



MULEMBA

Revista Científica - ISSN 2176-381X



17

volume 9

2017

Revista do Setor de Literaturas Africanas de Língua Portuguesa da UFRJ
Rio de Janeiro: UFRJ, vol.9, n.17, julho-dezembro 2017. Semestral, 223p.

ISSN: 2176-381X



MULEMBA



Revista Mulemba

Periodicidade: semestral

Tipo: temática

Conselho Editorial:

Amélia Mingas (Univ. Agostinho Neto, Angola), Ana Mafalda Leite (Univ. Lisboa), Benjamin Abdala Júnior (USP), Carmen Lucia Tindó Secco (UFRJ), Conceição Lima (São Tomé e Príncipe), Edna Maria dos Santos (UERJ), Elena Brugioni (Unicamp), Elisalva Madruga (UFPB), Filomena Malva (My Angola), Francisco Noa (UEM), Glória Brito (CLEPUL), Inocência Mata (Univ. Lisboa), Jane Tutikian (UFRS), Júlio Machado (UFF), Laura Cavalcante Padilha (UFF), Livia Apa (Univ. Nápoles), Lourenço do Rosário (A Politécnica, Moçambique), Jorge Vicente Valentim (UFSCAR), José Octavio Van-Dúnem (Univ. Agostinho Neto, Angola), Margarida Calafate Ribeiro (Univ. Coimbra), Maria Geralda de Miranda (UNISUAM), Maria Nazareth Soares Fonseca (PUC/MG), Maria Odete Semedo (Guiné-Bissau), Mário César Lugarinho (USP), Maximiliano Torres (UERJ), Nazir Ahmed Can (UFRJ), Paula Tavares (Angola), Pires Laranjeira (Univ. Coimbra), Renata Flavia da Silva (UFF), Rita Chaves (USP), Silvio Renato Jorge (UFF), Simone Caputo Gomes (USP), Tania Macêdo (USP), Vânia Chaves (Univ. Lisboa), Vera Duarte (Cabo Verde)

Editores Executivos:

Carmen Lucia Tindó Secco - UFRJ (*campus* Fundão)
Nazir Ahmed Can - UFRJ (*campus* Fundão)
Victor Augusto Corrêa Azevedo - UFRJ (doutorando)

Editores Responsáveis:

Carmen Lucia Tindó Secco - UFRJ (*campus* Fundão)
Nazir Ahmed Can - UFRJ (*campus* Fundão)
Fernanda Antunes Gomes da Costa - UFRJ (*campus* Macaé)
Maria Geralda de Miranda - UNISUAM
Vanessa Ribeiro Teixeira - UFRJ (*campus* Fundão)
Guilherme de Sousa Bezerra Gonçalves - UFRJ (doutorando)
Victor Augusto Corrêa Azevedo - UFRJ (doutorando)

Organizadores da Mulemba v.9, n. 17:

Carmen Lucia Tindó Ribeiro Secco (UFRJ, FAPERJ, CNPq -Brasil)
Ana Mafalda Leite (FLUL, CEsa/ISEG/ FCT-Lisboa)
Maria Geralda de Miranda (CCJF/UNISUAM-Brasil)



UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO

Reitor

Dr. Roberto Leher

Vice-reitora

Dra. Denise Fernandes Lopez Nascimento

FACULDADE DE LETRAS

Diretora

Dra. Eleonora Ziller

Diretora Adjunta de Ensino de Graduação:

Dra. Cláudia Fátima Morais Martins

PÓS-GRADUAÇÃO E PESQUISA

Diretora Adjunta de Pós-Graduação e Pesquisa

Dra. Maria Mercedes Riveiro Quintans Sebold

Vice-Diretor de Pós-Graduação e Pesquisa

Dr. Pedro Paulo Garcia Ferreira Catharina

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS VERNÁCULAS

Coordenador

Dr. Adauri Bastos

Substituta Eventual

Dra. Maria Eugênia Lammoglia Duarte

DEPARTAMENTO DE LETRAS VERNÁCULAS

Chefe do Departamento

Dra. Mônica Genelhu Fagundes

Substituta Eventual

Dra. Carmen Lucia Tindó Ribeiro Secco

SETOR DE LITERATURAS AFRICANAS DE LÍNGUA PORTUGUESA

Supervisor

Dr. Nazir Ahmed Can



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

Email: revistamulemba@letras.ufrj.br

Design e Diagramação

Rafael Laplace | IGEAD

Endereço eletrônico: <http://www.igead.com.br>

A Revista Mulemba é uma revista semestral, disponibilizada exclusivamente em meio eletrônico, podendo ser acessada pela URL: <http://revistas.ufrj.br/index.php/mulemba>

Dados para catalogação:

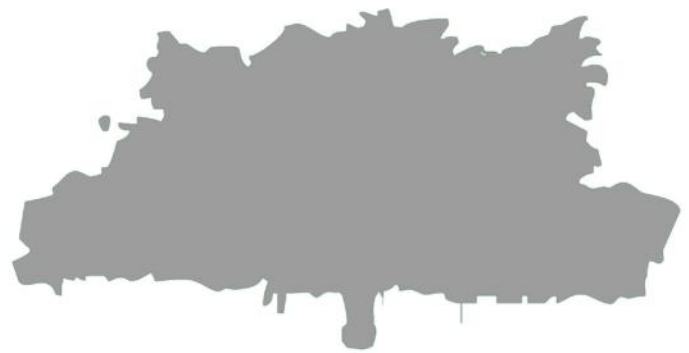
Mulemba - Revista do Setor de Literaturas Africanas de Língua Portuguesa da UFRJ.

Rio de Janeiro: UFRJ, vol.9, n 17, janeiro-julho 2017. Semestral, 223 p.

Disponível em: <http://revistas.ufrj.br/index.php/mulemba>

Periódicos. 1. Literaturas Africanas de Língua Portuguesa: Divulgação da Cultura e das Letras Africanas; Debate Crítico e Democrático

ISSN 2176-381X



MULEMBA



SUMÁRIO

I. APRESENTAÇÃO

II. ARTIGOS

- 14** Os cantos de Maldoror: cinema de libertação da “realizadora-romancista”
Maria do Carmo Piçarra
- 30** Cinema e literatura angolana em tempos de revolução: de *A vida verdadeira de Domingos Xavier* a *Sambizanga*
Francisco Ewerton Almeida dos Santos e Joel Cardoso
- 43** A inserção irônica de *As aventuras de Ngunga*, de Pepetela, no filme *Na cidade vazia*, de Ganga: intertextualidade paródica e distopia
Beatriz de Jesus Santos Lanziero
- 58** A imagem atravessada pelo olhar: diálogos entre o romance *A geração da utopia*, de Pepetela, e o filme *O herói*, de Zezé Gamboa
João Vítor Mata Machado
- 67** Nambalisita: representações do herói mítico angolano na etnografia, na literatura e no cinema
Christian Rodrigues Fischgold
- 80** Luanda e suas segregações: uma análise a partir das salas de cinema (1940 – 1960)
Washington Santos Nascimento e Marilda dos Santos Monteiro das Flores
- 90** Notas para uma contextualização do cinema moçambicano
José Luís Cabaço

- 99** **A produção documentarista de Licínio Azevedo: imagens, discursos e narrativas moçambicanas do pós-independência**

Alex Santana França

- 112** ***Virgem Margarida* e *A última prostituta*: a morte das fronteiras entre documentário e a ficção?**

Teresa Manjate

- 122** ***Virgem Margarida*: do sublime o trágico**

Ana Maria Souza e Regina da Costa da Silveira

- 133** **A guerra das mulheres: *A guerra da água*, de Licínio Azevedo, e *Água, uma novela rural*, de João Paulo Borges Coelho**

Giulia Spinuzza

- 147** ***O cinema da Guiné-Bissau***

Ute Fendler

- 160** **“Epa, meu futuro fica a cada dia mais incerto”: perspectivas de futuro através da trilha sonora e do discurso de criança nas representações pós-coloniais do filme *Os olhos azuis de Yonta* (1992), de Flora Gomes**

Jusciele Conceição Almeida de Oliveira

- 177** **Panorama do cinema e do audiovisual em São Tomé e Príncipe**

Jessica Falconi e Kamila Krakowska

- 194** ***Pamodi nós na Kabu Verdi sem kultura nós é ka nada* – um olhar sobre dois documentários de Júlio Silvão Tavares**

Marta Banasiak

III. ENTREVISTA

- 204** **Entrevista com Inês Gonçalves**

Jessica Falconi e Kamila Krakowska

IV. TEXTO LIVRE

- 210** **“Foi como se tivesse ficado órfã duas vezes”: orfandade em *O Tibete de África***

Patrícia Isabel Martinho Ferreira



APRESENTAÇÃO

Em sua décima sétima edição, a Revista *Mulemba* traz, para sua roda de debates, um *Dossiê* composto por 15 artigos sobre filmes e documentários produzidos em países africanos de língua oficial portuguesa; uma entrevista acerca do cinema são-tomense; um texto de temática livre. São seis ensaios versando sobre o cinema de Angola; cinco sobre o de Moçambique; dois sobre o da Guiné-Bissau; um sobre o de São Tomé e Príncipe; um sobre o de Cabo Verde.

Em tais países, o cinema, como a literatura, nasceu como uma arma crítica à imposição colonial, ao trabalho desumano perpetrado pelos dominadores. Os estudos presentes neste *Dossiê* enfocam experiências cinematográficas próprias e que propõem alternativas estéticas ao modelo hollywoodiano, e outros, seja refletindo pedagogicamente acerca de temáticas importantes relativas aos países africanos, seja abordando questões relacionadas à dimensão político-cultural da sétima arte. São desenvolvidos nos ensaios deste número de *Mulemba* temas como gênero, Antropologia, história do cinema, novas estéticas, relações entre cinema e literatura, entre memória e história, documentário e ficção, interações entre nacional e transnacional, além da inclusão de uma entrevista final com uma mulher realizadora. Por meio de um ponto de vista crítico, muitos desses filmes e documentários apresentam um “olhar descolonial”, que põe em questão a opressão vivenciada por vários países da África, vítimas de séculos de colonialismo.

Estudos sobre o audiovisual realizado em Angola abrem esse *Dossiê*. O primeiro, intitulado “*Cantos de Maldoror*”: *Cinema de Liberdade da “realizadora-romancista”*, de autoria de Maria do Carmo Piçarra, aborda o cinema político e engajado de Sarah Maldoror sobre a luta anticolonial em Angola. Piçarra argumenta que, não obstante a qualidade estética e a densidade psicológica das personagens dos filmes da cineasta, críticas e tentativas de controlar as suas opções criativas marcaram fortemente o início da obra cinematográfica daquela que é considerada a primeira realizadora africana, mas que continua sem ter reconhecimento idêntico ao dos seus pares masculinos.

No ensaio *Cinema e literatura angolana em tempos de revolução: de A vida verdadeira de Domingos Xavier a Sambizanga*, Francisco Ewerton Almeida dos Santos e Joel Cardoso analisam o *porquê* e o *como* a cineasta Sarah Maldoror adapta a escrita poética de Luandino Vieira para a linguagem audiovisual. Para tanto, os autores lançam mão de estudos da tradução intersemiótica e da adaptação cinematográfica, além da reflexão sobre o agenciamento das relações de gêneros desenvolvidas em ambas as narrativas.

No estudo *A inserção irônica de As aventuras de Ngunga, de Pepetela, no filme Na cidade vazia, de Ganga: Intertextualidade paródica e distopia*, Beatriz de Jesus Santos Lanziero discute a recuperação paródica do texto *As aventuras de Ngunga*, de Pepetela, pela obra fílmica de Maria João Nganga, a partir do percurso dos protagonistas, buscando aproximações e divergências entre tais elementos ficcio-

nais, a partir das teorizações sobre o diálogo intertextual paródico.

Em *A imagem atravessada pelo olhar: diálogos entre o romance A Geração da Utopia, de Pepetela, e o filme O herói, de Zezé Gamboa*, João Vítor Mata Machado procura estabelecer diálogos entre o romance *A geração da utopia*, de Pepetela, e o filme *O herói*, do diretor Zezé Gamboa. O diálogo entre ambas as obras se efetiva por meio do episódio narrado na terceira parte do romance de Pepetela, intitulada “O Polvo – Abril de 1982”, e de um movimento entre duas cenas consecutivas do longa-metragem de Zezé Gamboa.

Em *Nambalisita: representações do herói mítico angolano na etnografia, na literatura e no cinema*, Christian Rodrigues Fischgold destaca a personagem mitológica Nambalisita, da região sul de Angola que marcou a etnografia, a literatura e o cinema produzidos no território angolano nos períodos de 1971 e 1982. O objetivo principal do trabalho é demonstrar os níveis geográfico, histórico e temporal em que a personagem se situa e identificar os traços estruturalmente intactos em sua simbologia mítica.

Fechando os ensaios relacionados a Angola, o artigo *Luanda e suas segregações: uma análise a partir das salas de cinema (1940 – 1960)*, de Washington Santos Nascimento e Marilda dos Santos Monteiro das Flores, faz uma incursão pela história de Luanda e de seus cinemas na primeira metade do século XX. Em linhas gerais, por meio de um panorama da história da cidade e do cinema então existente, para, depois, introduzir uma discussão sobre a espacialização das salas de cinema, procurando perceber de que forma esta espacialização refletia a existência de uma cidade cada vez mais cindida e segregada.

José Luís Cabaço, por meio de um ensaio panorâmico, intitulado *Notas para uma contextualização do cinema Moçambicano*, abre as discussões acerca do audiovisual realizado em Moçambique. O autor assinala três momentos distintos do percurso do cinema moçambicano, procurando situá-los no contexto histórico e no clima subjetivo em que se inseriram de modo a fornecer aos estudiosos dados para uma melhor compreensão das opções feitas e dos projetos traçados relativamente ao audiovisual no país.

Em *A produção documentarista de Licínio Azevedo: imagens, discursos e narrativas moçambicanas do pós-independência*, Alex Santana França discute a relação entre cinema, história e memória a partir da produção documentarista do cineasta Licínio Azevedo, que oferece ao espectador imagens representativas de espaços e práticas socioculturais moçambicanas, e assim permite outras visões e interpretações distintas da História ou memórias oficiais.

No ensaio *Virgem Margarida e A última prostituta: a morte das fronteiras entre documentário e a ficção?*, Teresa Manjate discute as fronteiras entre o cinema documentário e o de ficção, a partir do documentário *A Última Prostituta* e do longa *Virgem Margarida*, ambos de Licínio de Azevedo. A autora mostra que teorias e práticas de representação e de memória permitem associar técnicas e efeitos semânticos, a partir de estruturas que funcionam como signos e valores construtores de sentidos.

Em *Virgem Margarida: do sublime ao trágico*, Ana Maria Souza e Regina da Costa da Silveira, fazendo dialogarem história e cinema, analisam também o filme *Virgem Margarida*, de Licínio Azevedo. Para as autoras, além de narrar um fato muito próximo do acontecido no processo de independência de Moçambique, o filme enfoca principalmente o sofrimento humano, a convivência e o ódio que saltam do sublime ao trágico, do cômico ao excelso entre as mulheres e seus algozes, durante o processo de confinamento.

Giulia Spinuzza, em *A guerra das mulheres: a guerra da água, de Licínio Azevedo, e Água, uma novela rural, de João Paulo Borges Coelho*, fecha as discussões sobre o audiovisual moçambicano. A au-

tora faz uma análise do documentário *A guerra da água*, de Licínio Azevedo e estabelece relações desta obra com o texto de João Paulo Borges Coelho, que trata da problemática relação entre o homem, a natureza e a tecnologia. Assim, o objetivo do estudo é aprofundar a leitura intertextual das duas obras acerca da falta de água em Moçambique e também pensar o papel das mulheres nesta nova guerra.

Ute Fendler, em *O cinema de Guiné-Bissau*, busca contextualizar historicamente o país e traçar a evolução do cinema a partir da independência. Resume as grandes linhas temáticas e estéticas do cinema na Guiné-Bissau para abordar, na segunda parte, duas produções recentes: *O espinho da rosa*, do cineasta Filipe Henriques e *A batalha de Tabatô*, de João Viana. Filmes que, segundo Fendler, indicam uma transformação no cinema guineense (já conhecido por duas grandes figuras, Flora Gomes e Sana na N’Hada), que assume o caminho de um cinema transnacional.

Também sobre o cinema da Guiné-Bissau, no ensaio *Epa, meu futuro fica a cada dia mais incerto: perspectivas de futuro através da trilha sonora e do discurso de criança nas representações pós-coloniais do filme Os olhos azuis de Yonta (1992), de Flora Gomes*, Jusciele Conceição Almeida de Oliveira mostra que o drama *Os olhos azuis de Yonta* narra a história das diferentes gerações que viveram o tempo colonial, o pós-colonial e o neocolonial por meio das vidas das personagens Yonta, Zé, Vicente e Amilcarzinho, perpassando pela história política, econômica, social, artística e cultural da Guiné-Bissau.

No estudo *Panorama do cinema e do audiovisual em São Tomé e Príncipe*, Jessica Falconi e Kamila Krakowska traçam um panorama do cinema e do audiovisual em São Tomé e Príncipe, a partir do período colonial até os nossos dias. As autoras abordam as principais produções relacionadas com o arquipélago, tanto de são-tomenses quanto de estrangeiros, de acordo com uma perspectiva transnacional.

Fechando o conjunto de trabalhos presentes no *Dossiê*, Marta Banasiak, em *Pamodi nós na Kabu Verdi sem kultura nós é ka nada*¹, procura analisar dois filmes documentários, *Batuque, a alma de um povo de Eugénio Tavares* e *Coração crioulo*, ambos da autoria do realizador cabo-verdiano Júlio Silvão Tavares. A análise foca as formas de participação do filme documentário na consolidação da identidade cultural do Arquipélago e as principais funções que este gênero cinematográfico pode desempenhar em Cabo Verde.

A seguir, a **Entrevista com Inês Gonçalves**, realizada por Jessica Falconi e Kamila Krakowska, põe em destaque a fotógrafa, realizadora e produtora Inês Gonçalves, que fundou em 2005 com Kiluanje Liberdade a produtora *NO LAND Films*. Como fotógrafa, participou de inúmeras exposições e publicações. A sua filmografia inclui: *Outros Bairros* (1998), co-realizadora com Kiluanje Liberdade e Vasco Pimentel; *Pátria Incerta* (2005), co-realizadora com Vasco Pimentel; *Oxalá Cresçam Pitangas* (2005/2006), diretora de fotografia, realização de Kiluanje Liberdade e Ondjaki; *Mãe Jú* (2006/7), documentário/instalação, co-realizadora com Kiluanje Liberdade; *Luanda: A Fábrica da Música* (2008), co-realizadora com Kiluanje Liberdade; *Tchiloli: Máscaras e Mitos* (2009), co-realizadora com Kiluanje Liberdade; *Na Terra Como no Céu* (2010); *A Minha Banda e Eu* (2011); *25 Anos dos Direitos das Crianças São Tomé e Príncipe* (2013); 11 SPOTS para Televisão e Rádio sobre os “Direitos das Crianças” (2014), entre outros trabalhos.

Encerrando este número de *Mulemba*, na seção de *Temas Livres*, temos o ensaio intitulado **“Foi como se tivesse ficado órfã duas vezes”**: orfandade em *O Tibete de África*, de Patrícia Isabel Martinho Ferreira, que se debruça sobre a imagen recorrente da orfandade, cujas representações simbó-

1 Texto em língua cabo-verdiana que segue a grafia do *Alfabeto Unificado para a Escrita do Cabo-Verdiano*, ALUPEC, reconhecido pelo governo em 2005.

licas estão presentes na retórica imperial em torno da família e da casa patriarcais. Ao analisar a figura do órfão, este texto efetua uma leitura crítica da experiência colonial e pós-colonial portuguesa, enfatizando os traumas que se viveram particularmente no contexto do fim do Império, da descolonização e do retorno a Portugal dos colonos e seus descendentes.

