardada
no fundo do tempo
onde não há nada.

(*idem*, p. 51)

Um poema nunca é nomeado de forma gratuita. Se as palavras que o compõem, nesse caso, são tais como uma “gravura”, supõe-se uma existência visual restrita aos limites impostos do papel. Apenas olhar, portanto, permite que considerações iniciais sejam feitas acerca do poema: ele é verbalmente conciso (tanto quanto ao número de versos quanto ao tamanho das palavras escolhidas); majoritariamente composto por signos cuja totalidade significativa depende inteiramente das ligações sintáticas estabelecidas com outros elementos lexicais (preposições, pronomes, advérbios, adjetivos); regido apenas pelos verbos estar, ser e haver e claramente repetitivo. Cabe ressaltar ainda, de aspectos mais formais, que “Gravura” é composto de oito versos dispostos em dois quartetos que seguem, rigorosamente, uma estrutura métrica de cinco sílabas.

Esse chamamento, esse apelo aos sentidos de um leitor/observador, se dá também pela necessidade de se afirmar outra existência: o ato de gravar, por seu matiz extremamente laboral, impõe a presença do artista. Materialmente, essa sugestão é igualmente entrevista pelo uso da primeira pessoa do singular e pela clara delimitação espacial por intermédio do advérbio “aqui”. Em paradoxo latente, é sobre a anulação dessa mesma presença de que fala o texto: ao estar “inteira”, “de memória ausente”, “sem fisionomia” que

a caracterize nesse “aqui” poético, a poetisa quer morrer de si o que, individualmente, a abalou a ponto de propulsioná-la para a criação, de impeli-la ao poema. Esse estratagema intenta a totalidade pela negação da individualidade: quando “guardada/ no fundo do tempo/ onde não há nada”, restarão apenas palavras ausentes de significados pessoais, mas prenhes de possibilidades de significação. Um grande pequeno poema a reiterar o nada e a querer o tudo. Diz Blanchot (2011) que, na poesia,

Elas [as palavras] nos mostram a coisa e, no entanto, desapareceram; não mais existem, mas existem sempre por trás da coisa que nos fazem ver e que não é a coisa em si, mas unicamente a coisa a partir das palavras. Portanto, é preciso que, por mais apagadas que sejam, elas permaneçam ainda muito presentes, que as sintamos como o que desaparece por trás da coisa, como o que a faz aparecer, desaparecendo. As palavras do escritor têm uma tripla existência: existem para desaparecer, existem para fazer aparecer a coisa e, uma vez desaparecidas, continuam sendo e desaparecendo para manter a coisa como aparição e impedir que tudo naufrague no vácuo.

(BLANCHOT, 2011, p. 56)

Este intrincado bordado quer fazer ver o grande mistério silenciado pelas palavras, sem deixar, contudo, soltos os nós e aparadas as arestas da linha. Como se almejasse destruir as barreiras dessa “gravura”, o material verbal imprime-se fantasmagoricamente por meio de um nada – “de”, “sem”, “como”, “para”, “no”, “onde”, “não” – que se costura para a manifestação de um tudo.⁹ O jogo ausente/presente é metamorfoseado no contexto formal: ao passo em que o primeiro de todos os versos termina com uma pontuação gráfica que premedita uma continuação (uma significação estilhaçada que encontra o branco silencioso do papel), sua posterior aparição não mais é marcada por qualquer tipo de sinalização. Enquanto em um primeiro momento os dois pontos (“Aqui estou inteira:”) são uma estratégia explícita de construção poemática que se aproxima do recurso da iluminação – já por nós apontado quando mencionada a recorrência do advérbio “eis” –, na segunda estrofe há uma incômoda falta, uma lacuna, uma ausência a se afirmar sobre o que anteriormente estava expresso.

A espera, a “condição”, a busca por motivos (“Motivo”, “Segundo Motivo” e “Recado” compõem uma tríade interessantíssima e eroticamente interseccionada) e a densidade reinante das coisas são contundentemente reiteradas. Não há uma esfera de dúvida e incerteza, apesar das constantes

referências ao vago e ao inexato – as palavras, as rimas, os versos e as imagens convergem para a certeza de que o tudo e a inteireza são possíveis apenas na ausência, quando nos desatamos das amarras que nos cingem e alcançamos, na negação da vida, uma suposta totalidade do ser. O grande fado, contudo, é a ciência de que viver é um entre incorruptível: um labirinto insolúvel que nos atija o desejo do conhecer; de que nossa sobrevivência depende de um conjunto de forças que confundidas constroem nossas arenosas bases, nossas insólitas certezas: “Eis minha condição de ser tombado/ entre o que se esqueceu e o que se ignora” (*idem*, p. 46).

O último passo da bailarina?

O advento do som na sétima arte trouxe, sem qualquer tipo de objeção técnica ou artística, uma maior capacidade de realização de grandes obras fílmicas que correspondessem, com mais fidelidade e verossimilhança, aos anseios de roteiristas e diretores. Além da possibilidade de recorrer a grandiloquentes diálogos, a recriação de pequenos sons também contribuiu, desde então, para o aprimoramento de enquadramentos, interpretações, fotografias e imagens. Não há como desvincular da atual produção cinematográfica um rigoroso e evoluído trabalho de captação sonora: *Casablanca*¹⁰ (1942) não seria o que é sem o pedido musical de Ilsa: “*Play it once, Sam. For old times’ sake. (...) Play it, Sam. Play ‘As time goes by’*”¹¹.

Se a fala potencializou e permitiu o surgimento ou o renascimento de muitos artistas a partir da década de 30 do século XX, outros tantos assistiram, de camarote, ao declínio de suas carreiras: Buster Keaton, por exemplo, o direto concorrente de Charles Chaplin, não se adequou tecnicamente ao novo modo de se produzir e fazer cinema, bem como não correspondeu às expectativas geradas, pelo público, em torno de sua figura. As palavras ditas revelam mais do que apenas significados. Comparando-as ao silêncio que as precedeu, uma falta imediatamente se impõe – a orquestra, antes imprescindível para as projeções, vai aos poucos perdendo seu papel. A expressividade do corpo é paulatinamente burilada e as atuações se aproximam da organicidade do teatro – não é gratuito, dessa forma, que grandes atrizes, como Greta Garbo, pareçam a nós, espectadores de um novo

milênio, com um novo olhar, exageradas e fora do tom. Como diria a célebre personagem de Billy Wilder – a ensandecida Norma Desmond, atriz saudosista do cinema mudo e espécie de Keaton de saias: “*We didn't need dialogue. We had faces!*”¹².

De todos os ciclos e acontecimentos a que estamos sujeitos, o destino talvez seja o mais irônico: foi o famoso intérprete do vagabundo quem deu a Keaton uma de suas raras oportunidades no cinema falado – a do mambembe falido, companheiro de palco de Calvero (Chaplin) em *Luzes da ribalta*¹³ (1952). O filme retrata o encontro de um velho e arruinado palhaço, marcado mais pelas cicatrizes físicas do tempo do que por alguma sabedoria que com os anos possa ter aprendido, e de uma bailarina supostamente reumática, Thereza (Claire Bloom), consideravelmente mais jovem, mas tão instável quanto o personagem chapliniano.

Ao resgatá-la, trôpego, de uma tentativa de suicídio, Calvero – por uma espécie de responsabilidade adquirida em nome da dignidade que lhe resta – passa a tomar conta de Terry, até então sua desconhecida vizinha. Fragilizada, a bailarina – “calma demais”, que “vive doente” – estabelece com o palhaço um pacto de amizade que se desenrolará, com a mínima ação da trama, em uma intrincada e complexa relação amorosa. Há, entre os dois, uma mútua identificação centrada no disfarçado desejo de ambos em retornar aos palcos, aos aplausos do público: entre eles e esta estimada condição, muitos obstáculos, em sua maioria autoimpostos, foram construídos.

Ele, um alcoólatra que credita na bebida toda a graça que, aparentemente, não mais possui – seu nome e sua presença no meio teatral londrino são sinônimos de “veneno” –; ela, uma dançarina solitária, recém-saída de uma internação hospitalar de cinco meses e condenada a constantes crises histéricas que a impedem de se locomover, de voltar a dançar. É no afetivo embate entre estas duas figuras (imagens) artísticas, circundadas por seus próprios e repressivos fantasmas, que se dá grande parte do filme: enquanto se conhecem e o até então inexistente vínculo entre eles é criado, expurgam, um no outro, seus demônios.

Calvero, o desajustado circense, a ensina novamente a andar como se o apartamento que dividiam fosse um grandioso palco – “A vida é desejo”, diz.

Recuperada pela inegável dedicação que lhe fora devotada pelo companheiro, Thereza, agora já uma das principais bailarinas do *Empire Theatre*, lhe consegue um pequeno papel na próxima produção da casa, uma releitura, em forma de balé, da paixão entre Colombina e Arlequim. Mostrando-se novamente infrutífera a empreitada artística do personagem de Chaplin, ele – por vaidade e insegurança – se afasta, deixando-a, pela primeira vez, sozinha.

Os ciclos nos levam sempre ao ponto em que deveríamos estar – rumamos, inclusive contra nossa vontade, em direção a este lugar “onde a dor não tem razão”¹⁴. O palhaço e a bailarina se reencontram: depois de retornar de uma turnê pela Europa, ela incessantemente o procura, achando-o na rua junto a alguns músicos com os quais ele agora se apresenta. A trama toma um fôlego repentino: um espetáculo está sendo organizado em homenagem a Calvero: não apenas figura central de todas as honrarias, Chaplin – e os limites entre ator e personagem se confundem pelo forte teor autobiográfico do filme – seria também uma das diversas atrações da noite.



O palco pela última vez: a plateia que o rejeitava repentinamente o aplaude e venera – “sem claque!” Insistem, em coro, que ele continue a se apresentar: são muitos os números meticulosamente pensados e ensaiados durante o ostracismo. Há um mundo por mostrar. Ironias: o coração sucumbe quando o reconhecimento novamente o acaricia. Seu último desejo é ver Thereza novamente no estrado¹⁵. É testemunhando o infundável rodopiar da bailarina que o palhaço fecha pela última vez os olhos, na certeza de que a arte sobrevive à transitoriedade do corpo e do tempo.

Parte sem razão para dor.

Resposta: a bailarina não para

A poética de Glória de Sant'Anna e o cinema de Chaplin. Não nos parece que pô-los em diálogo traga a nosso texto algum tipo de incoerência ou discrepância –tratamos, em ambos os casos, de um corpo tensionado entre o silêncio e a fala, marcado por uma permanente impossibilidade que o faz deslocar-se sempre além, procurando um espaço tantas vezes habitado por meio da imaginação. Tratamos, enfim, de arte, uma tão múltipla quanto transpassada verdade que nos apossa os sentidos.

O corpo poético de Glória de Sant'Anna é uma existência repleta de fissuras poeticamente mascaradas. Se Glória dança para nós, o faz também à maneira da bailarina chapliniana: uma potência vulcânica que precisa, antagonicamente, lidar com a matéria verbal para retornar a um estágio anterior de silêncio, a um tão desejado espaço que nos é intransitável. Para que ao menos uma tentativa de pisar no tablado possa ser feita, é preciso mover-se – deslocar o corpo é chamar a atenção para falhas carnavais, para discontinuidades; é estar sujeito a todos os males e bens que nos cercam. É também deslocar o pensamento, pô-lo a rodopiar, abortando os lugares-comuns inconcebíveis quando lidamos com a arte.

Todos estes movimentos centram-se na relação entre o silêncio e a música; no devassado corpo dos versos, nas dialógicas influências poéticas (como a portuguesa Sophia ou o francês Mallarmé, por exemplo) – manifestações estético-filosóficas também presentes em *Luzes da ribalta*, evidenciados pelo influente poderio da imagem e da fala. Revisitar o filme e cerzir uma nova costura apenas atesta a transtemporalidade da poética de Sant'Anna. Mesmo em um contexto de guerras e opressão, a arte por ela produzida não se dobrou a demandas panfletárias e objetivas. Glória nunca privilegiou o fácil entendimento de versos ou a direta apreensão de sentidos – consciente, toda a sua obra converge para questionamentos de ordem humana, não notadamente político-partidária: sua produção poética opera com uma política de cunho existencial e interartístico.

Não nos cabe julgar, vale ressaltar, aqueles que, porventura, transformaram a “literatura” em arma de combate. Tal escolha sempre foi

possível e não apenas em África. Glória, por sua vez, legou a muitos dos atuais poetas moçambicanos uma vertente universalista, preocupada com a problematização da existência – Virgílio de Lemos é um dos que reconhece sua imensa importância para a literatura moçambicana, enquanto Eduardo White é, confessadamente, seu herdeiro¹⁶. Diante de tais declarações, reiteramos nossa surpresa com os poucos estudos dedicados à obra de Sant’Anna nos meios acadêmicos. Apontar as raízes desta ausência seria uma tarefa vã. Se a poesia – a arte – é, claramente, um agente transformador, lê-la de forma crítica pode, quem sabe, reverter tal situação.

Dessa forma, para saber que a bailarina não para, não precisamos, como Chaplin, morrer. O ideal talvez seja apenas nos despedir.

Portanto, “no mais, est[amos] indo embora”¹⁷.

NOTAS:

¹ Este texto é uma adaptação da dissertação "Para inventar um balé marinho: Glória de Sant’Anna", defendida em fevereiro de 2013 e orientada pela Professora Doutora Carmen Lucia Tindó Ribeiro Secco.

² Verso de “Pra começar”, de Marina Lima e Antonio Cícero.

³ Apesar da inexistência de referências objetivas, pensamos “delicadeza” a partir de Denilson Lopes (2007): “A leveza é o antídoto para a melancolia. Frente à dor suave, do passado que não passa, a modesta alegria simplesmente por viver, não por ter ganho algo. Não resistir ao apequenamento das coisas e pessoas. O retrato embaçado. A água saindo pelo ralo. A poça onde antes era um mar. Um momento onde antes era toda a vida, o que importava. A leveza da deriva, a liberdade frente ao pesa da orfandade. Vestígios de desejos tardiamente percebidos. Encanto ao conseguir lembrar feliz as perdas. Suave delicadeza de um acaso” (p. 78)

⁴ Afirmamos apenas que a poesia é, em comparação com a prosa, a manifestação linguística privilegiada para um maior trabalho do estrato fônico. Octavio Paz (1982) afirma que “o ritmo não é apenas o elemento mais antigo e permanente da linguagem, como também não é difícil que seja anterior à própria fala. Em certo sentido, pode-se dizer que a linguagem nasce do ritmo ou, pelo menos, que todo ritmo implica ou prefigura uma linguagem. Assim, **todas as expressões verbais são ritmo, sem exclusão das formas mais abstratas ou didáticas da prosa**” (p. 82, grifo nosso).

⁵ Verso de “Clarice”, de Caetano Veloso e Capinam.

⁶ Quando mencionamos a possibilidade de que o “sem sentido” abre as portas para *todos* os significados, pensamentos necessariamente que a abertura dada restringe-se ao espaço da subjetividade: dada a maior dificuldade em se verbalizar sensações, por exemplo, um signo esvaziado torna-se o porto ideal para a chegada de uma embarcação à deriva. Não aludimos, portanto, a viabilidade de se referenciar existências materiais, facilmente identificadas a objetos, a esses signos.

⁷ Propositamente, nos desobrigamos a responder as inquietações que nós mesmos lançamos. Não nos cabe, no pequeno e doloroso espaço que constitui uma dissertação, a discussão sobre **a que país** pertence a poesia de Glória de Sant’Anna – nosso trabalho intenta a

investigação de seus poemas tomando como preceito que a *poetisa* é de Moçambique. Não raramente, nos referiremos a Glória – caso já não o tenhamos feito –, quando da sua poesia, como **moçambicana**.

⁸ Em Moçambique, Glória não é a única que estende os braços para a subjetividade poética em detrimento de uma objetividade combativa, aliando a isso uma preocupação política. De seus contemporâneos, podemos citar Virgílio de Lemos (e seus heterônimos), Fernando Couto, Reinaldo Ferreira, Alberto de Lacerda, etc.

⁹ Talvez essa ideia possa ser mais bem explicada tomando como exemplo um poema da própria Glória – intitulado “Poema agreste” – em *Poemas do tempo agreste* (1961), livro que precede a publicação de *Um denso azul silêncio*: “Não sei por que buscas palavras longas/ para as coisas beves* que nos assombam.// Não sei por que teces teias enormes/ para as incertezas que nos envolvem// Não sei por que insistes. Não sei porque insistes/ em prender meus passos nesse limite” (Sant’Anna, 1988, p. 111).

*Cremos haver, aqui, um erro editorial. Supomos – pela óbvia ligação entre o verso anterior – que o vocábulo “beves” seja, na verdade, “breves”.

¹⁰ Casablanca (*Casablanca*), 1942. Direção: Michael Curtiz. Com Ingrid Bergman e Humphrey Bogart.

¹¹ “Toque-a novamente, Sam. Pelos velhos tempos. Toque-a, Sam. Toque ‘As time goes by’” (Tradução nossa).

¹² “Não precisávamos de diálogos. Tínhamos rostos” (Tradução nossa). Personagem de Gloria Swanson. Crepúsculo dos deuses (*Sunset Boulevard*). Direção: Billy Wilder. Com William Holden. Cabe ressaltar que Swanson foi escolhida por Wilder devido às semelhanças existentes entre ela e Norma: para as duas, o cinema falado correspondeu ao fim de suas pretensões cinematográficas.

¹³ *Luzes da ribalta (Limelight)*, 1952. Direção: Charles Chaplin. Com Charles Chaplin, Claire Bloom, Nigel Bruce e Buster Keaton.

¹⁴ Verso de “Onde a dor não tem razão”, de Paulinho da Viola

¹⁵ Imagem acima. Retirada da internet:

<http://media1.break.com/breakstudios/2012/2/23/limelight-1952--645-75.jpg>

(Acesso em 21/12/2012)

¹⁶ Laban, 1998, p. 1199.

¹⁷ Verso de “Chão de Giz”, de Zé Ramalho.

REFERÊNCIAS:

ADORNO, Theodor W. “Engagement”. In: *Notas de literatura*. Trad. Celeste Aída Galeão. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1973.

BLANCHOT, Maurice. *A parte do fogo*. Trad. Ana Maria Scherer. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.

LOPES, Denilson. *A delicadeza: estética, experiência e paisagens*. Brasília: Editora Universidade de Brasília; Finatec, 2007.

PITTA, Eduardo. Resenha crítica a 'Amaranto', de Glória de Sant'Anna. In: *Revista Colóquio/Letras*, n.º 108. Lisboa, março de 1989, pp. 99-100.

RIBEIRO, Margarida Calafate e MENESES, Maria Paula. *Moçambique: das palavras escritas*. Porto: Afrontamento, 2008.

SANT'ANNA, Glória de. *Amaranto* (Poesia 1951-1983). Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1988.

SECCO, Carmen Lucia Tindó. "Uma poética de mar e silêncio". In: *A magia das letras africanas*. Rio de Janeiro: Quartet, 2008.

STEINER, George. *Linguagem e silêncio: ensaio sobre a crise da palavra*. Trad. Gilda Stuart e Felipe Rojabally. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

VALÉRY, Paul. *Degas dança desenho*. Trad. Christina Murachco e Célia Euvaldo. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

_____. *A alma e a dança*. Trad. Marcelo Coelho. Rio de Janeiro: Imago, 2006.

FILME:

Luzes da ribalta (*Limelight*). 1952. Preto e branco. Dirigido por Charles Chaplin. Roteiro de Charles Chaplin. Música de Charles Chaplin. Com Charles Chaplin, Claire Bloom, Buster Keaton e Nigel Bruce.

Texto recebido em 22 de setembro de 2013 e aprovado em 08 de outubro de 2013.

**MIA COUTO NO CINEMA:
ALGUNS APONTAMENTOS A PARTIR DA OBRA FICCIONAL *TERRA SONÂMBULA***

**MIA COUTO IN CINEMA:
SOME NOTES FROM THE FICTIONAL WORK *SLEEPWALKING LAND***

José de Sousa Miguel Lopes

Doutor em História e Filosofia da Educação
Universidade do Estado de Minas Gerais

RESUMO:

Neste texto iremos trabalhar o universo ficcional da obra literária *Terra sonâmbula* (1992), de Mia Couto, transposta para o cinema. Inicialmente, analisaremos o problema da adaptação de textos literários que é praticamente tão antigo quanto o cinema. Teceremos depois algumas breves considerações em torno do poeta, artista, escritor, criador, enfim, do “algoz” da língua Mia Couto para, em seguida, analisarmos o modo como a diretora Teresa Prata transpôs essa obra literária para o cinema.

PALAVRAS-CHAVE: Mia Couto, *Terra Sonâmbula*, memória, cinema, simbólico.

ABSTRACT:

In this paper we will work the fictional universe of the literary Mia Couto Terra sonâmbula (1992), adapted to the cinema. Initially, we analyze the problem of the adaptation of literary texts that is almost as old as cinema. Then we will make some brief remarks about the poet, artist, writer, creator, finally, the “executioner” of the Mia Couto language to then analyze how the director Teresa Prata transposed this literary work for the cinema.

KEYWORDS: Mia Couto, *Terra sonâmbula*, memory, cinema, symbolic

Na realidade, eu já desistira de escutar. Pensava sobre as semelhanças entre mim e Farida. Entendia o que me unia àquela mulher: nós dois estávamos divididos entre dois mundos. A nossa memória se povoava de fantasmas da nossa aldeia. Esses fantasmas nos falavam em nossas línguas indígenas. Mas nós já só sabíamos sonhar em português. E já não havia aldeias no desenho do nosso futuro. Culpa da Missão, culpa do pastor Afonso, de Virgínia, de Surendra. E, sobretudo, culpa nossa. Ambos queríamos partir. Ela queria sair para um novo mundo, eu queria desembarcar numa outra vida. Farida queria sair de África, eu queria encontrar um outro continente dentro de África. Mas uma diferença nos marcava: eu não tinha a força que ela ainda guardava. Não seria nunca capaz de me retirar, virar costas. Eu tinha a doença da baleia que morre na praia, com os olhos postos no mar.

(Excerto do romance *Terra sonâmbula* (parte 31), um dos infinitos possíveis de escolher).

A adaptação de textos literários

O problema da adaptação de textos literários é, praticamente, tão antigo quanto o cinema. Se este nasceu dividido entre o documental (*Lumière*) e a fantasia (*Méliès*), logo se colocou a questão ficcional como meta possível. Afinal, a “necessidade narrativa” parece uma pulsão humana que remonta aos primórdios da espécie, quando as pessoas se reuniam em volta da fogueira para que alguém lhes contasse uma história.

Assim, nada mais natural que o cinema aplicasse seu potencial narrativo e se apropriasse de histórias já contadas. Isto é, consagradas pelo cânone de artes muito mais antigas, a literatura ou o teatro. Com muitos percalços, pois o raciocínio imediato – transpor uma história já pronta para tela – não leva em conta o essencial. Isto é, o fato de que literatura e cinema são dois modos de expressão diferentes, senão opostos. Num romance, não é tanto a “historinha” o mais importante, mas a maneira como é contada: quais as metáforas; o tipo de narração, em primeira pessoa, terceira, ou em estilo indireto livre; o uso pessoal do vocabulário; o estilo pessoal que modifica, a seu modo, os recursos da língua. No cinema, esses estilemas são de ordem audiovisual – fotografia, movimento de câmera, uso da música e da trilha sonora, direção de atores, etc, os elementos de construção que conformam um estilo.

Ou seja, quando se leva uma obra ao cinema está se fazendo menos uma adaptação do que uma verdadeira transposição de um meio a outro. É como se o filme negasse o livro para melhor encontrar sua tradução para este outro meio.

Não há como analisar os fatores envolvidos em uma adaptação literária para o cinema sem antes pensar na questão da representação artística. É preciso questionar a possibilidade de reprodução do real e considerar que a recepção que o espectador terá da obra não é neutra, está conectada a uma certa cosmovisão. Segundo alguns teóricos, a arte teria o poder de plasmar o real. Mas temos que partir do pressuposto de que cada objeto artístico é, em si mesmo, uma unidade de forma e conteúdo.

Partindo desta ressalva, encontramos um paradoxo: se o objeto artístico é uma unidade de forma e conteúdo, ao adaptar o conteúdo de um formato para outro, o objeto artístico deixaria de existir? No caso da adaptação de um livro para o cinema, o partido tomado pelo cineasta, sua visão sobre a história fará com que tome o romance como inspiração para a criação de uma nova obra de arte. No entanto, é impossível cortar o elo que une as duas obras, ou mesmo negar a primeira, ponto de partida para a segunda. Ao captar uma obra, o leitor apropria-se do mundo que a obra remete. Interpretar seria o poder de realizar esse mundo. Quando um cineasta tem uma identificação estética com um livro é como se tivesse um encontro com uma realidade particular. Se esse encontro é persuasivo, surge a ideia de que também possa tocar outras pessoas.

Mas nem todos pensam assim. Em certa ocasião, o reverenciado cineasta Ingmar Bergman chegou a afirmar que o cinema não teria nada a ver com a literatura. A postura radical de Bergman não muda o fato de que os textos literários serviram e continuam a servir de inspiração e argumento para filmes feitos em todo o mundo. Mais de dois terços dos longas produzidos por Hollywood são adaptações. Isso acontece porque cinema e literatura são feitos da mesma matéria: a narrativa.

Ambas as artes são temporais. Ou seja, têm ação, sequencialidade temporal e, por isso, estão aptas a contar histórias. A narrativa é uma estrutura que organiza a experiência que temos do tempo. Alguns críticos afirmam que temos a urgência de dar cara e corpo aos fenômenos que lemos. Neste sentido, o cinema é sempre narrativo.

O diálogo entre literatura e cinema só é possível porque ambos lidam com as dimensões tempo e espaço. São artes temporais que se caracterizam pela temporalização do espaço. O que temporaliza o cinema é o olho da câmera, que registra e capta o espaço em movimento.

Nesse caso, fica a cargo do cineasta buscar ou não a fidelidade na hora de adaptar um livro. De qualquer forma, não adianta ir ao cinema esperando que o filme siga à risca a estrutura do livro. O filme nunca poderá ser o livro, uma vez que as

essências e os formatos são distintos e exigem ângulos diferentes de análise e fruição. A obra fílmica não deve ser considerada uma mera cópia da literária, mas sim autônoma, independente, que mantém relação com a obra de partida, mas conserva características e motivações próprias.

Quais então as semelhanças e as diferenças entre a obra fílmica e a obra literária?

A fim de não nos alongarmos em demasia, priorizamos apenas duas semelhanças entre a obra fílmica e a obra literária, as quais acreditamos serem as mais significativas, a saber: a estrutura narrativa (todo filme é, em sua essência, uma narração, além do fato de que antes de se apresentar na tela ele passou por um roteiro) e a impressão de realidade, conseguida por meio de técnicas usadas pelo narrador, as quais encontram equivalentes nas adotadas pelo diretor, sempre de acordo com seus objetivos e ideologia.

Quanto às diferenças entre elas, destacamos: a questão da *verbalidade da literatura*, em confronto com a iconicidade do cinema, e a relação entre o *tempo* e o *espaço*, que no romance ocorre de maneira bastante diferente do filme, já que, em relação ao tempo, o primeiro relata aquilo que já aconteceu, enquanto o último narra o que está acontecendo; em relação ao espaço, o filme se vale muito mais das locações do que o romance, e elas influenciam no comportamento dos personagens e no desenrolar dos eventos.

Face ao exposto, importa tecer algumas breves considerações relativas a Mia Couto¹, autor da obra literária que inspirou o filme *Terra sonâmbula*.