Na certeza de contribuir com os estudos que teorizam sobre o cinema em geral e com o realizado nos países africanos de língua portuguesa, em particular, e, nomeadamente, com a divulgação do audiovisual realizado em Angola, Moçambique, Guiné-Bissau, São Tomé e Príncipe e Cabo Verde, as organizadoras deste *Dossiê* desejam que os ensaios aqui publicados possam permitir uma visão mais alargada sobre o cinema produzido nos referidos países africanos e seja ponto de partida para o desenvolvimento de outros ensaios futuros nesta área.

Carmen Lucia Tindó Ribeiro Secco (UFRJ, FAPERJ, CNPq -Brasil)

Ana Mafalda Leite (FLUL, CEsa/ISEG/ FCT-Lisboa)

Maria Geralda de Miranda (CCJF/UNISUAM-Brasil)



“OS CANTOS DE MALDOROR”: CINEMA DE LIBERTAÇÃO DA “REALIZADORA- ROMANCISTA”

“OS CANTOS DE MALDOROR”:

CINEMA OF LIBERATION OF THE “REALIZADORA-ROMANCISTA”

“OS CANTOS DE MALDOROR”:

CINEMA DE LIBERACIÓN DE LA “REALIZADORA-ROMANCISTA”

Maria do Carmo Piçarra¹

RESUMO:

No contexto da produção internacional de um cinema político, *engagé*, Sarah Maldoror criou e manteve – desde *Monangambé* a *Sambizanga*, sobre a luta anticolonial em Angola, passando por *Des fusils pour Banta*, filmado entre os guerrilheiros da Guiné-Bissau – uma prática singular. Compôs um cinema político, servido por um olhar esteticamente cuidado, e em que, através de elementos ficcionais – e não através das opções documentais e do recurso ao cinema direto então característicos do cinema militante –, a ação não é tão central quanto a composição psicológica das personagens. Não obstante a qualidade estética dos seus filmes e a densidade psicológica das suas personagens, críticas e tentativas de controlar as opções criativas marcaram fortemente o início da obra cinematográfica daquela que é considerada a primeira realizadora africana, mas que continua sem ter reconhecimento idêntico ao dos seus pares masculinos.

PALAVRAS-CHAVE: cinema político, Sarah Maldoror, Luandino Vieira, cinema africano, lutas de libertação.

Durante as guerras de libertação nas ex-colónias portuguesas, Sarah Maldoror (n. 1939) transpôs para cinema *O fato completo de Lucas Matesso* (1967) e *A vida verdadeira de Domingos Xavier* (1961), de Luandino Vieira (n. 1935), os quais abordam a luta pela independência em Angola e a violência do sistema prisional colonial do Estado Novo.

¹ É investigadora de Pós-Doutoramento no Centro de Estudos Comunicação e Sociedade-U.Minho e do Centre for Film and Aesthetics-University of Reading. Co-editora da ANIKI – Revista Portuguesa da Imagem em Movimento, é jornalista, crítica e programadora de cinema e foi adjunta da presidência do Instituto de Cinema, Audiovisual e Multimédia (1998-1999). carmoramos@gmail.com

A adaptação não foi isenta de críticas: o sentido poético evidente em *Monangambé* (1968) e o enfoque na participação das mulheres na luta pela libertação através do ponto de vista de Maria em *Sambizanga* (1972) fragilizaram, no entendimento de alguns, o lado didático e de defesa da militância no MPLA, que as obras deveriam ter. Estas obras foram particularmente importantes para a realizadora desenvolver um estilo que combina um olhar educado na escola russa de cinema, com implicações na qualidade estética dos seus filmes, e a densidade psicológica das suas personagens, tendo como inspiração primeira a obra literária de Luandino Vieira, o que valeu que lhe tenham chamado “realizadora-romancista” (Jacques, 1971).

Entre as suas ficções cinematográficas “angolanas”, Maldoror realizou, com *Des fusils pour Banta* (Armas para Banta, 1971), uma ficção documental sobre o processo de consciencialização política do povo guineense que o levou a pegar em armas, com a qual iniciou a fixação do papel das mulheres na luta. Dado o apoio financeiro do Exército Nacional Popular da Argélia, Maldoror ter-se-á visto constrangida a apresentar a montagem final para aprovação por este. O descontentamento argelino quanto ao resultado – pretendiam um filme militante com enfoque puro e simples na luta e condições em que a mesma era travada no mato guineense – e a recusa da realizadora em prescindir da sua liberdade de expressão, redundou na apreensão das bobinas, mantendo-se a obra desaparecida.

Monangambé, o primeiro dos cantos filmados de libertação

Sarah Maldoror, cujo nascimento ocorreu na ilha caribenha de Barbados, adoptou o nome artístico em homenagem a Isidore Ducasse (1846-1870), dito Conde de Lautréamont, autor d’*Os cantos de Maldoror* (1869). Nasceu no Caribe, no Arquipélago de Guadalupe, filha de mãe francesa e de pai natural da Ilha de Maria Galante, nas Antilhas Francesas.

Em 1956, Maldoror foi uma das fundadoras do grupo *Les Griots*² (Os Contadores de Histórias), a primeira companhia teatral “negra” da capital francesa, que promoveu a Negritude através de adaptações de Jean-Paul Sartre (1905-1980), Jean Genet (1910-1986) e Aimé Césaire (1913-2008), que lhe era próximo e sobre o qual fez alguns filmes.

Com uma bolsa de cinema dada pela URSS, entre 1961 e 1962 estudou no Instituto Nacional de Cinematografia da União Soviética, em Moscovo, onde teve como professores Serguei Guerassimov (1906-85) e Mark Donskoi (1901-81).

Foi com grande proximidade, e através da influência de Mário Pinto de Andrade (1928-1990), de quem foi companheira, que acompanhou os primórdios do Movimento Popular para a Libertação de Angola (MPLA) – de que o poeta foi um dos fundadores em 1952 e a que presidiu entre 1960-62 – no início da luta armada em Angola.

Após uma passagem por Marrocos, Maldoror estabelece-se, com Pinto de Andrade, em Argel, onde foi assistente de Gillo Pontecorvo em *A batalha de Argel* (1966), Leão de Ouro no Festival de Cinema de Veneza em 1966 e épico militante sobre a guerra de independência da Argélia.

Não tardou a iniciar-se ela própria na realização – foi a primeira cineasta a representar, na ficção,

2 A palavra *griot* designa os contadores de histórias tradicionais da África Ocidental cuja função principal é entreter e educar. Os *griots* assumem uma posição social de destaque enquanto guardiões da tradição oral. Crê-se que o termo possa ter derivado da palavra portuguesa “criado”.



a luta de libertação da África lusófona – com a curta-metragem *Monangambé* (1968). De *A batalha de Argel* trouxe o único actor profissional, o argelino Mohamed Zinnet (1931-95). O filme foi filmado em três semanas, próximo de Argel, com actores não profissionais e é a adaptação, por Maldoror, Pinto de Andrade e Serge Michel, do conto *O fato completo de Lucas Matesso* (1967), de Luandino Vieira (n. 1935). Este faz parte do conjunto publicado com o título *Vidas novas* e terá sido escrito de 28 de Junho a 28 de Julho de 1962 no Pavilhão Prisional da PIDE em Luanda. Após ampla circulação em fotocópias, foi editado em 1968, pela primeira vez e em Paris, pelas Edições Anti-Colonial. Por proposta de Mário Pinto de Andrade, que evocou, para sustentar a mesma, a qualidade da curta-metragem que o adaptara cinematograficamente, foi publicado, em 1971, em conjunto com *A vida verdadeira de Domingos Xavier*, pela *Présence Africaine*.³

Para a transposição para o ecrã, Maldoror teve apoio financeiro – 7 mil dólares – e técnico do Departamento de Orientação e Informação da Frente de Libertação Nacional (FLN) e do Exército Nacional Popular da Argélia. O genérico final é uma montagem de fotografias, creditadas à fotógrafa e jornalista italiana Augusta Conchiglia (n. 1948).

Sobre a potência cinematográfica do conto, Maldoror assume (SCHEFER, 2015, p. 144): “*é um texto verdadeiramente cinematográfico, o que também facilitou a realização do filme. Foi fácil de fazer. Havia um só décor e poucos actores*”.

Monangambé representa o desconhecimento da cultura angolana pelos portugueses e o tratamento brutal a que os prisioneiros políticos eram sujeitos. Após uma sequência inicial que fixa a chegada de vários prisioneiros negros a uma prisão, mostra-se a visita de uma mulher (Elisa Pestana) ao companheiro, Lucas Matesso (Carlos Pestana), um dos detidos. Enquanto se tocam e abraçam, a mulher sussurra algo sobre um “completo” que faz com que o guarda (Zinnet) os separe e leve Matesso [através do conto sabe-se que não há provas contra ele. É o sussurro da mulher dizendo que trouxe o “fato completo” que é tido como indício suspeito]. Numa sala dominada por um retrato de Salazar, o guarda relata a situação ao director – fala-se, com suspeita, do “fato completo” mencionado –, que manda revistar os objectos trazidos. A busca revela apenas roupa e uma panela com comida. A frustração do guarda é dirigida com violência para o prisioneiro. Maldoror mostra-o na solitária, num diálogo íntimo, em que Lucas se revela frágil fisicamente mas consciente dos ardis da polícia política, aos quais resiste.

Posteriormente, sob o olhar sem vida do retrato do ditador, Matesso é interrogado. É submetido à tortura – mantido como uma estátua – até quebrar fisicamente.

Durante todo o filme, e excepto quando se escutam escassos diálogos em francês, o jazz *avant-garde* do Art Ensemble de Chicago – que a autora conheceu em Paris, quando o grupo tocava na rua –, improvisado sobre as imagens do filme já após a montagem, é dilacerante, potenciando a perturbação e as sensações de claustrofobia e desespero.

Da obra de Luandino é retido o diálogo íntimo, do angolano silenciado, cuja história é contada numa

3 *O fato completo...* foi publicado em Portugal apenas em 1976. A edição francesa foi uma proposta de Pinto de Andrade, feita à *Présence Africaine* em 19 de Julho de 1970. Na proposta explicava-se que o conto dera origem ao filme *Monangambé*. A tradução foi assegurada pelo próprio e por Chantal Tiberghien. Fundação Mário Soares. Fundo Mário Pinto de Andrade, Pasta: 04311.003.036.

4 Como se explica na curta-metragem, o “fato completo” era um prato de feijão com peixe, tudo cozinhado em óleo de palma e acompanhado com banana Era comido e assim designado nos *musseques* de Luanda.

perspectiva alternativa e contestatária à do colonizador opressor. Maldoror traduz em imagens cinematográficas o diálogo entre a militância e a arte “imaginando” através das palavras de Luandino e usando o jazz como grito libertário.

Nos *Papéis da prisão*, reunidos e publicados recentemente, há fragmentos elucidativos do espírito com que Luandino escreveu *O fato completo de Lucas Matesso*, enquanto esteve detido na prisão da PIDE em Luanda. Também o escritor, desesperado com o confinamento, quase sucumbe ao silenciamento imposto:

Hoje tornei a deixar-me invadir pela decisão tentadora de não escrever mais. (Ontem, no fim de fazer os desenhos, apeteceu-me rasgar tudo e foi por isso que mandei mais cedo para a K.) Não me esqueço que em 1959, rasguei todos os papéis que tinha[m] apontamentos, contos antigos, originais etc. Embora a “prisão” fosse outra, a angústia que sentia era do mesmo género, derivada de não poder fazer algo de útil e achar absolutamente inútil todas aquelas historietas. (2015, p. 167-168)

O horror da prisão, presente nos fragmentos do diário e transposto para o conto, é imaginado cinematograficamente; ganha substância – em imagens e sons dilacerantes – no filme. A introspecção e a solidão vividas foram inscritas, por Luandino, nos papéis e transferidas para a ficção, também através de Lucas Matesso, sendo recriadas por Maldoror. A violência do encarceramento potenciada pela vivência da tortura assentada através da ficção, é coreografada, depois, pelo olhar cinematográfico de Maldoror (VIEIRA, 2015, p. 18-19):

Continuam as torturas tendo estado a espancar um moço das 3 menos 10 até às 4 horas. Nem sei como almocei. Era berros horríveis e mesmo assim parecia que lhe tinha posto um lenço na boca, porque chegavam abafados. Estive quase a vomitar o almoço, o estômago recusa-se a digerir e cada vez me sinto pior. Terei ainda que aguentar isto muito tempo? Ficarei a mesma pessoa? Às vezes tenho medo de perder a cabeça, de enlouquecer. [...] (4.4.63)

Monangambé recebeu o prémio de melhor curta-metragem no Dinar Film Festival, em França; o International Critics' Prize no Carthage Film Festival, na Tunísia; e foi seleccionado para o terceiro Festival Panafricain de Ougadougou (FESPACO) em 1972. Não obstante os prémios, o apreço pelo filme não terá sido unânime. Em 19 de Agosto de 1970, Mário de Andrade escreve, de Argel, a Luís de Almeida e, ao mencionar o prémio do festival de Dinard, acrescenta: “Um sucesso meritório depois de tantas dificuldades e incompreensão da parte da maralha pequeno-burguesa angolana”.⁵ Em carta de 28 de Setembro de 1970 de Lúcio Lara a Mário de Andrade este parabeniza Sarah pelo prémio em Dinard comentando: “Não me parece que seja um elemento negativo [sublinhado do próprio] para o teu dossier, como pretendes, ou melhor, como perguntas”.⁶ Esta observação sugere que as críticas ao filme terão despertado o receio de que tal prejudicasse Mário de Andrade no seio do MPLA.

Não obstante a falta de unanimidade, em 1971, ano em que o cinema *engagé* dominou a programação do Festival de Cannes, *Monangambé* foi seleccionado para a secção paralela, não competitiva, da Quinzena dos Realizadores, em representação de Angola que, antes da independência, via, assim, reconhecida a sua luta pela comunidade cinematográfica.

Realizadora-romancista militando através da ficção política

Em “Guinée-Bissau: le mythe et la réalité”, publicado na *Jeune Afrique* n° 566, de 13 de Novembro de

5 Fundação Mário Soares. Fundo Mário Pinto de Andrade. Pasta: 04311.003.019.

6 Fundação Mário Soares. Fundo Mário Pinto de Andrade. Pasta: 04311.001.005.



1971, Sarah Maldoror é citada por Paula Jacques afirmando: “O cinema africano será político, revolucionário, ou não existirá” (JACQUES, 1971, p. 54).⁷ Jacques diz que, à realizadora, não se coloca a questão sobre se o cinema é arte ou indústria, se deve ser intemporal, divertimento ou universal. Humildemente, faz filmes como um militante desempenhando tarefas quotidianas.

Com precisão, sobriedade, aborda temas pouco comerciais, subversivos: as lutas de libertação dos povos africanos ainda oprimidos pelo colonialismo. Evita, no entanto, o panfletismo didáctico cujo alcance é limitado. A sua ambição é a de tocar o maior número de pessoas. Ao modo de uma romancista, ela procede através de pequenos detalhes, em que a psicologia não está ausente e, ao fazê-lo, a ficção torna-se exemplar (JACQUES, 1971, p. 54).⁸

É a sutileza de “romancista” que Paula Jacques retém como característica de Sarah Maldoror – a escolha do nome artístico evidencia a influência da literatura – e que, traduzindo-se através de detalhes em que a psicologia é um dos elementos importantes, torna a sua ficção exemplar.

Se durante as lutas de libertação na África de língua portuguesa outro realizador que acredita numa prática militante do cinema, Joaquim Lopes Barbosa (n. 1944), recorreu também à ficção para filmar “Dina”, conto de *Nós matamos o cão tinoso*, de Luís Bernardo Honwana, no seu único filme, *Deixem-me ao menos subir às palmeiras...* (1972), o caso do cinema de Sarah é singular. Lopes Barbosa é movido por um projecto pessoal, pela adesão a um cinema militante. Está, porém, pela sua circunstância – de assalariado da Somar Filmes, a principal produtora de cinema existente em Moçambique durante o colonialismo português, e de operador das actualidades cinematográficas *Visor*, que incluíam propaganda ao regime português –, isolado do movimento do Terceiro Cinema, desintegrado do Cinema Novo brasileiro e mesmo do Cinema Novo português.⁹ O filme não teve qualquer apoio financeiro de movimentos de libertação – é militante por opção do seu autor; não está alinhado com qualquer movimento, estético ou revolucionário.¹⁰

Admirador do cinema soviético, é a este que Lopes Barbosa vai buscar a linguagem, em termos de planos, que lhe permita fazer o que quer que seja um filme africano, para um público africano, embora ele seja, ao contrário de Sarah Maldoror, que estudou cinema em Moscovo, um cineasta autodidacta, que emergiu no meio cineclubista português. Já Sarah é companheira de um dos fundadores do MPLA, estudou cinema em Moscovo, viveu em Argel e, para fazer o cinema, recebeu apoios de movimentos de libertação. Mas se enaltece o cinema político, não deixa nunca, porém, que a militância lhe vele o olhar. Mantém um olhar livre, o que lhe mereceu a desaprovação de quem interpretava a militância a partir de uma posição marxista-leninista. Não obstante o carácter político da obra de Sarah, esta é, também, profundamente pessoal e, creio, a partir da leitura da correspondência trocada com Mário Pinto de Andrade, iluminada pela postura e espírito deste. Um pensador, caracterizado pela integridade intelectual, este travava a luta contra o colonialismo – que iniciou desde que, no final da década de 40 do século XX, veio estudar para Lisboa e,

7 Traduções da autora. No original: “Le cinéma africain sera politique, révolutionnaire, ou ne sera pas”.

8 No original: “Avec précision, sobriété, elle s’attaque aux sujets peux commerciaux, subversifs: les luttes de libération des peuples africains encore opprimés par le colonialisme. Elle évite pourtant le pamphlet didactique dont la portée est limitée. Son ambition est de toucher le plus grand nombre. A façon d’un romancier, elle procède par petites touches, d’où la psychologie n’est pas absente et ce faisant, la fiction devient exemplaire”.

9 Quando a Cinemateca Portuguesa organizou, em 1985, uma retrospectiva relativa ao Cinema Novo português, integrou o filme de Lopes Barbosa na mostra. No debate final, em que Lopes Barbosa esteve presente, este referiu a sua marginalidade, também por não viver em Lisboa, com consequências directas no acesso a financiamento para filmar.

10 Agradeço a Rita Chaves a troca de impressões sobre o assunto, inspiradoras para estas considerações. Para mais informação sobre Lopes Barbosa e o seu filme, consultar *Azuis Ultramarinos. Censura e propaganda colonial no cinema do Estado Novo*.

na Casa dos Estudantes do Império veio a conhecer, entre outros, Amílcar Cabral e Agostinho Neto – com uma caneta e não com uma arma. Tal mereceu-lhe reparos no partido. Como escreveu Pedro Cardoso em “Mário Pinto de Andrade: a lucidez é um sorriso triste”: “Troçavam dele porque não ia ao *maqui*, mas ele [...] era incapaz de matar’, defende a companheira do nacionalista, Sarah Maldoror ‘Ele não era um combatente de armas. Era um combatente de espírito’” (CARDOSO, 2010, s/p). No mesmo artigo, Cardoso cita Carlos Moore: “Ele era um homem da esquerda marxista, mas não marxista-leninista. Preocupava-se muito com a liberdade de criação e independência intelectual. Era um pensador, não era um homem de aparelho” (CARDOSO, 2010, s/p).