Mia Couto: “algoz” da língua

Mia Couto é um dos escritores moçambicanos mais destacados da atualidade. Os seus textos ficcionais, apesar de serem escritos em prosa, possuem várias características comuns aos textos poéticos, como quebra de sequência narrativa e

predomínio do ritmo e da imagem. Nesse sentido, a obra *Terra sonâmbula* é um poema. Ela pode incluir-se naquele tipo de obras literárias nas quais “a prosa se nega a si mesma, as frases não se sucedem obedecendo a uma ordem conceitual ou narrativa, mas são presididas pelas leis da imagem e do ritmo” (PAZ, 1990, p. 15).

Couto procura em sua escrita romper com uma ordem já cristalizada pela língua, saindo da prosa para entrar na poesia. Ele, é, então, uma espécie de “algoz” da língua, pois, apesar de ser obrigado a falar dentro de uma estrutura já definida, tem o poder de corrompê-la, de subvertê-la, como observa Paulo Leminski:

O poeta seria uma vítima da linguagem, a linguagem exerce uma violência sobre ele e ele sofre essa violência. Num outro momento, no momento sádico do processo, o poeta, o artista, o escritor, o criador, passaria a ser “algoz”, a ser “carrasco” da linguagem, e daí inverter o jogo (LEMINSKI, 1987, p. 283).

Não há melhor metáfora para o poeta do que esta do “algoz”. Sim, porque uma de suas atitudes, ao fazer um texto poético, será a de cortar algumas frases, seccionar palavras, deixar que algumas vagueiem solitárias.

Uma das qualidades primeiramente valorizadas na sua prosa é justamente a linguagem inventiva, na senda de James Joyce, Guimarães Rosa e Luandino Vieira. Tal criatividade, segundo Laranjeira (1995, p.314), é “típica de escritores colonizados, terceiro-mundistas, que procuram afirmar uma diferença linguística e literária no interior da língua do colonizador...”. Além dessas considerações, Laranjeira (1995) aponta quatro elementos que compõem o que ele chama de “modo de moçambicanidade” inscrito na obra coutiana: a) a criatividade da linguagem; b) o realismo na composição das ações e dos caracteres; c) a intromissão do imaginário ancestral, que transforma esse realismo em “realismo animista” (expressão usada pelos angolanos Pepetela e Henrique Abranches); d) o humor, que comparece em seis instâncias: na intriga, nas situações/acontecimentos, nos antropônimos, na narração (modo de contar), na enunciação e na linguagem.

A inovação linguística de Mia Couto reside fundamentalmente no léxico, como procurou mostrar Perpétua Gonçalves [...], no final de 1997. Para conclusão semelhante aponta o artigo de Paulo Faria [...], que exemplifica, sintaticamente, com os clíticos á esquerda do verbo (ex.: “o bicho se arrasta”) e o emprego dopronome complemento indirecto em vez do complemento directo (ex.:

“ouvíamos a baleia mas não *lhe* víamos”). Nesse artigo, o autor explica, com argumentação lógica e precisa, como a escrita de Mia Couto se apropria de modos típicos da oralidade. A (re)criação verbal, com neologismos e inovações sintáticas (que se encontrariam também no português do Brasil), advém do gozo da língua e de aproveitar o contacto entre várias delas, mas também da necessidade de criar e *relatar* novas realidades, rurais e urbanas, numa língua literária que, sendo urbana e cosmopolita, retoma práticas orais com origem no enraizamento da ruralidade. (LARANJEIRA, 2001, p.202)

Parece, contudo, que a maior contribuição da literatura de Mia Couto à historiografia literária moçambicana seja a abertura de caminhos de criação que passam pelo fantástico, pelo humor, pelo drama, pela ternura e pela crítica. Além disso, Pires Laranjeira ressalta que

o discurso de Mia Couto entrelaça culturas e registos diversos, num equilíbrio que permite falar do racismo, da guerra, da vida e da morte, do amor e do ódio, da política e do comércio de almas, sempre com o gosto de contar desempenhando o papel de farol do leitor, redefinindo os seus gostos e visões de mundo, como se a ficção pudesse devolver à realidade a fantasia da verdade. (*idem*, p.203)

Face a esse universo ficcional de elevada sofisticação literária, como a diretora Teresa Prata enfrentou o desafio de transpor para o cinema a obra *Terra sonâmbula*?

***Terra sonâmbula*²: o filme**

Estamos em presença de um *road movie* realizado pela diretora portuguesa Teresa Prata³, cuja história se passa em Moçambique. É o seu primeiro longa-metragem e tem apenas dois atores profissionais no elenco: a moçambicana Ana Magaia e a portuguesa Laura Soveral. Os restantes atores, incluindo o menino de 12 anos que protagoniza Muidinga (Niko Lauro Teresa), são amadores que responderam a anúncios colocados pela realizadora em jornais e na televisão moçambicanos.

Duas histórias separadas pela guerra e unidas por um diário. Entre a Guerra Civil e as histórias de um diário perdido, Muidinga e Tuahir são os heróis deste filme. Muidinga lê no diário, encontrado ao lado de um cadáver, a história de uma mulher que encerrada num navio procura o filho. Muidinga convence-se de que é o menino procurado no diário. Vai então ao encontro da mulher, com Tuahir, um velho seco e

cheio de histórias que o trata como filho. A viagem é dura: eles se movem por entre refugiados em estado de delírio. Para não enlouquecerem, têm-se um ao outro. A estrada por onde caminham, como sonâmbulos, é mágica: entende os seus desejos e move-os de um lugar a outro, não os deixando morrer enquanto eles não alcançarem o tão sonhado mar. Os dias são de fuga, dos guerrilheiros e da fome; as noites são de busca de uma história de aventuras.

O indivíduo sonâmbulo pode ser entendido por aquele que não tem nexos e que age automaticamente, desconexamente. Então infere-se que a terra do título é algo sem nexos, que quem passa por ela age sem pensar muito, repetindo movimentos, ações e ideias. O próprio cartaz traz a frase "O sonho faz andar a estrada". Percebe-se a vertente que a diretora resolveu seguir. O longa é lírico e mágico de forma natural, como uma fábula realista humanizando o ser humano. A linguagem é poética, como se fosse pronunciada por crianças, ainda com a inocência crivada na alma. O filme pode ser apresentado como político-social: "gosto de homem que não tem raça". Note-se que o sofrimento é resignado, porém revoltado: "Não aguento mais viver entre os mortos". Há duas histórias que se interceptam. O roteiro é inteligente, simples e extremamente competente com seus diálogos metafóricos. Um homem ensina a uma criança em crescimento a dura realidade da vida. O mais velho passa ser uma pessoa rabugenta e ensina bruscamente o que o mais novo precisa aprender. "Não meta o coração em nada", diz. O garoto rebate com uma ingênua esperança típica de sua idade. Não só nos diálogos, a metáfora explica o que é difícil ser explicado em ações surreais e fantasiosas. "Não se pode ter a riqueza sem os devidos sacrifícios", outra frase é dita. "Não é bom ensinar alguém a sonhar", exemplifica o sentimento de que nada irá mudar. O ponto alto do filme é a linguagem e o que é dito nos diálogos. Ou seja: a importância está na forma como a linguagem é expressa. A intensidade das interpretações talvez soem, em algumas sequências, exageradas. Termine, enfaticamente, citando: "Não somos os dois a andar, é a estrada".

Alguns aspectos do filme devem ser destacados. Um deles é a importância dos antepassados para os africanos, ressaltada em dois momentos: quando da pilhagem

da venda do amigo de Kindzu, o próprio amigo diz que, por ser “índico”, ele não possui antepassados, e assim ninguém o veio consolar pelo roubo; e quando o velho que captura Muidinga e o “tio” da armadilha na árvore frutífera fala tristemente da morte da árvore dos antepassados e teme que sua morte seja o fim de toda a sua cultura.

Outro ponto diz respeito ao provável estupro de Farida por Romão Pinto, plantador de algodão branco e português; sua consequente gravidez de uma criança mestiça representa a exclusão dentro de seu próprio grupo social (com base na fala da tia de Farida).

O “tio” Tuahir chama a guerra civil de “guerra fantasma com um exército fantasma”, e coloca a leitura dos cadernos de Kindzu como a fuga da solidão.

Ressalta-se também o problema das minas que, implantadas durante a guerra civil, são ainda hoje um grande problema que atinge não apenas Moçambique, mas alguns outros países africanos, como Angola.

A forte presença do simbólico

Tudo é simbólico, tudo é pertinente numa terra, aparentemente, de ninguém, sem ninguém. Nesta terra onde um autocarro (machibombo), queimado, cheio de corpos carbonizados pelo fogo que o destruiu, serve de asilo para as duas personagens principais do filme, Muidinga e Tuahir. À volta deste autocarro, ambos vivem com o sentido de sobreviverem às bombas que minam os campos, à fome e ao morticínio iminente. Nesta terra onde o papel escrito serve para fazer fogueiras, e não para ler ou mesmo para sonhar através das palavras.

Estamos no meio de uma viagem que combate o medo da morte. No entanto, a morte é tão próxima que, para lhe fugir, Tuahir sugere refugiar-se nela. Contudo, não foi apenas a morte que encontraram neste machibombo: Muidinga encontrou o mote

para vários quadros que nos são apresentados ao longo do filme. Quadros da vida morta junto ao autocarro. Junto deste corpo havia uma mala cheia de cadernos escritos. Parte destes escritos eram páginas de diários que contam estórias dentro da estória. Neste diário, conta-se a história de um homem, que aspira ser mais que um simples analfabeto, sem aspirações, que estuda e trabalha. Um dia perde a família depois de um ataque que os mata a todos. Então, parte em busca de um novo futuro, sem passado. A forma como tal acontece é reflexo da procura do Muidinga para encontrar o passado que não tem. Este diário torna-se fundamental para a narrativa do filme. Desde o encontro de uma rapariga por quem se apaixona, até ao encontro de uma personagem mais velha que olha por ele. Estes relatos que Muidinga encontra todas as noites antes de dormir despoletam nele a necessidade de encontrar a mãe. A sua imaginação provoca inclusivamente um alheamento ao que, para Tuahir, é fundamental para a sobrevivência de ambos.

O menino foi colhido por Tuahir. Não se recorda da sua infância, dos seus pais, devido a uma doença que o deixou sem memória, sem passado. A sua vida começou depois de ser encontrado por este homem mais velho. Nada do que aconteceu para trás é passível de ser resgatado. Muidinga procura aventura, não encontrada na memória da infância perdida para a doença. Tuahir procura tranquilidade na agitada corrida pela sobrevivência.

Um dia, Muidinga deixa o machibombo e, com o seu cordeiro pelo laço, caminha estrada fora, em busca do que lê, do que sonha, de alguma coisa que não sabe bem o que é. Nesta investida, o cordeiro foge de Muidinga e é morto por uma mina que estava enterrada. Contudo, Muidinga continua a ler o diário, onde encontra, a cada página, esperança de viver, de conseguir descobrir que foi, quem é. A morte do cordeiro é-nos dada como sacrifício, protegendo Muidinga da morte, tal como o próprio contador da História. Este morreu; Muidinga encontrou-o, e nele descobriu a sua esperança; a esperança de se encontrar. O que restou a Muidinga e a Tuahir foram os seus corpos, alimentados pela esperança.

Na prática da leitura, ambos, Tuahir e Muidinga, retomam aspectos da tradição oral, ao se juntarem todas as noites em volta da fogueira, encenando a velha arte de se contar histórias. Outros aspectos da tradição cultural são abordados, como as grandes árvores que servem como morada dos ancestrais; a morte do corpo que não significa um fim, mas apenas uma transição, pois “os falecidos não gostam que lhes mostremos nojo”; e ainda a equivalência entre homens, seres e animais, já que “todos somos irmãos”, como nos ensina Tuahir. Mas não são apenas os protagonistas que se movem. A terra ao redor do ônibus abandonado apresenta alterações a cada dia, mostrando, assim, que não está morta: sonâmbula, espera seu momento de despertar.

As duas narrativas se cruzam, Kindzu conta as dificuldades de viver em um lar que respeita todas as crenças de sua cultura: a adoração dos espíritos, os devaneios do pai pescador, a cegueira social de seus vizinhos, etc. Entretanto, em meio a essa fuga do seu meio, não pretende renegar as tradições supersticiosas (afinal, ambiciona tornar-se um guerreiro e acreditar em seus sonhos, que curiosamente não tem). É nesse ponto de tradições e relatos que as histórias se cruzam e caminham juntas; em nenhum momento trata-se de uma narrativa dentro da outra, mas sim o quanto uma influência a outra. Numa terra onde dormir não é uma escolha, a chave para toda a apreciação da obra é saber que sonhos são tão reais quanto uma guerra, e a destruição e a vida caminham juntas por um caminho cheio de obstáculos e anseios.

O vazio é outro elemento presente nos cenários de guerra. Em contraste com a dinâmica dos campos de batalha cheios, o interior se torna progressivamente oco, já que seus habitantes ou estão mortos pela bandos, ou se alistaram em um dos lados ou fugiram para as grandes cidades. O racismo é outra marca presente no romance, mostrando como essa característica transcende territórios. Os brancos eram racistas com os negros, porém os negros eram racistas com os imigrantes que em suas terras moravam. Surrendra, por ser indiano, se via constantemente alvo de preconceitos e ataques dos bandos. Os pais de Kindzu reprovavam sua amizade com o indiano e diziam que estes não tinham amigos pretos. As investidas contra o estrangeiro foram tantas que ao fim incendiaram a casa de Surrendra, mantando sua esposa. (SILVA, 2013)

A fome, a solidão, o crime, a dor e outros elementos afetavam o modo de pensar e agir daquele povo. Através da guerra, o ambiente se metamorfoseava em algo único e adaptado a tal realidade.

Para cada leitura de trechos, o filme apresenta um *flashback* ilustrativo, que ressalta exatamente a questão literária e da transposição em imagens. Entretanto, é desse segmento de registro do passado que residem as principais deficiências do longa:

Há uma elaboração mediana de dramaturgia; e toda tentativa de se aproximar do poético, como na confissão da mulher a respeito do desaparecimento, fracassa, ainda mais pontuada por um trilha que não se encaixa, apesar de sua busca pelo emocional. Além disso, fica evidente que a diretora deu atenção especial para os dois atores principais, que, ainda com ressalvas, cumprem bem seu papel de fio condutor, e não para o elenco coadjuvante, que destoa. Lógico que a opção clara é de utilizar não-profissionais, mas deve-se sempre buscar uma uniformidade nesse sentido e equilibrar a narrativa. (FERREIRA, 2007)

A fidelidade ao romance de Mia Couto, que já aprovou e elogiou a adaptação, acaba tornando o filme preso demais à matriz literária e à sua estrutura interligada com viradas emocionais já aguardadas. O único trabalho de imagem, para além da transposição direta, está na tentativa de criação de atmosfera de estranhamento por intermédio da neblina e os tons amarelados que preenchem o quadro, mas acaba por criar desinteresse e nunca o envolvimento com os personagens, que permanecem ali distantes e sem vida.

A escolha da nebulosidade imagética também é óbvia, já que as situações que o senhor e o jovem passam no caminho são estranhas: um homem, falando em dialeto, quer enterrá-los com enxada, pois eles representariam as sementes do mal; um pai leva a filha amarrada, porque quer que ela se assemelhe a uma cobra. Tudo tange o lado "fantástico" nesse "road-movie" a pé em que os personagens andam em círculos até que o mar os carregue (*ibidem*).

"Se você não soubesse ler, estaríamos vivendo na solidão", reflete o senhor para o menino. Este tem uma visão pessimista sobre o futuro, e é o idoso quem crê que a guerra um dia vai acabar; uma perspicaz inversão de perspectivas, aqui, mérito da qualidade narrativa de Mia Couto.

Considerações finais

Isso posto, quando se percebe a diferença entre os meios de expressão aqui focados, é possível vislumbrar a rica contribuição que uma arte traz à outra. Na verdade, o espectador não deve somente se interessar pelo “bem filmado”; deve, sobretudo, preocupar-se com o “como está sendo filmado”, o que sugere implicações valorativas muito mais amplas.

A ideologia do povo é uma dualidade, um par composto por uma realidade dura, momentânea, dolorosa e presente e por um imaginário fantástico, perene e esperançoso. Esse imaginário é parte integrante da vida do moçambicano, mesmo aqueles que vêm de fora acabam sendo envolvidos pelas crenças, pelos costumes, e remodelam sua forma de ver o mundo. Teresa Prata dá vida a esse imaginário, mostra como a realidade convive com a fantasia numa dança onde um dá espaço ao outro.

Neste filme, o pormenor expressivo nos é fornecido por uma câmera que intervém, que nos invade, que nos obriga a pensar, que se emociona e nos coage à emoção, que sofre, que acusa e denuncia a complicada situação expressa na tela. Nesse tipo de obra, os personagens não são resultados de uma experimentação, trata-se de personagens complexos. Para tornar crível e aceita sem relutância pelo espectador a realidade apresentada pela narrativa, mesmo com os aspectos críticos que atrás apontamos, a diretora optou pela total ausência de ação sensorial, em favor de uma ação conceitual, na qual as palavras e o tom de narração assumem um amplo sentido, de tal forma que quem assiste não sai indiferente ao filme.

NOTAS:

- 1- António Emílio Leite Couto ganhou o nome Mia do irmãozinho, que não conseguia dizer "Emílio". Segundo o próprio autor, a utilização deste apelido tem a ver com sua paixão pelos gatos, e desde pequeno dizia a sua família que queria ser um deles. Nasceu na Beira, a segunda cidade de Moçambique, em 1955. Ele disse uma vez que não tinha uma "terra-mãe" – tinha uma "água-mãe", referindo-se à tendência daquela cidade baixa e localizada à beira do Oceano Índico para ficar inundada. Iniciou o curso de Medicina ao mesmo tempo que se iniciava no jornalismo e abandonou aquele curso para se dedicar a tempo inteiro à segunda ocupação. Foi diretor da Agência de Informação de Moçambique e, mais tarde, tirou o curso de Biologia, profissão que exerce até agora. Estreou-se no prelo com um livro de poesia – *Raiz de orvalho*, publicado em 1983. Mas já antes tinha

sido antologado por outro dos grandes poetas moçambicanos, Orlando Mendes (outro biólogo), em 1980, numa edição do Instituto Nacional do Livro e do Disco, resultante duma palestra na Organização Nacional dos Jornalistas (atual Sindicato), intitulada "Sobre Literatura Moçambicana". Em 1999, a Editorial Caminho (que publica em Portugal as obras de Couto) relançou *Raiz de orvalho e outros poemas* que, em 2001 teve sua 3ª edição. Depois, estreou-se nos contos e numa nova maneira de falar – ou "falinventar" – português, que continua a ser o seu *ex-libris*. Para além disso, publicou em livros, algumas das suas crónicas, que continuam a ser coluna num dos semanários publicados em Maputo, capital de Moçambique. Muitos dos livros estão traduzidos em alemão, francês, catalão, inglês e italiano. Em 1999, recebeu o Prêmio Vergílio Ferreira, pelo conjunto da sua obra. Em 2007, recebeu o Prêmio União Latina de Literaturas Românicas. No mesmo ano foi o vencedor do prêmio Zaffari, Bourbon de Literatura, na Jornada Nacional de Literatura. Foi escolhido para ocupar, na categoria de sócio-correspondente, a cadeira número 5, da Academia Brasileira de Letras que tem por Patrono Dom Francisco de Sousa. Sua eleição deu-se em 1998, sendo ali o sexto ocupante. Em 2013, ganhou o Prêmio Camões, o mais importante prêmio literário de Língua Portuguesa (DUQUE, 2009). Para ler a sua bibliografia completa, clique em http://pt.wikipedia.org/wiki/Mia_Couto (Acesso em 26/07/2013).

- 2- Co-produção Moçambique, Portugal, França e Alemanha, dirigido pela diretora portuguesa Teresa Prata (2007, col., 1,33h). O filme levou cerca de sete anos para ser concluído. Prêmios: International Film Festival Kerala, Índia (2008) – Prêmio FIPRESCI; Pune International Film Festival, Índia (2008) – Melhor Realização; FAMAFEST, Portugal (2008) – Prêmio da Lusofonia; Asian, African and Latin American Film Festival, Milão (2008) – Prêmio SIGNIS; Indie Lisboa, Portugal (2008) – Prêmio do público e menção honrosa da Amnistia Internacional; Festival Internacional de Cinema de Bursa, Turquia (2008) – Melhor Argumento. Nomeações: Natfilm Festival Copenhaga, Dinamarca (2008) – World Wide Programme. Outros Festivais em que participou: Festival de Cinema de Montreal, Canadá (2007) – Estreia Mundial; Festival Internacional de Cinema de Mannheim-Heidelberg, Alemanha (2007); Festival Internacional de Cinema do Rio de Janeiro, Brasil (2007); Afrikamera, Polónia (2008); Melbourne international film festival, Austrália (2008); Fajr Internacional Film Festival de Teerão, Irão (2008); *Bird Eye View festival*, Inglaterra (2008); *Africa in the Picture*, Holanda (2008); *Films from the South*, Noruega (2008); (MARCELINO (2008).
- 3- Teresa Prata passou a infância em Moçambique e a adolescência em Minas Gerais e no Rio de Janeiro (Brasil), onde estudou piano. Graduada em Biologia em Coimbra (Portugal), fez curso de teatro – integrando o grupo CITAC durante seis anos – e trabalhou em rádio e numa galeria de arte. Formou-se em Roteiro e Direção em Berlim. Nesta época, realizou vídeos experimentais e instalações, além de diversas curtas-metragens. Destaque para *Leopoldo e Partem tão tristes, os tristes*, ambos de 1999. *Terra sonâmbula* é o seu primeiro longa-metragem.

REFERÊNCIAS:

DUQUE, Fabrício. *Terra sonâmbula*. In: <http://www.vertentesdocinema.com/2009/11/terra-sonambula.html> (Acesso em 05/11/2009)

FERREIRA, Leonardo Luiz. *Vivendo na Solidão*. Em 22/09/2007. <http://almanaquevirtual.uol.com.br/ler.php?id=10225&tipo=2&cot=1> (Acesso em 29/07/2013).

LARANJEIRA, Pires. “Mia Couto: sonhador de verdades, inventor de lembranças.” In: _____ *Literaturas africanas de língua portuguesa*. Lisboa: Unversidade Aberta, 1995.

_____. “Mia Couto e as literaturas africanas de língua portuguesa.” *Revista de Filologia Românica*, nº II, Anexos, 2001 p. 185-205.

LEMINSKI, Paulo. “Poesia, paixão da linguagem.” In: NOVAES, Adauto (Org.). *Os sentidos da paixão*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

MARCELINO, Edgar. *Terra sonâmbula*. In: <http://filmesportugueses.com/terra-sonambula/> (Acesso em 13/11/2008)

PAZ, Octavio. *Signos em rotação*, 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1990.

SILVA, Pedro Puro Sasse da. “Mia Couto e a ideologia moçambicana: realidade e fantasia em *Terra sonâmbula*”. *Benfazeja Revista*. In: <http://www.benfazeja.com/2011/10/mia-couto-e-ideologia-mocambicana.html> (Acesso em 29/07/2013)

Texto recebido em 31 de agosto de 2013 e aprovado em 28 de outubro de 2013.

A MUSICALIDADE AFRICANA NARRA A VIDA DE VITA NA COMÉDIA-MUSICAL *NHA FALA*, DO CINEASTA FLORA GOMES*

THE AFRICAN MUSICALITY TELL THE LIFE OF VITA IN MUSICAL-COMEDY *NHA FALA*, BY FILMMAKER FLORA GOMES

Jusciele Conceição Almeida de Oliveira
Mestre em Literatura e Cultura pela UFBA

RESUMO:

O filme *Nha fala* (2002), uma comédia-musical, do cineasta Flora Gomes, narra parte da história de Vita, uma jovem guineense, que carrega uma maldição familiar, que proíbe que as mulheres de sua família cantem e, caso essa lei seja descumprida, elas morrerão. No entanto, ao viajar para estudar na França e apaixonar-se por Pierre, canta, conhece o sucesso e resolve voltar para a Guiné-Bissau, para realizar o seu próprio funeral. O presente ensaio, centra-se na análise do filme *Nha fala*, enfocando inicialmente na discussão sobre gêneros cinematográficos e depois na musicalidade africana e, em especial, as músicas que compõem o filme e narram a história da protagonista Vita.

Palavras-chave: cinema guineense; cineasta Flora Gomes; comédia-musical; *Nha fala*; musicalidade africana.

ABSTRACT:

The film Nha fala (2002), a musical-comedy, by filmmaker Flora Gomes, tells part of the story of Vita, a young Guinean, who carries a family curse, that prohibits women from her family sing, so that, if violated, women die. However, when traveling to study in France and fall in love with Pierre, sings, knows success and settles back to Guinea-Bissau to hold his own funeral. This work focuses on the analysis of the film Nha fala, focusing initially on the discussion of film genres and then African musicality and in particular the songs that make the film and narrate the story of protagonist Vita.

KEYWORDS: Guinea cinema; filmmaker Flora Gomes; musical-comedy; *Nha fala*; African musicality.

A comédia-musical *Nha Fala*: união de gêneros cinematográficos

Um filme classificado como comédia musical ocorre da junção de dois gêneros cinematográficos: a comédia e o musical. O musical é um gênero fílmico, no qual a narrativa se apoia sobre uma sequência de músicas coreografadas, utilizando música, canções e coreografia como forma de narrativa, predominante ou exclusivamente, acrescido do gênero comédia, que dá o tom do humor nas cenas.

A classificação dos gêneros cinematográficos tem sua definição ligada inicialmente à literatura e depois ao cinema estadunidense. Com o passar dos anos, os gêneros cinematográficos se expandiram; contudo, ainda existe uma grande dificuldade com a definição e delimitação de cada gênero para os filmes produzidos, uma vez que nem todos os filmes podem ser enquadrados em um único gênero, a exemplo dos atuais “cinemas emergentes”.

Os chamados cinemas emergentes não necessariamente são passíveis de se enquadrarem nos gêneros, como ressalta Hudson Moura (2010). Os filmes emergentes não se encaixam nos modelos dos gêneros estabelecidos, pois sua variação temática é muito ampla e diversificada, tratando de temas comuns, mas que também podem gerar muita polêmica, porquanto estão fora do enquadramento dos gêneros por métodos, temas e ressonância:

Os filmes emergentes tentam quebrar as amarras do cinema de gênero, que por décadas vem aprisionando e impedindo temas como a migração e a colonização, [...] Se fizermos uma analogia entre gênero cinematográfico, com suas estruturas, tipos e normas, e uma caixa, essa imagem nos dá uma ótima possibilidade de pensarmos as estratégias dos cinemas emergentes e interculturais nas suas tentativas de romper com estas embalagens e se conceberem “fora da caixa” (*outside the box*). (MOURA, 2010, p.59)

Partindo dessa saída da caixa canônica das classificações de gênero, emerge o filme *Nha fala*, que pode ser considerado cinema emergente e intercultural, em virtude de sua temática e de seu financiamento. Além disso, em sua ficha técnica carrega a classificação de comédia musical, demonstrando a necessidade da junção de dois gêneros para o enquadramento de mais esse filme africano, sendo que, em alguns momentos, pode-se depreender, ainda, o drama da personagem Vita que, no presente, tenta “romper com as embalagens”, conhecidas e modelares.

A comédia é o gênero que normalmente está relacionado com o riso (o prazer do riso e rir de tudo), que ressalta as fragilidades do ser humano, através da utilização de recursos, como a paródia, a sátira, a ironia, o escárnio, o sarcasmo, o ridículo, o cáustico, o gozo, a caricatura, o gracejo, entre outros (NOGUEIRA, 2010). No filme *Nha fala*, identificam-se, dentre os elementos destacados nos diálogos das personagens, a ironia, a sátira, o sarcasmo, a caricatura.