Militando através do cinema, e afirmando, até hoje, que o cinema deve ser político – em entrevista a Schefer, em 2015, reitera: “o cinema é um instrumento político e, enquanto tal, pode fazer mudar o estado de coisas” (SCHEFER, 2015, p. 144) –, Sarah Maldoror não admite, porém, que a sua autoridade artística seja posta em causa. Escolhe, contra a prática corrente, a ficção, como terreno para fazer cinema militante; enaltece o papel da mulher, e do seu processo de consciencialização política, nas lutas pelas independências; recusa que os financiadores do seu cinema determinem como aborda ela este movimento de libertação da África. Esse seu espírito livre, a sua firme recusa em perder o controle criativo de uma obra, determinará a perda do segundo filme, *Des fusils pour Banta*, filmado numa aldeia com esse nome, que a realizadora achou bonito.¹¹

Des fusils pour Banta: um filme perdido pela liberdade

Em 1970, entre as adaptações literárias sob a condição do homem angolano e a violência experimentada na prisão colonial, baseadas na obra de Luandino Vieira, Sarah Maldoror quis reconstituir o processo de maturação que conduziu à tomada de consciência anti-colonial do povo guineense e o levou a pegar em armas. No filme que concebeu e filmou, elementos ficcionais potenciavam outros, mais documentais, da luta em curso.

Em Novembro de 1971, Paula Jacques, na entrada da entrevista à realizadora intitulada “Guinée-Bissau: le mythe et la réalité” e publicada na *Jeune Afrique* n.º 566, sintetiza-lhe o tema: “Em *Des Fusils pour Banta*, a primeira cineasta de África, Sarah Maldoror, conta a luta heróica de uma guerrilheira morta pelos portugueses. Se a história é imaginária, a luta – essa – é bem real” (JACQUES, 1971, p. 54).¹²

Sobre o que Maldoror classificou como “ficção política”, e que nunca chegou a ser projectada, este artigo é o único que li em que há a sugestão de que haveria uma montagem finalizada do filme. Em todas as entrevistas publicadas, a realizadora refere que as bobinas foram apreendidas pelo exército argelino antes que pudesse montar os materiais - explicou à *Jeune Afrique* n.º 566, que todos os guerrilheiros, vietnamitas ou africanos, marchavam de pés nus, com as armas sobre a cabeça, afrontando a morte e o sofrimento. As condições da luta eram conhecidas. Achou mais pertinente reconstituir os dez anos anteriores ao início da luta armada “para mostrar as dificuldades dos guineenses em percorrer a distância que separa um negro oprimido e passivo do militante decidido a defender o seu futuro” (JACQUES, 1971, p. 54).¹³

11 Agradeço a Mathieu Abonnenc, investigador e artista que tem realizado profunda pesquisa sobre *Des fusils...* a partilha de documentação publicada no âmbito do seu trabalho, e outra inédita, resultante de entrevista feita por si a Sarah Maldoror. Nesta, a realizadora explica: “Pourquoi Banta, parce que le mot était joli, et qu’un village s’appelait Banta, c’est tout”.

12 No original: “Dans *Des Fusils pour Banta*, la première cinéaste d’Afrique, Sarah Maldoror, raconte le combat héroïque d’une maquisarde tué par les Portugais les armes à la main. Si l’histoire est imaginaire, la lutte – elle – est bien réelle”.

13 No original “pour montrer les difficultés des Guinéés à parcourir la distance qui sépare un Noir opprimé et passif du



Na mesma entrevista, revelou um pouco sobre as condições em que foi feita a rodagem. Com produção e financiamento do Exército Nacional Popular da Argélia¹⁴, apoiada por uma equipa de técnicos argelinos, e autorização para filmar do PAIGC, as filmagens decorreram durante três meses. Ao longo desse período, realizadora e equipa partilharam o quotidiano de uma base da guerrilha seguindo a população nas suas deslocações. Os bombardeamentos aéreos pelos portugueses duravam horas, durante as quais tinham que abrigar-se. De seguida, era necessário partir, deslocar a aldeia e reconstruí-la, com a escola e o hospital, quilómetros mais distante. Na entrevista, tal como faria no filme, Maldoror realça o papel activo das mulheres – tratando das crianças e dos doentes e procurando garantir a alimentação.

Em entrevista a Raquel Schefer, Maldoror conta que partiu para a Guiné-Bissau sem um guião: “Foi lá que comecei a construir verdadeiramente o projecto. Ao chegar, tinha um esboço, ideias para algumas sequências, um certo encadeamento entre sequências, que comecei a tratar para logo aperfeiçoar e alterar” (SCHEFER, 2015, p. 148). Após um olhar forçosamente breve, mas atento e cúmplice, sobre a mulher em Monangambé, Sarah Maldoror queria pôr agora, em primeiro plano, a guerrilheira Awa. À *Jeune Afrique* n° 566, revelou que levava uma história em mente, a qual pensava ser real, mas que decidiu preservar, mesmo após saber que era um mito, porque muitos acreditavam nela (JACQUES, 1971, p. 54).¹⁵

Neste filme, conto a história da primeira mulher guineense morta, com armas na mão, pelos portugueses. Inicialmente pensei que era um facto real. Quando cheguei ao mato para fazer o filme, Cabral, secretário-geral do PAIGC, desatou a rir ao ler o guião. Mantive a história, no entanto, dado que este mito se tornou, para muitos, uma realidade.¹⁶

O trabalho de preparação terá decorrido em Paris, de Janeiro e meados de Março de 1971. Um caderno de trabalho, de 1970, antecipa que, nesse período, será definido o “esqueleto do argumento”, feita a aquisição de filmes sobre Cabral – o que sugere que se perspectivava reutilizar imagens -¹⁷, escolhida a equipa técnica e alugado o material de filmagem.¹⁸ Dos nomes então inscritos nos apontamentos, apenas Suzanne Lipinska, como fotógrafa, integrou a equipa composta pelo assistente de realização Brahim Re-guig, o operador Abdelkader Guernoug e o engenheiro de som Brahim Guelil, que tinham lutado com a FNL tendo recebido formação durante o movimento de libertação da Argélia.¹⁹ A pós-rodagem foi planea-

militant décidé à défendre son avenir”.

14 Sarah Maldoror refere essa fonte de financiamento à *Jeune Afrique* n° 566, o que é corroborado por Suzanne Lipinska na *Afriacasia* n° 16. Outras fontes referem que o financiamento foi da Agência Nacional do Comércio e da Indústria Cinematográfica da Argélia.

15 “Je raconte, dans ce film, l’histoire de la première femme guinéenne tuée les armes à la main par les Portugais. Au départ, je croyais qu’il s’agissait d’un fait authentique. Je suis donc arrivée au maquis pour tourner le film, et Cabral, le secrétaire général du Front de Libération, a éclaté de rire en lisant le scénario. J’ai pourtant conserve l’histoire, puisque ce mythe était devenu une réalité pour beaucoup.”

16 A guineense que se tornou lendária chamar-se-ia Canhe Na N’Tuguê. Apesar de, na entrevista a Jacques, Maldoror referir que Cabral afirmou que a história não era verdadeira mas sim uma lenda, a destacada dirigente do PAIGC, Carmen Pereira, em entrevista inédita, a 11 de Fevereiro de 2016, feita por Inês Galvão e Catarina Laranjeiro, contou a história como sendo verídica. Especificou que Canhe era responsável pelo abastecimento e recolhia arroz para levar aos guerrilheiros no mato. Segundo o relato de Carmen Pereira, Canhe “caiu numa emboscada. Ela estava grávida de sete meses, prenderam-na, torturaram – por fim, é difícil dizer – amarraram-na, puseram uma fogueira por baixo até cair a criança e ela morreu. É por isso que ela é chamada heroína porque sofreu muito antes de morrer. Mas dizia ‘o PAIGC é que vai ganhar essa guerra, eu posso morrer, mas o PAIGC é que vai ganhar essa guerra’. Por isso ela foi considerada a nossa primeira heroína”. Agradeço às investigadoras o acesso a este depoimento.

17 Uma alínea dedicada a “Documentos” – tratar-se-ia dos filmes sobre Cabral? - especifica-lhes as origens: Cuba, Suécia, Itália, ORTF, Argélia, Gana, URSS, RDA e TV Granada, de Londres.

18 Pasta 10197.003.001 do Fundo Mário Pinto de Andrade, Fundação Mário Soares.

19 Através da documentação cedida por Mathieu Abonnenc esclareci dúvidas surgidas devido a informações contraditórias ou

da para realizar-se de meados de Junho até Agosto, durante o que seria gravada a música, feita a montagem e mistura de som, além de legendagem em francês, espanhol e inglês. Para a Guiné-Bissau é definido um período de estadia entre fim de Março até Junho incluído, para *repérages*, escolha de actores e rodagem.²⁰

O “esqueleto do argumento” é, nesta versão, omissivo quanto à história de Awa, a guerrilheira-heroína. Dele constam notas relativas a Conacri, que alinham, em primeiro lugar, a abordagem da formação do partido [o PAIGC], seguindo-se-lhe o massacre dos trabalhadores portuários, conhecido como massacre de Pindjiguiti. Com base no que se sabe sobre a montagem final da obra, as notas de 1970 terão sido bastante alteradas.

Quando Paula Jacques notou que os guerrilheiros interpretavam o próprio papel e perguntou como se prestaram a esse jogo, Maldoror retorquiu que, para eles, não se tratava de um jogo.²¹ Não compreendiam a necessidade de repetir dez vezes a mesma cena, assumiu, mas estavam conscientes de que a finalidade do filme era mostrar a sua situação ao mundo. Foram eles a dar indicações sobre como deviam processar-se as sequências de acção, os ataques. O argumento foi sendo reescrito por Sarah no local quando se apercebeu que mesmo para ela, que estava sensibilizada para o que que passava, a guerra era uma noção muito abstracta. Lá, conforme confiou à *Jeune Afrique*, “sentiu” as coisas: a insegurança, as doenças para as quais não há medicamentos, o não poder alimentar as crianças mais do que uma vez por dia.

Questionada sobre a dificuldade de, por ser mulher, arranjar financiamento para filmar, Maldoror afirma recusar ver a questão sob esse ângulo. Para ela, o real problema é o desinteresse dos franceses pela África Austral e sobretudo por Angola ou pela Guiné. Sintoma disso, sugere, é que o filme está terminado mas a distribuição não está garantida. Sustenta que há um modo de censura mais eficaz que a interdição – a falta de distribuição (JACQUES, 1971, p. 55).

O filme não chegou a ser projectado publicamente. O material foi considerado insuficientemente político pelo poder argelino, sendo visto como excessivo o protagonismo dado à luta protagonizada pelas mulheres. Após o regresso a Argel, as bobinas do filme foram confiscadas porque a realizadora recusou perder o controle sobre a sua versão final. Em entrevista, inédita, a Mathieu Abonnenc, explicou que quando lhe começaram a ordenar que fizesse isso ou aquilo retorquiu que não era um soldado:

[...] estava ali para fazer um filme, e não para me integrar no exército. Tratavam-me como um soldado e não queria ser um. Sobretudo a montagem devia ser feita com eles e não queria isso porque queria preservar a minha liberdade e sabia que não seria livre. Queria fazer a montagem em Paris, e não seria livre de fazê-la com eles. Isso ficou claro. [...]

diferentes em vários textos publicados. Na entrevista inédita que me cedeu, revela-se que a primeira equipa militar destacada para filmar com Maldoror fugiu, com receio dos bombardeamentos, quando ainda estava em Conacri. De regresso à Argélia, estes técnicos militares de cinema terão sido presos, segundo informação de Cabral a Maldoror.

20 Fontes referem que a rodagem decorreu na Guiné-Equatorial porque, devido à guerra, não haveria condições para filmar na Guiné-Bissau. Porém, à *Jeune Afrique*, Maldoror confirma que a filmagem decorreu em difíceis condições, sob bombardeamentos da aviação portuguesa, e que o filme documenta as mudanças que uma comunidade em específico vai sendo obrigada a fazer. Foi devido a isso, aliás, que a guerra se foi materializando de outro modo para a realizadora e que o argumento foi sendo reescrito para integrar as indicações dos guerrilheiros sobre como se processava o combate. Numa reportagem assinada por Lipinska para a *Africasia* n.º 19, de 1970, intitulada “Filming with the Balanta people”, explica-se que foi na ilha de Diabada, na República da Guiné (conhecida como Guiné-Conacri, para distinguir da Guiné-Bissau), que, em dez dias, Sarah Maldoror filmou as sequências principais do filme, nomeadamente com a personagem Awa – cuja “actriz”, uma jovem local, revelou-se pouco capaz de representar e bastante caprichosa – que de resto foi filmado na Guiné-Bissau.

21 A reportagem “Filming with the Balanta people” de Lipinska, publicada na *Africasia* n.º 19, de 1970, revela que foi difícil, pelo menos na ilha de Diabada, envolver a população na produção do filme e, por inerência, no processo revolucionário. Não só a protagonista se revelou caprichosa como, por exemplo, as mulheres queriam aparecer com a melhor aparência possível e não com fardas militares.



Eles guardaram o filme mas nunca o montaram e desconheço o paradeiro das bobinas. É esse, o meu problema. Será que as destruíram? Não sei. Quanto a mim, destruíram-nas. Agora dizem-me que não, que foram vistas, mas, bem, vistas é uma coisa, mas eu quero vê-las desde então. É verdade que eles tinham laboratórios, que estavam bem guardados [...].²²

Uma carta de Mário Pinto de Andrade enviada de Argel a Agostinho Neto, a 31 de Outubro de 1970, refere os prémios obtidos por *Monangambé* como um motivo de esperança quanto a um futuro promissor para Sarah não obstante as dificuldades que está a ter para montar *Des fusils...*: “Embora a Sarah tenha dificuldades aqui, para terminar a montagem do filme que realizou no *maquis* da Guiné, creio que ela pode encarar o futuro próximo com certo optimismo”.²³ Uma outra carta, de Cabral para Pinto de Andrade, enviada de Conacri a 9 de Dezembro desse ano, refere que “Com o Turpin faço tudo para que o ‘Banta’ seja finalizado”.²⁴

A entrevista dada à *Jeune Afrique*, em que Sarah Maldoror fala com Paula Jacques como se tivesse terminado a montagem do filme e mantém um tom cordial quando alude ao Exército argelino terá sido uma derradeira tentativa de, à época, poder terminar o filme? É possível que sim. Entretanto, permanece desconhecido o paradeiro de *Des fusils pour Banta* e apenas as fotos de rodagem de Lipinska, além dos testemunhos publicados na época ou entretanto recolhidos, documentam aspectos do que poderia ter sido a obra.

Sambizanga: da casa para o mundo. A mulher ganha consciência política

Não obstante a separação física do companheiro e do desfecho da rodagem de *Des fusils...*, Sarah não baixa os braços.

Em 1971, no âmbito da edição conjunta, pela *Présence Africaine*, de *O fato completo de Lucas Matesso* e de *A vida verdadeira de Domingos*, de Luandino Vieira, submete, inspirado nesta última obra e para apreciação pelo Centre National de Cinématographie (CNC), um argumento seu, assinado também por Mário Pinto de Andrade e pelo escritor e jornalista Maurice Pons.

Em carta enviada, de Paris, a 23 de Agosto de 1971, a Pinto de Andrade anuncia que conseguiu um apoio de 30 milhões de francos antigos – o CNC aprovou, no final de Junho, um apoio selectivo que poderia atingir os 300 mil francos²⁵ – para a rodagem do novo filme. Começará a trabalhar no filme sobre Domingos Xavier no final de Setembro, anuncia. Afirma que, sem a ajuda do companheiro, não poderá começar. Escreve-lhe: “Tenho absoluta necessidade de ti”.²⁶

Anuncia o plano de trabalho da rodagem, no Congo Brazzaville: Dezembro será dedicado à prepara-

22 No original: “[...] j’étais la pour faire un film, l’armée pas question. Ils me traitaient comme un soldat, et moi je ne voulais pas l’être. Mais surtout, le montage devait se faire avec eux, et moi je ne voulais pas faire le montage avec eux, parce que je voulais ma liberté, je savais que je ne serais pas libre. Je voulais faire le montage à Paris, je n’aurais pas été pas libre avec eux, ça c’est clair. [...] Ils ont gardés le film, mais ils ne l’ont jamais monté, et je ne sais pas où sont les bobines. C’est ça mon problème. Est ce qu’il les ont détruites, je ne sais pas. Pour moi, ils les ont détruits, mais bon. Maintenant on me dit non, on les as vus, mais bon vu, c’est une chose, mais moi je veux les voire de voilà et puis, bon c’est vrai qu’ils avaient des laboratoires, que c’était bien gardé”. Entrevista inédita de Mathieu Abonnenc a Sarah Maldoror, gentilmente cedida pelo autor.

23 Fundação Mário Soares. Fundo Mário Pinto de Andrade. Pasta: 04311.001.006.

24 Fundação Mário Soares. Fundo Mário Pinto de Andrade. Pasta: 04619.100.018.

25 Resposta oficial Centro Nacional de Cinematografia ao pedido de consulta prévia, referente a projecto de filme de longa metragem, intitulado Domingos Xavier, com base numa novela de Luandino Vieira. Fundação Mário Soares, Fundo Mário Pinto de Andrade, pasta 04311.004.016.

26 No original: “J’ai absolument besoin de toi”. Fundação Mário Soares. Fundo Mário Pinto de Andrade. Pasta: 04333.001.011.

ção da rodagem que acontecerá em Janeiro e Fevereiro. O processo, indica-lhe, integra a reconstituição de um *musseque*; descobrir quem possa assegurar, localmente, a escrita dos diálogos; a selecção dos actores que serão, maioritariamente angolanos. Refere que Toto será Maria – tratar-se-ia provavelmente de Toto Bis-sainthe, actriz co-fundadora, com Sarah, do *Les Griots*, e que protagonizou *La Noire de...* (1966, Sembène) –, personagem que acabou por ser interpretada por Elisa Pestana, que já filmara em *Monangambé*. Insiste que é um trabalho que requer a participação de Mário Pinto de Andrade. Pergunta-lhe ainda se o interesse deste filme para o MPLA será compreendido pelo partido.

Sambizanga – nome de um bairro de operários em Luanda, em que situava uma prisão cujo assalto, em 1961, constituiu o primeiro acto de sublevação armada contra o regime português – foi rodado durante sete semanas em Brazzaville e foi montado, ao longo de dez semanas, em Paris. Sobre a opção de filmar no Congo, explicou que se deveu à impossibilidade de fazê-lo em Angola e a opções estéticas:

Filmei no Congo-Brazzaville porque não era possível fazê-lo em Angola. O Congo Brazzaville era independente e, além disso, interessava-me a arquitectura da prisão de Brazzaville. O rio Congo também era impressionante. Quando faço um filme, os décors são tão importantes quanto o texto. [...] Quando vi o rio Congo, soube imediatamente que era ali que iria filmar. Cinematograficamente, tanto a prisão, quanto o rio me pareciam excepcionais. (SCHEFER, 2015, p. 149)

Filme político – embora o MPLA não o tenha financiado – mas com uma sensibilidade visual inegável, *Sambizanga* mostra o quotidiano em Angola sob o jugo colonial, o processo de consciencialização da necessidade de empreender a luta de libertação e os laços de solidariedade existentes. A equipa técnica era predominantemente francesa e os actores não profissionais foram recrutados sobretudo entre militantes do MPLA e do PAIGC, os quais, em função da sua origem, se exprimiam em português ou em Lingala e Lari.

Tanit d’Or do Festival de Cinema de Cartago e International Catholic Film Office Award no FESPACO em 1973, *Sambizanga* aprofunda a abordagem da violência da prisão colonial feita em *Monangambé* e recria acontecimentos que provocaram, em 1961, o despertar da consciência anticolonial. O registo intimista – potenciado pela beleza da fotografia – e o não ter feito uma obra com enfoque mais directo na luta armada valeram, contudo, mais críticas à realizadora. Se *Sambizanga* pretendia tornar o mundo consciente da luta que se travava em Angola, não era, porém, um “filme de retórica política”. Maldoror esclarece que não é um filme de guerra (*Ecran*, 1973, p. 71):

O filme pretende filmar uma história real que ocorreu nos anos 60 no início da resistência anticolonial em Angola. Mostro como as pessoas tentam organizar um movimento de resistência. As pessoas culpavam-me... por ter escolhido actores que, disseram, são demasiados belos. Bem, são de facto pessoas negras que são belas e é tudo... Em termos de ritmo do filme, tentei recriar o ritmo lento que caracteriza a vida africana. Nada é inventado. Tudo o que mostro no filme deriva da minha própria percepção dessa realidade. guerra.

A longa-metragem dá enfoque à crueldade da polícia política portuguesa e ao sadismo dos seus elementos.

[...]Fui muito criticada pelas cenas de tortura, por ter feito os actores emagrecer. As agressões e os golpes, na sua dimensão física, de contacto entre os corpos, têm muito mais efeito do que uma cena de chicotearia. Aquilo que me interessava era o sofrimento que cada novo soco representava. (*Ecran*, 1973, p. 71)

A sequência familiar, do início – uma representação belíssima de amor familiar –, é uma das se-



quências-chave do filme. Sublinha a harmonia familiar para contrastá-la com a prisão, sem culpa formada, de Domingos, e sequência da tortura a que este sucumbe. Entre uma e outra das sequências, Maria sofre, também ela, a tortura que, no seu caso é psicológica, do desespero e ansiedade.

Sambizanga sublinha, pois, a importância da participação das mulheres na luta pela libertação através do ponto de vista de Maria. Nos *Papéis da prisão*, de Luandino, esta importância fica também documentada de modo profundo e tocante e é hoje interessante notar as afinidades entre as duas sensibilidades dos autores, não obstante a diferença de géneros e dos modos de expressão artística.

Se a brutalidade do regime colonial português e as dificuldades da organização, clandestina, da luta pela independência estão em foco, o que fica em primeiro plano é o movimento de busca – e a conscientização política – de Maria. Com um filho nos braços, quando Maria viaja do interior em busca de Domingos – trabalhador exemplar preso por alegadas razões políticas – e chega a Luanda, já depois deste ter sucumbido à tortura, faz um movimento do interior da casa, onde é mãe e mulher, para o espaço público, como cidadã plena, mulher na luta. É uma mulher investida de dignidade pela maternidade e pelo companheirismo mas, sobretudo, pela coragem de sair da casa e mergulhar no coração das trevas, numa busca que a leva à prisão, e a faz emergir, primeiro inconformada com o silêncio e depois consagrada ao/pelo desafio.

Como propõe Marissa Moorman, em *Sambizanga*, “negros e brancos, homens e mulheres reconfiguram as suas relações e papéis, no contexto da luta contra o colonizador” (2001, p. 111).²⁷ A identidade de Maria, no centro do filme de Maldoror – não era central, no conto de Luandino –, vai-se recriando em relações constitutivas quando, na sua busca, conta com a solidariedade de outras mulheres e homens. Reconhecendo, não obstante, o lado engajado do filme – que termina numa festa de apoiantes do MPLA –, Moorman sublinha o processo de (re-)identificação de Maria: da casa para o mundo, da família para a comunidade, da mãe-esposa para a mulher de luta. Em *Reclaiming images of women in films from Africa* (1996), Frank Ukadike admite que *Sambizanga dá especial atenção à subjectividade feminina. Aquilo com que Marissa Moorman discorda de Ukadike – uma crítica que partilho – está inscrito em Black african cinema* (UKADIKE, 1994, p. 234):

O filme está estruturado com um ponto de vista deliberadamente feminino com o propósito de credibilizar a participação activa e o envolvimento da mulher nesta perigosa luta pela libertação. Esta ênfase, num ritmo lento, dilui o impacto da preocupação do filme com a luta armada da guerrilha. Por isso, e no que se refere ao seu efeito, alguns críticos consideraram que esta deficiência resultou numa romantização do que poderia ser uma delineação forte da emergência do movimento de libertação.²⁸

A percepção do filme como sendo relativo à luta armada é questionável. Não o é, de fato. A realizadora afirmou-o e o visionamento da obra confirma isso mesmo. Aqui, Ukadike dá eco aos lamentos daqueles que criticaram Maldoror por não ter feito um filme mais especificamente sobre a luta pela independência, em vez de ter dado tanta atenção a Maria, a ponto de lhe dar mais protagonismo do que a Domingos, vítima da tortura. Se Ukadike considera que tanto Domingos como Maria são símbolos de

27 “[...] blacks and whites and men and women refigure their relationships and roles in the context of the struggle against the colonizer”.

28 “The film is structured with a deliberate feminist slant aimed at giving credibility to women’s active participation and involvement in this dangerous liberation struggle. This emphasis, lengthily dealt with, dilutes the impact of the film’s concern with armed guerrilla struggle. Thus, regarding its effectiveness, some critics thought that this deficiency amounted to romanticizing what could have constituted a forceful delineation of a liberationist uprising. However, *Sambizanga* ultimately ratifies, with an indelible stamp, African revolutionary agitation.”

“coragem desafiadora”, Moorman (2001: p. 117) critica a sua leitura segundo a qual apenas Domingos pode simbolizar a angolanidade. Moorman sustenta que a leitura de Ukadike figura o tema da nação como masculino relegando as especificidades sobre o estatuto e actividades das mulheres à categoria de distração dos “assuntos sérios”.

À asserção de que o foco de *Sambizanga* é uma “deficiência” da obra e uma “romantização” subjaz à ideia de que as mulheres não podem ser figuras centrais nas nações e nas lutas de libertação. Ao caracterizar como romantização a intriga à volta de Maria questiona a centralidade da participação da mulher nas lutas pelas independências, obscurecendo o papel efetivo que estas tiveram e conotando os movimentos de libertação com um género masculino.

Durante o processo de realização e subsequente estreia, Luandino encontrava-se preso no campo de concentração do Tarrafal, em Cabo Verde. Após a libertação, e em Lisboa, onde é mantido num exílio de cinco anos para que não se envolva em actividades políticas em Angola, o escritor escreveu, a 15 de Maio de 1973, uma carta a Mário Pinto de Andrade. Agradece a este a “divulgação e interpretação crítica da sua obra”, que o ajudou na reflexão sobre os problemas culturais de Angola, feita quase “a solo”. A gratidão, escreve, é também para com Sarah Maldoror. Refere que tem tomado contacto com as críticas e referências sobretudo ao *Sambizanga*. Escreve ainda que do pouco que leu das declarações dela sobre o filme, a sua matéria e o tom em que o construiu, “é reconfortante ler aquela pequena passagem em que refere o ‘heroísmo quotidiano’ numa revolução em marcha, o levar uns quilos de arroz para os guerrilheiros da mata por quilómetros e quilómetros” (VIEIRA, 1973, s/p).²⁹

A profunda compreensão desse fenómeno de “paciência” revolucionária é – sei-o – um pouco difícil para as esquerdas europeias que tem sempre tendência a ver nos revolucionários do dito 3º mundo essa agitação e acção intempestiva e heróica (o herói a morrer de metralhadora na mão é o único que concebem) de que só têm já a nostalgia. [...] Por isso a minha grande alegria por ler as declarações de Sara, a sua coragem de ir contra o cliché que (ainda) nos querem impor da realidade que nós conhecemos.

Distribuído na Europa e EUA, *Sambizanga* foi pioneiro e distinguiu-se por três motivos: por ter renunciado a criação de uma produção de cinema especificamente africana; por ser uma obra ficcional inspirada pelos movimentos de libertação africanos; e pela opção em assumir um ponto de vista feminino. Visualmente bem conseguido – com grandes planos notáveis –, bem montado, é fragilizado por um certo didactismo político embora a opção de Maldoror de filmar num registo íntimo o distinga de um cinema militante de vocação colectivista, dominante no período em que foi realizado.

Importa determo-nos na história da sua projecção em Portugal. Juntamente com *Saló*, de Pasolini, foi o filme proibido após a censura aos espectáculos ter sido extinta, depois do advento da democracia em Portugal. A apresentação do filme foi suspensa por ordem do então Primeiro-Ministro, Vasco Gonçalves.

Um texto do crítico de cinema Lauro António, intitulado “*Sambizanga*, finalmente” e publicado no *Diário de Lisboa*, em 24 de Outubro de 1974, documenta a suspensão temporária da exibição. Explica que a estreia esteve prevista para 20 de Setembro, no S. Luís, mas que *Sambizanga* viu “a sua exibição cancelada através de um comunicado do Ministério da Comunicação Social, proveniente directamente do Gabinete do Primeiro-Ministro, Vasco Gonçalves”. Motivo: “[...] impedir manobras da reacção e por constituir pro-

29 Fundação Mário Soares. Documentos Mário Pinto de Andrade. Pasta 04311.006.005.



paganda de um dos movimentos emancipalistas, ainda em guerra”.³⁰

O produtor e então exibidor António da Cunha Telles confirmou-me a suspensão de *Sambizanga* mas esclareceu que o processo não ficou documentado.³¹ Recorda que o filme deveria ter estreado numa data politicamente sensível. Foi chamado, na qualidade de distribuidor do filme, ao Palácio Foz onde o então Director Geral da Cultura e Espectáculos, Vasco Pinto Leite, lhe disse que não queria imiscuir a instituição no assunto e que Cunha Telles teria que deslocar-se a S. Bento, à residência do Primeiro-Ministro. Aí, Cunha Telles reuniu com várias pessoas, entre as quais o Ministro da Defesa do I e II Governos Constitucionais, Mário Firmino Miguel. Este informou-o simplesmente que o filme não podia ser exibido nas “circunstâncias que então se viviam”, pois grandes “conflitos emocionais” dividiam a sociedade portuguesa. “Foi um pouco embaraçoso. Não se tratou de espírito de censura. Receava-se que a exibição do filme exacerbasse a situação de conflito e viesse a causar distúrbios por parte das pessoas que estavam contra a independência de Angola”.³²

A data crítica a que Cunha Telles se refere [de que não lembrou durante a nossa conversa] foi o 28 de Setembro de 1974 – um sábado – para o qual sectores mais conservadores da sociedade portuguesa convocaram a que foi designada “maioria silenciosa” para manifestar, em Belém, o apoio ao presidente da República, General Spínola, visando reforçar o poder político deste e contrariar “extremismos”. Otel Saraiva de Carvalho, do Comando Operacional do Continente (COPCON), e Mário Firmino Miguel reagiram e a manifestação foi interdita pelo Movimento das Forças Armadas (MFA). Os partidos políticos de esquerda distribuíram entretanto comunicados apelando “à vigilância popular” contra o que chamaram “Minoria Tenebrosa”.

Quanto a Spínola, tentou reforçar o poder da Junta de Salvação Nacional e, em vão, estabelecer o estado de sítio. Derrotado, Spínola demitiu-se a 30 de Setembro sendo substituído pelo general Costa Gomes.³³

A 15 de Outubro, Luandino Vieira escreve a Pinto de Andrade a propósito de alguns assuntos.³⁴ Refere a proibição de *Sambizanga*, “a poucas horas da sua exibição, já quando a casa estava vendida” (1974: s/p).³⁵ Esclarece, sem rodeios, que a razão apresentada é que “é um filme do Mov., e o MPLA ainda está em armas, por isso a sua exibição poderia dar azo a provocações de direita”. Aproveita para escrever que já o viu e que o achou “bastante bom (talvez demasiado chegado à letra do livro o que quanto a mim o espartilhou um pouco)” (1974: s/p). Afiança que farão tudo para que seja visto pelo público português. Pede informação sobre se há cópias em 16mm porque seriam necessárias para Angola. De resto, parabeniza, sem reservas, Sarah e Mário, pelo trabalho que fizeram.

30 Consulta ao processo do filme, proveniente do acervo da Inspeção Geral das Actividades Culturais depositado no Arquivo Nacional da Torre do Tombo, não revela censura ao filme nem alude à tentativa de suspensão do mesmo (SNI, IGAG, caixa 474). Aurora Torrodão, com quem falei a este propósito, integrou a primeira Comissão de Classificação de Espectáculos após o 25 de Abril. Nega que tenha havido interferência no processo de análise e classificação do filme. Explicou-me que nos primeiros anos do funcionamento da Comissão havia um grande debate em torno dos filmes – sobretudo dos susceptíveis de causar polémica. Sustentou que lembrar-se-ia certamente se a suspensão do filme tivesse sido discutida pela Comissão, da qual faziam parte vários militares, ou caso tivesse havido pressão sobre esta.

31 *Idem.*

32 Depoimento dado à autora pelo cineasta e produtor António da Cunha Telles.

33 É preciso não esquecer que Spínola era a favor de uma solução federalista para as ainda colónias.

34 Um deles é relativo ao pagamento de direitos de autor pela *Présence Africaine* – e ficamos a saber que lhe são devidos não só pelas traduções das suas obras mas também pela exploração do filme.

35 Fundação Mário Soares. Documentos Mário Pinto de Andrade. Pasta 04311.004.040.

Pouco tempo depois destes eventos, o distribuidor recebeu indicação de que o filme já podia ser visto. Luandino Vieira esteve na estreia e Cunha Telles tem memória que várias pessoas do MPLA ou com uma relação com Angola foram ver o filme ao Universal. Hoje a análise de *Sambizanga* é também fundamental no quadro da representação fílmica das memórias de cárcere, deslocando uma importante discussão, sobre um gênero de literatura, para os estudos sobre cinema e imagem.

Quanto à obra de Sarah Maldoror, cineasta “engajada” nas lutas de libertação dos povos africanos, a dimensão poética do seu cinema político, com enfoque na luta dos movimentos de libertação dos países africanos de língua portuguesa, faz extravasar a categorização do seu cinema como militante. Para isso muito contribuíram as adaptações cinematográficas das obras de Luandino Vieira, potenciadoras de uma abordagem cinematográfica singular, no contexto do cinema militante feito para apoiar e dar a conhecer as lutas pelas independências então em curso, em que o uso de elementos ficcionais é uma constante potenciando a densidade e poesia das obras. A singularidade e resiliência da realizadora custaram-lhe a perda de *Des fusils pour Banta* e, durante décadas, a dispersão da obra [agora a ser reunida pelas duas filhas, Henda Ducados e Annouchka de Andrade] além de menor reconhecimento do que aquele dado a outros realizadores africanos. Os filmes que realizou nos países de língua portuguesa após as independências destes tiveram, também eles, um percurso difícil, marcado pela incompreensão dos responsáveis políticos que não resistiram a tentar orientar o olhar e a domar o livre-arbítrio de uma realizadora que acreditou sempre no cinema político mas nunca capitulou quanto à perda de controle das suas obras.

Referências

ANDRADE-WATKINS, Claire. Portuguese African cinema: Historical and contemporary perspectives: 1969 to 1993. In: **African cinema**, v. 26, n. 3, p. 134-150, 1995.

ANTÓNIO, Lauro. *Sambizanga*, finalmente. **Diário de Lisboa**. 24 de Outubro 1974.

CARDOSO, Pedro. **Mário Pinto de Andrade: a lucidez é um sorriso triste**. Publicado em 10 de Dezembro de 2010. Disponível em: <http://www.buala.org/pt/cara-a-cara/mario-pinto-de-andrade-a-lucidez-e-um-sorriso-triste>. Acesso em: 31 Ag. 2017.

Cinema Novo Português 1960/1974. Lisboa: Cinemateca Portuguesa, 1985.

Ecran. Entretien avec Sarah Maldoror, n. 15, p. 70-71, Maio 1973.

HENEBELLE, Monique. *Sambizanga: un film de Sarah Maldoror sur les débuts de la guerre de libération en Angola*. In: **L’Afrique Littéraire et Artistique**, n. 28, p. 78-87, Abril 1973

L’Afrique littéraire et artistique, Sarah Maldoror, n. 49, p. 88-91, 1978.

LIPINSKA, Suzanne. Two Weeks with the Guinea-Bissau Liberation Army. In: ABONNENC, Mathieu Kleyebe. (ed.). **Filming with the Balanta People**. Ghent/Toronto: Exhibition L’œil se noie, 2014. p. 41–55.

MENDY, Peter Karibe; LOBBAN Jr., Richard A. **Historical dictionary of the Republic of Guinea-Bissau**. Lanham, Toronto, Plymouth: The Scarecrow Press, 2013.

MOORMAN, Marissa. *Of Westerns, Women, and War: Re-Situating Angolan Cinema and the Nation*. **Re-**



search in African Literatures, v. 32, n. 3, Bloomington: Indiana U Press, 2001. p. 103-122.

PANGOM, Gérard; CAMY, Gérard. 1971, un cinéma engagé. **Cannes, les années festival**. Cinquante ans de cinéma. Turim: Mille et une Nuits, Arte Éditions, 1997.

PIFAFF, Françoise. Sarah Maldoror. In **From twenty-five black african filmmakers: a critical study, with filmography and bio-bibliography**. Connecticut: Greenwood Press, 1988.

PIÇARRA, Maria do Carmo. **Azuis ultramarinos**. Censura e propaganda colonial no cinema do Estado Novo. Lisboa: Edições 70, 2015.

PIÇARRA, Maria do Carmo. O cinema é uma arma. In: PIÇARRA, Maria do Carmo; ANTÓNIO, Jorge. (coord.). **Angola, o nascimento de uma nação**. Vol. 2 O cinema da libertação. Lisboa: Guerra & Paz, 2014. p. 15-42.

SCHEFER, Raquel. Sarah Maldoror: o cinema da noite grávida de punhais. In: PIÇARRA, Maria do Carmo; ANTÓNIO, Jorge. (coord.). **Angola, o nascimento de uma nação**. Vol. III O cinema da independência. Lisboa: Guerra & Paz, 2015. p. 139-152.

SERIZAHIA, Jadot. **Ecrans de Afrique n° 12**, p 6-11, Abril 1995.

UKADIKE, Nwachukwu Frank. **Black African cinema**. Berkeley: University of California Press, 1994.

_____. Reclaiming images of women in films from Africa and the black diaspora. **African experiences of cinema**. BARAKI, Imruh; CHAM, Mbaye Cham. (Ed.). London: British Film Institute, 1996. p. 194-208.

RIBEIRO, Margarida Calafate; VECCHI, Roberto. Papéis críticos avulsos. In: RIBEIRO, Margarida Calafate; SILVA, Mónica V.; VECCHI, Roberto (org.). **Papéis da prisão**: Apontamentos, diário, correspondência (1962-1971), de José Luandino Vieira. Lisboa: Caminho, 2015.

Documentos:

ANNT, SNI, IGAG, caixa 474.

Fundação Mário Soares. Fundo Documentos Mário Pinto de Andrade. Pastas: 10197.003.001; 04350.004.001; 04311.004.016; 04333.001.011; 04311.006.005; 04311.004.040; 04311.003.036; 04311.003.019; 04311.001.006; 04619.100.018; 04311.001.005. Consultadas em 11 de Agosto de 2017.

Depoimentos inéditos:

Aurora Torrodão e António da Cunha Telles a Maria do Carmo Piçarra

Carmen Pereira a Inês Galvão e Catarina Laranjeiro

Sarah Maldoror a Mathieu Abonnenc

ABSTRACT:

*In the context of the international production of a political cinema, engagé, Sarah Maldoror created and maintained – from **Monangambé** to **Sambizanga**, both on the anti-colonial struggle in Angola, through **Des fusils pour Banta**, filmed in the maquis of Guinea-Bissau – a singular practice. She composed a political cinema, served by an aesthetically careful look, and in which, through fictional elements – and not through the documentary options and the direct cinema feature then characteristic of militant cinema - the action is not as central as the psychological composition of the characters.*

Despite the aesthetic quality of her films and the psychological density of her characters, criticism and attempts to control her creative options marked the beginning of the cinematographic work of what is considered the first African women director but who still does not have the recognition won by her male peers.

KEYWORDS: political cinema, Sarah Maldoror, Luandino Vieira, African cinema, liberation fights

RESUMEN:

*En el contexto de la producción internacional de un cine político, **engagé**, Sarah Maldoror creó y mantuvo – desde **Monangambé** a **Sambizanga**, sobre la lucha anticolonial en Angola, pasando por **Des fusiles hacia Banta**, filmado entre los guerrilleros de Guinea-Bissau – una práctica singular. Compuso un cine político, servido por una mirada estéticamente cuidada, y en que, a través de elementos ficticios – y no a través de las opciones documentales y del recurso al cine directo entonces característicos del cine militante–, la acción no es tan central como la composición psicológica de los personajes. A pesar de la calidad estética de sus películas y la densidad psicológica de sus personajes, críticas e intentos de controlar sus opciones creativas marcaron fuertemente el inicio de la obra cinematográfica de aquella que es considerada la primera realizadora africana pero que sigue sin tener el mismo reconocimiento que sus pares masculinos.*

PALABRAS- CLAVE: cine político, Sarah Maldoror, Luandino Vieira, cine africano, luchas de liberación.