Já o musical tem a música como narradora da vida das personagens, relacionando-a com as situações da vida e do comportamento das personagens. As músicas também expressam as emoções das personagens, principalmente, da protagonista, as quais irão destacar o otimismo heroico da protagonista capaz de superar todas as adversidades impostas pelo mundo (NOGUEIRA, 2010).

No livro *O filme musical*, Guido Bilharinho apresenta uma pesquisa com filmes musicados no período dos anos 1920 (O cantor de jazz, 1927, de Alan Crosland, onde a novidade é o diálogo falado) até 2000 (Dançando no escuro, 2000, do cineasta dinamarquês Lars Von Trier), a maioria produzida nos Estados Unidos. No estudo realizado, pensando sempre na relação do filme e a história da sua produção, o autor destaca também que o musical durante muito tempo deixou a história narrativa de lado para se dedicar à imagem, aos recursos técnicos, ao movimento no cinema, e, assim, a música se sobrepõe à história:

O gênero é, simultânea e paradoxalmente, a negação do cinema e uma de suas mais extraordinárias possibilidades ou qualidades. A de viabilizar em imagens – em imagens dinâmicas, enquadramentos e angulações notáveis, além de coreografias brilhantes e décors magníficos – sua própria razão de ser: a imagem em movimento acompanhada de som e dança. (BILHARINHO, 2006, p.24)

Os musicais na década de 1930 caracterizavam-se pela ficcionalização das peças da Broadway, davam muita ênfase à música, coreografia, som e esqueciam-se da história, o que acabava por descredenciar os musicais. Entretanto, o filme *Nha fala*, diferentemente do padrão descrito por Guido Bilharinho, o padrão estadunidense, tem uma história que se relaciona, em equilíbrio, com as músicas, o que dá prazer de assisti-lo, além do fato de a história do filme ter relação com as questões contemporâneas do país do cineasta, a Guiné-Bissau.

O musical é um gênero, que, atualmente, é muito revisitado, apesar do seu auge, entre as décadas de 1930 e 1950, em função da indústria cultural estadunidense, e seu posterior declínio, na década de 1960, por causa da ascendência da televisão, o que permitiu o aparecimento de novas subdivisões

do gênero, relacionadas principalmente com o surgimento das animações estadunidenses.

De acordo com Bilharino, as produções de musicais diminuíram também em função de aspectos históricos dos Estados Unidos, bem como por causa dos fatores econômicos e o advento de novos gêneros cinematográficos:

Após 1960, no entanto, com o assassinio de Kennedy, o paulatino envolvimento do país na agressão e intervenção no Vietnã, a contestação interna e a posterior derrota dos Estados Unidos na guerra, conjugados à crise do próprio musical como também de outros gêneros, a exemplo do policial *noir*, do *western* e do melodrama, o musical nunca mais foi o mesmo. Além de sério, passou a ser amargo e muitas vezes de boa qualidade melódica e coreográfica e consistente como drama e como cinema. (BILHARINHO, 2006, p.155)

Segundo Christine Veras Souza, na sua dissertação intitulada *O show deve continuar: o gênero musical no cinema*, entre os elementos que caracterizam o musical como entretenimento, destacam-se a dança, o canto, a música, um caso de amor, personagens ingênuos como elementos principais e indispensáveis ao musical (2005, p.9-10). Identificam-se alguns desses elementos, como a história de amor, a música, o canto e a dança, no filme *Nha fala*; contudo, o filme também retrata dramas e dilemas da contemporaneidade dos guineenses e africanos. Representa-os nos processos de constantes trânsitos, porque saem de suas cidades de nascimento em busca de estudo, de uma profissão ou de trabalho; vivenciam o fato de serem estrangeiros em outros países e, depois, retornam, mas não têm empregos condizentes com a sua profissão, além do imperativo de conviver com a tradição e com a modernidade, num mundo globalizado contemporâneo.

Para Christine Souza, o gênero musical na contemporaneidade sofre mais uma vez algumas mudanças, relacionadas com as novas possibilidades oferecidas pela tecnologia, inclusive relacionadas com os países de nascimento, residência ou vivências diversas dos diretores, produtores ou roteiristas, pois na contemporaneidade as experiências são as mais diversas possíveis:

No início do século XXI, o gênero foi retomado e novamente adaptado, influenciado pelo sopro de renovação de Bob Fosse e auxiliado pela utilização das novas tecnologias digitais. Isso permitiu novas e interessantes abordagens do gênero, com narrativas mais

complexas, associando os números musicais às tramas dos filmes de tal forma que seria impossível dissociá-los.

(...) Essas reinvenções do musical chegam a romper as barreiras do gênero, sendo possível detectar suas contribuições e referências em outras modalidades e estilos cinematográficos. A diversidade e a liberdade de expressão do mundo globalizado permitem que os filmes sejam tão variados quanto o gosto de seu público. Já que existem espectadores para todo tipo de filme, filmes de todo tipo são realizados. Com o aumento das produções independentes, ganhou-se certa liberdade de escolha sobre as histórias e a forma como elas seriam contadas. (SOUZA, 2005, p.129)

Relacionando a liberdade cinematográfica de gênero e a adaptabilidade de contextos pós-coloniais, o musical, no continente africano, inicia-se, segundo Fernando Arenas, em 1979, com o filme *West indies*, de Med Hondo (Argélia). Na sequência, surgem *La vie est belle*, de Benoit Lamy e Mweze Ngangura (Zaire, Congo, 1987); *Karmen Gei*, de Joseph Gai Ramaka (Senegal, 2001); *Nha fala* (Guiné-Bissau, 2002) e *U-Carmen-e-Khayelistsha*, de Mark Dornford-May (África do Sul, 2004) (ARENAS, 2011. *Apud*: CARELLI, 2012, p. 3).

A relação entre a música e a história contada é intrínseca, pois a música faz parte da vida da personagem, o que está muito presente nos filmes africanos, porque a música, a festa e a alegria fazem parte da cultura e da sociedade africana e os filmes possuem elementos típicos da cultura dos cineastas ou dos locais onde são filmados e produzidos, por mais que essa realidade destoe da vida dos espectadores de outros espaços:

Não se pode negar, contudo, que na maioria dos filmes contemporâneos as coisas são bastante irrealistas. Eles pintam de rosa as instituições mais negras e borram de graxa as vermelhas. Mas com isto os filmes não deixam de refletir a sociedade. Ao contrário: quanto mais incorretamente apresentam a superfície das coisas, tanto mais corretos eles se tornam e tanto mais claramente refletem o mecanismo secreto da sociedade. [...] As fantasias idiotas e irreais dos filmes são os *sonhos cotidianos da sociedade*, nos quais se manifesta a sua verdadeira realidade e tomam forma os seus desejos de outro modo represados. [...] Eles têm bons motivos para não saber como se parecem e quando descrevem algo como falso isto então será tanto mais verdadeiro. (KRACAUER, 2009, p. 313. grifos do autor)

Por isso, mesmo que o filme musical seja voltado ao entretenimento, suas manifestações trazem em si a força das características culturais e intelectuais de seus realizadores – com manifestações artísticas e estéticas de

seu país – associados à visão de mundo deles, como a relação com os mortos e os rituais representados, ratificando a importância da tradição, e a evocação dos heróis continentais e nacionais, tal qual acontece no filme *Nha fala*.

A música e a dança são de fundamental importância na cultura africana, porque é uma forma de celebrar, festejar, comemorar: “A dança e a música acompanham todas as celebrações do povo africano, sejam elas públicas ou privadas, e com uma diversidade tão numerosa quanto os povos que formam a geografia humana do vasto continente”. (RIESCO, 2012, p.105)

Normalmente, os filmes possuem sons, diálogos e falas característicos da trilha sonora, expressão relacionada com todos os sons produzidos no filme ou na produção audiovisual; mas, quando um filme é classificado como musical, o destaque são suas músicas. Contudo, na contemporaneidade, a trilha está especialmente vinculada às músicas dos filmes, compostas exclusivamente para o filme ou não:

Habitualmente, costumamos chamar a música de um filme de ‘trilha sonora’. [...] Trilha sonora vem do original inglês *soundtrack* que, na verdade, tecnicamente representa todo o conjunto sonoro de um filme, incluindo além da música, os efeitos sonoros e os diálogos. Na prática, é comum e amplamente aceito o sentido musical do termo trilha sonora. Frequentemente, usa-se o termo para descrever a coletânea de canções que tocam em um filme (ou em novelas, seriados, documentários, etc). Ou ainda falamos da trilha sonora quando nos referimos à parte musical instrumental que acompanha o filme, seja ela composta exclusivamente para este fim ou não. (BERCHMANS, 2012, p.19)

De acordo com crítico brasileiro Ismail Xavier, a trilha sonora, assim como outros aspectos estéticos, tem um enorme efeito emocional no espectador, de alegria, tristeza embate, medo. No filme *Nha fala*, a trilha sonora original tem um ritmo contagiante e dançante:

Falei dos diálogos. Acentuei o uso do sistema campo/contra-campo. Este sistema nos fornece um exemplo flagrante do papel da trilha sonora na obtenção dos efeitos realistas e na mobilização emocional do espectador. De certo modo, a sua consolidação e o seu refinamento devem-se à sincronização do som com a imagem, uma vez que, no período mudo, a sequência de planos era interrompida pela presença dos letreiros indicadores das falas. Com o som, a cena dialogada ganhou maior coeficiente de realidade e também ganhou em ritmo e força dramática. (XAVIER, 2008, p.35)

Segundo Tony Berchmans, a função principal da música no filme é “[...] tocar as pessoas” (2012, p. 20); contudo, esse ‘tocar’ é muito amplo e se aplica

às mais variadas formas possíveis, como gerar as mais diversas emoções (choro, riso, tensão, desconforto) e comover o espectador, para além de simplesmente narrar um acontecimento, anunciar cenas e personagens, diálogos, entre outras.

A musicalidade africana narra a vida de Vita

Sons, sussurros, vozes, palavras, letras, silêncios, músicas, danças, coreografias, ritmos, melodias são elementos presentes no filme *Nha fala* (2002), que se voltam para contar a vida de Vita. No musical, a personagem principal passa a metade do filme sem cantar, por causa da maldição que proibia as mulheres de sua família de cantarem. Em parte por isso, Vita é descrita pelo seu namorado como “infeliz”, porque não canta; embora, em alguns momentos, Vita responda asperamente aos questionamentos imediatos através das letras das músicas, bem como a elas, com as diversas interpelações trazidas à cena. Como afirma Beatriz Leal Riesco, no texto “A caminho de um amadurecimento na utilização da música no cinema africano: Sembene, Sissako e Sené Absa”, a musicalidade tem um papel subversivo, que se utiliza também para combater estereótipos, que são comumente aceitos. Por isso “[a] partir da música, conhecer a realidade africana há tanto silenciada se apresenta como uma tarefa fundamental porque reveladora” (2012, p. 109).

A exemplo de *Nha fala*, a música nos filmes africanos, portanto, apresenta-se de diversas formas e possibilidades culturais, poéticas, políticas e artísticas, que buscam demonstrar as relações entre tradição e modernidade, a emergência de novos espaços de reflexão, bem como temas diversos do cotidiano das localidades:

Na música do cinema africano enfatiza-se seu uso cultural, poético e artístico em relação à tradição oral; recorre-se a figuras como o griô para conectar-se a uma tradição milenar e identitária; é empregada como crítica à contradição simplista que se costuma estabelecer entre tradição e modernidade [...]; intercala-se à narração como parte integrante dela e como o recurso que pontua momentos essenciais da narrativa; evocam-se espaços onde a temporalidade se dilui e se amplia, acomodando múltiplas interpretações e oferecendo espaço de reflexão; demonstra-se como o urbano vai ganhando espaço em

todos os aspectos da vida africana com seu forte contato com um ocidente que é capaz de domesticar e atualizar através da música etc. (RIESCO, 2012, p. 126)

A comédia musical africana de Gomes é constituída de oito músicas originais, compostas pelo camaronês Manu Dibango¹; Flora Gomes incorpora vários sons instrumentais, inclusive uma canção de roda, entoada pelas crianças, sendo que quatro músicas são cantadas, quando Vita ainda mora em Bissau, em crioulo guineense; três músicas são cantadas em francês, no período em que Vita reside em Paris. A última música, que marca o retorno de Vita a Bissau, para a realização do seu funeral, finaliza o filme; é também cantada em crioulo, mas, em conjunto, por todas as personagens representativas da Guiné-Bissau e da França, ou, a seguir às indicações do filme, de Bissau e de Paris.

A vida de Vita é apresentada em forma de espetáculo musical, tendo a câmera como narrador da história, cuja onisciência dos fatos é evidente, tanto que os vai desvendando, quando necessário para o desenvolvimento da trama. A história é contada, cronologicamente, na contemporaneidade sucessiva guineense e parisiense, com a utilização das músicas para marcar a passagem do tempo. A todo momento, o espectador é chamado pela câmera a acompanhar a trajetória de Vita: da sua saída, triste, da Guiné-Bissau ao seu encontro do amor em Paris e o seu retorno triunfal, rica e feliz, para a realização do seu funeral em Bissau, no qual são destacados os elementos da cosmogonia africana, através da relação entre os vivos e os mortos.

As músicas são cantadas em crioulo, francês e português, demonstrando uma variedade linguística característica de muitos países africanos, americanos e europeus. O filme começa com um som de sussurro de uma melodia, que parece ser música de ninar em ritual fúnebre; não sabemos quem canta; contudo, em Paris, quando Vita descobre sua voz, percebe-se que também a voz inicial do filme é da intérprete.

Essa melodia embala as crianças, que seguem com o velório e enterro do papagaio da escola. As crianças estão enfeitadas andando pelas ruas e são mostradas lindas paisagens acompanhadas de um monumento onde está escrito “Bissau”, para que não restem dúvidas de que, mesmo com a gravação

do filme em Cabo Verde, é a representação ficcional da cidade de Bissau que se apresenta e sustenta o filme.

Vita aparece nas cenas e um som instrumental de corda anuncia a sua chegada e ao mesmo tempo as suas andanças, fugas, procuras e trânsitos pela cidade. Pode-se observar que essa música seguirá Vita na primeira parte do filme em Bissau e, quando as personagens falam, a melodia para de tocar. Essa música instrumental retorna quando a protagonista volta à Bissau, para realizar seu funeral. Em Paris, a heroína é seguida por um som de saxofone. Será em virtude do instrumento que Pierre e Manu Dibango tocam ou marcas de modernidade/contemporaneidade compartilhadas por diferentes territorialidades?

A música instrumental dessas duas sequências soma-se à música com letra, cantadas na forma coral, coletiva, e acompanhadas de dança, em várias ocasiões da narrativa cinematográfica. A primeira música do filme “Democracia”, cantada em crioulo, inicia-se quando Vita entra na igreja. A letra apresenta a nova eleição para a direção do coral, como se fosse um duelo musical coletivo, onde todos estão competindo representando a democracia e se expressando, argumentando, em busca dos votos. Nesse pleito, Vita é indicada pelos eleitores para juíza, a qual irá decidir quem será o(a) novo(a) diretor (a) do coral da igreja católica, cargo disputado por vários. A coreografia de Clara Andermatt² para a música indica uma divisão de lados, como um debate, no qual homens e mulheres apresentam suas melhores qualidades, na expectativa de que o melhor argumentador(a) poderá ser eleito(a).

Os argumentos invocados são os mais variados e misturam atributos relacionados com os aspectos técnicos musicais, com qualidades da personalidade de cada candidato, com atributos físicos, competências, sentimentos e posições, que têm relação direta ou não com a direção de um coral: “Votem em mim!/ Sou a mais competente!/ Sou a mais forte!/ A força é o meu direito!/ Tenho a voz mais bela./ Sou a mais gorda./ São os homens que comandam (Vaias)/ Nós somos os guardiões/ Sou a mais magra./ Eu sou o mais diplomado/ Eu sou a mais pobre./ Eu sou o mais sábio/ Eu sou a mais rica/ Eu sou o mais doido”.

O refrão da música, “Bastará ser um bom marinheiro/ para ser um bom capitão?”, representa o questionamento dos atributos de cada cantor, que quer ser diretor, indagando se um bom cantor será um bom diretor. Suscita também uma reflexão sobre o conceito de democracia, marca da contemporaneidade do mundo histórico-social, visto que, muitas vezes, candidatos a governantes acabam confundindo ou deixando de lado atributos, que são necessários para serem eleitos e serem “bons governantes”.

O que é necessário para governar? Os guineenses do coral reivindicam que podem ser a autoridade, a competência, a sedução, o coração, o amor, a vontade e a tradição. Essas qualidades (ou defeitos) será que não poderiam representar o que falta para os governantes da Guiné-Bissau ou de outros países no mundo, onde a eleição dita democrática não é cumprida com rigor? Ou será ainda que estaria em cena a denegação do discurso corrente de que esse modelo de matriz ocidental não seria o ideal ou comum para vários países africanos? Como em outras músicas da trilha sonora, calcada em indagações, essa música responde a discursos hegemônicos e estereotipados sobre a África, de forma crítica e aberta, sem dogmatismos fechados em pós-colonialismos ou neocolonialismos, rótulos que Flora Gomes parece deslocar, não obstante estejam presentes no filme sinais neste sentido.

Essa primeira música termina com um diálogo entre o Padre, o qual acabará com o duelo musical, e Vita, comentando sobre a confusão causada pela eleição cantada e sobre o fato de um louco se candidatar à eleição do coral: para o Padre, é completamente destoante e contraditório; todavia, para Vita, a loucura não é o maior problema, pois o louco demonstra sinceridade e lucidez, atributo que falta a muitos candidatos.

Em “A Democracia”, uma fala de Vita – “Isto parece um pesadelo! / Agradeço a deus não ser preta nem africana” –, na qual parece rejeitar a sua cor de pele e sua continentalidade, chama muita atenção pela constatação dos problemas que uma eleição pode causar. Por extensão, essa fala dura e rancorosa parece demonstrar o momento – anos 2001-2002 – pelo qual passava a Guiné-Bissau, em guerra civil, bem como outros países africanos

para instituírem a democracia ou para elegerem seus representantes e governantes.

Antes da segunda música original, há um momento de recordação da infância, onde as crianças do filme cantam uma música de roda em português: “Papagaio louro do bico dourado/ Manda essa carta para o meu namorado”. Trata-se de música comum e partícipe da vida infantil de muitas crianças brasileiras, principalmente, pelas regravações constantes de artistas, que gravam CDs para crianças, com músicas de ciranda e cantigas de roda remasterizadas ou com um novo arranjo.

A segunda música, também cantada em crioulo, intitula-se “Os bons conselhos”³ que serão dados pelos colegas do trabalho, na Carpintaria Caminho, depois que Vita informa-os que ganhou a bolsa de estudos. É uma despedida de Vita do antigo trabalho. A música tem um ritmo envolvente, que mistura *rap*, *pop* e o *afrobeat*⁴ de Manu Dbango.

A letra da música é composta de conselhos para Vita que irá viajar para outro país, em outro continente, e passará a ser estrangeira. Também denuncia o desequilíbrio econômico e social da Guiné-Bissau e de outros países africanos. A letra adverte que, com a crise que atinge diversos países, inclusive europeus, uma boa formação profissional não representa mais a garantia segura de um bom emprego.

Os conselhos são diversos, incluem o retorno na velhice e a constatação da morte prematura de jovens; atributos da escolha de um marido e a importância da garantia de um casamento no estrangeiro; a preocupação com os documentos e os locais que se frequentam, quando se é uma estrangeira; e, por fim, a constatação do não retorno de muitas jovens que viajam do seu país natal para outros países, praxe essa que será quebrada por Vita – será que por seguir os “bons conselhos” elencados na música?: “Regressa antes da velhice./ Eles não tratam bem seus velhos./ O mais importante/ é arranjar marido./ Seja branco, preto ou verde./ Arranjar um marido em Paris./ Se casar lá/ Nunca passarás fome./ Nunca percas de vista os teus documentos./ Quando fores à casa de banho./ Quando nadares na praia./ Quando cantares na igreja./ Quando jogares futebol”.

Na música há a constatação da situação atual da Guiné-Bissau, marcada por muito desemprego e uma grande desvalorização profissional: “Agora que o sonho chegou ao fim./ Os nossos diplomas não servem de nada./ Somos os príncipes do edredom./ Os reis das cadeiras./ Ministros estofadores./ Fui expulso de todo o lado”.

Mesmo com a música terminando com as palavras ásperas e fatalistas de Vita –“Agora, que me aconselharam, também eu vos quero dar um conselho. /Construam caixões”, destacando que “a única coisa segura [naquele país] é a morte” –, referentes ao momento contemporâneo que vivia a Guiné-Bissau, as próximas imagens mostradas no filme são de crianças levando mesas e cadeiras para uma escola. Será que essas crianças representam a possibilidade de mudança desse destino tão cruel prescrito por Vita? Outra questão paralela se impõe: por que Vita, quando retorna para realizar seu funeral, distribui caixões?

A terceira música, “As promessas”, é muito empolgante e contagiante, seu ritmo é uma mistura de *rap*, *salsa* e *afrobeat*. É o momento que representa o desespero de Yano (ex-namorado), que não aceita o fim do namoro e a partida de Vita para a França, e, através da música, tenta convencê-la a ficar ou então a levá-lo com ela. A música é composta também por um coral, que será utilizado como forma de convencimento, ratificando o refrão: “(Yano) Vais-te embora/ Mas se ficares comigo/ Prometo que vou mudar./ A mesma força./ A mesma energia/ Usá-la-ei para te agradar./ Realizarei todos os teus desejos./ Dar-te-ei tudo aquilo que quiseres./ Tudo que quiseres./ Refrão: (Todos) Se ficares com ele/ Ele promete mudar./ Tens de confiar nele./ Confia em mim./ Confia nele”.

A música é um duelo musical entre Yano, que canta com ajuda do coral, e Vita que responde às acusações e súplicas do seu ex-namorado. As promessas de Yano incluem realizações de desejos de Vita, compra de bens materiais, fidelidade, casamento, mudança de ideais de vida dele, como largar a vida de luxo e partir com amada para Paris: “(Yano) Vais-te embora/ mas se ficares comigo/ Renunciarei a todas as outras/ És a única que me interessa./ A única que dá/ Um sentimento a minha vida./ Queres ser minha mulher?/ Todos

aqui são testemunhas. [...] (Yano) Vais-te embora/ Mas se ficares comigo/ Dedicarei a minha ambição a fazer coisas úteis./ Não há nada que um homem e uma mulher/ Não possam alterar./ Não te vás embora Vita./ Ou então leva-me contigo”.

Contudo, Vita demonstra muita aspereza e decepção para com o namorado e não se convence das promessas dele; continua firme na concretização dos seus ideais de partir para França para realizar seus estudos: “Quis ouvir tanto essas palavras/ Mas agora já não me comovem./ A espera altera gostos e desejos./ Yano, vou-me embora!”.

Essa música nos apresenta o mistério de Vita: ela não canta. Será por isso que demonstra tanto rancor nas suas respostas nas apresentações musicais? O mistério em detalhes só será esclarecido futuramente numa conversa entre mãe e filha, antes da partida de Vita. Sob o signo da proibição do canto, afinal revelado, indaga-se se a participação da protagonista nessas músicas não seria cantar, ou qual o significado de “canto” para as tradições familiares e culturais, étnicas e nacionais, bem como continentais, africanas, invocadas e representadas no filme.

O último espetáculo musical, antes da partida de Vita para a França, acontece na realização da cerimônia fúnebre de Sr Sonho. O ritmo da música dançante se inicia junto com o aparecimento da carne para celebrar o enterro, as pessoas vão chegando, comendo, dançando, cantando, inclusive os integrantes do coral reaparecem e vão se juntando para apresentar suas despedidas a Vita, com a música “Os bons esforços”.

Mediante elementos diferenciais, talvez metafóricos ou alegóricos, próximos da fábula, a música irá contar a trajetória de uma criança que nasce e precisa ser cuidada, alimentada, limpa, bem tratada “A criança tornou-se um belo rapaz./ Mas uma criança inocente/ Precisa de cuidados./ É preciso alimentá-lo bem./ E tratar bem dele./ Mudar-lhe as fraldas./ E dar-lhe banho”, para que seus esforços sejam concretizados. As notações sociais apresentam-se: a criança cresce e torna-se um rapaz bonito e inteligente, contudo não teve a oportunidade de estudar, pois não tinha condições financeiras.

Por sua vez, os bons esforços também darão bons retornos. Pode ser esse o objetivo da música, cantada no momento da partida de Vita, a fim de que ela tenha consciência da oportunidade que está tendo. Vita dança a coreografia junto com os seus conterrâneos guineenses e africanos, configurando promessa, mostrando que, compartilhando os esforços coletivos e individuais, seus desejos serão concretizados e que problemas surgirão; tudo pode demorar a acontecer, mas com perseverança as coisas irão acontecer: “(Refrão) Nós tratamos dele/ Não se preocupem./ Começaremos amanhã/ É escusado cansarmos-nos já./ Um esforço desta dimensão/ Pode levar um ano a concretizar./ Lá chegaremos./ Basta pensar nisso./ E é como se já estivesse feito./ Está prometido! Juramos!”.

Nessa música, Vita não dá nenhuma resposta fatalista e a celebração termina com a chegada do Padre, que nesse momento representa a ordem ocidental da religião católica, para a qual um funeral é rito de tristeza, diferentemente dos guineenses, que o revestem de signos de festa.

Quando Vita é apresentada em Paris, mudam-se os ritmos, as cores, a língua, junto com o espaço físico e aspectos climáticos. Na apresentação musical, “Ela é demasiado séria”, faz-se uma síntese da vida de Vita em Paris nos últimos anos, marcando uma passagem de tempo e a avaliação da protagonista pelos habitantes do novo lugar. Dá-se início a história de amor entre a imigrante africana negra, futura cantora de sucesso, e o músico parisiense branco, os quais se apaixonam à primeira vista, e por acaso, na comemoração do aniversário de Vita, de acordo com a música entoada: “Foi ontem aqui a esta mesa/ Quando festejava o seu aniversário./ Quando se preparava/ para soprar as velas./ A porta abriu-se/ Ele entrou por acaso./ E mal se olharam/ Logo se apaixonaram”.

A música é cantada por vizinhos franceses de Vita de todas as idades (jovens e velhos), homens e mulheres, a maioria comerciante. Eles destacam as qualidades de Vita, o que demonstra uma excelente adaptação à nova morada. A letra destaca como Vita é focada nos estudos, solidária, ajudando a todos, compartilhando os conhecimentos aprendidos no curso de contabilidade: “Só pensa nos estudos./ De manhã à noite./ Não sai, não vai dançar/ Está

sempre disposta a ajudar-nos./ Faz-me a contabilidade./ Ajuda-me a gerir o stock./ Preenche-me a declaração de impostos./Ajuda-nos a fazer os trabalhos de casa”, seguindo assim “Os bons conselhos” dados anteriormente por seus amigos antes da partida para França.

A música que apresenta Vita em Paris destaca-a como mulher, negra, migrante, africana que não sofre nenhuma discriminação explícita e direta, o que demonstra um certo apagamento das relações entre migrantes e nativos (refletindo sobre o filme como um todo); contudo, nessa música, ressalta-se a presença de um velho senhor francês, que não gosta de negros, o qual irá reaparecer na Guiné-Bissau; mas ele é censurado pelos outros, quando emite sua recorrente frase preconceituosa: “Não me interessa./ Não gosto de pretos!”. Será que esse senhor representa velhos preconceitos, que foram marcantes, se não característicos, no século XX, e que algumas das músicas aconselham deixar para trás ou conviver de forma pacífica, na medida em que participam de outra sociabilidade sugerida e representada no filme?