CINEMA E LITERATURA ANGOLANA EM TEMPOS DE REVOLUÇÃO: DE A VIDA VERDADEIRA DE DOMINGOS XAVIER A SAMBIZANGA

*ANGOLAN CINEMA AND LITERATURE IN TIMES OF REVOLUTION: FROM AVIDA
VERDADEIRA DE DOMINGOS XAVIER TO SAMBIZANGA*

*CINE Y LITERATURA ANGOLEÑA EN TIEMPOS DE REVOLUCIÓN: DE AVIDA VERDAEIRA
DE DOMINGOS XAVIER A SAMBIZANGA*

Francisco Ewerton Almeida dos Santos¹

Joel Cardoso²

RESUMO:

Este trabalho visa interrogar o *porquê* e o *como* (Cf. HUTCHEON, 2013) Sarah Maldoror adapta a escrita de Luandino para a linguagem audiovisual. Para tal, abordar-se-ão temas como: o estado da arte dos estudos da tradução intersemiótica e adaptação cinematográfica; a correspondência ideológica entre escritor, cineasta e o MPLA, e como isso se reflete em suas respectivas obras; o agenciamento das relações de gêneros desenvolvidas em ambas as narrativas; o amálgama entre homem e natureza e as metáforas que assume nas diferentes linguagens; e, por fim, a linguagem poética de Luandino Vieira como estratégia de resistência e os paralelos encontrados pela cineasta na adaptação.

PALAVRAS-CHAVE: cinema angolano, literatura angolana, adaptação cinematográfica, estudos pós-coloniais, tradução intersemiótica.

1.

Este texto versará sobre a adaptação cinematográfica da novela do escritor angolano José Luandino Vieira, *A vida verdadeira de Domingos Xavier* (1961), o longa-metragem *Sambizanga* (1972), dirigido pela cineasta francesa Sarah Maldoror, enfocando o “porquê” e o “como” adapta, ou, pode-se dizer, traduz. Moveremo-nos, portanto, no campo da adaptação fílmica, uma das formas possíveis de “tradução intersemiótica”, para usarmos o termo proposto por Jakobson (2008) e teorizado por Julio Plaza, que a entende como

1 Doutorando na Universidade Federal de Santa Catarina, vindo da Universidade Federal do Pará. f.ewertonsantos@gmail.com

2 Pós-Doutor, Universidade Federal do Pará. joelcardosos@uol.com.br

prática crítico-criativa na historicidade dos meios de produção e re-produção, como leitura, como metacriação, como ação sobre estruturas-eventos, como diálogo de signos, como síntese e reescritura da história. Quer dizer: como pensamento em signos, como trânsito dos sentidos, como transcrição de formas na historicidade.

(PLAZA, 1987 p. 10)

Ou seja, “tradução intersemiótica” é o trânsito entre signos de diferentes meios de produção/re-produção, transposição de um meio semiótico para outro, é meta e transcrição, e, como toda tradução, é crítica, é leitura e possui historicidade.

Em *Uma teoria da adaptação*, Linda Hutcheon assim define a adaptação no escopo da tradução inter-semiótica:

(...) as adaptações são recodificações, ou seja, traduções em forma de transposições intersemióticas de um sistema de signos (palavras, por exemplo) para outro (imagens, por exemplo). Isso é tradução, mas num sentido bem específico: como transmutação ou transcodificação, ou seja, como necessariamente uma recodificação num novo conjunto de convenções e signos.

(HUTCHEON, 2013, p. 40)

No entanto, deve-se ter em mente que rejeitamos a autoridade e a primazia axiomática do original sobre a tradução. Hutcheon aponta a teoria proposta por Walter Benjamin, no clássico ensaio “A tarefa do tradutor” ([1923] 2008), como o responsável por uma virada neste campo dos estudos por questionar o estatuto do original portador de um significado fixo e inalterável que deva ser reproduzido fielmente pela tradução. Para Benjamin, a obra demanda tradução para que sua sobrevivência seja garantida

da mesma forma que as manifestações vitais estão intimamente ligadas ao ser vivo, sem significarem nada para ele, a tradução provém do original. Na verdade, ela não deriva tanto de sua vida quanto de sua sobrevivência. Pois a tradução é posterior ao original e assinala, no caso de obras importantes, que jamais encontram à época de sua criação seu tradutor de eleição, o estágio da continuação de sua vida. A ideia da vida e da continuação da vida de obras de arte deve ser entendida em sentido inteiramente objetivo, não metafórico. (...) É, somente quando se reconhece vida a tudo aquilo que possui história e que não constitui apenas um cenário para ela, que o conceito de vida encontra sua legitimação. Pois é a partir da história (e não da natureza – muito menos de uma natureza tão imprecisa quanto a sentimento ou alma) que pode ser determinado, em última instância, o domínio da vida. Daí deriva, para o filósofo, a tarefa: compreender toda a vida natural a partir dessa vida mais vasta que é a história.

(BENJAMIN, 2008, p. 68-69)

Ou seja, a obra exige naturalmente a tradução assim como um corpo vivo exige naturalmente suas manifestações vitais. A obra precisa da tradução para que sobreviva, para que viva além de seus contemporâneos, e para haver vida, como nos afirmou o autor, é necessário que haja história e historicidade, é preciso que o original se transforme, e essa exigência é suprida pela(s) tradução(ões). Por meio dela(s), a vida do original, de forma sempre renovada, alcança seu maior desdobramento.

Portanto, a tradução que assegura a vida e a historicidade do original não deve buscar ser igual a ele, e, sim, captar suas modificações, ou mesmo operar essas transformações.

Derrida, em *As torres de Babel* (2002), faz, também, algumas importantes considerações acerca da tradução, tomando como base, sobretudo, o referido ensaio de Benjamin. Ao explorar a riqueza semântica



da palavra *Aufgabe*, que pode ser tarefa, mas também dívida, e, por outro lado, pode ser renúncia³, o filósofo francês deduz que o tradutor tem uma dívida com o texto traduzido, essa dívida seria a de restituir o sentido do original, contudo, desde já, essa dívida é apresentada como insolúvel, e a tarefa é renúncia, porque se mostra impossível de ser realizada. Se há uma dívida assumida pelo tradutor, não é a de restituição, e sim a maturação, isto é, a sobrevivência e transformação histórica do original. E essa sobrevivência é demandada pela própria obra original, por sua *forma*:

Se a estrutura da obra é “sobrevida”, a dívida não engaja junto a um sujeito-autor presumido do texto original — o morto ou mortal do texto —, mas a outra coisa que represente a lei formal na imanência do texto original. Em seguida, a dívida não engaja restituir uma cópia ou uma boa imagem, uma representação fiel do original: este, o sobrevivente, está ele mesmo em processo de transformação. O original se dá modificando-se, esse dom não é o de um objeto dado, ele vive e sobrevive em mutação (...). (DERRIDA, 2002, p. 38)

Aqui, o conceito de restituição foi sobrepujado pelo de maturação. O tradutor não deve reconstituir algo dado, o sentido pretendido pelo autor, e sim maturar esse sentido, modificá-lo, transformá-lo, conferir-lhe a sobrevida que é sua exigência interna.

Desses apontamentos, depreendemos um conceito de tradução relacionado à transformação crítica, criativa e historicizante que incide sobre a teoria da adaptação de Linda Hutcheon, visto que, para ela, ao contrário do que afirmam os detratores das adaptações de livros para o cinema,

a adaptação não é vampiresca: ela não retira o sangue de sua fonte, abandonando-a para a morte ou já morta, nem é mais pálida do que a obra adaptada. Ela pode, pelo contrário, manter viva a obra anterior, dando-lhe uma sobrevida que esta nunca teria de outra maneira. (HUTCHEON, 2013, p. 234)

Aqui o *ouble Bin*, ou seja, o duplo vínculo de que fala Derrida é pertinente: a tradução/ adaptação nasce endividada com o original, mas este também possui uma dívida com ela, pois lhe confere a sobrevivência que demanda.

2.

Robert Stam (2006) propõe como uma possível orientação metodológica dos estudos de adaptação o questionamento acerca das escolhas de um cineasta ao adaptar uma determinada obra literária. Isto é, questionar a intencionalidade do adaptador, o que Linda Hutcheon sintetiza com as perguntas “quem adaptou? E por quê?”. Ambos apontam para a polémica de trazer novamente para o campo das artes a discussão sobre autoria e intencionalidade, décadas depois da “Morte do Autor” determinada por Barthes (2004).

É curioso que a teoria pós-estruturalista que se volta para a linguagem como entidade que fala a si mesma, independente de um autor biográfico, foi responsável em muitos aspectos pela renovação da teoria da tradução e do questionamento da “restituição do sentido” de um suposto “original”; no entanto, voltamos aqui a interrogar as marcas discursivas de uma intencionalidade autoral na constituição dos textos.

É preciso compreender que não se está tentando aprisionar o sentido à autoridade inquestionável da intencionalidade de um sujeito biográfico, qualquer obra artística está aberta a interpretações que vão além

3 O título original do ensaio de Benjamim é “Die Aufgabe des Übersetzers”. A ambiguidade apontada por Derrida fica evidente no título da tradução de Suzana Kampff para o português: “A tarefa-renúncia do tradutor”, que utilizamos neste texto.

da pressuposição de seu autor; por outro lado, evitamos cair na armadilha de acreditar no que Lawrence Venuti chamou de (1995) “the translator’s invisibility”, isto é, a ilusão da “transparência” e “neutralidade” do trabalho do tradutor, pressupostos que não se sustentam nem na teoria nem na prática, pois “o processo de seleção começa já no momento de considerar as obras a serem traduzidas, continua na definição do público-alvo e desemboca na confecção do estilo correspondente, feito por sua vez de inúmeras seleções linguísticas.” (ZEA, 2008, p. 67).

Assim também, no campo da adaptação cinematográfica,

as escolhas são feitas (...) com base em vários fatores, incluindo convenções de gênero ou mídia, engajamento político e história pessoal e pública. As decisões são feitas num contexto criativo e interpretativo que é ideológico, social, histórico, cultural, pessoal e estético. (HUTCHEON, 2003, p. 153).

Tendo isso em vista, cabe perguntar: por que Sarah Maldoror adaptou *A vida verdadeira de Domingos Xavier*, de José Luandino Vieira? A própria cineasta, em entrevista de 2008, nos oferece duas possíveis respostas, que resumimos: apresentar a situação da guerra pela descolonização de Angola (realidade com a qual entrou em contato por intermédio de seu companheiro na época Mário Pinto de Andrade), pouco conhecida e pouco comentada no ocidente; mostrar a participação das mulheres nessa luta. (cf. NOVO JORNAL, 2008).

3.

Abordemos o primeiro ponto. Se a ideia é apresentar uma realidade para quem não a conhece, é preciso ser didático, possibilidade oferecida pela novela de Luandino Vieira e potencializada no filme de Maldoror.

Escrito em 1961, ano da deflagração da luta armada em Angola, o referido livro de Luandino Vieira aborda a história do tratorista Domingos Xavier, trabalhador e pai de família honesto, arrancado do convívio familiar pela PIDE, torturado e morto na prisão por não trair seus amigos; focaliza também o drama da mulher de Domingos Xavier, Maria, que, com seu filho no colo, perambula pelas delegacias e prisões de Luanda atrás do marido preso, e da rede de solidariedade constituída por revolucionários como o velho Petelo, Xico, Mussunda e Miguel. Essa narrativa de Luandino

ultrapassa o proselitismo do engajamento revolucionário, embora seja este trazido à cena com brevidade e contundência suficientes para que se alcance o efeito desejado, cumpra-se o seu papel como ensinamento e exemplaridade, atinja, enfim, o seu alvo, oferecendo aos leitores seus contemporâneos um enredo elucidativo acerca do projeto revolucionário e da práxis requerida para a sua consecução.

(CUNHA, 2011, p. 106)

O que percebemos no texto literário é a utopia associada à libertação angolana, a idealização de heróis nacionalistas do povo ligada ao maniqueísmo que apresenta o outro lado, o do colono português, como invariavelmente maligno. Esses aspectos levam Rita Chaves (1999) a identificar certa concepção romântica em sua constituição. Para Eneida Leal Cunha (2011), a morte de Domingos Xavier é a reescrita do mito da bela morte, bem como do mito sacrificial cristão, ligados ao heroísmo, redenção e ressurreição, visto que, após ser imolado, o personagem renasce, em meio a uma festa, para “sua vida de verdade no coração do povo angolano” (VIEIRA, 1979, p. 94).



Aliás, é mister salientar que esse ciclo de renovação se dá também com outros personagens ao longo da narrativa, como é o caso de Francisco João, ou Xico Kafundanga, jogador de futebol e contínuo, que, outrora, se interessava apenas por farras, garotas e roupas novas e tinha só “brilhantina na cabeça”, e que, no entanto, desperta para uma nova vida após conhecer o alfaiate Mussunda, cujos ensinamentos podemos vislumbrar em um ponto chave da novela:

E mais tarde, num dia de grande chuva de abril, amigo Mussunda tinha falado umas conversas que lhe abriram os olhos: mostrou que não havia branco, nem preto, nem mulato, só pobre e rico, e que rico é inimigo de pobre porque quer ele sempre pobre. Aí Xico tinha ficado muito admirado, refulara com Mussunda – como então se os ricos dão trabalho, se não havia rico, pobre não tinha trabalho! O alfaiate riu muito da cara do rapaz. Mas depois explicou muitas coisas, como rico dá de maneira que pobre sempre é pobre e trabalha para ele ser sempre muito rico; se não havia rico, não havia pobre, todo mundo era igual. (...) Só com o trabalho do pobre, mano Xico, é que o dinheiro dá mais dinheiro para o rico ficar mais rico, e o pobre? Sukua! Sempre na mesma!

(VIEIRA, 1979, p. 37)

Vemos, acima, com palavras simples do dia a dia, a base teórica da práxis revolucionária marxista, que conscientiza o jovem aprendiz, tornando-o uma pessoa diferente, lúcida para os problemas de sua nação e a urgência em resolvê-los. Sendo assim, a ideia de renovação da vida associa-se à práxis revolucionária, cujo programa comunista orienta o movimento nacionalista e anticolonial do qual Luandino Vieira também foi militante. Mata (2008) alerta para a apropriação de uma representação de “nação angolana” inscrita nesse projeto, unificando-a na figura desse herói proletário que se sacrifica “pelo bem de seu povo e de sua terra” (VIEIRA, 1979, p. 94), ligado à militância do contrapoder do colonialismo que viria a se tornar o poder instituído após o fim da guerra.

Embora não tão distante temporalmente da novela, visto ter sido lançado uma década depois, *Sambizanga* já se insere em outro contexto da luta pela descolonização. Já no início da década de setenta, o MPLA (Movimento pela libertação de Angola) dava sinais de crise e rupturas em seu interior (sobretudo entre Mário Pinto de Andrade e Agostinho Neto, futuro primeiro presidente de Angola). Sinais de esfacelamento, exaustão e afastamento das expectativas populares, que, enfim, culminariam com a instauração do Estado Nacional, em 1975, de caráter fortemente autoritário e militarizado.

Daí o desejo expresso pela própria cineasta de apresentar a realidade angolana pela lente de um tempo mais “idealista”, isto é, 1961, ano do início da luta armada, alcançando isso pelo prisma desse livro de um autor fundamental da “geração da utopia”⁴.

Dessa forma, podemos pensar *Sambizanga*, em muitos aspectos, como um filme de propaganda do MPLA, pois busca sensibilizar o ocidente para o que estava ocorrendo em Angola, apresentando o movimento pela descolonização, como representante do povo angolano, fortemente influenciado pela ideologia marxista-leninista⁵.

No entanto, como foi dito anteriormente, o didatismo da narrativa de Luandino Vieira foi potencializado no filme de Sarah Maldoror. Isso é um efeito, primeiramente, da transposição do que Linda Hutcheon (2013) chama de “modos de engajamento”, do receptor com a obra. Segundo a autora, a literatura está para o “contar” e o cinema para o “mostrar”, e a mudança de um modo para outro opera transforma-

4 Referenciando o romance histórico de Pepetela (2000), que retratou essa geração.

5 Sobre esse aspecto, ver BREITMEYER, 2014.

ções significativas no modo de apresentação da narrativa. Uma delas é a representação do tempo, que apresentaria maior flexibilidade para tecer relações entre passado, presente e futuro no contar que no mostrar. Como diz a autora:

Costuma-se dizer que a câmera, assim como o palco, mantém relação estreita com a presença e o imediatismo. O mesmo é dito sobre a tecnologia eletrônica. A ficção em prosa, nesse esquema, tem uma linha temporal mais flexível e é capaz de invadir, com poucas palavras, o passado ou o futuro, e essas habilidades são sempre encaradas como únicas, sem equivalentes reais nas mídias performativas e interativas. Numa estética realista, de qualquer forma, as histórias nessas mídias acontecem no tempo presente, pois elas estão mais interessadas no que ocorrerá a seguir do que no que já aconteceu.

(HUTCHEON, 2013, p. 99-100)

Ainda que Hutcheon argumente que isso é um clichê e não uma verdade absoluta, posto que o cinema possui tropos de fusão temporal em seus *flashbacks*⁶ e *flashforwards*⁷, é fato que uma estética filmica realista, como é a de *Sambizanga*, tende para a representação do aqui-agora. Por outro lado, o tempo da narração de Luandino Vieira não corresponde plenamente ao tempo diegético (GENETTE, 1979), havendo episódios narrativos que surgem por meio de lembranças das personagens ora focalizadas pelo narrador heterodiegético onisciente, e apresentadas com a técnica do discurso indireto livre. Um desses momentos é a já citada lição sobre a luta de classes dada por Mussunda a Xico, que no livro é uma lembrança de Xico, e no filme, uma cena presente⁸.

Essa é uma escolha estética da cineasta, que, por um lado, atribui um caráter mais realista e documental ao filme, e, por outro, torna a narrativa mais facilmente compreensível.

Outro elemento, que, a nosso ver, torna o filme mais didático, é a inserção de uma cena, inexistente no livro, no final da narrativa. Nela, quatro militantes, Sousinha, Miguel, Mussunda e Xico, reúnem-se para decidir o futuro do movimento e deliberar sobre o ataque a uma prisão e a uma esquadra da polícia de Luanda para a libertação de companheiros militantes detidos, marco inicial da luta armada pela libertação de Angola. A data é determinada e pronunciada destacadamente: 4 de fevereiro. Trata-se não somente de didatismo histórico, mas de reforçar o caráter coletivo de Domingos, que representa os prisioneiros torturados e mortos pelas forças coloniais, relacionando diretamente sua morte à deflagração da guerra anticolonialista.

4.

Passemos ao segundo motivo apontado por Sarah Maldoror para a execução de *Sambizanga*: apresentar a participação feminina na luta pela descolonização.

Essa possibilidade também se ancora na obra original pela presença de Maria, esposa de Domingos, uma das personagens centrais do livro. Na novela, dividida em dez capítulos, cada capítulo apresenta um personagem focalizador; Maria é focalizada em dois capítulos, ao lado de três de Domingos, um de miúdo Zito, um de Xico, um de Miguel, um do velho Petelo e um de Mussunda. Observa-se, portanto, que a nar-

6 *Flashback*: técnica narrativa também conhecida como analepse. Significa voltar rapidamente para algo ou lembrança de um tempo antigo.

7 *Flashforward* (também chamado de prolepse e *flash-ahead*) é a interrupção de uma sequência cronológica narrativa pela interpolação de eventos ocorridos posteriormente.

8 Para uma análise exaustiva desse aspecto da transposição filmica, ver: LISBOA, 2016.



rativa se constrói por meio de uma pluralidade de olhares e vozes que se fundem à do narrador. Domingos ocupa o protagonismo, seguido de Maria e dos outros personagens.