A situação dos migrantes na França, no filme, será discutida na apresentação musical “*Bye, bye século XX*”, no restaurante dos pais de Pierre depois de uma conversa entre a mãe de Pierre e Vita, quando uma funcionária do restaurante, portuguesa e grávida, traz o mote da letra: “Aqui os portugueses são varredores”, e, ato contínuo, outras pessoas, também trabalhadores do local, vão saindo da cozinha do restaurante e, ao lado de Pierre, começam a cantar e dançar.

A música “*Bye, bye século XX*” traz à tona questões antigas, que mudaram com o tempo: todos estão unidos e iguais na pobreza, no mundo, sobretudo visto como mundo do trabalho, que sinaliza subalternidade e patronato como instâncias de poder, apesar das diferenças; no século XXI, parece necessário saber quem é o patrão, quem é o dono. Mesmo quando os dois lados (patrões e empregados) se misturam, confundem-se, para afirmar a incidência de mudanças nas relações de grupos sociais, povos e nações; a sugestão da convivência democrática, por mais utópica que pareça, alterna com o imperativo da ordem neoliberal com a reiteração da preponderância da força patronal. Poderá haver ironia nisso, num momento em que ideologias de

esquerda, nomeadamente o socialismo e o marxismo, sofrem abalos extraordinariamente disseminados e passam por diferentes formas de revisão; entretanto, as dicotomias características de séculos passados continuam complexas e sem se dissolverem: “Adeus século XX!/ As relações entre antigos/ Colonizadores e colonizados/ São o que são./ Mas aqui nem pensar!/ Um patrão é um patrão./ Adeus século XX!/ entre os países de norte e sul./ Entre os quentes e os frios/ Nada é simples!”.

Na contemporaneidade, todos são iguais, não importam se migrantes, de qualquer parte do mundo, e até os nativos estão em situação de igualdade. Essa música também destaca que os antigos colonizadores e os colonizados já não são mais os mesmos, pois as relações econômicas entre eles são de iguais: “Adeus século XX!/ Os portugueses são varredores./ Como todos aqueles que nada têm./ As tarefas mais indignas/ Aproximam-nos./ Estamos unidos pela pobreza./ Espanhol!/ Francês!/ Argelino!/ Senegalês!/ Vietnamita!”.

A melodia do começo do filme retorna e, por comparação, é possível identificar que é a voz atribuída à personagem de Vita, ou melhor, da atriz Fatou N'Diaye, que a interpreta. Aventa-se a leitura de que, embora guardada pela tradição familiar, o amor e a liberdade da vida parisiense, ou talvez a distância dos seus valores familiares, fazem a protagonista cantar. Pierre fica encantado com a voz e tomará providências imediatas relativamente à produção musical midiática subsequente, que dividirá as relações afetivas em cena com interesses comerciais e globais.

A próxima música, e a última ambientada em Paris, contará a trajetória musical de Vita, como um vídeo clipe, mostrando a gravação do CD, a relação com os músicos e o seu posterior sucesso cantando em francês. Será que para fazer sucesso mundial é preciso cantar em línguas ocidentais (francês, inglês, português)?

A música “O medo” (*La peur*) pode ser interpretada como o medo diante de certas situações da vida, mas principalmente como o medo de cantar da heroína, pois assim as mulheres de sua família poderiam morrer. É uma metáfora construída a partir da imagem do rio, que tanto pode representar as tradições como os obstáculos que surgem ao longo da vida, porquanto nada é

para sempre e imutável, e sim em trânsito, transmutável, sujeito a encontrar outros caminhos: “O mundo inteiro assusta-te/ O mundo inteiro vive desse medo./ Mas o medo/ Só vive dentro de ti./ Ele corre como um rio suave./ Parte-te em dois./ Longe da margem./ E tu já não sabes como mudar/ A tua rota./ Agora escuta-me: (Refrão) Não há pedra que não se parta”.

A música “O medo” também destaca que o medo está dentro dos homens e mulheres e não há nada que resista para sempre, só basta não ter medo de si mesmo e do que foi feito, seguir em frente e enfrentá-lo. Mesmo se a tradição foi parcialmente transgredida, Vita não tem mais medo do seu futuro, mas sim medo de que ela ainda se cumpra e seus parentes morram. Por isso, e dentro dessa atmosfera complexa de ambiguidades e ambivalências, Vita, para satisfazer a tradição e seus valores familiares, retorna ao seu país de nascimento e da sua ancestralidade, para realizar o desejo da tradição familiar materna, não por acaso acompanhada das atuais relações amorosas, afetivas e mediáticas.

Vários sons se misturam no regresso de Vita à Bissau e o som de cordas, que seguia Vita na sua terra anteriormente, anuncia o seu retorno, sendo que, em Paris, o som que a seguia era de um saxofone. Sons de tambores chamam para o funeral-festa-show de Vita, que acompanham a montagem do palco e a escada para as pessoas subirem para prestigiar a morta mais viva. Quando os amigos franceses de Vita e Pierre chegam a Bissau, os ritmos se misturam literalmente, assim como as pessoas. Neste momento, não distinguimos os africanos dos europeus, os franceses dos guineenses.

O oitavo e último espetáculo musical do filme *Nha fala* é um show de Vita com sua mãe, todos os seus amigos africanos e franceses, namorado e ex-namorado, familiares e amigos. A música “Ousar”, ou “Atreve-te”⁵, é cantada pela mãe de Vita e pela protagonista, acompanhadas do coro de todos os presentes, como celebração coletiva marcada pela concordância de apelos, desejos e ordens.

A letra da música incentiva que suas intérpretes, principalmente a Mãe, “ousem”, “atrevam-se”, caminhem para além das expectativas que o mundo, a

sociedade, a cultura, as tradições guineenses e africanas impuseram às mulheres, bem como aos homens de diferentes procedências: “Quando ninguém te dá ouvidos/ Quando não passas/ De uma vela na noite/ [...] Quando não tens paz na vida/ Quando os pássaros vão e veem/ Quando os rios nos levam os filhos para longe/ [...] Quando queres fazer amor pela segunda vez”.

Agora que Vita já perdeu o medo, conseguindo com que sua mãe cante junto com a heroína, todas e todos devem ousar, atrever-se, ir além das adversidades da vida, das tradições e do passadismo, para que possam (Vita, sua mãe e todos) viver a contemporaneidade, na plenitude dos seus dilemas e imperativos, dentre os quais se apresenta como palavra final a necessidade de serem iguais e diferentes. A música é uma celebração do encontro e convivência das diferenças, ao tempo em que conclamação ao respeito a todos, não importando se são do Norte ou do Sul, brancos ou negros, homens ou mulheres, nacionais ou estrangeiros, de diferentes línguas ou nacionalidade, pois, na contemporaneidade sedimentada que “translê” a controversa contemporaneidade, ex-colonizadores ou ex-colonizados pertencem ao século passado a que personagens, também em coro, dizem “adeus”, e o que importa, agora, é serem iguais na diferença, ou “ser ao mesmo tempo iguais e diferentes”.

NOTAS:

*Este artigo é uma da dissertação da autora, Juscielle Conceição Almeida de Oliveira, defendida na UFBA, em setembro de 2013.

¹ Emmanuel N'Djoké Dibango nasceu em Duala, Camarões, em 1933. É saxofonista de ritmos como jazz e afrobeat. Sua música mais conhecida é o afrobeat "Soul Makossa" de 1972, música incorporada por Michael Jackson em "Wanna be start something" e Rihanna em "Don't stop the music".

²A coreografia o filme é de Clara Andermatt, que é considerada uma das pioneiras do movimento da nova dança portuguesa e revelou, ao longo dos anos, uma identidade artística particularmente singular no panorama artístico nacional e internacional. Em 1991, cria a sua própria companhia coreografando um vasto número de obras regularmente apresentadas em Portugal e no estrangeiro. Têm relações com outros países de língua portuguesa desde 1994, quando inicia a sua colaboração com Cabo Verde, com a criação de várias obras com intérpretes cabo-verdianos, ações de formação e colaborações com artistas de diferentes áreas, que culminaram numa série de residências e projetos: Dançar Cabo Verde (1994), em conjunto com o coreógrafo Paulo Ribeiro, Projecto CV Sabe e Anomalias Magnéticas (1995), Uma História da Dúvida (1997) e o concerto encenado Dan Dau (1999) (2013).

³ Nos créditos, tem-se a informação de que a música é de autoria de Manu Dibango e Ramino Naka.

⁴ Afrobeat é uma combinação de música *yorubá*, *jazz*, *highlife*, *funk* e ritmos, fundido com percussão africana e estilos vocais, popularizado na África na década de 1970.

⁵ O título da música nos créditos apresenta-se como “Ousar”, contudo na legenda em português aparece “Atreve-te”.

REFERÊNCIAS:

BERCHMANS, Tony. *A música do filme: tudo o que você gostaria de saber sobre a música de cinema*. 4. ed. São Paulo: Escrituras Editora, 2012.

BILHARINHO, Guido. *O filme musical*. Uberaba: Instituto Triangulino de Cultura, 2006.

CARELLI, Fabiana. *Cantam pretos, dançam brancos: coreografia da colonização em Nha fala*, de Flora Gomes. Revista *Literartes*. v.1, n.1, 2012. Disponível em: <http://revistas.fflch.usp.br/literartes/article/view/509/456>. Acessado em: 30 out. 2012.

CLARA ANDERMATT. Disponível em: <http://www.clara-andermtt.com/?ln=pt&mm=20>. Acessado em: 20 fev. 2013.

CUNHA, Paulo Roberto Ferreira da. *O cinema musical norte-americano nos anos 1980: Análise de traços estéticos, temáticos e mercadológicos através dos filmes Fama e Flashdance*. Dissertação (Mestrado). São Paulo: Universidade Anhembi Morumbi. Programa de Mestrado em Comunicação, 2009.

DIAWARA, Manthia; DIAKHATÉ, Lydie. *Cinema africano: novas estéticas e políticas*. Lisboa: Sextante Editora, 2011.

KI-ZERBO, Joseph. *Para quando a África?* Entrevista com René Holenstein. Trad. Carlos Aboim de Brito. Rio de Janeiro: Pallas, 2009.

KRACAUER, Siegfried. “As pequenas balconistas vão ao cinema”. In: _____. *O ornamento da massa*. São Paulo: Cosac Naify, 2009. pp. 311-326.

MORRISEY, Dorothy. *Nha fala*. Entrevista concedida à Flora Gomes. Disponível em: http://ec.europa.eu/development/body/publications/courier/courier196/en/en_056.pdf. Acessado em 15 jun. 2010.

MOURA, Hudson. “O cinema intercultural na era da globalização”. In: FRANÇA, Andréa; LOPES, Denilson. *Cinema, globalização e interculturalidade*. Chapecó, SC: Argos, 2010. pp. 43-66.

NHA FALA. Diretor: Flora Gomes. Produtores: Luís Galvão Teles, Jani Thiltges, Serge Zeitoun. Roteiro: Flora Gomes. Produção: Fado Filmes - Portugal, Les Films de Mai - França, Samsa Films - Luxemburgo, 2002, DVD (90 min).

NOGUEIRA, Luís. *Manuais de cinema II: gêneros cinematográficos*. Covilhã, Portugal: LabBooks, 2010. Disponível em: http://www.livroslabcom.ubi.pt/pdfs/nogueira-manual_II_generos_cinematograficos.pdf. Acessado em: 30 set. 2012.

RIBEIRO, Maria de Fátima Maia. *Escritas de Áfricas entre o pós-colonial e a contemporaneidade: considerações acerca do filme Nha fala*. 2013. (Texto inédito).

RIESCO, Beatriz Leal. “A caminho de um amadurecimento na utilização da música no cinema africano: Sembene, Sissako e Sené Absa”. In: BAMBÁ, Mahomed; MELEIRO, Alessandra (orgs). *Filmes da África e da diáspora: objetos de discursos*. Salvador: EDUFBA, 2012. pp. 101-128.

SOUZA, Christine Veras de. *O show deve continuar: o gênero musical no cinema*. Dissertação (Mestrado). Belo Horizonte: Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Belas Artes, 2005, 330p.

VILELA, Augusto. *África positiva*. Entrevista concedida por Flora Gomes. Revista *Macau*. IV série, n. 4, trimestral, set. 2006, pp. 98-106.

XAVIER, Ismail. *O discurso cinematográfico: opacidade e a transparência*. 4. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2008.

Texto recebido em 25 de setembro de 2013 e aprovado em 11 de outubro de 2013.

PEPETELA E A SEDUÇÃO DA MONTAGEM CINEMATOGRAFICA: BREVES RECORTES¹

PEPETELA AND THE MONTAGE SEDUCTION: BRIEF CLIPPINGS

Laura Cavalcante Padilha

Professora Emérita da UFF
Pesquisadora CNPq

RESUMO:

Este artigo aborda a relação entre linguagem fílmica e linguagem literária, procurando demonstrar que as sequências narrativas dos romances do escritor angolano Pepetela se compõem como se fossem cenas e planos que lembram a montagem cinematográfica e levam o leitor a perceber o jogo metalinguístico que o autor parece pretender realizar em muitas de suas obras.

PALAVRAS-CHAVE: cinema; romance; metalinguagem; Pepetela.

ABSTRACT:

This study addresses the relationship between film language and literary language, aiming to show that the narrative sequences of the Angolan writer Pepetela's novels are composed like scenes and plans that resemble the cinematographic montage and guide the reader to perceive the metalinguistic game that the author seems to intend to make in many of his works.

KEYWORDS: cinema; novel; metalanguage; Pepetela.

O cinema é a forma de arte correspondente aos perigos existenciais mais intensos com os quais se confronta o homem contemporâneo. Ele corresponde a metamorfoses profundas do aparelho perceptivo, como as que experimenta o passante, numa escala individual [...] e como as experimenta, numa escala histórica, todo aquele que combate a ordem social vigente.

(Walter Benjamin)

A linguagem cinematográfica exerce forte sedução sobre o imaginário criador de Pepetela. Seu leitor atento é levado a perceber, muitas vezes, que a montagem – específico fílmico por excelência – parece dar o sentido da forma como as sequências narrativas se

desenvolvem através das cenas ficcionalizadas. O olho do receptor, convidado a interagir com o do narrador e, sob sua capa, com o do próprio escritor, vai, pela abertura da janela das páginas, descobrindo uma série de fotografias postas em movimento pela ação da escritura. Há uma tentativa clara do produtor de ir montando suas sequências e cenas em planos, ou seja, como indica Ismail Xavier, em segmentos contínuos de imagens. Citando o ensaísta brasileiro:

(...) um filme é constituído de sequências – unidades menores dentro dele, marcadas por sua função dramática e/ou pela sua posição na narrativa. Cada sequência seria constituída de cenas – cada uma das partes dotadas de unidade espaço-temporal. (...) O plano corresponde a cada tomada de cena, ou seja, à extensão de filme compreendida entre dois cortes, o que significa dizer que o plano é um segmento contínuo da imagem (XAVIER, 1984, p. 19).

Sem querer fechar qualquer viés interpretativo, pode-se pensar que alguns dos romances de Pepetela atualizam essa reflexão crítica de Xavier. Eles se organizam por sequências, constituídas por cenas, razão pela qual, ao invés de capítulos formalmente ordenados, se vão compor de segmentos que poderiam significar uma tentativa de entrelaçamento dos discursos literário e cinematográfico. Veja-se, por exemplo, a "formatação" de *Yaka*, cujas sequências se sucedem, continuamente, da "Nota prévia" ao "Epílogo".

As partes propriamente ditas da diegese de *Yaka* formam o corpo da estátua, duplo do corpo da nação. As imagens se apresentam em plano de detalhes ou *close-ups*, dominando a tela/página do livro e sempre dentro da lógica da composição: "A boca (1890/1904)"; "Os olhos (1917)"; "O coração (1940/41)"; "O sexo (1961)"; "As pernas (1975)". No final, em processo recolhitivo, ouve-se a voz da estátua e o seu corpo, embora não descrito, se indicia como finalmente composto, o que não significa ter vencido a possibilidade de futura fragmentação. Pressente-se uma tela a escurecer, ao mesmo tempo em que se estabelece uma certa desconfiança sobre a "ordem social vigente", de acordo com o exposto por Benjamin, citado na epígrafe que abre este texto.

Recuperando o final do romance: "Posso então me desequilibrar do soco e ficar em cacos pelo chão, a boca para um lado, os olhos pelo mar, o coração embaixo da terra, o sexo para o Norte e as pernas para o Sul? Ou será melhor aguardar ainda?" (PEPETELA, 1984, p. 302).

Outras vezes, como em *O cão e os calús*, a montagem se dá por paralelismo. Neste caso, as ações do cão e as relativas ao crescimento da buganvília se sequenciam em espaços distintos, isto é, em Luanda e na quinta dela próxima, sendo narradas de modo contíguo e por vezes diferentes, ainda usando expressões de Ismail Xavier (Idem, p. 21). A forma "física" de representar essa sequenciação se dá pela ordenação intervalar – "A buganvília 1", "A buganvília 2"; "A buganvília 10". Tais fragmentos funcionam como pequenos fotogramas.

Os relatos sobre o cão e suas peripécias luandenses são extensos, enquanto a fala do diário é breve, sendo grafada em tipo diferente e se expressando em tom lírico. Esta segunda voz narrante vai construindo o enfrentamento entre o cão Lucapa (provavelmente o mesmo cão vadio, de comportamento picaresco e que percorre as ruas de Luanda) e a buganvília de incontrolável crescimento. A disputa do bem e do mal é inevitável neste caso, como nos filmes, onde o herói e seu inimigo, depois de múltiplas perseguições resgatadas pela montagem paralela, chegam ao confronto final. Então, seguindo a regra, um dos dois – e às vezes mesmo ambos – tem de morrer:

O cão pastor-alemão continuava o seu embate contra a planta. Tinha perdido a cor do pelo, pois as feridas dos espinhos faziam jorrar sangue por todos os lados. Vários ramos tinham caído sobre ele e, para chegar ao tronco, ficava enredado nos tentáculos aguçados da buganvília. E o sangue saía do corpo, da boca, das patas, da garganta. Deixara de ser um cão: era uma ideia envolta em sangue (PEPETELA, 1988, p. 184).

O embate cão e planta é cinematograficamente composto em plano médio, com a câmera representada pelo olho do narrador a surpreender o movimento da luta, pelo que vai além da simples "fotografia" da cena. Reforçam o quadro a rapidez com que as imagens se sucedem, o realismo da descrição e o fechamento do *zoom* no corpo do cão. Este passa a

dominar a "tela", até chegar, por fim, à sua decomposição, com o borrão expresso pela forma de descrevê-lo como uma "ideia envolta em 'sangue'".

Há, neste e em outros procedimentos narrativos, a busca consciente, por parte do escritor, de obter o efeito de identificação de seu leitor e/ ou de seu espectador com o que ouve e vê projetado frente a seus olhos. Para obter tal efeito, ele leva seu(s) narrador(es) a espetacularizar(em) a cena, tentando trazer o receptor para dentro dela e conseguir, com isso, sua participação afetiva. Diz Eduardo Geada sobre o processo: "(...) o cinema é um espetáculo no qual o espectador não tem qualquer possibilidade de intervenção direta (GEADA, 1987, p. 9). Contudo, é a partir do olhar e da aptidão afetiva do espectador que o espetáculo se monta.

Talvez esse procedimento de envolver catarticamente o leitor, como se dá com o espectador do filme, seja um dos traços recorrentes da ficção de Pepetela que busca, via de regra, o melhor enquadramento e constrói os planos com eficácia e excelente manejo da câmera. A encenação da morte de Sem Medo, em *Mayombe*, se torna paradigmática desse cuidado com a tomada da cena e montagem da sequência. No caso, constrói-se um fantástico primeiro plano da "amoreira gigante" que se individualiza no branco da página, metonímia da tela. Este é o momento simbólico em que a floresta do Mayombe – plano geral do romance – e o homem, personagem do contado, se identificam. O movimento identificatório se dá pelo destaque do tronco, no jogo mimético da individualização: "A amoreira gigante à sua frente. O tronco destaca-se do sincretismo da mata (...) Só o tronco se destaca, se individualiza. Tal é o Mayombe, os gigantes só o são em parte, ao nível do tronco; o resto confunde-se na massa. Tal o homem" (PEPETELA, 1982, p. 266).

A seguir, a exemplo daquela "ideia envolta em sangue", que é como termina a tomada da cena da luta do cão, a imagem vai perdendo a nitidez, embora o tronco, surpreendido em "plano americano", com a câmera dele se aproximando cada vez mais, continue na tela/página do livro, a indicar sua força e resistência. A incidência da luz, nessa tomada, é de fundamental importância:

As impressões visuais são menos nítidas e a mancha verde predominante faz esbater progressivamente a claridade do tronco da amoreira gigante. As manchas verdes são cada vez mais sobrepostas, mas, num sobressalto, o tronco da amoreira ainda se afirma, debatendo-se. Tal é a vida (*idem, ibidem*).

A montagem se torna, assim, o elemento específico pelo qual as imagens se vão combinando e ritmando, como analisa Ismail Xavier (XAVIER, 1984, p. 13). O objetivo e função fundamentais do processo, já agora retomando Sergei Eisenstein, é o de exercer "o papel que toda obra de arte se impõe, a necessidade da exposição coerente e orgânica do tema, do material, da trama, da ação, do movimento interno da sequência cinematográfica e de sua ação dramática como um todo" (EISENSTEIN, 1990, p. 40).

Um outro romance em que tal coerência se materializa, com o diálogo entre a linguagem literária e a cinematográfica ganhando força e contornos inesperados, é, sem sombra de dúvida, *Lueji*. Para construir a estória em dois tempos – "quatro séculos atrás" e "quatro séculos depois" – e em torno de duas mulheres – Lueji, a mítica rainha da Lunda, e Lu, a moderna bailarina –, o produtor se vai valer do que Eisenstein chama de montagem polifônica, organizada em torno do tema pelo qual se ligam mulher e resistência, sempre na busca da criação de uma nação imaginada. Tal nação não elide o outro, mas o incorpora pelo afeto e pela compreensão. É assim quando a rainha escolhe Ilunga, um luba, para marido, trazendo a diferença para dentro da Mussumba. É esta a fala de Ilunga: "Só espero que amanhã Lueji me autorize a ficar aqui na Lunda, terra de tantos rios e elefantes (...). As terras da Luba são lindas e boas as suas gentes. Mas todas as terras são como a Luba e as gentes também" (PEPETELA, 1989, p. 264). E é assim, quando Lu escreve o roteiro do balé, misturando o próprio e o alheio, para, desse modo, resgatar o mito da origem, jamais pensado como qualquer espécie de essência, desde o momento em que ela "se pôs a escrever no caderno de apontamentos frases que esculpia e riscava, quando então mistura *fouetés*, *glissades* e *espargattas* em ritmos de kissanje, um órgão electrónico no escuro antes do relâmpago que ilumina o lukano" (*idem*, p. 199).

A construção cinematográfica do romance encontra, em vários momentos, a sua metáfora, quando se deixa clara a mistura das linguagens, não só nos cortes, nos vários tipos de planos, no movimento intenso do olho-câmera do narrador, etc, mas na sua plena explicitação, como se dá nesta passagem da obra, quando o narrador conta, resgatando uma experiência do passado: "Era de noite, estava em casa. (...). À medida que surgiam as imagens ia escrevendo. Era uma fabulosa sequência de imagens, mais para o cinema. (...) Silêncio total. De repente, ao levantar o ângulo da câmera, ou do meu olhar se preferirem, se via o marido" (*idem*, pp. 96-7).

Explicita-se aqui o processo de entrelace entre as duas linguagens, ou dos dois "instrumentos" – câmera/olhar – que põem a ficção em movimento, na página ou na tela. A chave do processo é dada pela expressão "fabulosa sequência de imagens", que identifica ambos os procedimentos artísticos, e pela palavra *cinema*, que se ilumina, saindo do latente para o manifesto do texto.

O romance *Lueji*, aliás, é um exercício de atualização desse diálogo semiótico que o narrador naquele ponto esclarece. Tudo nele é absolutamente cinematográfico, com cortes incríveis pelos quais se dá a mudança de planos, sempre a partir de uma ideia que os costura cineticamente. Passado e futuro não se colocam em blocos estanques ou distintos, mas se imbricam, sucedendo-se nas páginas, sem qualquer "aviso prévio" ao leitor. Como o próprio texto diz, "os séculos atrás" e os "depois" se casam, "parindo o presente" (*idem*, p. 199).

Há uma cena paradigmática dessa montagem polifônica do romance. Por ser extensa demais, remete-se o leitor às páginas 210 a 212. Em tal cena, Lu e Mabiala discutem a questão da criação e do imbricamento artístico entre música e poesia. Diz Lu: "(...) música e poema são geniais, até porque não se podem separar. Não há colagem, há arte" (*Idem*, pp. 210-11). A seguir, ela decide contar o que tem na cabeça sobre o roteiro ou a história de Lueji, a partir da leitura de fontes históricas e/ou antropológicas – Vansina, Henrique de Carvalho, Redinha, etc. Tudo isso

chega ao receptor da obra pela voz do narrador que nos mostra o trabalho arqueológico da bailarina, de desenterrar "fatos enterrados no esquecimento do tempo",

(...) mas que ela fazia renascer para que o mito tivesse corpo e não apenas um esqueleto, deixando assim de ser mito para se tomar realidade presente que a amparasse (...) e descrevia passos e cenas de bailado à luz do Solou da Lua, em chanas e em florestas, soletrava solos e danças de roda (...) enquanto Mabilia fazia nascer a música dançando entre os dois (*idem*, p. 212).

O texto dentro do texto, isto é, o roteiro no romance, vai-se desdobrando, reescrevendo-se frente aos olhos do leitor deslumbrado, até que Lu "emudece completamente" (*ibidem*). Nesse momento, o outro plano temporal emerge, na clave da ambiguidade, pois o narrador nos diz ser ainda a bailarina quem está contando "como via o Conselho dos Tubungo convocado por Lueji de emergência para anunciar a decisão da mudança da capital, onde primeiro aconteceu o espanto, a descrença, não pode ser, um espírito maligno tomou conta da soberana" (*ibidem*).

O estilo indireto livre traz as outras vozes que por sua vez soterram a da roteirista, emudecida. A ideia da descrença e do espanto que marcavam a postura de Lu, antes de começar a falar, une os planos, no jogo da montagem polifônica. O narrador principal vai aos poucos reassumindo seu papel e trazendo de volta o discurso direto dos personagens, com o antes de Lueji vencendo o depois de Lu. Não por acaso este é o plano onde se constrói a nova aldeia, ou seja, onde a Lunda ganha a nova vida que a caracterizará fora da estória e dentro da história que o mito é capaz de corporificar:

Depois de escolherem o terreno onde se ia edificar a nova Mussumba, que, pela tradição, devia ter a forma dum cágado com as patas de fora, Lueji se aprestou a seguir o ritual para indicar os principais pontos. Montou para as costas dum kimangata, no sítio escolhido para sua onganda, e se virou para o Nascente (*idem*, p. 217).