No entanto, o filme altera esse quadro, pois, como já identificou Edimara Lisboa (2016), Maria está presente em mais da metade da película. Assim, Sarah Maldoror, mulher negra e terceiro-mundista (antilhana), encena a condição duplamente subalternizada da mulher colonizada, de que fala Spivak (2014, p. 85):

No contexto do itinerário obliterado do sujeito subalterno, o caminho da diferença sexual é duplamente obliterado. A questão não é da participação feminina na insurgência ou das regras básicas da divisão sexual do trabalho, pois, em ambos os casos, há “evidência”. É mais uma questão de que, apesar de ambos serem objetos da historiografia colonialista e sujeitos da insurgência, a construção ideológica de gênero mantém a dominação masculina. Se, no contexto da produção colonial, o sujeito subalterno não tem história e não pode falar, o sujeito subalterno feminino está ainda mais profundamente na obscuridade.

A perspectiva desse sujeito duplamente obliterado da história é contemplada na novela e aprofundada no filme de Sarah Maldoror, que, como tradutora/adaptadora, parece pôr em prática em seu filme aquilo que Spivak escreverá duas décadas depois: “A tarefa do tradutor feminista é considerar o idioma como uma pista para o funcionamento da agência de gênero” (SPIVAK, 2000, p. 397- tradução nossa).

Entretanto, o papel dessa mulher na luta pela descolonização é explicado por Maldoror: “mulheres com filhos nos braços que lhes tinham que explicar porque é que o pai partiu” (NOVO JORNAL, 2008, p. 15). O protagonismo de Maria não rompe com o papel tradicional atribuído à mulher na sociedade patriarcal: cuidar do filho e dos trabalhos domésticos enquanto o marido trabalha na obra, e, após sua prisão, buscar seu paradeiro, sempre com o filho nos braços. No entanto, a força dessa personagem, bem como de outras que a auxiliam, como mama Teté, é intensificada na passagem da novela para o filme, tornando seu papel ainda mais fundamental:

Em *Sambizanga*, Maria é uma personagem mais forte: no romance, ela, duas vezes, fica bastante desanimada e tende a abandonar sua busca por Domingos, enquanto no filme ela se mantém firme, sem pensar em desistir. Maria não é apenas uma vítima, é também uma esperança para o futuro. Embora ela seja uma esposa e mãe tradicionais, e Domingos mantenha suas atividades políticas secretas em relação a ela, no final do filme, ela toma consciência da luta revolucionária. Mas, ela nunca faz reflexões sobre os acontecimentos, porém, historicamente, as mulheres, em Angola, desempenharam um papel central na luta angolana pela independência¹⁰.

(BREITMEYER, 2014, s/p – tradução nossa)

Há outra cena nos textos literário e fílmico que apresenta um questionamento da sobredeterminação do destino da mulher na sociedade, um diálogo que envolve Xico, Miguel, Bebian, irmã de Miguel e namorada de Xico, e vavô Vicente:

- É verdade, vavô Vicente. Palavra. Agora minha cabeça pensa. Acredita só! E ainda, para mostrar toda a gente tenho juízo, vou casar na Bebian. A moça se soltou na mão que lhe agarrava, e depois, ofendida, respondeu violenta: - Ala possa! Você pensa casar é assim como você quer? Já me perguntaste? Já me falaste? Pensa que eu sou uma qualquer que você apanha no baile,

9 The task of the feminist translator is to consider language as a clue to the workings of gendered agency.” (SPIVAK, 2000, p. 397)

10 In *Sambizanga*, Maria is a stronger character: in the novel she becomes so discouraged as to abandon her search for Domingos twice, whilst in the film she carries on without flinching. Maria is not only a victim, but also hope for the future. Although she is a traditional wife and mother, and Domingos keeps his political activities a secret from her, by the end of the film, she has become aware of the revolutionary struggle. She is never seen to reflect on the events but historically, women did go on to play a central role in the Angolan struggle for independence. (BREITMEYER, 2014, s/p)

dorme com ela, não é? Até logo. Ofendida, se afastou pela areia da praia, as ancas mexendo do jeito que o mar ensina. Xico Kafundanga e Miguel riram, mas vavô Vicente, estendendo os olhos gastos pela noite do mar, filosofou: - É assim, menino Xico! Quem merece é que tem. Mas para merecer tem de tratar bem. Vocês meninos pensam rapariga é trapo; depois, olha!...

(VIEIRA, 1979, p. 42-43)

No filme, mantém-se o núcleo dessa cena, tornando-a, no entanto, mais dinâmica. Xico e Bebiana são enquadrados, lado a lado, em plano médio. Xico fala olhando para os dois homens que estão fora do plano, e no momento em que afirma que se casará com Bebiana, um *close* é dado, em rápido *zoom-in*, na face da moça que muda de sorridente para furiosa. Ela esbofeteia Xico, pergunta se ele é louco e vai embora. Miguel fica rindo sentado no chão, na porta da cubata. A fala de Vicente também é alterada: “vocês tratam mulheres como trapos velhos. A vida vai ensinar vocês” (MALDOROR, 1972).

Como afirma Zamparoni (1993), essa cena investe tanto contra o machismo ocidental, quanto contra as práticas de algumas sociedades tradicionais africanas dos casamentos acertados entre pretendentes e os pais das noivas, sem que estas sejam consultadas.

5.

Além disso, está presente em diversos momentos no texto de Luandino Vieira uma força telúrica evidente na relação amistosa e simbiótica entre o sujeito e a paisagem africana, como podemos observar no trecho abaixo:

Pés, mãos e pescoço amarrados numa só corda e o cheiro bom da terra molhada pelo cacimbo da noite entrando pelo nariz, dilatando o peito. O bater cego do cipaio a qualquer movimento. Mas o sol da manhã a beijar-lhe as feições inchadas.

(VIEIRA, 1979, p. 26)

A natureza benevolente contrasta e até alivia a situação de tortura vivida por Domingos. Zamparoni (1992) afirma, embasado no pensamento de Hampâté Bâ, que essa indissociabilidade entre homem e natureza está profundamente enraizada em diversas culturas tradicionais africanas.

O rio Kuanza, cuja presença permeia toda a narrativa, surge como o principal símbolo dessa estreita relação. Domingos Xavier nasceu e cresceu à sua margem. A obra na qual Domingos trabalhava como tratante era uma barragem neste rio que, a todo momento, surge como paisagem narrativa exterior ou interior:

Deslizando como as águas do rio, estas imagens carregam os pensamentos de Domingos Xavier, nascendo no cacimbo do cérebro cansado...

(VIEIRA, 1979, p. 25)

Como o sono chegando e vencendo tudo, tudo, até o cansaço e a vontade grande de ficar acordado, pensar. Mas o sono era como o Kuanza, nada lhe resistia. Deitado, se deixou boiar no seu rio de criança, do planalto, que lhe tinha visto nascer.

(VIEIRA, 1979, p. 27)

Zamparoni interpreta a imagem do rio como metáfora do movimento político angolano e da própria vida de Domingos Xavier: “nasce pequeno nos planaltos de Huambo (...) onde nascera Domingos, cresce, ora manso, ora furioso, diante das circunstâncias de sua trajetória, como a vida de Domingos” (ZAMPARONI, 1993, p. 176-177).



Para Eneida Cunha a metáfora reside no “embate angolano contra a ação colonial no curso, conturbado, provisoriamente interrompido, mas irremovível, do rio Kuanza” (CUNHA, 2011, p. 111). Sendo assim, a barragem de Cambange, onde se desencadeia a ação da narrativa, simboliza a ação colonial; o rio, a própria nação angolana e seu curso está associado à liberdade e ao porvir.

Como essa metáfora fulcral foi captada pela lente de Sarah Maldoror? É importante notar que, na passagem do “contar” para o “mostrar”, uma das principais transformações se dá pela exploração da interioridade das personagens, que, no livro, surge por meio do discurso indireto livre e das analogias presentes na voz do narrador, recursos muitas vezes suprimidos na nova mídia. Assim, o movimento da memória, as sensações e pensamentos de Domingos em momentos de introspecção e solidão dentro da cela são transmutados em *clozes* silenciosos na face ferida, sofrida e angustiada do prisioneiro.

Já o rio, cuja imagem surge muitas vezes nesses momentos de introspecção narrativa associada a sentimentos e sensações de Domingos, no filme, assume o papel de paisagem seminal. O primeiro plano da película é o curso revoltado do rio, em cuja margem homens negros esfarrapados trabalham na construção da barragem. Ali se dá o primeiro diálogo entre Domingos e o engenheiro Silvestre, o branco que inicia o tratorista na luta nacionalista. Essa amizade, no filme sintetizada em um diálogo, mas no livro explorada em analepses, desencadeará a prisão de Domingos e todas as suas consequências.

O filme também se encerra com a imagem do rio, em cujas margens, dessa vez, os quatro militantes deliberaram sobre o ataque armado para libertar os companheiros da prisão. Sendo assim, apesar de aparecer no fim do filme, ele mais uma vez demarca um (re)início: o de uma nova fase na luta pela libertação de Angola. A imagem do leito furioso do rio, também no filme, simboliza a vida de Domingos Xavier, renovada na morte, o movimento político, renovado na guerra, e o próprio povo angolano, que se revolta em busca de um novo momento, liberto da exploração colonial.

6.

Outro aspecto peculiar da obra de Luandino Vieira que precisa ser observado é sua linguagem, que rompe com a norma culta da língua do colonizador e insere no texto literário a fala cotidiana do dia a dia dos musseques de Angola. Como afirma Rita Chaves, o autor

aposta na transgressão da norma culta como afirmação de um grau de autonomia essencial à conquista da identidade nacional, cujo processo alcançava, à altura, um novo estágio. A apropriação de formas empregadas pelos habitantes dos musseques, também especialistas no “português gostoso” de Angola, correspondia com certeza a um projeto de individualização pautado pela dominância popular. Não se tratava efetivamente de negar a língua do colonizador (...), mas ver na transgressão de seus padrões um exercício de liberdade e afirmação.

(CHAVES, 1999, p. 167)

Em Luandino Vieira, narrador e personagens comungam dessa mesma linguagem transgressora e inventiva, que quebra paradigmas da sintaxe tradicional, transformando-a em uma escrita na qual se mantém viva a oralidade, presente também no entrelaçamento entre o português com palavras do léxico quimbundo. Trata-se de uma subversão pelo lado de dentro, usando as próprias ferramentas do opressor.

A presença dessa linguagem apresenta-se como um desafio para a adaptação, primeiramente porque ela surge na voz do narrador, que, como já foi dito, muitas vezes se funde com as das personagens, recurso

expressivo difícil de ser transposto para o cinema. A cineasta e os roteiristas poderiam ainda mantê-la na fala das personagens, mas eles escolheram outro viés.

Se, como afirma Inocência Mata (2000, p. 4),

Luandino Vieira faz emergir as suas personagens de um contexto tendencialmente monolíngue, regularmente escolarizado e de uma cultura urbana e, naturalmente, resultando de um processo transculturativo. A obra de Luandino, em Angola e nas literaturas africanas de língua portuguesa, é expoente da invenção de uma linguagem literária através da qual comunicou mensagens subversivas – uma linguagem literária que emerge de uma linguagem “letrada” e recreativa...

Sarah Maldoror substituiu essa língua literária transculturada pelo multilinguismo presente em Angola. *Sambizanga* é um filme bilíngue. Nele, os personagens comunicam-se em português, língua oficial do país, e em quimbundo, língua muito usada em Luanda e no Kuanza, regiões onde se passa a história. Dessa forma, o filme assume um caráter mais realista e documental, apresentando a realidade linguística concreta dos falantes angolanos, em lugar da língua literária inventada de Luandino Vieira.

É interessante observar que as diferentes línguas são usadas pelos personagens em contextos distintos. Os diálogos entre negros angolanos são, em sua maioria, em quimbundo, sobretudo quando envolvem personagens mais velhos, como o velho Petelo, o vavô Vicente e sá Zefa. São em português, no entanto, os diálogos entre esses sujeitos e os “intermediários do poder”, como chamou Fanon (2005) os soldados que ocupam os espaços oficiais do poder colonial, sobretudo as casernas e os postos policiais, e se configuram como “interlocutor legítimo e institucional do colonizado, o porta-voz do colono e do regime de opressão” (FANON, 2005, p. 54). É por esses espaços que Maria transita em busca de seu marido.

Percebemos, então, que os personagens transitam por dois mundos: o espaço do povo angolano, que seria também a esfera da ação política, e o institucionalizado, da relação com o colonizador; e a identidade linguística varia de acordo com o contexto. Essa é, portanto, uma estratégia de resistência que se coaduna com aquela apontada por Zamparoni com relação à multiplicidade de nomes dos personagens da novela: o contínuo Francisco João é, para os amigos e companheiros de militância, o Xico Kafundanga; o marinheiro Pedro Antunes é, em outra esfera de relações, o vavô Petelo.

Nas relações com os brancos, com a máquina administrativa colonial, para estar-se inserido é preciso lançar mão de um nome cristão, comum aos colonos, mas reservadamente, no seu espaço, adota-se um nome próprio; duas identidades, dois comportamentos.

(ZAMPARONI, 1993, p. 168-169)

Assim, também, para lidar com o branco, usa-se a língua do colonizador, mas, nos espaços reservados e escondidos da militância política, fala-se o quimbundo, uma das línguas da ancestralidade angolana. Esse bilinguismo marca, ainda, uma competência que a maior parte dos colonos não possui e que atribui ao colonizado uma possibilidade de trânsito que o branco, em geral, não tem.

7.

Este texto pretendeu dar conta de alguns aspectos da adaptação ou tradução intersemiótica da novela *A vida verdadeira de Domingos Xavier* para o filme *Sambizanga*, de Sarah Maldoror. Para tal, partimos da relação do sujeito da tradução com o texto traduzido, compreendendo que “a tradução é o ato mais íntimo



da leitura. A menos que o tradutor ganhe o direito de se tornar um leitor íntimo, ela não pode se render ao texto, não pode responder ao chamado especial do texto”¹¹ (SPIVAK, 2004, p. 372- tradução nossa).

Dessa relação de intimidade que busca responder ao chamado especial do texto, surgiu um filme que se entrelaça política-ideológica-esteticamente ao texto literário, no afã de efetivar um projeto utópico de nação.

Pensando essa relação entre o sujeito da tradução e o texto traduzido e sua dimensão estético-ética, Denise Carrascosa (2016) propôs o termo “função-tradutor”, que, no contexto afro-diaspórico, teria como prerrogativa acionar elementos de resistência da cultura afro, que permanecem ativos em seus textos, no seio da cultura ocidental. Essa proposta é reconhecível no filme de Sarah Maldoror, que se utilizou dos tropos da linguagem cinematográfica, para transcriar elementos resistentes da escrita de Luandino.

E, por mais que, anacronicamente, possamos pensar que livro e filme apresentam uma visão programática e utópica historicamente “fracassada”, por outro lado, podemos também ver esse aspecto pelo prisma da história sincrônica de Walter Benjamin (1996), segundo o qual o passado não ficou pra trás, não está pronto e acabado, mas pode sempre voltar ao presente e iluminá-lo nos “momentos de perigo”.

Referências

BARTHES, Roland. “A morte do autor”. In: **O rumor da língua**. Trad. Mário Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2004. p. 57-64.

BENJAMIN, Walter. **Obras escolhidas. Vol. 1. Magia e técnica, arte e política. Ensaio sobre literatura e história da cultura**. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1996.

_____. “A tarefa-renúncia do tradutor”. Tradução de Suzana Kampff. In: CASTELO BRANCO, Lúcia (Org.). **A tarefa do tradutor, de Walter Benjamin: quatro traduções para o português**. Belo Horizonte: Fale/ UFMG, 2008.

BREITMEYER, Alice. “To what extent was Sarah Maldoror’s *Sambizanga* shaped by the ideology of MPLA?” Disponível em <http://www.buala.org/en/afroscreen/to-what-extent-was-sarah-maldoror-s-sambizanga-shaped-by-the-ideology-of-mpla>. Acesso em 02/04/2017.

CARRASCOSA, Denise. “Traduzindo no Atlântico Negro: por uma práxis teórico-política de tradução entre literaturas afro-diaspóricas”. **Cadernos de literatura em tradução**, n. 16, p. 63-71, Salvador: UFBA, 2016.

CHAVES, Rita. **A formação do romance angolano**. São Paulo: Via Atlântica. 1999.

CUNHA, Eneida Leal. “Cultura e revolução em Angola. Apontamentos sobre o valor do inatural”. In: MARGATO, Izabel; GOMES, Renato Cordeiro (Orgs.). **Literatura e revolução**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011. p. 101-115.

DERRIDA, Jaques. **Torres de Babel**. Trad. Junia Barreto. Belo Horizonte: UFMG, 2002.

FANON, Frantz. **Os condenados da terra**. Tradução de Enilce Albergaria Rocha e Lucy Magalhães. Juiz

11 “translation is the most intimate act of reading. Unless the translator has earned the right to become the intimate reader, she cannot surrender to the text, cannot respond to the special call of the text.” (SPIVAK, 2004, p. 372)

de Fora: Editora UFJF, 2005.

GENETTE, Gerárd. **O discurso da narrativa**. Tradução de Fernando Cabral Martins. Lisboa: Arcádia, 1979.

HUTCHEON, Linda. **Uma teoria da adaptação**. Tradução de André Cechinel. Florianópolis: Ed. UFSC, 2013.

JAKOBSON, Roman. **Linguística e comunicação**. Tradução de Izidoro Blikstein e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix. 2008.

LISBOA, Edimara. “A vida verdadeira do Sambizanga em tempos de viragem”. **Revista Crioula**, nº 17, p. 1-11, SP: USP, junho de 2016.

MALDOROR, Sarah. 1972. **Sambizanga** [Filme] Maldoror. Sarah, dir. 35 mm, 103 min.cor. son.

MATA, Inocência. “Refigurando o especto da nação”. In: PADILHA, Laura Cavalcante; RIBEIRO, Margarida Calafate. (ORG.). **Lendo Angola**. Porto: Edições Afrontamento, 2008.

_____. “O pós-colonial nas literaturas africanas de língua portuguesa”. Disponível em: biblioteca-virtual.clacso.org.ar/ar/libros/aladaa/mata.rtf. Último acesso em 02/04/2017.

NOVO JORNAL. Entrevista. Sarah Maldoror, cineasta. “Em nome da moral fazem-se guerras”. Por Pedro Cardoso. Luanda, p. 14-16, 28 nov. 2008.

PEPETELA. **A geração da utopia**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2000.

PLAZA, Julio. **Tradução intersemiótica**. São Paulo: Perspectiva. 1987.

SPIVAK, G. “The politics of translation”. In: L. Venuti (ed.): **The translation studies reader**, London and New York: Routledge, 2004. p. 369–388.

_____. **Pode o subalterno falar?** Tradução de Sandra Regina Goulart Almeida, Marcos Pereira Feitosa e André Pereira Feitosa. Belo Horizonte: UFMG, 2014.

STAM, Robert. “Teoria e prática da adaptação: da fidelidade a intertextualidade”. **Revista Ilha do Desterro**. nº 51, p. 19-53, jul./dez., Florianópolis: UFSC, 2006.

VENUTI, Lawrence. **The translator’s invisibility. A history of translation**. London: Routledge, 1995.

VIEIRA, José Luandino. **A verdadeira vida de Domingos Xavier**. São Paulo: Ed. Ática, 1979.

ZAMPARONI, Valdemir D. “Ficção e história em *A vida verdadeira de Domingos Xavier*”. **Polifonia**, v. 01, p. 160-180, Cuiabá: UFMT, 1993.

ZEA, Evelyn Schuler. “O genitivo da tradução”. **Boletim do Museu Paraense Emílio Goeldi**. v. 3, n. 1, p. 65-77, jan./abr., Belém: Museu Paraense Emílio Goeldi, 2008.



ABSTRACT:

This paper aims to examine why and how (See HUTCHEON, 2013) Sarah Maldoror adapts Luandino's writing to audiovisual language. For this purpose, it will be addressed topics such as the state of the art of intersemiotic translation studies and film adaptation; ideological correspondence between writer, filmmaker and the MPLA, and how this is reflected in their works; the agency of gender relations developed in both narratives; the amalgamation between man and nature and metaphors that takes in different languages; and finally the poetic language of Luandino Vieira as a strategy of resistance and the parallels found by the filmmaker in her adaptation.

KEYWORDS: *Angolan cinema, Angolan literature, film adaptation, postcolonial studies, intersemiotic translation.*

RESUMEN:

Este trabajo pretende interrogar el porqué y el cómo (Cf. HUTCHEON, 2013) Sarah Maldoror adapta la escritura de Luandino al lenguaje audiovisual. Para ello, se abordarán temas como: el estado del arte de los estudios de la traducción intersemiótica y adaptación cinematográfica; la correspondencia ideológica entre escritor, cineasta y el MPLA, y cómo ello se refleja en sus respectivas obras; el trato dado a las relaciones de géneros desarrollada en ambas narrativas; la amalgama entre hombre y naturaleza y las metáforas que asume en los diferentes lenguajes; y, por fin, el lenguaje poético de Luandino Vieira como estrategia de resistencia y los paralelos encontrados por la cineasta en la adaptación.

PALABRAS-CLAVE: *cine angoleño, literatura angoleña, adaptación cinematográfica, estudios post-coloniales, traducción intersemiótica.*



A INSERÇÃO IRÔNICA DE *AS AVENTURAS DE NGUNGA*, DE PEPETELA, NO FILME *NA CIDADE VAZIA*, DE GANGA: INTERTEXTUALIDADE PARÓDICA E DISTOPIA

THE IRONIC INSERT OF NGUNGA'S ADVENTURES: A STORY OF ANGOLA, OF PEPETELA, IN THE MOVIE IN THE HOLLOW CITY, OF GANGA: INTERTEXTUALIDADE PARODICA AND DISTOPIA

LA INSERCIÓN IRÓNICA DE LAS AVENTURAS DE NGUNGA, DE PEPETELA, EN LA PELÍCULA NA CIDADEVAZIA, DE GANGA: INTERTEXTUALIDAD PARÓDICA Y DISTOPÍA

Beatriz de Jesus Santos Lanziero¹

RESUMO:

Neste artigo, refletiremos sobre a recuperação paródica de texto paradigmático para a cultura angolana, *As aventuras de Ngunga*, de Pepetela, pela obra fílmica *Na cidade vazia*, de Maria João Nganga. Cotejaremos o percurso dos protagonistas, buscando aproximações e divergências entre tais elementos ficcionais. Em seguida, a partir de teorizações sobre o diálogo intertextual paródico, estudaremos o encontro das duas materialidades textuais, processo que denominamos encenação da leitura. Nesse ponto, trataremos das inserções de *As aventuras* no filme *Na cidade vazia*. Levantaremos as referências explícitas ao texto narrativo de Pepetela, trazido à baila por meio de adaptação teatral, buscando perscrutar sentidos possíveis para tal inserção, vista como irônica e paródica.

PALAVRAS-CHAVE: literatura, cinema, Angola, paródia, distopia.

O filme *Na cidade vazia*, de Maria João Ganga, é lançado em 2004 e, segundo a autora em entrevista disponível no site *Cine África*, tal realização demandou persistência e lhe conferiu sensação de alívio, tendo em vista a intencionada contribuição da obra para o ressurgimento do cinema em Angola no período pós-guerra civil, doze anos depois da elaboração do roteiro. Para a cineasta, nessa fase, o cinema devia abordar com profundidade os problemas nacionais: “mostrar o nosso modo de ser, as coisas por que passamos” (GANGA, 2012). Maria João Ganga também aponta o papel de denúncia e conscientização da obra fílmica

¹ Mestre e Doutoranda pela UFRJ. Professora do Instituto Superior de Educação do Rio de Janeiro - ISERJ . bialanziero1972@yahoo.com.br

e do cinema angolano que “nesta fase, deve servir para despertar mentes, pôr o dedo na ferida e tratar algumas questões com a seriedade que elas exigem” (*idem*, 2012). Em outra entrevista mais recente, a diretora levanta impressões construídas pela recepção angolana, incluindo as suas, ao assistir à sua própria obra filmica. Destacam-se a carga afetiva da leitura e a sensação de se olhar ao espelho: “(...) digo isto pelas reações que o público mostrou e pela forma como as pessoas viveram e sentiram a história. Parece que nós estávamos a ver ao espelho”. E, mais à frente, acrescenta: “Há ali toda uma vivência sendo retratada” (GANGA, 2016). A referência ao espelho e à imagem especular nos remete à reflexão empreendida por Umberto Eco, no ensaio “Sobre espelhos”. Nesse texto, o ensaísta define o espelho como prótese, aparelho ampliador do raio de ação dos órgãos visuais, algo que permite “que se obtenha o estímulo visual onde o olho não poderia alcançar”. E arremata:

A magia dos espelhos consiste no fato de que sua extensividade-intrusividade não somente nos permite olhar melhor o mundo, mas também ver-nos como veem os outros: trata-se de uma experiência única, a espécie humana não conhece outras semelhantes. (ECO, 1989, p.18)

Acreditamos que tal potencial pode relacionar-se simbolicamente ao que diz a cineasta e, em sua condição ampliadora na extensão ou profundidade, a metáfora do espelho pode sugerir o olhar perscrutador do próprio sujeito. Assim, o filme reaviva feridas e se dá como contemplação desencantada. Longe do paradigma cinema como espetáculo-fascínio, consiste em *afeto* porque “funciona como uma ‘onda de choque’ para o pensamento” (ALVARENGA & LIMA, 2012, p.35), força mobilizadora que, reflexivamente, leva o espectador a sentir e a ver com outros olhos e pensar diferente.

A guerra, ferida nacional latejante, e seus efeitos constituem ponto central de reflexão. Depois do êxito da luta pela libertação, Angola vive conturbada situação política, em meio a frágeis negociações de paz, no contexto da guerra civil, que só em 2002 iria se encerrar. A história contada pelo filme perspectiva Luanda, no ano de 1991. Em 31 de maio desse ano, celebram-se os acordos de Bicesse (Estoril), realizados com a mediação de Portugal, URSS, EUA e da ONU, encerrando, apenas no papel, a guerra civil iniciada em 1975. Este conflito envolveu os movimentos nacionais (MPLA, UNITA, FNLA) cujo objetivo comum era libertar Angola do colonialismo português. A guerra civil se processou no contexto da Guerra Fria, apresentando dimensão internacional: de um lado, UNITA e FNLA, apoiados por Zaire, África do Sul e EUA; de outro, MPLA, por URSS e Cuba. No decorrer do enfrentamento, consolida-se a oposição entre MPLA e UNITA. Após curto e instável período de paz acordado em 1991, na sequência das eleições de setembro de 1992, reinicia-se o conflito armado, alastrando-se rapidamente pelo território nacional.

Inicialmente, *Na cidade vazia* exhibe o trânsito de refugiados de uma guerra muito viva, a despeito dos acordos de paz registrados em documentos sem concretude. Traz à cena grupo de crianças sobreviventes de conflitos no Bié. Sob o signo da morte, o avião que as transporta aterrissa em Luanda. Diante do espelho representado pela tela, que questionamentos fazer? Distante do fascínio que induz à cegueira, as lentes de Ganga conduzem-nos a considerações e especulações próprias do tempo da contemplação, do mirar aguçado, na leitura de um espaço revelado por meio de ruínas, fragmentos do passado saturados de “agoras”, como afirma Walter Benjamin. Em universo desencantado, dada a dor provocada por insistente ferida, somos incitados a pensar a partir de projeção de autognose e exame crítico. São muitos os aspectos a serem levantados. No entanto, neste ensaio, vamos refletir sobre a recuperação paródica de texto paradigmático para a cultura angolana: *As aventuras de Ngunga*, de Pepetela. Cotejaremos o percurso dos personagens ficcionais, buscando aproximações e divergências. Em seguida, a partir de teorizações sobre o diálogo in-

tertextual paródico, estudaremos o encontro das duas materialidades textuais, processo por nós nomeado encenação da leitura. Nesse ponto, trataremos das inserções de *As aventuras* no filme *Na cidade vazia*. Levantaremos as referências explícitas ao texto narrativo de Pepetela, trazido à baila por meio de adaptação teatral, buscando perscrutar sentidos possíveis para tal inserção, vista como irônica e paródica.

Das venturas de Ngunga aos descaminhos de Ndala

Na cidade Vazia encena aspectos da leitura de *As aventuras de Ngunga*, de Pepetela, texto referencial para a cultura angolana, como antes dissemos. Tal diálogo intertextual dá-se como profícuo viés de leitura: a obra fílmica investe na recuperação paródica, inserção irônica, da referida obra de Pepetela, autor a quem Maria João Ganga dedica o filme. Ver a obra fílmica como articuladora de um diálogo intertextual, pensar o intertexto como efeito de leitura, modalidade da percepção, forma de solicitar a participação ativa do leitor-espectador, orienta nossa leitura crítica. E, mais especificamente, também nos interessa pensar o diálogo intertextual explicitado como paródico, encarando tal gênero para além dos limites da intertextualidade, por meio da qual o leitor pode relacionar o texto lido com outras diversas malhas de tecidos textuais. Para processar-se a paródia é preciso “situar atos inscritos no texto”, considerar a intenção tecida que conta com passos inferenciais do receptor. Ou seja, no jogo promovido pela paródia, devem ser consideradas *posições do sujeito como fatores constitutivos do texto, e do texto paródico em especial*.

A partir da leitura dos primeiros planos que se sucedem no filme, observamos o menino do Bié, Ndala, cuja trajetória, dadas certas identificações, remete à de Ngunga, e o menino de Luanda, Zé, que, em peça encenada dentro do filme, representa Ngunga: “Zé, aquele que é Ngunga”, tal como observa Ndala, quando está à procura do amigo. Percebemos, logo no início, a complexidade que permeia a linguagem cinematográfica ao se apresentar como código sobre código, linguagem sobre linguagem. Mas também pelo jogo de espelhamento instaurado pela obra ao duplicar Ngunga em meio à cidade vazia.

O caminhar de Ngunga e Ndala aproximam-se em alguns pontos. Todavia, nas deambulações de aprendizagem, ambos percorrem trajetos divergentes e experienciam espaços-tempos muito diversos, o que implicará significativas diferenças. Ngunga, herói de *As aventuras*, aproxima-se da guerra de libertação, no enfrentamento do medo. Suas ações se constroem no âmbito da guerra colonial, na Frente-Leste, no campo, em território afastado da cidade e do litoral. Ndala é retirado do campo, “do mato”, do fogo aceso pela guerra civil. Perambula por Luanda, marcada pela precariedade material e afetiva e sob o toque de recolher. E, ao contrário de Ngunga, quem progressivamente vence o medo, diz, repetidas vezes, não temer andar sozinho. No cenário citadino, Zé representa teatralmente o Ngunga impossível de haver. A despeito disso, como personagem da obra fílmica, sugere possibilidade de resistência, terceira margem possível, dado que Ndala sucumbe às tormentas da vida da capital. Examinemos mais de perto os infantis percursos de Ngunga e Ndala.

Ngunga sofre a violência do período colonial, seus pais são assassinados na lavra e a irmã, Mussango, é levada pelos colonialistas. Quatro anos depois de ocorridos esses fatos, o narrador em terceira pessoa acompanha os passos do menino Ngunga. Flagra a guerra colonial, a guerrilha na Frente Leste². O cenário é o interior, distante da capital. Ngunga nunca se deparara com um branco, como afirma o narrador, quando o menino acaba preso no posto de Cangamba e está diante de agente da Pide: “Ngunga nunca tinha visto um branco. Só vira um mestiço num grupo de camaradas que passaram no seu kimbo, a caminho do Bié”

2 Frente Leste em 1966: Lunda-Sul, Moxico, Kuando-Kubango e parte do Bié.



(PEPETELA, 1976, p.77). O percurso do personagem se insere em contexto de violência, dor e guerra. Sendo esta última representada no romance como ação muito legítima, na medida em que se constitui como resposta à presença opressora do colonizador. Texto de intenção pedagógica, *As aventuras* vincula-se à utopia da revolução, à luta pela libertação nacional. Dado o caráter exemplar do menino em seu aprendizado, o texto apresenta função ética. Ngunga, menino órfão de treze anos, desloca-se pelos kimbo e seções. Suas ações enformam seu caráter. Em seu caminhar, observa, reflete e aprende, seja na relação com os mais velhos e as tradições, seja com o novo: a liberdade e a escola. Esse espaço é potencialmente visto como arma contra violento cerceamento e limitação impostos pela colonização. A escola proporciona acesso à escrita, na compreensão de que a alfabetização na língua do colonizador poderá transformar a realidade de jugo e subalternação dos povos colonizados. Nesse ponto, devemos ressaltar que a escrita de *As aventuras* consistiu em tarefa revolucionária de alfabetização e construção de consciência política: somada à função ética, vemos a pedagógica. As escolas, como espaços de conhecimento e promoção dos sujeitos, eram proibidas pelo colonizador. Na contramão da compreensão dos assimilados representados no texto, que relacionavam a presença do colonizador à modernidade, questionando o ideal de liberdade, Ngunga compreende o papel da escola, da escrita e do engajamento na luta pela libertação. As aprendizagens do menino dinamizam a tradição, projetando o novo em diálogo com o antigo (ancestral). Efetuam-se a superação do medo e a construção de vínculos e de afetos, por meio da superação das desconfianças. Assim, Ngunga se aproxima dos guerrilheiros Nossa Luta, Mavinga e, principalmente, União, o professor. O primeiro morre em combate. Dada essa perda, Ngunga se sente mais só no mundo. Descobre, inclusive, o que motivava a sua deambulação. Para além de saber “se em todas as partes os homens são iguais, só pensando neles”, o menino procurava Nossa Luta: “Foi Nossa Luta quem cuidou dele, quando os pais foram assassinados, foi Nossa Luta quem o acarinhou e ensinou. Ngunga chorava” (, p.33). O segundo é conhecido pela coragem e poder de decisão. No entanto, o jovem dele se abeira com certa cautela, devido à vaidade e ao veiculado egoísmo inerente ao comandante. Mavinga é de fundamental importância para o aprendizado do personagem. Constitui ponte entre Ngunga e a escola, entre o menino e o professor. União, o terceiro, torna-se referencial de sabedoria, coragem e ética para o aprendiz, adulto que se destaca em universo de homens maus: “O camarada Professor é capaz de ser ainda um bocado criança, não sei. Por isso ainda é bom” (*ibidem*, p.66). Ngunga, apesar da proximidade com o professor, resiste aos saberes da escola. Somente quando vivencia a prisão, depois de auxiliar União na defesa da escola contra o inimigo colonizador, percebe a importância daquele conhecimento. Constata que, se soubesse ler e escrever, poderia ter articulado algum plano com União para escaparem da prisão. Seu desconhecimento inviabilizou tal saída. União é transferido do posto de Cangamba para Vila Luso, mas, na partida, grita ao companheiro: “Luta onde estiveres, Ngunga”. O apelo é atendido. Ngunga caminha de pioneiro a guerrilheiro cujo nome não se revela. Ao narrar o batismo de Ngunga para ingresso na guerrilha, o narrador abre mão da onisciência para guardar o segredo, como aponta Laura Padilha:

(...) o narrador, que tudo sabia, cala-se e retira Ngunga do real diegeticamente concreto, fazendo dele palavra aberta, porque desconhecida. Sem nome, ele pode fazer parte de todos os que acreditam na força das ações como forma de mudar o próprio mundo. (PADILHA, 2011, p.187)

Segundo a estudiosa, a ausência do nome amplia “o espectro de representação” do personagem, proporcionando caráter de abertura delineador do desejo utópico, configurando-se a luta pela libertação como “história que promete futuro”. Ao caminhar pela mata, “livre, mas só”, depois de escapar do posto colonialista, Ngunga reflete e projeta utópica comunhão de desejos, reunindo, na cisão, afetos e desafetos:

As pessoas de quem gostara e de quem não gostara vinham-lhe à lembrança: os pais, Mussango, Kafuxi, Imba, Nossa Luta, Mavinga, Chivuala, União. Bons ou maus, todos tinham uma coisa boa: recusavam ser escravos, não aceitavam o patrão colonialista. Não eram como os G.E. ou o cozinheiro da PIDE. Eram pessoas; os outros eram animais domésticos. (PEPETELA, 1976, p.89)

A compreensão dos problemas internos somada à distinção entre os seus e a alteridade exógena, violenta e opressora, constitui problematização relevante para a abertura final. A construção heroica e exemplar de Ngunga completa-se naquela ampliação da representação. Indagando de escola em escola, o narrador não tem êxito em sua busca. Não encontra Ngunga. Dessa forma, lança as sementes dos atos exemplares construtores do menino, do pioneiro, do guerrilheiro. A procura agora resulta em multiplicar Ngunga, fazê-lo crescer por meio de ações e ternura:

Talvez Ngunga tivesse um poder 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 os que queremos o mel para todos.

Se Ngunga está em todos nós, que esperamos então para o fazer crescer?

Como as árvores, como o massango e o milho, ele crescerá dentro de nós se o regarmos. Não com água do rio, *mas com ações*. Não com água do rio, mas com a que Uassamba em sonhos oferecia a Ngunga: *a ternura*. (*ibidem*, p.128. Grifos nossos.)

Nas poéticas palavras do narrador, cada homem pode ser húmus³, solo fértil e cultivável, para possibilitar o brotar de Ngunga. Esse horizonte de expectativa delineado pelo discurso utópico do desfecho de *As aventuras* destoa do projetado pelo filme. Quando, por exemplo, a Freira, personagem em constante busca por Ndala pelas ruas de Luanda, de automóvel, ouve do motorista que a acompanha o lamento/constatação: “Eles são tantos, irmã”, observamos também a ampliação do espectro de representação. Ndala, tal como Ngunga, também pode ser muitos. No entanto, tal multiplicidade é o sinal da distopia. São muitos em estado de abandono, entregues à própria sorte em espaço sem alternativas, em terra exausta e improdutiva.

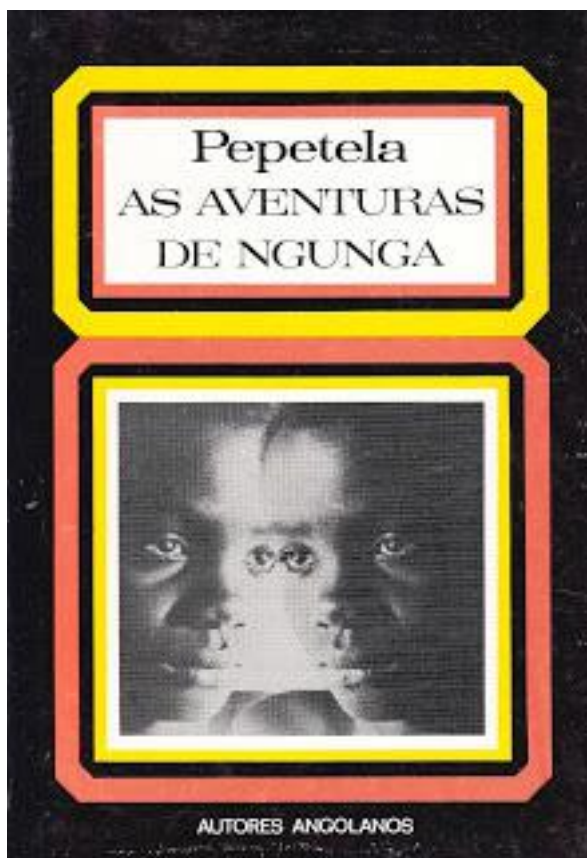
Pretendemos nos aproximar do filme *Na cidade vazia*, partindo da leitura do paratexto: a capa do livro *As aventuras de Ngunga*, de Pepetela, edição de 1976⁴:

3 A palavra ‘homem’ vem do latim ‘homo’, derivando do termo ‘humus’, a parte viva, orgânica, do solo.

4 Capa de João da Câmara Leme. Disponível em: <https://livrarialumiere.blogspot.com.br/2016/04/pepetela-as-aventuras-de-ngunga-lisboa.html?m=1> Acesso em 25-08-2017.