Sabe-se que a metalinguagem exerce um poderoso fascínio sobre o cinema. Sobre isso diz Ana Lúcia Andrade, que ela, a metalinguagem, "coloca em cena o mistério profundo do cinema na sua essência ôntica" (ANDRADE,

1999, p. 12). O mesmo se pode dizer da literatura, pois nela como naquele "muitas vezes o código é explicitado revelando a utilização da metalinguagem como estratégia eficiente na elaboração de sua narrativa" (Idem, p. 37). *Lueji* segue muito de perto esse pressuposto, pois, a cada passo, há um desvelamento dos véus sob os quais se esconde o processo da própria realização ficcional, para além da efabulação. Há uma desmontagem a que se segue a reduplicação abissal do espelhamento textual, e, mais que tudo, o imbricamento dos diversos gêneros artísticos. É como se se quisesse ir fundo no desvestimento da fantasia, por assim dizer, como mostra a leitura de duas páginas consecutivas de onde se extraem as passagens abaixo que se somam a outras já aqui resgatadas:

Lu ouvia o que estava gravado e lhe apetecia mudar a estória pois os contornos se precisavam, estranhas falas sussurradas pelo tempo a indicar a verdade desconhecida que muitos procuravam mas nunca encontravam, pois a perseguiam fora deles e não como ela, dentro dela (...)

– Vamos falar sério. O bailado não precede a música, nem esta o bailado. É dialético. Estória, música, bailado, nascem uns dos outros e, evoluindo, se modificam uns aos outros. Assim é que deve ser (*idem*, pp. 258-259).

Tudo se compõe diante dos olhos do leitor e de modo escancarado, no espaço artístico do romance: a escrita literária, como se viu; o roteiro do balé; a coreografia; a música, etc. A pulsão metalinguística domina o processo e a reduplicação se faz a marca principal do texto, a partir mesmo da primeira metáfora nele erigida, a do *lago*, cujo "espelho" persegue toda a narrativa: "Lueji voltou ao lago da sua infância. Era elíptico, grande, só os bons nadadores o podiam atravessar no sentido do comprimento (...) era rodeado de plantas com caniços compridos e de folhas grandes (...) as rosas de porcelana" (Idem, p. 9).

Por esse "espelho", assim proposto como metáfora do próprio fazer-se do romance, a narrativa visita seu código, revisitando outros que o suplementam: o do balé; o da música; o da pintura e o do próprio cinema. Como explicita ainda Ana Lúcia Andrade, tais "estratégias [são] utilizadas de forma a atingir o espectador" – no caso reduplicado pelo leitor – "envolvendo-o e estimulando-o a recorrer ao seu inventário imagético" (ANDRADE, 1999, p.

178).

Não é só pela montagem, entretanto, ou mesmo pelo jogo metalinguístico, que Pepetela tenta acionar o "inventário imagético" ou a cultura cinematográfica de seu leitor. O desenvolvimento temático de algumas de suas produções vai buscar, no arquivo da cinematografia, alguns motivos, referências e/ou cenas para que sua linguagem artística as reatualize. Cabe ao leitor decifrar o que se esconde no bloco mágico de sua criação, levantando pistas e/ou traços inscritos na "cera" de seu imaginário.

Percebe-se que algumas vezes o traço soterrado pertence já a um gesto pelo qual um texto literário na origem foi transformado em fílmico, percorrendo o caminho inverso. Mas a forma de resgate da cena ou motivo, justamente pela montagem das imagens, estabelece relações mais fortes com o filme, por assim dizer. Lembram-se dois exemplos de romances onde o procedimento se revela: *A geração da utopia* e *A gloriosa família*.

Em *A geração*, no corte de "A chana (1972)", um quase texto dentro do texto, o "homem" –, que protagoniza a grande cena e é mostrado como "um ponto minúsculo na chana" (PEPETELA, 1992, p. 121), se faz um bom exemplo do processo de decalque. Ele, pela obsessão de seu caminhar, por sua força e por sua inquebrantável deliberação de não se curvar frente aos desafios, parece uma reatualização da figura de Jordan, o Inglês, criada por Ernest Hemingway (1940) e imortalizada no filme de Sam Watson (1943). Como heróis que são, Mundial e Jordan lutam por uma causa que lhes parece justa, atualizando a pergunta posta pelo romance: "Até onde vai a resistência de um homem?" (PEPETELA, 1992, p. 143). Reforça o sentido de tal resistência a beleza da(s) cena(s) em que ela mais se mostra, quando se pode igualmente mensurar a incrível e inarredável solidão de ambos.

De outra parte, o polvo fantasmático de "enormes" proporções, na lembrança de Aníbal, tem um certo parentesco com o não menos enorme peixe de *O velho e o mar* (1952), também de Hemingway e levado à tela por Fred Zinemann e John Sturges. A luta do velho pescador Santiago é, no entanto, de certo modo amenizada com relação a Aníbal, já que o polvo se revela, uma vez vencido, "um polvinho, não o monstro marinho contra o qual

combatera" (PEPETELA, 1992, p. 249). E o personagem conclui sua avaliação, dizendo para si mesmo: "Foi a morte que te fez mirrar, ou foram estes trinta ou quarenta anos que levei para te matar? Hoje não és um monstro, mas sim o cadáver dum polvinho, certamente o maior destas águas. Não deixas de ser um polvinho. Tantos anos, tantos anos..." (*idem, ibidem*). O sentido da luta e o seu fim, a vitória e a decepção unem o "velho" e o "sábio", no mesmo e poderoso desencanto...

Quanto à *Gloriosa família*, Matilde, a filha rebelde, livre e decidida de Baltazar Van Dum, estabelece uma rede de paralelismo com Scarlett O'Hara, cuja figura carismática parece reatualizar. Como se sabe, Scarlett é uma criação de Margaret Mitchell (1936), levada à tela por Victor Fleming, em 1939, em uma realização tornada antologicamente inesquecível. Basta que se lembre, para o estabelecimento do quadro comparativo, além da composição de Matilde, a cena do baile de casamento, uma clara reescrita da festa em que Scarlett é mostrada cercada por jovens oficiais sulistas entre os quais reina soberana, exercendo sua forte e poderosa sedução. No texto de Pepetela, Matilde, na referida cena, se encontra "no meio de uma roda de oficiais mafulos" que a "comiam com os olhos" (1997, p. 103). A montagem das duas tomadas se faz de forma absolutamente semelhante, mudados, é óbvio, os referentes espaço-temporais, assim como os simbólico-culturais, o que dá mais graça ao romance do autor: "Matilde recusou o vinho que lhe queriam servir mas aceitou um segundo refresco de múcua. Já um outro oficial lhe oferecia quitaba, que vinha cortada aos pedacinhos em cima de folha de bananeira [...] E outro trouxe uma cadeira para ela sentar" (PEPETELA, 1997, p. 105).

Dos imponentes salões da mítica Tara, para o terreiro da casa de Baltazar; dos oficiais sulistas para os mafulos; da bela e altiva Scarlett para a também bela e instigante Matilde, tudo ligado pela mesma sedução tecida pela linguagem e pela representação. A memória do leitor é levada a girar seus parafusos simbólicos e a paródia latente não consegue desfazer o antigo e o novo fascínio nela gravados ou grafados.

Não por acaso o romance se fecha como o filme, com a câmera a

buscar obsessivamente a mulher que a fascinou. Ambas as protagonistas realizam um mesmo gesto de autoconfiança e de confiança no futuro, ao "apagar-se" da tela e da página, voltando estas duas ao seu branco original. Reiteram, na última cena, sua força inquebrantável, manifesta não só por suas ações, mas por seus juramentos e profecias. O amanhã é delas cúmplice e não as assusta. Eis o fecho do romance:

– E é verdade o que diz a sua irmã Gertrudes muito em segredo lá em Massangano? Que a Matilde jura que os Van Dum serão uma família gloriosa?

– Tem dúvidas, senhor Câmara?
E Matilde atirou ao velho flamengo o seu sorriso bonito e mais malandro. Se este não sentiu um fogo percorrer o baixo ventre é porque as velhas brasas estavam definitivamente extintas. Não as minhas (PEPETELA, 1997, p. 406).

A metáfora das "brasas" se pode estender para o processo de sedução – sempre uma espécie de fogo – que o cinema exerce sobre o imaginário de Pepetela, em especial o gosto pela montagem. Há um texto que parece ser a síntese de tal processo, razão por que foi deliberadamente deixado para o final deste gesto de leitura. Trata-se de *Muana puó*, para alguns de seus exegetas, um texto literário de difícil catalogação genérica: não é novela; não é romance; desliza entre prosa e poesia; beira o dramático, etc. Sobre uma coisa não paira dúvida: o seu peso alegórico e o efeito de surpresa que causa no leitor, desde o próprio projeto gráfico do livro. Tal leitor, necessariamente, embora o aviso de que o "arranjo gráfico" é "de Edições 70", não tem como ler a obra sem incorporar as imagens da máscara nela reproduzidas. Ela aparece de forma estilizada sobre o amarelo da capa; na reprodução que abre o livro e no desenho do alto de cada página em que se registram os fragmentos narrativos, com exceção daquelas onde estão os segmentos numerados com algarismos romanos.

Os referidos segmentos se apresentam em caixa alta, em negrito, sendo abertos por epígrafes e grafados em itálico "I – O PASSADO"; "II – O FUTURO" e "III – EPÍLOGO" (PEPETELA, 1978, p. 11, 85 e 169). As epígrafes repetem sempre as duas frases iniciais - "Era uma máscara

tchokuê. / Máscara de Muana puó, a rapariga" (*idem, ibidem*), mudando-se o primeiro segmento da última frase, em claro processo de ampliação fotográfica: "Com ela se dança, na festa da circuncisão" (p. 11); "Esconde as lágrimas, na festa da circuncisão" (p. 85) e "Com ela se dança e esconde as lágrimas, na festa da circuncisão" (p. 169).

A proposta de decodificação é assim posta na roda da contação, ao mesmo tempo em que a descrição da máscara, nas tomadas iniciais dos ditos segmentos, vai ganhando cada vez mais nítidos contornos e igualmente se ampliando, com a câmera em volteios a surpreender-lhe os traços; os cortes ou cicatrizes; as linhas ovais; a expressão; seu sentido, enfim. Depois dos "exercícios" I e II – Passado e Futuro – o "Epílogo" se fecha, com o mesmo gesto, isto é, o gosto pela ampliação, já agora nos incluindo, como observadores que somos, e apelando para nosso próprio gesto de e/ou gosto pela decifração. A voz que se deixa ouvir categoriza tais observadores em três tipos – os dois primeiros, mais apressados, que "estudam a máscara", começando "nos olhos" ou "pela boca" (p. 169) ou os "verdadeiros" que

começam pelos olhos até à boca e daqui voltam aos olhos para em seguida descerem à boca, e não mais se libertarem.
Estes últimos compreenderão a ternura, o mutismo, a severidade, o grito, da máscara de Muana puó.
Por isso ela é enigmática (PEPETELA, 1978, pp. 169-170).

Como o texto onde ela se inscreve / reescreve, ele próprio um quase filme resgatado em letra; daí o enigma de seu gênero literário e a não-rigidez de suas fronteiras. Tudo isso pede "observadores verdadeiros", identificados com o "grito" textual. Assim, ao insistir no primado do olhar; ao apelar para os fotogramas que se sequenciam no papel; ao optar pelo registro dos recortes, dos planos, das cenas, do jogo das imagens, enfim, que criam o "espetáculo", o realizador Pepetela parece saber que "é em função do olhar do espectador e da sua capacidade de participação afetiva que o espetáculo se organiza" (GEADA, 1987, p. 9). Não por acaso, e por isso mesmo, a primeira palavra instauradora da narrativa é *fitar*. Por ela se põe em movimento a ação de

"ver", ao mesmo tempo em que o significante *olho* faz sua festa:

Fitou a máscara. Foi atraído pela tristeza dos olhos. Fixou-se na parte esquerda. Reconheceu-se nela.
Ela foi fatalmente subjugada pelo olho direito. Nele se reconheceu (PEPETELA, 1978, p. 13).

O processo de identificação/reconhecimento salta da diegese e atinge o leitor que é convidado também a exercitar o seu próprio olhar, participando afetivamente do espetáculo, "levado a desdobrar-se" nos pequenos fragmentos ou fotogramas que a partir daí se sucederão. Tudo é movimento, com a "câmera" ou o "olho do narrador" se comportando de forma intimista e optando o "engenheiro" de som por elidir os diálogos, bastante raros, como no cinema novo. Citando ao acaso um desses fotogramas (1, 18):

Ela e ele corriam pelos espaços livres do alto da montanha, onde o capim é raro.
Pararam.
Olharam-se, desejando-se mudos.
E gotejaram suavemente, até tombarem sobre o capim. Como se fosse a primeira vez (PEPETELA, 1978, p. 49).

Talvez se pudesse "catalogar" *Muana puó* – sobretudo quando se sabe que aos amantes não-nomeados, em seu sonho de Calpe, se vêm juntar, na clave da mais pura alegoria, figuras de morcegos e de corvos – como um exercício do que se convencionou chamar, nas vanguardas, de "cinema poético". Tal forma de representação pula da tela para a página, contaminando a narrativa literária e fazendo com que ela igualmente pule do convencional para o experimentalismo. Pode-se estender, pois, para *Muana puó*, o que Ismail Xavier afirma, ao analisar o referido "cinema poético":

O cinema é instrumento de um novo lirismo e sua linguagem é poética justamente porque ele faz parte da natureza. O processo de obtenção da imagem corresponde a um processo natural – é o olho e o "cérebro" da câmera que nos fornecem a nova e mais perfeita imagem da coisa. O nosso papel, como espectadores, é elevar nossa sensibilidade de modo a superar a "leitura convencional" da imagem e conseguir ver, para além do organismo natural e a expressão do "estado de alma" que se afirmam na prodigiosa relação câmera-objeto (XAVIER, 1984, p. 86).

A extensa citação dá o mote para o fecho desta leitura; daí a

impossibilidade de qualquer espécie de corte. Vê-se, no fascínio exercido pelo cinema no imaginário de Pepetela, ou em sua sedução, o "instrumento", no caso principalmente de *Muana puó* e/ou de *Lueji*, de "um novo lirismo" que se faz presença na natureza do próprio texto. Daí porque sejam "o olho" e o "cérebro" do narrador os elementos "que nos fornecem a nova e mais perfeita imagem da coisa". De outra parte, tal procedimento leva o leitor de sua obra, aceitando aqui o jogo instigante de *Muana puó*, a deixar de lado a "leitura convencional" das imagens ficcionais montadas pelo escritor. Assim, este mesmo leitor passa a participar mais ativamente da festa linguajeira, colocando em seu próprio rosto a máscara ritual desses novos tempos literários. Tal máscara o obriga, de outra parte, a participar da dança do rito ficcional, ele próprio, do ponto de vista de sua organização interna, uma outra e simbólica "festa da circuncisão".

NOTA:

¹ Texto publicado no livro *Novos pactos, outras ficções*. Ensaio sobre Literaturas afro-luso-brasileiras, pela editora da PUC – EDIPUCRS – de Porto Alegre, em 2002.

REFERÊNCIAS:

ANDRADE, Ana Lucia. O filme dentro do filme: A metalinguagem no cinema. Belo Horizonte: UFMG, 1999.

BENJAMIN, Walter. *Obras Escolhidas: Magia e Técnica, Arte e Política*. São Paulo: Brasiliense, 1984.

GEADA, Eduardo. *O cinema espetáculo*. Lisboa: Edições 70, 1977.

PEPETELA, Arthur Pestana. *O cão e os calús*. Porto: Edições Asa para a União dos Escritores Angolanos, 1988.

_____. *A geração da utopia*. Lisboa: Don Quixote, 1992.

_____. *A gloriosa família: o tempo dos flamingos*. Lisboa: Dom Quixote, 1997.

_____. *Lueji: o nascimento de um império*. Porto: Edições Asa para a União dos Escritores Angolanos, 1999.

_____. *Mayombe*. São Paulo: Ática, 1992.

_____. *Muana puó*. Lisboa: Edições 70, 1978.

_____. *Yaka*. São Paulo: Ática, 1984.

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

Texto recebido em 30 de setembro de 2013 e aprovado dia 05 de outubro de 2013.

QUASE LENDA: O DESVIO LITERÁRIO DE PEPETELA

ALMOST LEGEND: THE LITERARY DEVIATION OF PEPETELA

Marcelo Brandão Mattos

Doutor, Universidade Federal Fluminense

RESUMO:

O artigo propõe uma análise do romance *O quase fim do mundo* (2008), de Pepetela, como uma narrativa que sugere a alternativa africana para o argumento cinematográfico desenvolvido no filme *Eu sou a lenda* (2007). Para tanto, desenvolve-se a ideia da adaptação cinematográfica, como pressuposto preliminar para o grande desvio literário de Pepetela.

PALAVRAS-CHAVE: literatura, cinema, adaptação, polifonia, distopia.

ABSTRACT:

*The article proposes an analysis of the novel *O quase fim do mundo* (2008), by Pepetela, as a narrative that suggests the African alternative to the film argument developed in the movie *I am legend* (2007). To conclude this, we develop the idea of film adaptation, as preliminary assumption for the great literary deviation of Pepetela.*

KEYWORDS: literature, cinema, adaptation, polyphony, dystopia.

Um cinéfilo entusiasmado com as produções hollywoodianas que tiver nas mãos o romance *O quase fim do mundo* (2008), de Pepetela, poderá inadvertidamente ter a impressão, nas primeiras páginas do livro, de “já ter visto aquele filme”, aproveitando uma expressão corrente. A cena de um homem solitário, um médico, a se perceber como o último sobrevivente na grande cidade em que vive, talvez no mundo, é uma intencional retomada daquilo que propõe, como mote de enredo, o filme *Eu sou a lenda* (2007), de Francis Lawrence, produzido pela Warner Bros. Na película, Will Smith interpreta um médico sobrevivente de uma epidemia global que deixou o mundo (quase) desabitado. Em plena Nova Iorque, ele transita solitário por ruas desocupadas, em busca de solução para o que parece ser o extermínio da humanidade. Seu fim promete ser trágico ou heroico, o que vier primeiro. No livro angolano, o médico Simba Ukolo parece ser, a princípio, uma reprodução do personagem fílmico, na medida em que vive experiência similar, na fictícia cidade africana de Calpe. A continuidade da leitura, no entanto, revelará que o

romance não pode ser enquadrado como uma “adaptação literária” do filme, ainda que notadamente tenha dele se valido naquilo que na linguagem cinematográfica se chama “argumento cinematográfico” – uma sugestão narrativa que permite um desenrolar de enredo.

A adaptação de uma obra literária para cinema ou de peça fílmica para a literatura, afinal, é uma transposição de linguagens, na medida em que uma estrutura narrativa é traduzida para ser “lida” por meio de outros recursos (áudio)visuais. O teórico inglês James Naremore sugere que “a adaptação é parte de uma teoria geral da repetição, já que narrativas são de fato repetidas de diversas maneiras e em meios artísticos ou culturais distintos” (NAREMORE, 2000, p. 44). Ora, aquilo que Pepetela produz como trama narrativa é diferente do que se vê na obra cinematográfica referida. Pode-se até afirmar que o romance aponta à ideia inicial geradora do filme uma saída à esquerda, um desvio por onde a história segue um rumo diverso daquele impresso na película, tendo ainda o mesmo ponto de partida. Ou seja, qualquer vinculação do romance ao filme deve desconsiderar o sentido da *adaptação*, para pensar o possível viés naquilo que seria um mero fenômeno de intertextualidade.

Evidentemente, não se está aqui a pensar na *adaptação* como simples transferência ou tradução da obra “ao pé da letra”, pois há que se considerar o tempo e as condições da produção fílmica/ literária. Nas palavras de Derrida (*Apud*: NAREMORE, 2000, p. 45), “a adaptação cinematográfica não é uma simples imitação de uma obra autêntica original, é uma ‘citação’ enxertada em um novo contexto e, por isso, inevitavelmente ressignificada”¹ Deve-se entender, nesse sentido, como afirma Ismail Xavier, que:

Livro e filme estão distanciados no tempo; escritor e cineasta não têm exatamente a mesma sensibilidade e perspectiva, sendo, portanto, de esperar, que a adaptação dialogue não só com o texto de origem, mas com seu próprio contexto, inclusive atualizando a pauta do livro. (XAVIER, 2003, p. 62)

Para se refletir sobre essa liberdade criativa nos termos de uma adaptação, pode-se até ir à própria produção norte-americana referida. Muito embora o filme de 2007 tenha-se projetado como obra independente, com destaque na mídia internacional muito acima do que recebeu o texto escrito

anterior, ele é uma transposição para o cinema do livro homônimo (1981) de Richard Matheson, escrito em 1954. Aliás, antes desse filme, outros dois, não tão bem sucedidos no mercado ou aos olhos da crítica, já haviam sido feitos a partir do mesmo livro: *The Last Man on Earth* (1964) e *The Omega Man* (1971). Adaptando a narrativa, os filmes encenam a trajetória solitária de Neville contra vampiros-zumbis assustadores, tornados assim por infecção viral, a transitarem no ambiente sombrio que se tornou o mundo.

O filme de 64 foi a adaptação mais similar ao livro original e teve o próprio autor como roteirista. Nesse filme, assim como narrado no conto, a epidemia que matou grande parte da humanidade e transformou alguns humanos em vampiros era fruto de um misterioso fenômeno espontâneo. A humanidade era vítima de uma maldição que se espalhava, como tantos outros vírus surgidos nas últimas décadas. Na adaptação seguinte, o contexto tenso da guerra fria fez com que a culpa científica fosse atribuída aos soviéticos, cujos investimentos na corrida armamentista acabaram por produzir um vírus que destruiu a população terrestre. Ambas as produções, seguindo a trilha do texto original, se apresentaram como exemplares do gênero terror, o que provavelmente fez com que não repercutissem como obras merecedoras de uma avaliação crítica nos parâmetros de um “filme de arte”. Toda a situação dramática presente em seus roteiros é mero pretexto para os efeitos sonoros e visuais que produzem sustos e arrepios na plateia.

Eu sou a lenda, o filme, se diferencia dos seus antecessores, na medida em que pretende, a partir da situação-problema narrada no livro, relatar as angústias e a solidão do (aparentemente) último ser humano vivo no planeta. A adaptação a partir do original, neste caso, é o melhor exemplo do sentido proposto por Derrida (1995) de uma releitura segundo novas circunstâncias. O grande vilão agora é o homem. Os vampiros que o perseguem já não se mostram tão assustadores, embora horrendos, se comparados ao drama humano de sentir-se só e impotente. O fato gerador do vírus *vampirizante* é a falha humana. Cientistas, na busca pela cura do câncer, através da manipulação genética, acidentalmente criaram uma praga que se alastra com rapidez, porque seus agentes infecciosos se propagam pelo ar. Ao “homem lenda” caberá uma dupla missão heroica: sobreviver frente aos zumbis infectados e, na qualidade de cientista, descobrir o antídoto que pode salvar a

humanidade. Misto de atirador de elite e herói planetário, então, Dr. Neville é a personificação do império americano autorreferido.

O homem solitário de Pepetela e a sua ficcional tragédia do fim do mundo não poderiam corresponder a esse modelo apocalíptico, cujos parâmetros se apoiam numa mentalidade hegemônica. Dr. Neville, por exemplo, nunca se preocupou em saber se haveria sobreviventes nos países do hemisfério sul. Se a metrópole norte-americana fora infectada, então, lhe parecia óbvio que a epidemia era global. Também o seu isolamento, tanto na autodefesa, quanto nos investimentos científicos em busca da salvação humanitária, é emblemático como retrato de uma nação que controla a força bélica mundial e os centros internacionais de pesquisa, muitas vezes promovendo testes de laboratório em lugares menosprezados do globo. Enfim, ainda que seja vítima das circunstâncias, o médico do filme estadunidense é um ícone do imperialismo mundial.

Por esse motivo, a se considerar *O quase fim do mundo* como uma “derivação” do filme *Eu sou a lenda*², não se pode pensar no romance como uma adaptação do roteiro, mesmo considerando a liberdade criativa de toda peça adaptada em relação ao seu original. Aquilo que o autor propõe como enredo é uma guinada, um escape em relação à narrativa original, a partir do princípio da história, ou do argumento cinematográfico, conforme já dito. Ficcionalizando a situação criativa do texto literário, é como se o escritor angolano, saído do cinema, pensasse: “Se a descoberta do *estar só no mundo* ocorresse a/com um africano, a história tomaria um rumo completamente diferente”. O romancista, então, reescreve a hipótese de um médico sobrevivente no mundo sem humanos, segundo uma realidade sociopolítica e ambiental africana; ou seja, distinta daquela que produziu, no norte, o homem lenda.

Na trama de Pepetela, não há espaço para heroísmos solitários. Aliás, não há sequer espaço para solidões. A partir da imagem andarilha de Simba Ukolo, nas primeiras páginas do livro, revelar-se-á um grupo restante no mundo a estabelecer diálogos e relações interpessoais que serão cruciais para que se entenda a sobrevivência na África. Em outras palavras, no romance, o indivíduo que se apresenta como o último homem vivo não poderia estar sozinho, pois não seria capaz de reproduzir a multiplicidade étnico-cultural que

caracteriza o espaço social angolano/africano (grande expoente da periferia global). Além disso, sua localização em uma cidade fictícia, “entre a nascente do Nilo, a qual por vezes ainda é discutida, a do Congo e a do Zambeze” (PEPETELA, 2008, p. 54-55) – junto a personagens que estão em trânsito, deslocados de um suposto espaço de origem –, representa bem um continente que questiona a geografia imposta pelo esquadro europeu (e as esquadras europeias), contra uma realidade étnico-social pré-existente.

Um a um, os sobreviventes a surgirem na cena do romance apresentam-se, asseguram-se como vozes ouvidas no “pós-apocalipse” proposto como marco inicial da história narrada e demarcam, querendo ou não, a presença de sua bagagem étnico-cultural no tempero da nova humanidade a ser (re)construída. O médico Simba Ukolo é a primeira presença no livro de Pepetela. Durante um período (convertido em algumas páginas, no sentido físico no livro), o médico será a única voz audível (ou legível). Em gesto engenhoso, o autor fá-lo-á assumir a função narrativa inicial, não apenas como estratégia discursiva da representação solitária, mas como parte de um jogo em que a primeira pedra de um quebra-cabeças é encaixada – evidentemente, como toda boa armadilha lúdica, sem qualquer advertência prévia ao aventurado leitor. Aquele que se apresenta como o narrador será apenas o primeiro de uma mesclada e maleável malha *polifônica*, pensando na terminologia de Bakhtin (2008).

Ao final do primeiro capítulo, Simba encontra Dona Geny – mulher de meia-idade, fanática religiosa da seita dos Paladinos da Coroa Sagrada – e a quebra de seu isolamento será o passo decisivo para a dança de narradores que o autor proporá em seguida. Finda a primeira parte do livro, ao virar a página, o leitor perceberá não ser mais Simba Ukolo “aquele que narra”:

Os habitantes de Calpe, depois da ‘coisa’, eram de fato quatro: os nossos já conhecidos Simba Ukolo e Geny, o homem que fora avistado a correr atrás de um cão e se chamava Kiari [...]; e a menina Jude, de dezasseis anos de idade, aparentemente tímida e chorona (o que era perfeitamente normal nas actuais circunstâncias) (PEPETELA, 2008, p.26).

Fornecida a pista fundamental para que se possa percorrer, com alguma consciência, o tortuoso e fragmentado caminho proposto como arquitetura textual, caberá ao leitor a missão de tentar localizar os donos das vozes

emaranhadas na narrativa, ousar destrinchá-las, ou simplesmente – o que será lhe mais conveniente, tanto em relação ao prazer da leitura, quanto ao acesso mais preciso às ideias semeadas pela mão autoral – aceitar a multiplicidade como nova semântica da subjetividade. A estratégia polifônica, adotada pelo autor, é mais do que uma escolha puramente estética; é, na verdade, um procedimento formal a espelhar, reproduzir, mimetizar a realidade representada. Ninguém pode, sozinho, contar aquela história, porque a solidão narrativa sugere uma autoridade, impõe – como verdade absoluta – uma versão sobre as outras, determina a subjetividade como algo singular. Se aceitarmos, como define Nietzsche(1983, p.48), que a verdade é “uma soma de relações humanas, que foram enfatizadas poética e retoricamente, transpostas, enfeitadas, e que, após longo uso, parecem a um povo sólidas, canônicas e obrigatórias”, precisaremos, seguindo a proposta de Pepetela, pluralizar o discurso a fim de propagar o múltiplo como um texto mais próximo do que seja uma verdade socialmente aceitável.

A múltipla discursividade, em *O quase fim do mundo*, será – portanto – o retrato das diferenças próprias de cada personagem no embate que visa à formação de uma nova sociedade e o texto que ela produzirá como seu produto coletivo. As vozes dos personagens, somadas à voz de um supranarrador (por assim dizer), mais do que simplesmente revezarem-se na função narrativa, concorrem no sentido de impor a sua subjetividade como parte da construção do discurso e, conseqüentemente, da realidade por ele projetada. Isso porque o emaranhado polifônico “se trata da combinação de discursos plenos das personagens acerca de si mesmas e do mundo, discursos que são provocados pelo enredo mas não cabem no enredo” (Bakhtin, 2008, p. 313). Evidentemente, se é certo dizer que ninguém pode contar isoladamente uma história, também será sustentável a ideia de que não se poderá contar a história de todos, de modo que o texto polifônico assumir-se-á como um fragmento, algo incompleto, um recorte, um roteiro editado com muitas participações, sem que seja possível reproduzir todas as imagens e vozes que permanecem vivas (mas ocultas) além do “filme exibido”. Mais uma vez, restará ao leitor a aceitação da incompletude, a sublimação do desejo de saber o que não se mostra nas linhas do romance, mas se supõe haver, pelas arestas necessariamente mal-acabadas que a engenharia polifônica produzirá.

Os personagens de *O quase fim do mundo* são, nesse sentido, complexos, porque se apresentam incompletos. Pouco se sabe do seu passado e suas ações contraditórias não permitem uma definição clara dos arquétipos que, de um modo geral, suas presenças sugerem. Ainda assim, são representativos de realidades visíveis e distintas que não podem ser desprezadas na reconstrução do mundo a ser reiniciado em África. Ukolo é um cientista, mas também um humanista; parece ligado à própria terra e declara “sou africano”; mas aparece descrito, às vezes, como um homem europeizado. Dona Geny é religiosa, porém capaz de se armar e saquear um banco, diante do desespero do holocausto. Jade é apenas uma menina, e pode parecer ingênua e assustada; no entanto, será a única mulher a encarar a pilotagem de um avião e se mostrará uma obstinada sedutora diante da concorrência para a formação de pares. Kiari, o louco, é a própria representação do sujeito indefinido; seu nome não é confirmado, sua identidade não é revelada e ele vagueia por caminhos desconhecidos durante praticamente todo o período delimitado no romance. Os outros personagens, a adentrar a cena sucessivamente, não terão caracterizações menos difusas.

Formado o grupo de sobreviventes do romance – antes que, “no futuro do livro”, se encontrem os habitantes da floresta –, estarão expostas as manifestações de identificação e rejeição, componentes de todo conjunto populacional, que serão determinantes na microcós mica (re)construção social. O ponto de contato, crucial para a identidade coletiva, se faz na linguagem: a língua suahili, amplamente difundida no território africano, é criteriosamente escolhida como código vigente pelo astuto autor, peça-chave de sua narrativa. Afinal, se há algo significativo na(s) história(s) africana(s) é a problematização da língua, ora como ameaçado símbolo autóctone, ora como polêmica herança refabricada dos colonizadores. A criação de uma língua africana como novo sistema linguístico de comunicação – logo (veremos adiante), de poder – soa como poética provocação de um autor angolano a destruir e recriar toda a humanidade, algo como uma “desobediência epistêmica” (MIGNOLO, 2008, p.287) no cânone da literatura mundial(izada).

A unidade do pequeno grupo não se fará, contudo, apenas pelo compartilhamento da linguagem, obviedade em terras onde nem sempre “a pátria é a minha língua”. Os “locais” revelam a existência de “grupos” cindidos

na sociedade calpeana, ficcionalidade de Pepetela a representar as fraturas étnicas da sociedade angolana e de tantos povos em África ou outras partes do mundo. Dona Geny é quem sinaliza a questão, até então silenciada, quando diz a Ukolo: “Só te preocupas com os do teu grupo” (PEPETELA, 2008, p.218). A partir daí, a questão sectária será assumida pelos habitantes da cidade, para em seguida ser relevada no novo contexto vivido. Dirá Simba a Riek:

Certamente sabes que aqui se passaram muitas guerras e massacres, Riek. Uns grupos contra os outros. O que os distinguia era fácil de descobrir, mas muitas explicações foram dadas durante os tempos. [...] o fato é que ainda somos capazes de discriminar, (PEPETELA, 2008, pp. 222-3).

A resposta de Riek dará uma dimensão ampla e humanista ao comentário local: “Alguns povos muito parecidos também se mataram uns aos outros na minha região – disse Riek”. (PEPETELA, 2008, p. 223).

A questão étnica, entretanto, não se mostra o único traço distintivo (e atrativo) do grupo. A questão racial, sutilmente colocada, também dá as cartas no jogo de arranjos e combinações possíveis. Existe uma cumplicidade entre os acadêmicos, por exemplo, revelada no encantamento de Ukolo com Ísis, em detrimento ao desinteresse que o médico tem pela menina Jude, de simples formação. Há, de outro modo, a atritada relação entre a medicina e a religião, personificadas em Simba e Geny, respectivamente. Inversamente, nota-se uma respeitosa convivência entre o doutor da medicina formal, seu saber científico, e o “médico do povo”, o curandeiro Riek e sua sabedoria da terra. A cumplicidade feminina é, da mesma forma, ressaltada, quando os homens chamam atenção à necessidade de procriação para a perpetuação da espécie, o que obrigaria as mulheres a se colocarem como “parideiras” da nova geração. Também se destaca a união dos mais-velhos, ao optarem por permanecer na África, ao invés de partirem com o grupo para a Europa. São muitos, portanto, os nós cerzidos e desfeitos na intrincada malha de relações humanas proposta no enredo.

A discussão sobre a multiplicidade identitária se amplifica, ou ganha novos contornos, quando os sobreviventes resolvem ir “procurar outras pessoas para norte, até à Europa” (*ibidem*, p.269). A curiosidade sobre a existência do fenômeno no centro político-econômico mundial, bem como a

irônica possibilidade, aventada pelos personagens, de entrar no velho (?) continente “sem precisar de pedir visto” (*ibidem*, p.269), ou de “repovoar a Europa” (PEPETELA, 2008, p.318), incrementa a discussão que o voo de Pepetela evoca sobre a atritada-mas-intrincada relação entre Europa e África. Os sobreviventes de Calpe em trânsito, na “ponte-aérea” afro-europeia, vão materializar o fluxo cultural bilateral que une os dois terrenos e descobrirão que “lá e cá” já não são (se é que um dia foram) territórios intactos e excludentes.

A proximidade entre África e Europa, no entanto, restringe-se ao aspecto simbólico do complexo conceito de cultura. Do ponto de vista político, no articulado jogo de poderes que remonta à ideia de uma comunidade internacional, a distância persiste e se condensa, na cena do romance, em um momento crucial do enredo: a descoberta do plano que deu fim (ou quase fim) ao mundo. O motivo extremo desse plano já se destaca. A ideia do grupo fundamentalista político-religioso que o concebeu era “*purificar a Europa dos lixos árabes, judeus, ciganos e africanos que cada vez mais contaminam as populações brancas*” (PEPETELA, 2008, p. 340). O discurso de tom neonazista reproduz a ideologia que fundamentou os esforços coloniais nos séculos passados e que persiste, em alta medida, na comunidade europeia e outras regiões do mundo, ao menos para determinados grupos sociais. O desprezo pela África será reiterado, na sequência do texto, quando o ficcional autor de uma carta encontrada, réu confesso do crime mundial, demonstrar preocupação com a eficácia das armas radioativas, ao afirmar: “Penso que se menosprezou uma região limitada entre a África Central, a Oriental e a Austral” (PEPETELA, 2008, p. 344). De acordo com sua criminosa análise,

Talvez pela pouca importância que sempre se deu à África, é possível que aí o impacto não seja o suficiente e que alguns seres vivos possam sobreviver, sobretudo se não estiverem em contato com superfícies metálicas, as quais aumentam a potência do feixe de luz (PEPETELA, 2008, p. 344).

O comentário da americana Janet, em diálogo com Simba, reforçará a ideia contida na carta:

– [...] Uma parte de África escapou... escapou não, pois quase tudo desapareceu... mas, enfim, ficou alguma vida por causa do imenso desprezo com que eles encaravam o vosso continente.

– Ironia? – disse Simba. – O mais desprezado dos sítios, África, é o que acaba por guardar vida? (PEPETELA, 2008, p. 349).

Descoberto o mistério sobre o desaparecimento quase total da vida na Terra, restará aos sobreviventes a decisão sobre o local onde fixarão residência para a reconstrução do mundo. Mais uma vez, saborosamente – para nós, leitores –, o debate entre permanecer ou partir, travado pelos personagens, revelará o pulverizado jogo de aproximações e distanciamentos que constitui as identidades componentes do grupo. Pepetela nos presenteia com escolhas que revelam os múltiplos sujeitos de sua composição. O sul-africano Jan, descendente de holandeses, quer retornar a Calpe e diz: “Lá é o nosso sítio”. A norte-americana Janet também decide voltar a viver na África. A somali Ísis, que estudava o império Lunda, deseja permanecer em Paris e diz, em trecho adiante: “O meu filho vai nascer em Paris. Vai ser o primeiro europeu desta nova humanidade” (PEPETELA, 2008, p.372). Kiboro, por amor, viverá com ela na Europa.

De volta à África, os demais sobreviventes, além de reverem os três mais-velhos que permaneceram em Calpe, encontrar-se-ão com “os aldeãos” (PEPETELA, 2008, p.282) que haviam sido avistados do avião, antes ainda da viagem, e com os quais já haviam feito um contato rápido. Na época, constatou-se que não falavam o suahili. “Julius disse para Jude, temos o suahili, senão haveria dificuldades entre nós. Imagina agora com eles que não conhecem o suahili e sempre viveram na floresta” (PEPETELA, 2008, p. 282). Dona Geny, que recepciona os retornados amigos, reforça o problema de comunicação com os novos sobreviventes: “Falamos uma língua estranha, da floresta” (PEPETELA, 2008, p.376), diz a religiosa. O conflito linguístico será simbólico no sentido de metaforizar (ou metonimizar) uma alteridade que se revela no novo mundo em reconstrução. As próprias designações da população encontrada na floresta: os “camponeses”, os “aldeãos” ou a “população das matas” (PEPETELA, 2008, pp. 282-3), deflagram a diferença. Assim como, nas palavras de Mignolo (2008, p. 289), “não havia índios nos continentes americanos até a chegada dos espanhóis; e não havia negros até o começo do comércio massivo de escravos no Atlântico”, os homens encontrados nas regiões rurais próximas a Calpe “nascem” com as novas designações da alteridade que lhes foram conferidas. E a diferença não se

limitará à nomeação. A nova sociedade também terá suas castas, na medida em que aceitam com facilidade que sempre haverá mandantes e mandatários nas relações humanas coletivizadas. O seguinte diálogo entre os integrantes do grupo não deixa dúvidas quanto a isso:

– É bom mesmo que Riek convença as pessoas a virem – disse Julius. – Para produzirem comida...

– Enquanto nós mandamos e comemos – disse Janet, em voz sumida.

Dippenaar ouviu-a, no entanto. Apoiou com a cabeça, é isso mesmo que vai acontecer, sempre foi assim, uns trabalham, outros mandam. Ele estava bem, tinha uma profissão útil, piloto de avião. Simba também, como médico podia exigir a comida que outros produziam a troco de terapia.

– Seremos a classe dominante – disse o sul-africano. – Há dúvidas?

Tanta crueza inibiu qualquer palavra ou gesto discordante. Abaixaram as cabeças, rendidos ao inevitável (PEPETELA, 2008, p.378).

Ao final, após a notícia de que Jan havia comprado uma esposa, despertando a fúria feminista de Janet, mas a complacência do restante do grupo, o pensamento de Simba sobre a ação do sul-americano resume a discussão acerca dos “novos” valores para a reconstrução da humanidade, que estarão vigentes no futuro que escapa às páginas do livro:

Estavam a construir uma nova humanidade com a gente que havia e todos os processos valiam. A anterior humanidade também não deve ter começado melhor, se atendermos à maneira como terminou. Falando de valores morais então... (PEPETELA, 2008, pp. 380-1).

O bem e o mal, portanto, seguem em duelo, no romance e fora dele, em cada sujeito e, conseqüentemente, nos organismos sociais.

A rendição ao “inevitável” é parte de um projeto de sociedade(s) no qual a colonialidade (ou o neocolonialismo) é uma realidade constituinte. Render-se ao inevitável, neste caso, é demarcar o fim da utopia (não necessariamente do sonho, enquanto ordem do desejo) de que possa haver igualdade e justiça, no sentido mais pleno, em algum lugar ou tempo regido pela humanidade, cara lição a um angolano que dedicou parte de sua vida à libertação nacional para a construção de uma república popular. A um leitor desavisado – que esperasse, ao final, o paraíso edênico na nova África, como lição angolana que se antepusesse à noção imperialista europeia –, faz-se uma lição acadêmica: Não há, nesta tessitura romanesca, espaço para o compromisso didático, pois já

não há “um” mundo a ser construído, “o” herói a ser coroado, “a lenda”, mas verdades e sujeitos que se cruzam em uma trama de possibilidades.

Se há um *quase* fim do mundo, simbolicamente a apontar a otimista hipótese da reconstrução a partir da ruína – e a África como emblemático palco para o berço da humanidade –; há, de outro modo, a aceitação de um fim, distopia da humanidade, desfiguração do sonho africano para o *novo homem*, como sonharam Agostinho Neto, Amílcar Cabral, Mandela e tantos outros. O romance, engenhosamente, revela aí a bifurcação semântica necessária à sua leitura. Não é possível lê-lo apenas como sonho africano de reconstrução social, nem entendê-lo simplesmente como uma obra que se incorpore ao discurso universal. Sua mensagem só se traduz no atrito das antíteses que constituem a nova realidade africana (e de tantas outras partes do mundo): o eterno embate entre o universal e o local, a distopia e a utopia, o fim e o quase fim do mundo.

NOTAS:

¹ Nossa tradução do original (em inglês): “the film adaptation is not simply a faded imitation of a superior authentic original: it is a ‘citation’ grafted into a new context, and thereby inevitably refunctioned.”

² Em conversas informais, o autor angolano admitiu ter-se inspirado na película para a produção do romance.

REFERÊNCIAS:

BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da poética de Dostoievski*. Trad. Paulo Bezerra. 4. ed. Rio de Janeiro: Ed. Forense Universitária, 2008.

DERRIDA, Jacques. *A escritura e a diferença*. São Paulo: Perspectiva, 1995.

MATHESON, Richard. *Eu sou a lenda: mestres do horror e da fantasia*. São Paulo: Editora Novo Século, 1981.

MIGNOLO, Walter. *Desobediência epistêmica: a opção descolonial e o significado de identidade em política*. Trad. Ângela Lopes Norte. *Cadernos de Letras da UFF – Dossiê: Literatura, língua e identidade*, nº 34. Niterói: Instituto Letras/UFF, 2008, p. 287-324.

NAREMORE, James (org). *Film adaptation*. New Brunswick; Nova Jersey: Rutgers University Press, 2000.

NIETZSCHE, Friedrich. “Sobre verdade e mentira no sentido extra-moral”. In: _____. *Obras incompletas*. 3. ed.. São Paulo: Abril Cultural, 1983, pp. 43-52. (Coleção Os Pensadores)

PEPETELA. *O quase fim do mundo*. Lisboa: Dom Quixote, 2008.

XAVIER, Ismail. "Do texto ao filme: a trama, a cena e a construção do olhar no cinema". In: PELLEGRINI, T. (et alii) *Literatura, cinema, televisão*. São Paulo: Senac; Itaú Cultural, 2003.

Texto recebido em 02 de agosto de 2013 e aprovado em 30 de setembro de 2013.

A INVENTIVIDADE COMO NECESSIDADE NO CINEMA AFRICANO

THE INVENTIVENESS AS NECESSITY IN THE AFRICAN CINEMA

Marta Aparecida Garcia Gonçalves

Profa. Doutora de Literaturas em Língua Portuguesa
Universidade Federal do Rio Grande do Norte

RESUMO:

Este estudo analisa alguns aspectos do filme longa-metragem *Nha Fala*, do cineasta guineense Flora Gomes, observando os recursos estético-filosóficos-discursivos utilizados e as confluências com algumas teorias pós-colonialistas, buscando mostrar a opção por uma produção de liberdade e de reação existencial que se firmará na busca de uma *linguagem poeticamente contra-ideológica*.

PALAVRAS-CHAVE: igualdade; Flora Gomes; filmografia africana; política; tabu.

ABSTRACT:

This study examines some aspects of the movie feature film Nha Fala, the Guinean filmmaker Flora Gomes, observing resources aesthetic-philosophical discourse-used and the confluences with some post-colonial theories, trying to show the option for a production of liberty and existential reaction to be established in search of a language poetically counter-ideological.

KEYWORDS: equality, Flora Gomes; african filmography; policy; tabu.

A razão para tanta inventividade é a necessidade.

(Santiago Alvarez)

Se quiseres suportar a vida, prepara-te para a morte.

(Sigmund Freud)

A descolonização jamais passa despercebida porque atinge o ser, modifica fundamentalmente o ser, transforma espectadores sobrecarregados de inessencialidade em atores privilegiados, colhidos de modo quase grandioso pela roda-viva da história. Introduz no ser um ritmo próprio, transmitido por homens novos, uma nova linguagem, uma nova humanidade. A descolonização é, na verdade, criação de homens novos. Mas esta criação não recebe sua legitimidade de nenhum poder sobrenatural; a 'coisa' colonizada se faz no processo mesmo pelo qual se liberta.

(Frantz Fanon)

Mahomed Bamba, em estudo sobre o cinema africano afirma que muito se discute acerca da função do cinema na África pós-colonial. Para ele:

Os cineastas africanos precisam voltar-se para o passado não apenas como fonte de inspiração, mas como forma de dever de memória no sentido de o arrancar do esquecimento onde a ideologia colonial o havia soterrado. Tampouco devem permanecer fascinados por esse passado pré-colonial recuperado e glorificado a ponto de

deixarem de olhar para o presente e o futuro da África que interpelam tanto quanto a sua história passada.

(BAMBA, *site* citado)

Essa dupla missão citada por Bamba, a de restaurar um passado cujos valores não devem cair no esquecimento e ao mesmo tempo manter os olhos voltados para um futuro, encerra o desafio, as contradições e a função desse cinema pós-colonial. Novos olhares nascem dessa dupla função: o cinema adota uma postura que não se firma mais em denúncias, e sim buscará, sobretudo, explicar os fatos a partir dos atos que os geraram.

Nesse panorama, o cinema africano contemporâneo adquire a função que outrora era de incumbência da escrita literária nas décadas de 60 e 70. Ressalte-se nesse período a produção poética de Agostinho Neto, escritor angolano, que consegue combinar o tom de combate e contestação com um cunho lírico, mesclado por uma profunda religiosidade que vai conferir ao médico e escritor um lugar de prestígio na primeira fase da produção literária angolana. Os movimentos de libertação, de descolonização e a utopia da independência eram as principais temáticas literárias de outrora. Já na produção cinematográfica atual, há a preocupação com as aspirações pós-coloniais enxertadas em regimes políticos, culturais e econômicos que lhes são impostos pela globalização. Cogitar esses temas atuais vai obrigar ao extrapolamento do espaço geográfico africano em todos os sentidos: novas produções, novos patrocínios, novos públicos que visarão revelar novos paradigmas para o cinema africano numa busca de temas que não se fechem num nacionalismo xenófobo, mas que, pela sua singularidade, possam expor temas globais como as migrações, as guerras, as políticas de identidade, o meio ambiente, a saúde, a junção/separação entre tradição e modernidade, o impacto causado pelos amoldamentos estruturais, dentre tantos outros.

É neste percurso de afirmação do cinema africano que o filme *Nha Fala*, realizado pelo cineasta Flora Gomez, em 2002, retrata a nova proposta de cinema na/da África. O cineasta Flora Gomez nasceu em 1949, em Cadique, na Guiné-Bissau. Estudou cinema no Instituto Cubano de Artes (ICAIC), dirigido por Santiago Alvarez, que é considerado um dos maiores documentaristas latino-americanos e mais tarde complementou seus estudos no Senegal, sob a orientação de um dos mestres do cinema africano, Paulin

Soumarou-Vieyra. Em seguida, Flora Gomez trabalhou como repórter ligado ao Ministério da Informação. Exerceu várias funções em seu país, entre as quais a de cinegrafista, fotógrafo e diretor de cinema. Seu primeiro filme data de 1987, *Mortu Nega*, em que Flora Gomez relata o trajeto de seu país até a independência. *Mortu Nega* alçou o cineasta no mercado internacional, ao ser bem recebido pela crítica em geral. Outro filme de destaque foi *Os Olhos Azuis de Yonta*, produção de 1992, onde o cineasta busca refletir os conflitos entre gerações, as que efetivamente participaram da guerra, e as novas. Logo após, em 1996, Flora Gomez realizou o premiado *Po di Sangui*, ficção de 90 minutos, que conquistou a Palma de Ouro no Festival de Cannes. Em *Po di Sangui*, observa-se que a percepção do cineasta em relação à linguagem não está presa a uma cadeia metafórica de sentidos, pois, ao usar a língua crioula falada em Guiné-Bissau, ele transporta o filme de uma simples etnoficção ou docuficção para algo mais; algo que buscará aliar arte e vida, num compósito de grande valor estético e documental.

O enredo de *Nha Fala* apresenta a jovem africana Vita, que parte de Cabo Verde para a Europa para continuar seus estudos. Antes da sua partida, a moça promete à mãe que respeitará a tradição familiar da proibição do canto feminino, cujo tabu se estende na família por várias gerações. A quebra do tabu, ou seja, se Vita ousasse cantar, traria a morte à jovem. Vita faz a promessa à mãe e parte em direção a Paris. Lá conhece o jovem músico Pierre, por quem se apaixona e que a convence a gravar um disco – de imediato sucesso. Já famosa, mas preocupada com a quebra da promessa feita à mãe e por não estar em paz com sua própria consciência, a jovem retorna à Cabo Verde trazendo consigo Pierre. Em Cabo Verde, Vita demonstra aos que estão no seu entorno que é possível superar até mesmo a morte se houver a coragem da ousadia. Para isso, ela encenará sua própria morte e posterior ressurreição.

Entremeada à história de Vita, Flora Gomez apresenta enredos paralelos que se ligarão, ao final, à narrativa mestra, como a busca de um lugar para fixar uma estátua do herói nacional guineense Amilcar Cabral, morto em 1973. No filme, duas personagens andam pelas ruas de Cabo Verde com a estátua ora às costas, ora em um carrinho de mão, até conseguirem encontrar

o lugar ideal para fixá-la, missão que, no início da narrativa, havia sido entregue à Vita por Yano, um jovem enamorado que desejava conquistá-la de qualquer forma, mas que Vita repele por não concordar com a sua forma de enriquecimento ilícito.

A narrativa da estátua-sem-lugar é, na verdade, uma paródia à verdadeira história da estátua de Amílcar Cabral que, elaborada pelo arquiteto cubano Lázaro Calvo, foi construída em 1985, em Cuba, e, em 1986, foi doada ao governo da Guiné-Bissau. Durante 24 anos, a estátua esteve guardada no quartel de Amura, em Bissau, sem ser exposta em local público. Em 25 de maio de 2009, Dia da África, a estátua foi finalmente deslocada do quartel e exposta ao público em uma grande festa. Flora Gomez explicitou aqui sua admiração pelo amigo e libertário Amílcar Cabral que, segundo o próprio cineasta, foi quem lhe colocou uma câmera nas mãos e manteve aceso o sonho da independência e da justiça social. No filme, o pedestal para a estátua só é encontrado no final da narrativa, quando todos se atrevem a cantar e a olhar para seu passado e sua própria cultura.

Amílcar Cabral, nascido em Guiné-Bissau e de pais cabo-verdianos, destacou-se como líder da guerrilha que o PAIGC – Partido Africano para a Independência da Guiné-Bissau e de Cabo Verde, por ele fundado – desenvolveu em prol da libertação dos dois países. É considerado um dos líderes humanistas mais carismáticos e mais influentes do nacionalismo africano, denunciando as injustiças que a situação colonial trazia para os povos colonizados.

A questão da austeridade da Igreja também é abordada logo no início do filme, quando o padre local obstrui momentos de alegria e confraternização entre Vita e seus amigos, simbolizados sempre pela presença do canto. O religioso assume na narrativa o tom de austeridade frente às tradições culturais dos africanos, sejam elas simples manifestações festivas ou até mesmo um culto animista. Tais manifestações são atualizadas no filme pelo sacrifício de um porco por ocasião do funeral do Sr. Sonho, um vizinho de Vita.

Uma das principais características dos trabalhos de Flora Gomez é exatamente a busca por expor, ainda que metaforicamente, o dilema vivido entre as gerações: a difícil conciliação da tradição com a modernidade, suas

contradições. Da herança ao do pensamento de Santiago Alvarez, embora traçando um caminho diferente – Santiago era documentarista e Gomez trilha também o caminho da ficção, entremeando trabalhos nas duas áreas –, é possível perceber que Gomez continua o percurso do mestre, e seu trabalho reflete também as preocupações do cineasta cubano, focado nos grandes temas do mundo atual e na reflexão sobre a ação do cinema ficcional na nossa época. Santiago Alvarez afirmava:

Não creio no cinema pré-concebido. Não creio no cinema para a posteridade. A natureza social do cinema demanda uma maior responsabilidade por parte do cineasta. É urgência do Terceiro Mundo. Essa impaciência criadora do artista produzirá a arte dessa época, a arte da vida de dois terços da população mundial. (ALVAREZ, 1969, pp. 54-55)

É a continuidade desse pensamento que se constata em *Nha Fala*, do cineasta guineense Flora Gomez, mas com um diferencial: se para Alvarez a realidade é uma ficção constante¹, em Gomez, a ficção é uma possibilidade de realidade constante. *Nha Fala*, que pode ser traduzido como *Minha Fala, Meu Destino*, é um filme longa-metragem apresentado como uma comédia musical com a técnica e a estética do vídeo clipe. Vita, uma jovem e bela mestiça infringe um tabu cultural cultuado por gerações e gerações em sua família: o de que as mulheres não podem cantar, o canto as levaria à morte. O interessante no enredo é que a transgressão de Vita ao tabu não percorre o caminho que deveria, pois, ao invés de trilhar o caminho da morte, levará Vita ao caminho da vida, simbolizada aqui não só na vida da jovem, mas na vida de todos aqueles que estão ao seu entorno e ousam um pouco mais; se pode afirmar que na própria vida do seu país, e da própria África.

Vale lembrar que, na oralidade, a voz não representa somente uma fala para os povos africanos, mas constitui o próprio alicerce da existência, pois é a partir da voz e da memória que se instala o gesto do homem e o sentido do mundo. Se ligarmos a questão da fala como mediadora do sagrado, é possível atribuir-lhe um significado de fala privilegiada, e o dono da palavra, ou seja, aquele que fala é igualmente o dono da voz e, por sua vez, do gesto, do fazer e, portanto, do decidir. Vita é a portadora da voz no filme, aquela que decide ou transgride: atreve-se.

A morte é outro tema importante que cerca as produções de Gomez, e, em *Nha Fala*, está presente desde o início do filme, onde crianças realizam o funeral de um papagaio morto. Há a lembrança do herói morto, Amilcar Cabral, a morte de um vizinho de Vita, o Sr. Sonho, e a advertência da mãe contra o canto feminino que traria a morte. A narrativa do funeral de um papagaio aparece também ao final do filme, num caráter cíclico. No fundo, a existência é um ciclo e a finitude consiste no retorno ao princípio. No entanto, o que se observa é que em cada ciclo há uma experiência diferente, há o confronto com outro lugar, outra forma de se ver as coisas.

O psicanalista Renato Liberman, seguindo a visão freudiana em relação à morte – *Si vis vitam, para mortem*, ou seja, “Se queres suportar a vida, prepara-te para a morte” (Freud, 1974, p. 339) –, afirma que comumente o ser humano encara a finitude da vida como algo que assombra e contra o qual já se nasce lutando. A ideia da finitude, portanto, persegue o ser humano ao longo de toda sua existência. Para Freud, um dos fatores do sentimento de alienação do mundo reside no modo como o indivíduo se porta em relação à imagem de morte, que comumente se dá como forma de alheamento, ou seja, a morte é simplesmente eliminada da vivência, e o ser humano se comporta como se fosse eterno. Desse alheamento nasce o conflito e o imperativo de buscarmos maneiras de enfrentá-lo para aliviar a angústia e o temor. Freud reforça no texto “Nossa atitude para com a morte”, a importância da ilusão como uma forma de se amenizar a questão da transitoriedade do homem e do próprio mundo em que ele vive, tornando-o mais competente para enfrentar o medo da morte.

Assim, de uma forma ou de outra, as culturas em todas as épocas da humanidade buscaram uma maneira de focar o tema da morte e a angústia em relação à finitude, que é basilar a todo o ser humano². Flora dessacraliza a ideia de morte, ao transpô-la para o cotidiano das pessoas, como na cena inicial, onde as crianças realizam o funeral de um papagaio. Mas essa dessacralização não deixa de enfatizar a importância desse tema na cultura africana e a seriedade com que é tratado. O que o cineasta faz é mostrar que os limites entre morte e vida são tênues, e que a vida deve ser vivida plenamente, ou seja, pode-se estar morto em vida ou pode-se continuar vivo

depois de morto, como no caso de Amilcar. A sensação que se tem é a de que quando Vita viaja para realizar os estudos em Paris, há uma fuga dessa morte simbólica. Mas a moça sabe que precisa afugentar seus fantasmas e volta para enfrentar a profecia e, com ela, a morte.

O jogo estético-artístico de Flora Gomez é exatamente “os efeitos de sentido” que provoca no leitor com a alternância morte/vida. Para falar de temas tão caros ao ser humano, Flora utiliza-se do gênero musical, desfazendo também a imagem estereotipada da África que ainda permanece nos dias atuais. Unindo o canto e a dança ao enredo do filme, Flora desfaz o imaginário sobre a África apresentada somente como um continente desolado pelas guerras, pela fome e pela miséria, abrindo novos horizontes com a possibilidade sólida de superação dessa visão negativa mundialmente dominante.

A questão da língua também será tematizada como um importante fator de relação ou de não relação numa realidade cultural diversa que será igualmente abordada pelo filme. Ao optar pelo uso do crioulo, e não pela língua oficial cabo-verdiana e guineense, o português, Flora Gomez liberta-se das cadeias metafóricas de sentido convencionais, mostrando que essa mistura do falar faz parte de uma nova realidade que se instaura no cotidiano africano. Desse modo, o filme passa a ser também um espaço de exposição e problematização das mudanças significativas que os conceitos de linguagem/cultura adquirem ao longo dos processos históricos e as implicações que essas mudanças trarão na vida das pessoas.

Os recursos utilizados pelo cineasta aliam o tom jocoso também ao tocar em feridas ainda presentes, como a questão do racismo enfrentado pelos negros ex-colonizados na França. No filme, o tema é exposto pela figura de um ancião, um senhor que Vita encontrará em Paris e que, na sua fala, expressa, ainda que cantando, sua aversão aos negros: “– Eu não gosto dos pretos”. A figura jocosa percorre o filme em vários momentos; da chegada de Vita à França até o final do filme, mostrando que essa é ainda uma questão atual e reiterando o caráter cíclico da narrativa: mas ainda aqui o ancião não se isola, ele fala da sua rejeição dançando alegremente e unindo-se tanto aos *pretos* quanto aos seus outros vizinhos.

O cineasta parte da conhecida prática teatral greco-latina: *Ridendo castigat mores*, formulada, segundo alguns historiadores, pelo escritor latino Horácio (65-8 a.C.), passando pelo dramaturgo português Gil Vicente, no *Auto da Barca do Inferno*, entre outras obras, e celebrizada pelo dramaturgo francês, Molière, um dos grandes mestres da comédia satírica. Mas a fórmula do cômico utilizada por Flora Gomez vai para além da ridicularização dos vícios e do propósito de reeducar moralmente a população como previa o poeta latino. A questão do riso nas artes em geral sempre foi considerada conflituosa ao longo da história. De um lado, os partidários da postura séria nas artes como sinônimo de maturidade e de credibilidade e, do outro, aqueles que viam no riso artístico uma fórmula para amenizar o fardo do cotidiano e da própria vida. O riso em Flora pode ser visto com ambas as conotações: um riso construtivo, que não julga e nem execra, mas torna-se artifício e instrumento crítico ao mesmo tempo em que é também pedagógico, um modo livre de contemplar a existência. Desse modo, o cômico liberta-se do pensamento tradicional que considerava a comédia como um gênero inferior.

Visto por esse ângulo, o cômico em *Nha Fala* não se funda literalmente na fórmula horaciana, mas constitui um gênero híbrido ao mesclar de forma harmoniosa música, teatro, filosofia, dança, aproximando-se mais da sátira luciânica, que teve como vulto central o filósofo Luciano de Samósata (125-180 d.C.). A principal característica da sátira luciânica em relação aos seus predecessores é exatamente a mistura dos gêneros. O estudioso Enylton Sá Rego, ao estudar a obra de Machado de Assis ligada à tradição luciânica, levanta algumas constitutivas centrais à produção de Luciano tais como: o uso da paródia, a combinação dos gêneros, a liberdade de imaginação para além do real, a adoção de um ponto de vista distanciado pelo narrador e a exclusão da atitude moralizante da sátira. Em *Nha Fala* não há o juízo moral em relação à ação dos personagens; pelo contrário, nenhum dos personagens se manifesta contrariamente à fala do ancião parisiense quando afirma não gostar de pretos. O riso deixa de conotar somente o feito de autoflagelação moral e pública, aliando outras possibilidades para o estético: o entre-lugar, o não-falando que fala, a não-cristalização em formas fixas, algo que vá para além da

atitude neutra do narrador. É exatamente nessa ambiguidade que se esteia o balanceamento, a moderação harmoniosa entre o cômico e o rígido.

A escolha pelo gênero híbrido também não foi aleatória. No gênero musical, a narrativa se apoia sobre uma sequência de músicas coreografadas, unindo letra, música e dança para narrar a história que se deseja. Flora mescla as cenas musicalizadas às cenas faladas das personagens, fazendo a colaboração entre teatro e música, não se firmando em uma única estética ou modelo pronto, o que exige um esforço maior de interpretação por parte dos atores que transformam os fatos que conduzem a vida social em música. Ao misturar os gêneros teatral e musical para falar da vida de todos os dias dos africanos, Flora baralha as nossas referências habituais, mostrando que é isso o que ocorre na realidade social africana: a assimilação e transformação da linguagem, da religião, da música, dos gestos e da própria cultura, o que vai resultar em um processo que funde e, simultaneamente, distancia esse arcaísmo, esses mitos e costumes locais, os quais constituem as tradições, as raízes, mas expostos de uma forma exorcizante, não alienada, compondo aquilo que se pode denominar de uma catarse do imaginário que irá destruir e, ao mesmo tempo, renovar a consciência cultural africana. Em *Nha Fala*, a música cumpre o papel de orientação dramática, aliada a uma incomum edição de imagens e planos que constroem o discurso fílmico pretendido. Observa-se ainda que a forma de apresentação é dinâmica, as músicas são alegres e a dança é ágil, como se a pulsação do filme transportasse ao leitor a pulsação desejada para a vida das pessoas, das suas atitudes. Vita é a vibração mais explícita da força da vida.

Nha Fala é uma narrativa fílmica contemporânea que, pretensiosamente ou não, edifica um elo entre a África e a Europa, mas um elo que não resgata os traumas do passado senão como formas de aprendizado, representando uma nova geração de realizadores preocupados com seu país e com o respeito às tradições, mas alicerçados no seu tempo: o presente. Mostra que a produção cinematográfica africana atual não trata apenas de temas inerentes ao eixo temático de outrora, mas alia assuntos atuais ao cotidiano africano; como a questão das identidades permeadas por subjetividades complexas; a dilatação das fronteiras existentes entre os gêneros e as

identidades; os temas transnacionais; a espiritualidade dividida entre a tradição e a modernidade, dentre outros motes que são vivenciados pelos próprios realizadores cinematográficos em suas experiências com diferentes culturas, enfocando desde o ponto de vista do imigrante, como daquele que retorna ao seu país de origem, como Vita. A principal ênfase se dá no recorte realizado pelo cineasta para apresentar o que se pode denominar de culturas dualistas.

No entanto, talvez o mais admirável desse processo de revitalização da forma de apresentação de um imaginário sobre a África seja a significação cultural da adoção de um exemplo díspar daquele propagado pelo colonizador do passado e do presente³.

Assim, embora ainda existam as narrativas banalizadas acerca desse continente, uma nova proposta, fundada sobretudo em uma prosa cinematográfica supranacional, encontra seu lugar de expressão, mostrando que é possível aliar o artístico a outras esferas do humano como o imaginário popular, as experiências e os problemas do dia-a-dia, enfim, ao Humano.

NOTAS:

¹ Para o cineasta Santiago Alvarez, a realidade no cinema não se capta, mas sim se constrói: "Gosto mais do filme documentário, pois para mim a realidade é uma ficção constante. Gosto de filmar e elaborar, a mim me interessa registrar e participar dessa realidade". Excerto retirado do livro *O Olho da Revolução: O Cinema Urgente de Santiago Alvarez*, de Amir Labaki, Editora Iluminuras, 1994.

² Reflexões a partir de LIBERMAN, Renato. A morte para o homem. Disponível em: <http://www.sentimente.com.br> e de BROMBERG, Maria Helena. A Psicoterapia em situações de perdas e luto. Campinas: Livro Pleno, 2000. Também se recorreu à FREUD, Sigmund. Nossa atitude para com a morte. In: Edição Standard Brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud. 1974. Vol. XIV, p. 339.

³ "Numa conferência de imprensa no Lido, o cineasta Flora Gomez declarou: "Em África diz-se que nada funciona. Quis mostrar qualquer coisa que mexesse, a música, e render homenagem a todos os músicos sobretudo a Manu Dibongo. Quis falar de uma África positiva, onde se morre mas também se ri".

REFERÊNCIAS:

ABDALA JUNIOR, Benjamin. *Margens da cultura*. São Paulo: Boitempo, 2004.

BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Trad. Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1981.

_____. *A cultura popular da Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. Trad. Yara Frateschi Vieira. São Paulo: HUCITEC; Editora da Universidade de Brasília, 1987.

BAMBA, Mahomed. *Os cinemas africanos: entre construção identitária nacional e sonho panafricanista*.

Disponível em: <http://malembemalembe.ceart.udesc.br/textos/bamba.doc>

BERGSON, Henri. *O riso*. Trad. Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

BRANDÃO, Jacyntho. Lins. *A poética do hipocentauro: literatura, sociedade e discurso ficcional em Luciano de Samósata*. Belo Horizonte: UFMG, 2001.

BROMBERG, Maria Helena. *A psicoterapia em situações de perdas e luto*. Campinas: Livro Pleno, 2000.

FANON, Frantz. *Os condenados da terra*. Juiz de Fora: Ed. da UFJF, 2006.

_____. *Pele negra, máscaras brancas*. Trad. Renato Silveira. Salvador: EDUFBA, 2008.

FREUD, Sigmund. Nossa atitude para com a morte. In: *Edição Standard Brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud*. 1974, vol. XIV.

HUTCHEON, Linda. *Teoria e política da ironia*. Belo Horizonte: ed. UFMG, 2000.

_____. *Poética do pós-modernismo: história, teoria e ficção*. Rio de Janeiro: Imago, 1987.

KÜBLER-ROSS, Elisabeth. *Sobre a morte e o morrer*. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

LABAKI, Amir. *O olho da revolução: O Cinema Urgente de Santiago Alvarez*. São Paulo: Iluminuras, 1994.

RANCIÈRE, Jacques. Em nome do dissenso, filósofo francês redefine termos e conceitos na arte e na política. *Revista Ciência e Cultura - Sociedade Brasileira para o Progresso da Ciência – SBPC - Print ISSN 0009-6725 - Cienc. Cult. vol.57 n.4 São Paulo Oct./Dec. 2005*.

_____. *O mestre ignorante: cinco lições sobre a emancipação intelectual*. Trad. Lilian do Valle. (Coleção Educação: Experiência e Sentido, 1). Belo Horizonte: Autêntica, 2002.

_____. *Políticas da escrita*. Trad. Raquel Ramallete... [et al]. Rio de Janeiro Ed. 34, 1995.

_____. *A partilha do sensível: estética e política*. Tradução: Mônica Costa Netto. São Paulo: EXO Experimental / Editora 34, 2005.

REGO, Enylton de Sá. *O calundu e a panaceia: Machado de Assis, a sátira menipéia e a tradição luciânica*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1989.

SAID, E. W. *Orientalismo. O oriente como invenção do ocidente*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

<http://www.instituto-camoes.pt/encarte/encarte52g.htm>

Texto recebido em 31 de maio de 2013 e aprovado em 31 de julho de 2013.

REVOLUÇÃO E PÓS-COLONIALISMO NUMA CIDADE AINDA VAZIA

REVOLUTION AND POST COLONIALISM IN A STILL HOLLOW CITY

Prof. Dr. Robson Lacerda Dutra
Unigranrio

RESUMO:

A partir do princípio da releitura, este artigo enfoca a realidade de Angola a partir de um romance escrito por Pepetela durante a revolução colonial, *As aventuras de Ngunga*, e *Na cidade vazia*, filme de Maria João Ganga (2004). O primeiro é um texto pré-revolução que foi usado pedagogicamente para conscientizar os guerrilheiros sobre preceitos da nação na luta contra o colonialismo, sendo publicado poucos anos após a independência. O filme é baseado em argumento de Pepetela apresentado em seu romance, mas num cenário urbano e pós-colonial que nos ajuda a compreender alguns impactos históricos que se revelam no cinema e na literatura.

PALAVRAS-CHAVE: literatura; cinema; Angola; colonialismo; pós-colonialismo.

ABSTRACT:

*From the concept of rewriting on, this text focuses Angolan reality from a novel written by Pepetela during colonial revolution, *As aventuras de Ngunga* (The adventures of Ngunga) and *Na cidade vazia* (In a hollow city), a movie by Maria João Ganga (2004). The first one is a pre-revolution text that was pedagogically used to teach Portuguese language and teach guerrillas national some consciousness to fight colonialism and was published some years after independence. The movie is based on the plot used by Pepetela in his novel, but in an urban post colonial scenario that help us to understand some historical impasses that are present in contemporary cinema and literature.*

KEYWORDS: literature; cinema; Angola; colonialism; post colonialism.

Indubitavelmente, as diversas manifestações artísticas têm se valido de uma série de releituras ao longo do tempo. Muitos são os exemplos dessa rede complexa de reescritas, como a utilização da literatura feita por Freud e Lacan em suas teorias psicanalíticas; as muitas óperas com libretos oriundos de romances, como *La Traviata*, de Verdi, baseada na obra de Alexandre Dumas, ou *Carmen*, de Georges Bizet, a partir de Prosper Mérimée, apenas para citarmos as mais conhecidas. O exemplo mais amplo desse encadeamento, muito provavelmente, decorre da pintura idílica de François Boucher, na França setecentista, que, sob a influência de Peter Paul Rubens, dedicou-se à pintura de temas da Antiguidade clássica numa época em que a estética rococó imperava. O quadro em que um fauno dorme à sombra das árvores, logrando no sonho a perseguição infrutífera às ninfas e náiades inspirou Stéphane Mallarmé a compor o poema *Prélude à l'après un midi d'un faune*, em 1876, publicado com ilustrações do impressionista Édouard Manet.

Em dezembro de 1894, estreou na *Société Nationale de Musique*, em Paris, o poema sinfônico de mesmo título, composto por Claude Debussy, marco da música moderna. Em maio de 1912, com patrocínio de Sergei Diaghilev, dos balés russos, Vaslav Nijinsky estreou, no *Théâtre du Châtelet*, o bailado da composição de Debussy, revolucionando a dança com a ousadia da coreografia associada à técnica impecável do bailarino. Décadas mais tarde, o Brasil acolhe não apenas as influências de Debussy em sua música, através, por exemplo, de Alberto Nepomuceno, um dos grandes mestres da canção de câmara, como a tradução para o português do texto de Mallarmé, feita por Décio Pignatari, em 1991.

Como agente desencadeador da criação artística, a reescrita parte de textos verbais, visuais e musicais, através de vários tempos históricos e artísticos, numa ampla gama de combinações e interseções que desembocam na pós-modernidade. Nesse processo entram em cena a citação, a tradução, a paródia e o pastiche, por exemplo, num ir e vir entre o presente e o passado que trazem à tona o pensamento de Umberto Eco (1983). Para ele, o artista contemporâneo apropria-se de alguns signos de obras de arte consagradas e, através de novas combinações, recria o passado ao introduzir a diferença que assinala uma originalidade ainda possível, sobretudo, pela existência de novas mídias.

O cinema, através do hibridismo que caracteriza sua linguagem, articula essas combinações traduzindo-as em imagens, som e movimento, podendo desvinculá-la de um contexto pré-determinado, mas sem perdê-lo de vista, posto que os resultados dessas novas articulações têm nova autonomia e novos sentidos. Assim, indo sempre além, nossa capacidade de assimilação e apreensão, na/da contemporaneidade, captura novas imagens e olhares que dialogam com os novos tempos. Mais que isso, essas duplicações também acabam por se referir a nós, humanos espectadores, que, semelhantemente, quer por afinidades, reconhecimentos e estranhamentos, resultamos de um somatório de memórias e histórias que se criam por muitas associações de imagens sobre nós mesmos e dos outros que se referem a nós.

Esse é o caso, por exemplo, de *Na cidade vazia* (2004), filme dirigido por Maria João Ganga, a primeira produção, por sinal, realizada por uma

mulher e a segunda produzida em Angola após a guerra civil que sucedeu a revolução colonial. Lançado no *International Film Festival*, de Rotterdam, o filme recebeu o prêmio especial do *Festival de Cinema Africano*, em 2004, em Milão, foi distinguido no *Festival Internacional de Filmes de Mulheres*, na França, e no *Festival de Paris*, onde recebeu o Prêmio Especial do Júri. O sucesso alcançado em Angola fez com que a obra fosse lançada em DVD. Apesar de não ser explicitamente baseada no romance *As aventuras de Ngunga* (1972), de Pepetela, o filme é uma adaptação urbana da obra escrita ao longo da guerra ao colonialismo em que esse autor lutou como guerrilheiro do MPLA contra Portugal. Assim, o princípio da releitura se faz presente em um contexto pós-colonial da cidade de Luanda, metáfora do país, com fortes reflexões sobre o texto de Pepetela, visto que a ação gira em torno da montagem teatral que um grupo de estudantes faz desse romance, por sinal, um dos marcos da literatura de Angola.

Tal relevância se dá pelo fato de que a função ideológica da literatura se vincula à construção do imaginário cultural. A elaboração do sentido de nacionalidade se dá “através da celebração da realidade física (geografia, fauna, flora), cultural e cósmica do país, transfigurando-a”, operando uma “contaminação eufórica entre terra e pátria e a visão construtiva da nação” (DUTRA, 2009, p. 47) ao longo da década de 70, posto que, segundo Salvato Trigo, “era necessário apresentar heróis da resistência ao sistema colonial para despertar, por um lado, a consciência política dos colonizados e, por outro, para alimentar e desenvolver o movimento de libertação nacional” (1979, p. 156).

Não apenas esse, mas vários dos romances de Pepetela foram escritos com objetivos políticos que ultrapassam as funções tradicionalmente atribuídas à literatura. No caso de *As aventuras de Ngunga*, a premissa torna-se verdadeira, uma vez que o livro foi escrito em português e reproduzido manualmente em novembro de 1972, época em que Pepetela ensinava esta língua em Hongue, na Frente Leste, durante a referida guerra. Devido à pluralidade linguística dos grupos étnicos que compõem o país, não houve consenso, nos primeiros momentos da guerra, sobre a língua a ser usada como meio de comunicação dos guerrilheiros, tanto por questões de pequenas

disputas internas quanto pelo fato de nem todas elas serem devidamente conhecidas. Como muitos textos oriundos da União Soviética eram traduzidos para o português, idioma até então desconhecido pela maioria dos guerrilheiros, Pepetela decidiu escrever essa narrativa nesse idioma, aliando a ideologia da guerra a um princípio “calibanesco” que serviria, igualmente, para a alfabetização de seus aliados, usando, assim, a língua do colonizador como meio de comunicação durante o conflito que o banuiu de Angola.

Ao discorrer sobre esta obra, Costa Andrade ressalta dados relevantes, tanto do ponto de vista da ideologia marxista quanto do romance como gênero literário, ao afirmar que (eu poria uma vírgula depois de literário e mudaria o “ao afirmar” por “afirmando”, pois a frase já começa com “Ao discorrer”

nas sociedades em transformação radical o confronto entre a mudança e a inovação dá sempre lugar a traumas sociais (...) que o romance não pode deixar de refletir se o escritor não for apenas parte presente da convulsão transformadora, mas integrante dinâmico da inteligência atuante. Se nos fixarmos nas coordenadas atuais da literatura africana concordaremos que é no meio sociopolítico que determina hoje em primeiro lugar a estrutura do romance. Evoque-se quando e como se queira o maior ou menor engajamento, a militância ou menos, a filiação política ou o absentismo partidário dos autores, o romance é ainda uma identificação política do clima que o gerou e da colocação do autor dentro dele (ANDRADE, 1980, p. 283).

Tais questões se apresentam em *As aventuras de Ngunga* pelo fato de a narrativa focar o percurso de um jovem, dos treze aos dezessete anos, que se torna personagem central de um texto que alegoriza o “pioneiro”. Este participa de um processo de aprendizagem que demanda, por sua vez, um denso rito de iniciação que se dá simultaneamente à construção do já referido ideal de nacionalidade. Para tanto, Pepetela associa a viagem feita por Ngunga à narrativa oral de “Os reis dos bichos”, um missosso, isso é, uma narrativa oral recolhida por Óscar Ribas, que, como assinala Laura Padilha (1995), descreve a viagem de um rapaz anônimo por seu país em busca de suas irmãs. A rejeição de seus companheiros faz com que a personagem deixe a casa paterna para buscar suas três irmãs, curiosamente casadas com o rei dos pássaros, o rei das cabras e o rei dos peixes. São estes que, por sua vez, lhe oferecem, através das forças da natureza de que dispõem, a ajuda necessária à vitória no embate que o rapaz travará posteriormente contra o

senhor Serpente para poder, por fim, desposar-lhe a filha e ocupar “o lugar do senhor do rei de Ngola” (RIBAS, 1979, p. 112). Assim, tanto o missosso quanto o romance têm como eixo principal a viagem que seus protagonistas fazem para encontrarem seu destino, passando por diversos cenários e conflitos, muitos deles assolados pela guerra e outros tipos de malefícios oriundos de ações desencadeadas pelo próprio homem, antes de obterem vitória. Em meio a eles, todavia, surgem paisagens do interior do país, *locus* enunciativo dos dois textos, revelando a pujança da nação através de rios, matas e florestas por onde as personagens deambulam, alimentando-se do que os animais comem, bebendo o que estes bebem, procurando, assim, integrar-se ao cosmos e fundir-se à natureza: “Acordava com o sol (...). Pedia constantemente para ir à mata. Aí ficava (...) olhando as árvores ou pássaros. (...) Mas ele distraía-se, esquecia de tudo quando via um pássaro bonito ou uma lagarta de muitas cores” (PEPETELA, 1972, p. 77).

A passagem acima ilustra como, no plano diegético, a metáfora dimensiona o espaço percorrido pela personagem, descrevendo a constante oscilação do familiar ao não-familiar durante a viagem. Tal alternância pode ser lida como uma relação entre o endógeno e o exógeno, ou seja, aquilo que caracteriza a mundividência africana, ou seja, as tradições nacionais, e o que a ela se opôs, como as muitas castrações decorrentes do colonialismo na desqualificação de seus dominados. Por isso, os impasses com que o jovem se depara fazem com que as formas pelas quais as coisas eram então significadas fossem pensadas como a projeção do não-familiar a atributos que, outrora, caracterizaram o familiar. Em outras palavras, ao buscar as origens e a evolução do pensamento e dos sentimentos presentes naquela Angola, a narrativa mostra que Ngunga não só a conhece, mas distingue e dota de características específicas aquilo que a constitui, criando, assim, um sistema de oposição entre o que sua perspectiva infantil considera bom e o que ele, efetivamente, presencia.

Apesar da importância exercida pelo ambiente social, esse herói romanesco, como indivíduo, possui características pessoais que o distinguem da maioria dos demais homens e que podem ser associadas ao romance. Dentre elas, as que mais se destacam são sua força de vontade e sua

profunda convicção dos ideais que o movem. Por isso, uma de suas marcas é o combate travado contra limitações pessoais e históricas.

Seu percurso se diferencia dos passos trilhados pelo herói clássico, como os da antiga épica, visto que este, apesar das mesmas etapas e provações, tem, em geral, a morte como resultado final de seus embates. Assim, esse herói tradicional se converte em redentor de seu grupo social, e é uma das vias de retorno às tradições perdidas e desgastadas. Os dilemas enfrentados pelo herói romanesco, entretanto, não têm lugar apenas no campo das forças físicas e pragmáticas inerentes ao épico. Pelo contrário, seus conflitos ocorrem em um nível mais interiorizado e intelectualizado, dada sua relação intrínseca com o mundo que habita, visto que sua natureza não lhe permite assimilar traços sociais sem repensá-los criticamente, ainda que essa atitude represente um distanciamento dos demais homens (LUKÁCS, 1992, p. 89).

Por isso, como participante de um rito de passagem, Ngunga vivencia momentos imprescindíveis à sua formação, como a separação dos pais, mortos na guerra, e da irmã, Mussango, capturada pelo exército colonialista. Atravessa o país sozinho, a pé, cartografando Angola e presenciando diversas facetas da guerra, o que justifica o fato de as palavras “choro” e “dor” serem os primeiros significantes privilegiados da narrativa: “– Porque estás a chorar, Ngunga? – perguntou Nossa Luta. /– Dói-me o pé” (PEPETELA, 1972, p. 9).

Parte relevante do rito de iniciação reside, ainda, na descoberta do amor de Uassamba, interdito, contudo, pelo fato de a amada ser uma das esposas de Chipoya, líder de um das aldeias visitadas por Ngunga e, sobretudo, pela liminaridade da personagem que, ao fim da aprendizagem e da narrativa já não é mais o menino do início da jornada. No entanto, ele ainda não terá, nessa altura, desenvolvido plenamente as potencialidades resultantes do rito e da viagem que lhe despertaram sentimentos como a integridade, o autoconhecimento, o pensamento crítico e a consciência política. Estes, por sua vez, apontam para os questionamentos suscitados por Pepetela, o que nos faz repensar a pergunta feita por Jacqueline Held a respeito da escrita literária:

Quando o escritor sonha, as características que atribui, quer ao homem de amanhã em curso de gestação, quer ao habitante de outro planeta, não seriam, em muitos casos, os poderes que desejaria

possuir diante das pressões de uma natureza e de uma sociedade que o limitam e o asfixiam? (HELD, 1980, p. 127)

Por isso, no romance leem-se tanto características narrativas da oratura que Pepetela, assumindo a voz dos antigos *griots* africanos, associa à sua escrita quanto os valores éticos que interferem na mundividência africana, pondo em xeque comportamentos que devem ser revistos e alterados: a viagem de Ngunga serve para que se valorizem tradições como o bater palmas diante das boas notícias (Pepetela, 1982, p. 13); realça os festejos pelo nascimento de um bebê (p. 14); evidencia as danças coletivas como a *chijanguila* (p. 21), que agradecem o favorecimento de deuses e ancestrais; ressalta os valores morais de Ngunga diante do roubo de Chivuala, outra jovem personagem do romance que fere o ideal de fraternidade, mas que, todavia, o rapaz não denuncia.

Por outro lado, serve também para que se rompa com algumas tradições quando estas desvirtuam a utopia da guerra, além de revelar mentiras e deslealdades, o que faz com que Ngunga critique o *lobolo*, isso é, o dote de casamento que o afasta de Uassamba, e se volte contra o presidente Kafuxi ao entregar aos guerrilheiros que lutam pela autonomia do país o alimento que este lhes sonegara. Como a atitude de Kafuxi comprometia o ideal utópico em que Ngunga acreditava, o jovem termina rompendo, assim, com um dos mais expressivos valores africanos, representado pelo respeito aos mais velhos.

A constatação desta fratura no ideal de coletividade remete à cena inicial do romance, em que Ngunga sente a dor da ferida aberta que necessita ser curada. Do mesmo modo que a personagem partira em busca do camarada enfermeiro que lhe aliviaria a dor, Ngunga tem de, mais uma vez, ir em busca da cura para essa chaga moral. Por isso, auto-exilado, o jovem retoma sua jornada, rumando para o resgate de valores essenciais que alegorizam seu processo de amadurecimento e a travessia de valores individuais para os coletivos. É nessa intersecção que se localiza a “solaridade” do pioneiro (DUTRA, 2009, p. 54). Por essa razão, ainda que os passos da personagem sejam, a princípio, vacilantes, quer pela pouca idade ou pela ferida aberta, são eles que traçam rotas, abrem trilhas e apontam para os caminhos da liberdade que só poderia ser alcançada a partir do esforço comum.

O confronto com Kafuxi que, curiosamente, escolhe para si o título de “presidente”, terminologia que remete a um tipo de poder contestado pela própria revolução colonial – mais uma marca, portanto, do não familiar –, assinala a contaminação de valores éticos, nuvens metafóricas que encobrem parcialmente a solaridade do herói. Do mesmo modo, Ngunga depara-se com o narcisismo de líderes angolanos fascinados pelo poder, como Mavinga e Avança, que deliberadamente alteram e exageram feitos que visam tão somente ao engrandecimento de seus nomes e de seus atos (p. 66). Ngunga reconhece nesses atos isolados uma tendência à absolutização do indivíduo que aponta para “a passagem da mediação universal da relação social que, como troca, requer sempre a limitação dos interesses particulares nela realizados para um tipo de dominação imediata, da qual se apoderam os mais fortes” (ADORNO, 1992, p. 130-132). Percebe também que, através dessa dissolução no próprio indivíduo de todo elemento mediado, graças ao qual ele ainda era um pouco sujeito social, ele corre o risco de se embrutecer e regredir ao estado de mero objeto com que sempre fora tratado pelo regime colonialista.

No entanto, a solidão da viagem é quebrada pela presença do professor União que, como Pepetela, estabelece uma nova relação pautada no diálogo e na fraternidade que restabelece os valores éticos desgastados: “Também o professor o surpreendeu. Julgava que ia encontrar um velho com casa séria. Afinal era um jovem, ainda mais novo que o Comandante, sorridente e falador” (PEPETELA, 1982, p. 71). O convívio com o professor e sua jovialidade – “o camarada professor é capaz ainda de ser um bocado criança, e isso é bom” (p. 91) – tornam-se paliativos para os questionamentos de Ngunga e via de acesso a outras etapas do rito de aprendizagem: se Ngunga conhecera a dor da morte de seus pais, também sentirá o ônus de matar os portugueses que atacaram a escola (p. 96-99), tendo de se confrontar também com a derrota diante do inimigo (p. 98), a prisão e a traição dos aliados (p. 103-105). Livre da prisão e de volta à busca de respostas aos seus anseios, Ngunga confronta-se com a impossibilidade do projeto coletivo, dada a exacerbada ruptura e a fragmentação que remetem ao “talvez” que Pepetela lançará mão ao escrever *Mayombe*, romance em que também descreve a guerra a partir do ponto de vista dos guerrilheiros. No entanto, o pioneiro

confronta-se com Eros, assimilando mais uma faceta dolorosa de sua formação e que o leva à derradeira etapa de sua aprendizagem, enunciada no diálogo com Uassamba:

– Mudei muito agora, sinto que já não sou o mesmo. Por isso mudarei também de nome. Não quero que as pessoas saibam quem eu fui.
– Nem eu?
– Tu podes saber. Só tu! Se um dia quiseres, podes avisar-me para eu vir buscar-te. Escolhe meu novo nome.
Uassamba pensou, pensou, apertando-lhe a mão. Encostou a boca ao ouvido dele e pronunciou uma palavra (...) que nem as árvores, nem as borboletas, nem os pássaros, nem mesmo o vento fraquinho puderam ouvir para depois nos dizer (PEPETELA, 1982, p. 165).

A partida da personagem em direção ao seu destino amplia a preocupação que Pepetela tem com seu país ao revelar que a história de Ngunga se entrecruza com várias outras. Segundo a diegese, no último capítulo da obra, Ngunga deixa de ser quem é, atingindo, assim, a liminaridade referida anteriormente, deixando de ser o pioneiro para poder ser o que há de melhor e mais autêntico em cada um dos que aprendem sua história:

Vê bem, camarada.
Não serás, afinal, tu? Não será numa parte desconhecida de ti próprio que se esconde modestamente o pequeno Ngunga? Ou talvez Ngunga tivesse o poder misterioso e esteja agora em todos nós, nós os que recusamos viver no arame farpado, nós os que recusamos o mundo dos patrões e dos criados, nós o que queremos o mel para todos.
Se Ngunga está em todos nós, que esperamos então para o fazer crescer? (PEPETELA, 1982, p. 170).

Se para Walter Benjamin (1997) a história pode ser escrita pelas lacunas que o discurso histórico deixa abertas, a representação alegórica converte-se num “outro da história” capaz de indicar-lhe sentidos não percebidos anteriormente. Pepetela anima sua literatura e cumpre este papel alegórico, problematizando o presente ao colocar o futuro prometido em tensão com o passado vivido. Desse modo, sua escrita transita no tempo, dissociando-se de valores dos registros oficiais. Assim, a autoconsciência que *As aventuras de Ngunga* veicula se alia à perspectiva ideológica apontada por Fredric Jameson, ao reconhecer no romance de formação uma função instrumental de um dado objeto cultural dotado de um “poder simultaneamente utópico e de afirmação simbólica de uma forma de classe específica e histórica” (1992, p. 301). É ela que faz da narrativa não apenas um instrumento ideológico, mas o próprio

paradigma de ideologização dos discursos que conferem aos leitores dessa obra de Pepetela a capacidade de fundir-se ao espírito de Ngunga.

De modo semelhante, as muitas vozes do discurso fazem com que não apenas a consonância seja ouvida, revelando, assim, a Ngunga a complexidade de sua sociedade, fazendo-o ouvir a voz dissonante ao fazer histórico pretendido por Angola. Como fizera em *Muana Puó* (1978), seu romance inaugural, Pepetela evidencia a tensão de um mundo ovalado que se aparta da circularidade descrita por Lukács ao diferenciar o romance dos gêneros do passado, revelando, por sua vez, o combate entre corvos e morcegos pela liberdade. O formato ovalado da máscara tradicional que dá nome ao romance alegoriza não apenas seu formato, mas revela dissonâncias que rompem com a integralidade épica, lançando Ngunga no mundo fragmentado descrito por Lukács, cuja marca predominante é a “busca degradada e inautêntica de valores autênticos” (Lukács, 1992, p. 9). Portanto, ao escrever um romance de viés pedagógico, Pepetela relaciona o percurso de Ngunga ao de vários outros jovens que, como ele, foram lançados involuntariamente numa guerra atroz que lhes roubou a infância e a família, revelando-lhes precocemente as injustiças de um mundo marcado pela subserviência e a coisificação, decorrentes do colonialismo. Após receber o novo nome e desaparecer na mata, completa-se o processo de formação e amadurecimento do jovem pioneiro que retornará à guerra como o guerrilheiro que logrou vitória sobre o colonizador, assumindo a autonomia para governar seu próprio país. Todavia, essa aparente liberdade não resultou em plena autonomia, de modo que, décadas após a independência, Angola ainda vive uma série de problemas decorrentes da manutenção de um sistema cerceador que fez com que novas marcas de subalternidade ainda passassem a ser a tônica do país.

É isso que Maria José Ganga utiliza em seu filme.

Na cidade vazia começa com uma sequência de forte impacto visual e matizes neorrealistas ao apresentar o interior de um avião militar, em 1991, que retorna do Bié, no interior do país, para a cidade de Luanda. Nele viajam uma religiosa e vários órfãos de guerra, um grupo de militares civis e um caixão com um dos milhares de mortos no conflito que sucedeu a guerra colonial. Todos apresentam um semblante carregado e um ar fatigado pela guerra. Ao

aterrissarem, um menino, N'dala, interpretado por Roldan Pinto João, foge da freira e decide conhecer a cidade de Luanda por si próprio, dessa vez, numa cartografia urbana em um cenário novo, mas que contém, todavia, as decorrências da guerra de que escapou. A partir daí a trama se divide em duas: uma caracterizada pelas andanças de N'dala pela cidade; outra, pelos esforços da freira, interpretada por Ana Bustorff, na busca do jovem órfão. Ponto comum com *As aventuras de Ngunga*, traço que nos permite aproximar o filme das mesmas considerações que fizemos sobre o *bildungsroman*, isso é, o romance de formação, temos uma outra criança, marcada emocionalmente pela perda dos pais e pelos crimes que presenciou, que é deliberadamente afastada das suas raízes para ser lançada num ambiente hostil que deverá aprender a conhecer. Nessa caminhada, N'dala é caracterizado pela forma contemplativa, crua e sem a politização que marcou as décadas de 60 e 70 e que já não existe mais na época enunciada. De modo intimista, Maria João Ganga apresenta locações angolanas, passando por monumentos dedicados a heróis de uma guerra que, apesar de encerrada, reforça o título do filme, ou seja, de uma modernidade líquida e esvaziada, como nos sugere Bauman (2003), em que o nacionalismo é apresentado negativamente.

Enquanto vagueia pelas ruas de Luanda, de posse apenas de um carrinho de brinquedo que ele mesmo fizera e alguns pertences, N'dala se depara com um conjunto de pessoas que vive num espaço bastante diferente do que conhecera. Uma das primeiras pessoas que encontra é um pescador, Antônio, que lhe dá guarida, alegorizando valores como a ancestralidade e a transmissão de saberes esgarçados pela guerra, como o ato de lhe contar a lenda de *Kianda*, uma divindade das águas que protege os pescadores e as crianças. Em seguida, conhece Zé (Domingos Fernandes), um menino quase da sua idade, que se divide entre a escola, onde está às voltas com a encenação da obra de Pepetela sobre o já lendário Ngunga, e as muitas atribuições que tem, como cuidar da casa na ausência da tia com quem vive.

Acobertado por Zé, N'dala passa a viver no terraço de seu prédio e, acompanhado por outros meninos da escola, vai aos poucos conhecendo a cidade, deparando-se, por exemplo, com o cinema e com algumas brincadeiras infantis que a guerra tolhera. Em contrapartida também começa a partilhar

amizades desagradáveis, como Rosita, a prostituta alcoólatra, que é prima de Zé e guarda em sua casa o produto dos roubos de Joca, um de seus amantes. Ou seja, o ambiente de festa em que as *kizombas* – ritmo tradicional angolano – são tocadas enquanto o grupo dança, distingue-se da *chijanguila* do romance de Pepetela ao descambar rapidamente para um cenário de bebedeira, glotonaria e alienação que ocupou a Luanda contemporânea.

A mudança de N'dala para a casa de Rosita resulta na obrigação de vender cigarros em meio a outros meninos nas esquinas e sinais de trânsito de Luanda, o que assinala uma passagem da infância serena para a disputa feroz pelo ponto de venda do qual o menino é expulso. Revela-se, assim, um aspecto sombrio da cidade que faz com que aqueles jovens abandonem a escola, as brincadeiras, a inocência e o sonho pueril para, como adultos precoces, lutarem pela sobrevivência em meio a outros igualmente prostituídos e dissociados de qualquer ideal de fraternidade e respeito.

É o contato com Joca que faz com que o menino adentre os mais baixos níveis da escala moral, pois, devido ao seu físico franzino, é seduzido a entrar pela janela de um apartamento a ser assaltado por Joca e seu comparsa na calada da noite. O que não esperavam é que, todavia, o proprietário do apartamento ainda estivesse lá, fosse acordado e reagisse violentamente. Assim, o confronto se dá e N'dala acaba por instintivamente baleiar o proprietário do imóvel com seu próprio revólver. Enquanto Joca foge, N'dala se depara e fica atraído por um quadro ali exposto que retrata a *kianda* das histórias do pescador, e é contemplando a obra que ele não se dá conta de que o ferido reagiu e, de posse da arma, acaba por matar o menino que é, então, transportado para o mundo da divindade.

A cena se dá logo após a freira ter desvendado o mistério do desaparecimento do menino, de modo que o filme plasma, em seu final, três grupos diferentes de imagens, ou seja, a proximidade da religiosa do paradeiro de N'dala, após encontrar o pescador; a encenação, na escola, de *As aventuras de Ngunga* e, por fim, a da morte de N'dala. Essas considerações nos mostram a relevância da releitura e atualização feitas por Ganga da obra de Pepetela, visto que, *Na cidade vazia* é um filme emocionalmente eficaz que, apesar da falta de recursos financeiros, contribui para a atualização de uma

história que começou nos anos 60 – de 1961 a 1975, período da revolução colonial, e de 1975 a 2003, período da guerra civil. Esta resultou dos graves problemas internos que Angola viveu ao fim da revolução, mostrando a disputa atroz travada pelo MPLA (Movimento Popular de Libertação de Angola), a UNITA (União Nacional para a Independência Total de Angola) e a FNLA (Frente Nacional de Angola), com os dois primeiros a terem uma maior relevância nos destinos do país e, posteriormente, tornarem-se os dois principais adversários na Guerra Civil. Curiosamente, este conflito apenas é sugerido na cena inicial, no desalento mostrado pelos passageiros do avião e mostrado uma vez, especificamente, num pesadelo de N'dala, que, num *flashback*, relembra a morte de sua família a que ele, tal qual Ngunga, assistira. No restante da obra, somos apresentados às consequências trágicas que o conflito teve em Angola, cujas decorrências ainda hoje são sentidas, com a nação a procurar erguer-se dos escombros. Por isso, a apresentação de Luanda é muito diferente da dos catálogos de turismo, em precárias condições de infraestrutura, como transportes, saúde e saneamento e consumida pelo medo de uma população miserável cujo destino nem sempre é generoso. Por haver servido de refúgio principal dos que escaparam da guerra e em busca de melhores condições de vida, a superlotação faz com que a máquina estatal, as multinacionais em busca das riquezas do país e uma elite emergente, muitas vezes alienada, convivam com a imensa massa de deslocados que vivem na periferia, nos *musseques*, os “bairros de lata”.

A cineasta explora essas imagens sem sensacionalismo e quando focaliza o lado “urbanizado” o mostra à noite, na escuridão e no esvaziamento imposto pelo toque de recolher que vigia naquela época, relatando as dificuldades que teve em filmar a aparente solidão humana numa cidade tão superlotada. Metaforicamente, este esvaziamento perdura durante o dia, mesmo em meio à multidão, num olhar crítico e aguçado que reproduz os conceitos benjaminianos de ruína e *promesse de bonheur*, ou seja, de uma felicidade que as revoluções e as guerras não foram capazes de trazer.

Com efeito, tanto o romance quanto o filme ora buscam uma existência simbólica que funciona com uma lógica que referencia os ideais de transformação, revolução e nacionalismo pelo despertar de vozes e memórias

que, na utopia político-social, não tiveram lugar. Deparamo-nos, portanto, com uma contradiscursividade que, a partir da realidade vislumbrada pelo escritor e pela cineasta, busca mudanças no contexto dominante ao gerir suas potencialidades e limitações quanto a uma renovação da “escrita da nação”. Muito embora as formas artísticas escolhidas sejam diferentes, tanto o romance quanto o filme objetivam a revisão de seu tempo e de seus povos, visando a uma renovação baseada em princípios consoantes às mudanças percebidas na sociedade. De acordo com a intenção dessa renovação, as estratégias discursivas convergem para o desmonte das teias do imperialismo, pré e pós-colonial, e o aclaramento das sombras da História, revelando outros discursos possíveis através das personagens focalizadas e o modo de vida que resulta no comprometimento com a escolha de suas ações.

Ao investigarem a apreensão do espaço colonial e pós-colonial, tornam-se capazes de regenerarem-se a partir dessa originária e contínua representação. Os significadores do processo que constituem a singularidade da pós-colonialidade são potencialmente produtivos, pois,

sinteticamente dizem respeito a uma identidade nacional como uma construção a partir de negociações de sentidos de identidades regionais e segmentais e de compromisso de alteridades. Assim, o que intentam é que as identidades (nacionais, regionais, culturais, ideológicas, socioeconômicas, estéticas) gerar-se-ão da capacidade de aceitar as diferenças através da interrogação da História (MATA, 2000, p.).

Parte desse processo decorre de, no caso de *Na cidade vazia*, o texto de Pepetela ser criticado de forma leve e irônica pelo fato de continuar a ser ensinado nas escolas, perpassando os ideais guerrilheiros do conflito, numa mentalidade que não serve à paz nem aos desígnios de um país que, agora, prescindir de heróis. Ou seja, mostra um ideal de heroicidade vazio e abandonado como os monumentos focalizados na cidade, numa crítica à mudança drástica de tempo em que a criança não figura como o pioneiro, mas a vítima fatal de todo esse processo. Mais que isso, mostra o amargor da distopia que revela claramente que a potencialidade da criança e as metáforas que a associam ao novo, ao renascimento da nação – tema usado não apenas por Pepetela, mas por Manoel Rui e, muito antes deles, por Luandino Vieira –, resultaram, como mostra Ganga, em sua morte e no sepultamento da utopia

que embalou a revolução, revelando uma cidade verdadeiramente órfã de crianças e de sonhos.

A eficácia dessa visão da identidade nacional, fundamentada na localização espacial se constrói, diacronicamente, a partir de dois eixos: o da dominação estatal e o da autoidentificação dos sujeitos, ou seja, pelo efetivo exercício do poder estatal no estabelecimento de uma comunidade que a ele se submete, cujas necessidades deveria atender. Dessa maneira, cria-se a concepção naturalizada de que, “entre os acidentes geográficos da superfície da Terra, destacam-se as fronteiras, e estas qualificam povos, cujo caráter vai sendo moldado num ininterrupto intercâmbio com seus torrões natais” (MORAES, 2000, p. 167). No entanto, a realidade pós-moderna aponta para a necessidade de revisão desses conceitos, visto que a mobilidade crescente de pessoas, ideias, mercadorias e capital – associada à diluição das fronteiras nacionais e ao surgimento de blocos regionais –, a reafirmação da identidade nacional e o recrudescimento da intolerância étnica e cultural são componentes de um mesmo panorama, que precisa ser melhor compreendido não apenas em Angola, mas nas nações pós-coloniais.

Dessa maneira,

nos países de formação colonial notadamente os da periferia ultramarina ou do capitalismo hipertardio, a questão nacional emerge com vigor num quadro de identidade problemática. A ruptura com os laços tradicionais de dominação (os coloniais) implicava a construção de um novo Estado. O fato de que, na maioria dos casos, tais processos tenham transcorrido como modernizações conservadoras, não minimiza a necessidade de construir novas formas de legitimação da unidade “nacional” Por outro lado, tais países também conhecem certa centralidade da dimensão espacial na armação de sua sociabilidade. São países que se originam de processos de expansão territorial e ocupação de espaços (MORAES, 2000, p. 168).

Ao focalizarem Angola, tanto seu interior quanto a capital, o romance e o filme trazem à tona o discurso da(s) mobilidade(s): a material – em que destacamos a deambulação de Ngunga e N'dala – e a mobilidade imaterial, especialmente aquela diretamente ligada aos fenômenos de compressão espaço/tempo, propagada pela informatização através do chamado ciberespaço (HAESBERT, 2007, p. 236) e do cinema. Em outras palavras, esse ponto de vista que vê o território como espaço geográfico natural, concreto e

delimitado por fronteiras bem definidas assume que a desterritorialização percebida nesse *corpus* referencial é um processo que se realiza através da mobilidade, da fluidez de uma globalização que provoca uma aceleração do tempo e uma relativização do espaço pós-moderno.

No entanto, numa concepção mais integralizadora de território a partir de suas múltiplas dimensões históricas, culturais, temporais e sociais, este passa à categoria de espaço relacional, de confronto, assumindo a configuração de processo resultante “da interação entre relações de poder em sentido amplo, ao mesmo tempo de forma concreta (dominação) e mais simbólica (um tipo de apropriação)” (2007, p. 235). Assim, o território é compreendido como o que se constrói na medida em que dotamos o espaço de função e sentido que só se pode constituir a partir de um processo de domínio e/ou da apropriação que percebemos nas obras aqui analisadas.

Assim, na busca de autoafirmação, até o limite das potencialidades, *As aventuras de Ngunga* e *Na cidade vazia* expressam e exteriorizam esteticamente necessidades de (re)criação, de anseios, inquietações, desejos, aspirações, fantasias, lançando mão de diversos meios de expressão. Daí, o teatro, a dança, a pintura, a literatura, a música, a fotografia, o cinema, entre muitas outras manifestações artísticas, exemplificam alguns dos muitos canais expressivos para a criatividade humana. A adaptação do texto literário para o cinema não se encerra ou se esgota na transposição de um para outro meio, dada a ampla possibilidade de ressignificações. Este é um processo permanente e dinâmico que permite uma infinidade de referências, inferências e adequações que articulam as diversas (re)interpretações e postulam os significados desejados. Por isso, como salienta Bello, “o cinema não coincide com a realidade, mas sim com a sua encenação e só esta é capaz de penetrar a essência do real” (2007, p. 162).

Uma vez que as artes se correspondem, e um texto, qualquer que seja, dialoga com muitos outros textos e muitas outras linguagens, cria-se uma ampla teia que, interpenetrando-se, interfere na compreensão e apreensão textual. Ao estruturar na palavra seu referencial, a literatura dá início a um processo ininterrupto, origina imagens que, por sua vez, nos trazem de volta às palavras. Ou seja, nas relações entre ela e o cinema, temos que, associado ao

desenvolvimento da própria teoria da literatura, levar em consideração o avanço dos meios de comunicação. Tal pode ser visto em *As aventuras de Ngunga* e *Na cidade vazia*, pois a perspectiva comparatista, ao incorporar filosofias, técnicas, ferramentas e métodos da teoria literária, e, sobretudo, da semiótica, não mais se limita a uma mera adaptação de um texto escrito para a tela. Para além disso, há a figura atenta do receptor que participa desse intermitente jogo intertextual e que o interpreta a partir do repertório de que dispõe. É esse conhecimento prévio que, associado à mensagem veiculada e aliado aos recursos estéticos apresentados, dá novos significados àquilo que lemos/assistimos. Com isso, a palavra gera, consciente ou inconscientemente, uma imagem imediata que, por sua vez, instaura discursos e se explicita através da palavra. Através dela, somos colocados diante de novos contextos culturais e históricos, numa subjetividade artística por vezes transgressora que nos transporta para outros contextos culturais e históricos que nos ajudam a dar conta de nosso mundo e de sua maior compreensão.

REFERÊNCIAS:

- ADORNO, Theodor. "Posição do narrador no romance contemporâneo". In: *Notas de literatura*. São Paulo: Editora 34/Duas Cidades, 2002.
- ANDRADE, Costa. *Literatura angolana (opiniões)*. Lisboa: Edições 70, 1980.
- BELLO, Maria do Rosário. "Amor de perdição". In: FERREIRA, Carolina Overhoff. *O cinema português através dos seus filmes*. Porto: Campo das Letras, 2007.
- BAUMAN, Zygmunt. *Modernidade líquida*. Rio de Janeiro: Zahar, 2003.
- BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas*. São Paulo: Brasiliense, 1997.
- DUTRA, Robson. *Pepetela e a elipse do herói*. Luanda: União dos Escritores Angolanos, 2009.
- ECO, Umberto. *Postscript to the 'Name of the rose'*. New York: Harcourt Brace Jovanovich, 1983.
- HAESBAERT, Rogério. *O mito da desterritorialização: do fim dos territórios à multiterritorialidade*. 3. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2007.
- HELD, Jacqueline. *Imaginário no poder, as crianças e a literatura fantástica*. São Paulo: Summus, 1980.
- JAMESON, Fredric. *O inconsciente político: a narrativa como ato socialmente simbólico*. São Paulo: Ática, 1992.
- LUKÁCS, Gyorg. *Teoria do romance*. São Paulo: Duas Letras, 1992.
- MATA, Inocência. "O pós-colonial nas literaturas africanas de língua portuguesa". In: Congresso Internacional da ALADAA (Associação Latino- Americana de Estudos de Ásia e África), 10. Rio de Janeiro, Anais. UCAM, 2000. Disponível em:

<<http://bibliotecavirtual.clacso.org.ar/ar/libros/aladaa/mata.rtf>>. Acesso em 15 de dezembro de 2012.

MORAES, Antonio Carlos Robert. “Notas sobre identidade nacional e institucionalização da geografia no Brasil”. In: *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, vol. 4, n. 8, 1991, p. 166-176.

PADILHA, Laura. *Entre voz e letra – o lugar da ancestralidade na ficção angolana do século XX*. Rio de Janeiro: EDUFF, 1995.

PEPETELA. *As aventuras de Ngunga*. Luanda: União dos Escritores Angolanos, 1972.

RIBAS, Óscar. *Missosso: literatura tradicional angolana*. Luanda: Tipografia Angolana, 1961, v.1.

TRIGO, Salvato. *Introdução à literatura angolana de expressão portuguesa*. Porto: Brasília Editora, 1995.

Texto enviado em 25 de maio de 2013 e aprovado em 20 de agosto de 2013.