Tomamos como base para esta reflexão a capa da primeira edição de *As aventuras de Ngunga*, impressa em tipografia e realizada por Edições 70 (Lisboa-Portugal) para a União dos Escritores Angolanos, em 1976. O livro foi escrito em 1972 e teve, em 1973, edição mimeografada, meio de impressão disponível na Frente Leste, segundo informações gentilmente cedidas pelo próprio autor, por intermédio da Professora Carmen Lucia Tindó Ribeiro Secco.





E, a partir daí, destecer intrincada rede de intertextos para, em seguida, remontá-la. Trabalho de Penélope sem a expectativa de retorno de Ulisses. Na referida capa, observamos a sugestão de duplicidade, de jogo de espelhos, representando sujeito que não é uno. Tal representação pode apontar a busca, em sua incompletude, empreendida no texto romanescos; a diversidade de referenciais da identidade em construção, sua heterogeneidade; enfim, o dinamismo próprio da escrita de Pepetela, que não se contenta com verdades absolutas que deságuam em maniqueísmos redutores. Em movimento inusitado, a representação de Ngunga na capa pode remeter a um de seus outros no filme: Ndala. Aqui, destaca-se alteridade surpreendente na matriz: a tristeza no olhar do menino do Bié, deslocado e que se desloca. Ao identificar e distanciar Ngunga e Ndala, o filme relaciona problemática e criticamente presente e passado. Imagem que retoma imagem, ativando lembrança de que intertexto é efeito de leitura: recuperamos Ndala pelos olhos tristes de Ngunga, os quais, por sua vez, reconhecem-se nos do mascarado da tela *Carnaval amargo*, de Telmo Vaz Pereira, vislumbrada ao final do filme. Em espelhamento metafórico, por meio do qual o olhar é termo central, os olhos do mascarado identificam-se com os tristes e úmidos olhos de Ndala e seduzem este personagem no desfecho da obra. A pintura remete à máscara *tchokwe* de ritual religioso interrompido pela violência da guerra civil, que leva à morte a família de Ndala. A máscara, por sua vez, pode ser associada à do livro *Muana Puó* e à sua aceção de desafio de leitura. Nesse complexo tecido de textos, outro fio ainda pode ser levantado. No encontro de olhares, interrompido pelo tiro, a música, que já embalava o rito de reconhecimento, ganha letra. Agenciamos mais um diálogo intertextual e outra vez a obra fílmica não só encena a leitura como a potencializa, em movimento autorreferencial, rico e crítico, por meio do qual o leitor é afetado e levado a se colocar ativamente. Melodia e letra completam o múltiplo tecido textual: *Vazio na mão*, de Né Gonçalves, põe em cena a impossibilidade do futuro, a oferta do vazio no recôncavo das mãos, sugerindo, na adjetivação ao substantivo crianças, nascimento antes da hora em período de tempo adverso. A freira, o velho da praia, Zé e o próprio Ndala esperam um

amanhã, tão precariamente possível e que, no entanto, não há. O refrão nos chega como melopeia distópica, em espaço de potentes vazio e escuridão:

Precoces crianças navegam sem chegar
 No mar de esperanças
 O encontro no olhar
 (...)

 A geração da dor
 E o vazio na mão... (GANGA, 2004, 1 26' 12")

Pelo viés do encontro de olhares, destecendo fios, construindo redes, chegamos à obra fílmica. Ndala e Zé passam, de modos diversos entre si e em relação a Ngunga, pela experiência da guerra, da violência e da dor, no contexto da guerra civil angolana, em momento de frágil acordo de paz. A condição de trânsito, deslocamento forçado pelo fogo da guerra fratricida, logo se coloca: do Bié, província central de Angola muito atingida pelo conflito, a Luanda, da Baixa ao musseque. Ambiente citadino e litoral em que preponderam militares, toque de recolher e vestígios de um conflito longe de se extinguir. A aterrissagem se opera em universo de desorientação e vertigem. Na linha do regime imagem-tempo de Deleuze, dois “opsignos” podem ser levantados: no início, a hélice em movimento; no final, a escada em espiral, observada de cima pelo personagem e pelo espectador, espaço já percorrido por ambos, ao qual Ndala se recusa a voltar. Tais signos representam vivência em espaço-tempo desnorteante, experiência desorientadora que também afeta o espectador. Em fuga, o menino do Bié perambula pela cidade, sente-se desenraizado e é tomado pelo desejo impossível de retorno ao seu lugar, cujo céu, supõe, pode espelhar a imagens dos seus mortos. Em diálogo com Zé, recente companheiro, Ndala explicita essa inquietação, ao responder à expectativa do outro em tornarem-se companheiros:

— Mas eu não quero ficar aqui muito tempo! Eu quero voltar!
 — Voltar? Mas lá tem guerra.
 — Tenho que voltar para lhes encontrar.
 — Encontrar? Mas se lhes mataram!?
 — Vou encontrar todos... Eles morreram mas estão lá no céu. Sim! Foi a irmã que disse que eles estão no céu.
 — Sim, eles estão, mas não os pode ver mais.
 — Aqui não. *Aqui não é o céu do Bié.* (idem: 36'20". Grifos nossos.)

Com um saquinho às costas, tal qual Ngunga, Ndala foge, caminha para uma quimera e segue sobrevivendo, destemidamente. Essa fuga gera desencontro e perda e ambos atravessam a obra. Vale darmos destaque à diferente atitude de Ngunga. Este não foge. Quando Mavinga ameaça encontrá-lo a todo custo, caso fuja da escola, o menino responde: “— Eu não fujo. (...) Quando quiser, digo que vou embora e vou mesmo. Não preciso fugir como um porco do mato” (Pepetela, 1976, p.52). Mas a cidade não é o “mato”, consiste em “selva”, corrompida e corruptora. Espaço de muitas procuras, de raros e fugazes encontros, de diversos desencontros: a freira em busca constante por Ndala e este indagando por Zé, “aquele que é Ngunga”, nas escolas. Zé também se perde do amigo e procura por Ndala. Depois de ir algumas vezes à casa de Rosita, sem êxito, redige bilhete e o coloca por baixo da porta. O texto não é lido, perdido o leitor a que se endereçava. Por último, sem esgotar a lista, a promessa de Ndala ao pescador de retorno à praia, projeção, para este e a freira, de “um amanhã cedo”, não é inexequível. A cidade é um lugar hostil, de competição e luta pela sobrevivência, onde prepondera o precário, a opressão e a violência. A guerra civil provoca o deslocamento e a perambulação por um espaço vigiado em que vínculos, embora alguns resistam, esgarçam-se. Até os microespaços, como a casa de Rosita ou o apartamento da madrinha de Zé, são desagregadores. Percebemos muito bem tal questão, ao pensarmos a representação da festa em *As aven-*



turas, o terreiro de *chinjanquila* para comemorar o nascimento de Kayondo, vindo ao mundo no kimbo do Socorrista, em contraste com a que acompanhamos na casa de Rosita. Aqui as crianças estão deslocadas, à margem naquele ambiente nada acolhedor que não as integra. Aliás, as casas não se constituem como espaços de compartilhamento, convivência e segurança. Em vez de proteção, mana Rosita e a madrinha de Zé exploram aqueles que supostamente acolhem. Zé tem casa, alimento e oportunidade de ir à escola, em troca do trabalho na execução das tarefas domésticas. Rosita permite a presença de Ndala em sua casa, sem criação de vínculos, sem demandar cuidados ou quaisquer preocupações, com a condição de que a criança venda cigarros nas ruas da cidade que o devora.

Inserção fragmentária e irônica de *As aventuras* na obra fílmica: distopia e paródia

O espaço citadino assim representado configura-se como distopia. Na obra fílmica, prevalece o pensamento distópico, uma vez que se perspectiva “espaço real em constante crise”, retratado “de forma crítica e desesperançada, experienciando a utopia através do pessimismo e do medo da opressão” (CASTRO, 2014, p. 45). A distopia se materializa por meio de discurso mordaz criticamente apontando as condições político-sociais de uma sociedade, desmascarando o malogro de uma utopia prometida, revelando o real como espaço “iníquo, bárbaro e cruel...” (*ibidem*, p. 46). O texto distópico corresponde à “expressão do medo”, conforma o *locus horrendus*. A palavra “cacotopia” pode designar a representação distópica, remetendo a um “lugar desagradável, maldito e infernal, onde reina a tirania.” Distopia e ironia relacionam-se, aquela surge sob a égide deste recurso retórico “imbuído de riso subjacente” (*idem*, p.64), como proposta de desconstrução crítica de verdades absolutas e cristalizadas, de dogmas e normas hegemônicas. A representação distópica encontra-se extremamente ligada aos “desencantos e desenganos em relação à realidade vivenciada”, aliando-se ao pensamento irônico que se constrói pela dúvida. Tendo em vista essa questão como explicar o diálogo intertextual entre *Na cidade vazia* e *As aventuras de Ngunga*? Como inserção irônica em diálogo paródico. A paródia lança mão do mecanismo retórico comum ao discurso distópico, solicitando a participação ativa do leitor, despertando-lhe a consciência, dessacralizando texto paradigmático da cultura nacional, e remetendo de modo agudamente crítico ao silêncio e ao vazio, aos quais tal texto está condenado na sociedade contemporânea.

A encenação da leitura antes referida instaura a *co-presença* dos textos, duas materialidades linguísticas, confluência que implica em transformação do texto convocado, em duplo e paradoxal movimento de reverência e a subversão. Para Thiphanie Samoyault, a paródia cita outra obra num contexto diferente e dá a esta citação um novo significado relacionado ao novo contexto criado. A intertextualidade paródica instaura dupla perspectiva de reflexão sobre o texto: a relacional (intercâmbio entre os textos) e a transformacional (modificação recíproca dos textos nessa relação de troca). “Mesmo quando absorvida pelo texto, a citação abre-o para uma exterioridade, confronta-o com a alteridade que perturba sua unidade, coloca-o do lado do múltiplo e da dispersão” (SAMOYAULT, 2008, p.67). Este movimento de “perturbação”, de nosso ponto de vista, é mútuo e pensar em intertextualidade implica considerar a descontinuidade.

Linda Hutcheon, outra estudiosa da paródia, observa a ubiquidade desse gênero textual na arte do século XX, como processo interartístico de autorreflexão e metadiscursividade. A insitência no gênero, para a autora, é reflexo de “uma crise em toda a noção de sujeito como fonte coerente e constante de significação” (HUTCHEON, 1989, p.15). Sendo assim, seu estudo aponta a paródia como transcontex-

tualização que resulta em “inversão irônica”, “repetição com distância crítica”, construindo-se como teoria dualista: formal e pragmática. A paródia estabelece relação formal entre dois textos, é uma forma de dialogia intertextual. Mas também institui relação pragmática em que se coloca amplo contexto enunciativo, envolvendo produtor, enquanto codificador inferido, e receptor de processo de codificação:

(...) usar os termos ‘produtor’ e ‘receptor’ de um texto é, pois, não falar de sujeitos individuais, mas daquilo que poderíamos chamar de posições do sujeito que não são estratextuais, mas antes fatores constitutivos essenciais do texto, e do texto paródico em particular. (*idem*, p.110)

A ironia é o mecanismo privilegiado para o discurso paródico despertar o leitor para a distância e a diferença entre os textos em diálogo, usado como “estratégia que permite ao decodificador interpretar e avaliar” (*idem*, p. 47). Essa estratégia discursiva assinala a distância implícita entre os textos envolvidos no diálogo paródico, trata-se de uma inversão semântica e de avaliação pragmática. O alvo da paródia nem sempre é o texto parodiado, pode ser o próprio contexto social no qual a paródia se insere e ao qual o texto retomado referencia. A ironia provoca o “passo inferencial” do receptor na direção da crítica. A paródia se serve da ironia como mecanismo retórico preferido, assim como o discurso distópico dela se vale, a fim de colocar as realidades questionadas sob suspeição. Tanto o gênero como o tropo combinam diferença e síntese, alteridade e incorporação: a ironia recusa a “univocalidade” semântica tal como a paródia, a “univocalidade estrutural”. A paródia funciona intertextualmente como a ironia, intratextualmente: “ambas ecoam para marcar mais a diferença do que a semelhança” (*idem*, p.84). Para Bakhtin, a paródia consiste em “híbrido dialogístico intencional” (*idem*, p.90), algo de natureza interdiscursiva e de “voz dupla”. Processo de “transgressão autorizada”, ao retomar o outro, conserva e reverencia, mas o faz tendo como coadjuvante a ironia. Assim, contesta e se distancia. Ironia e paródia convergem *Na (distópica) cidade vazia*.

Para além das identificações entre Ngunga e Ndala, observamos o diálogo paródico na confluência dos textos. Os planos de encenação da leitura atravessam a obra fílmica: o ensaio do elenco na escola, o de Zé em casa, a leitura de trecho de *As aventuras* para Ndala, a representação da peça teatral ao final promovem intenso diálogo, instauram a já mencionada *co-presença*. Há ainda fartas referências a Ngunga como sujeito real, herói desaparecido, herói do passado. O heroísmo é a marca do menino de existência ficcional muitas vezes tornada real, embora o presente em que agora é retomado só reforce a inverossimilhança. A sociedade em que Ndala deambula e Zé resiste não permite a emergência de Ngunga e, simultaneamente, a referência ao texto de Pepetela aponta o fracasso da geração da utopia ao fazê-la discursivamente emergir em novo contexto distópico denunciador do erro nos rumos tomados. Por outro lado, cita o passado, solicitando-o a comparecer para lembrar as promessas não cumpridas.

Inicia-se a encenação da leitura, no surgimento do plano da escola em alternância com o das ruas de Luanda onde Ndala caminha. Naquele primeiro espaço, vemos a professora tentando organizar os grupos e orientando os envolvidos em peça teatral, adaptação de *As aventuras de Ngunga*. A partir daí, o texto matriz retornará em fragmentos significativos e em ecoar tenso devido à recuperação paródica. Todos querem ser Ngunga. Mas Zé, com certa vaidade e presunção, no que destoia do personagem que representa, é quem fará o cobiçado papel. O desejo de viver Ngunga talvez se explique pelo protagonismo ao recontar história que, no imaginário coletivo, adquiriu força épica e energia utópica, dado o heroísmo na superação do medo e consciência ética no engajamento na luta pela libertação nacional. A recuperação do texto matriz acontece a partir de momento de extrema humanidade do herói: Zé representa Ngunga chorando em decorrência de ferida no pé, em assunção do medo. Ressaltam-se a ferida e o temor do menino Ngunga, em contraposição à fala dos guerrilheiros: “Um homem nunca pode ter medo” ou “Um guerrilheiro é sempre



corajoso, és um verdadeiro combatente” (GANGA, 2004, 6’ 08”). Temos de ressaltar a preponderância da fragilidade do herói e, principalmente, o potencial metafórico de ferida. Primeiro, podemos associar esta última ao mundo do “arame farpado, dos patrões e dos criados”, à violência do mundo colonial, dicotômico e cindido, contexto de onde decorre a indignação e a legitimidade do engajamento na guerrilha. No entanto, a “transcontextualização”, dentro da lógica da inversão irônica comum ao discurso distópico e paródico, ressignifica o presente ao convocar o passado. Agora, a ferida perdura aberta por guerra fratricida. A impossibilidade do diálogo, a repetição de modelos e paradigmas, “as colonialidades internas” impedem o nascimento do “homem novo”. A semente da revolução carece de ações e ternura. Antes de encontro que aliará planos e personagens, encerra-se o da escola com “Vamos lá! O dia está a acabar e em breve será noite” (*idem*, 7’ 13”). Em movimento interdiscursivo, no plano das ruas de Luanda, Ndala caminha e a noite cai. Antes, olhara a cidade do alto, enfrentando-a. O espaço, personificado na figura de catador de lixo a quem resta destoante colarinho no pescoço, parece suspeitar dos passos deste outro Ngunga, descalço no asfalto, em meio a carros, com seu saquinho às costas e carrinho feito por suas próprias mãos.

O texto matriz irrompe pela segunda vez por meio da representação de Zé diante do espelho, no banheiro de casa, em alternância com cenas do ensaio da peça na escola. Zé lava roupas e ensaia. Ou ensaia com o amigo na escola, recurso encontrado para inserir a fala do interlocutor. Ndala, em fuga depois de ouvir pelo rádio que estavam à sua procura, observa Zé, enquanto este atua. Paradoxalmente distanciando-se de Ngunga ao representá-lo, Zé afirma, narcísica e imperativamente, diante do espelho: “Eu sou Ngunga” (*idem*, 21’ 43”). No romance, o herói não se afirma de tal maneira. Suas ações fundam seu *ethos*. Em *As aventuras* é Mavinga quem o apresenta:

– Este é o Ngunga, um rapaz corajoso que quer conhecer o Mundo. Veio de longe, sozinho. O amigo dele era o camarada Nossa Luta, que vocês devem conhecer. Quer ser guerrilheiro, mas eu resolvi metê-lo na escola. Como nunca está parado, vocês ainda vão ouvir falar dele. (PEPETELA, 1976, p.48)

A sutil contrariedade em relação à matriz nos conduz a algumas reflexões. Representa-se a construção da identidade ficcional pela mediação do espelho, intensificando a impossibilidade de inserção do sujeito romanesco no presente representado pelo filme. O reflexo no espelho se apresenta, portanto, como tentativa frustrada de afirmação identitária, avesso do intento, ilusão encenada de construção sem eco. Mais uma vez, a obra fílmica nos incita a pensar no espelho. Agora como índice de simulacro de identidade perdida na irrealização da utopia. Ngunga agia, não se vangloriava de seus atos, nem autorreflexivamente anunciava sua identidade. Como afirma Mia Couto, citando Wole Soyinka:

Quem é não precisa de proclamar o ser. Quem é, simplesmente é. Wole Soyinka diz: “Um tigre não precisa de proclamar a sua tigridade. Ele salta sobre a sua presa e exerce-se tigre”. (COUTO, 2011, p.183)

Na conclusão de “Sobre espelhos”, ensaio antes mencionado, Eco pondera sobre a reprodução de um espelho em fotografia, enquadramento cinematográfico ou televisivo:

Imagens de imagens especulares não funcionam como imagens especulares. Do espelho não surge registro ou ícone que não seja outro espelho. O espelho, no mundo dos signos, transforma-se no fantasma de si mesmo, caricatura, escárnio, lembrança. (ECO, 1989, p.37)

A imagem de Zé no espelho não o reflete, tampouco Ngunga. A imagem especular convertida em imagem cinematográfica aponta criticamente caricatura do heroísmo vazio. A fala ao espelho se completa

com a retomada da matriz: “Eu não sou criança. Se houver um ataque, não vou chorar nem fugir” (*idem*, 21’ 47”). A seguir, no plano da escola, a cena prossegue na conversa com Mavinga, representado por menino que lê a fala com muita dificuldade, podendo referenciar o desconhecimento das letras por parte do personagem romanesco:

— Ngunga, tu és pequeno demais para ser guerrilheiro. Já te disse que aqui na secção não podes ficar. Andar só como fazes não é bom. Um dia vai acontecer alguma coisa má e tu não estás a aprender nada (*idem*, 21’ 56”).

E se completa no plano do banheiro, com a resposta de Zé/Ngunga: “— Como não estou a aprender nada? Estou a ver novas terras, novos rios e a conhecer novas pessoas. Estou a aprender” (*idem*, 21’ 47”). Nessa recuperação do outro textual, estão patentes a vitória sobre o medo, no caminhar a sós propiciador de aprendizagens. Mas o que se aprende na cidade? Pergunta necessária dada a inserção irônica. Sintomaticamente, no próximo plano, Zé e Ndala se encontram, nascendo amizade rara e profunda no espaço citadino de desvínculos. Ngungas solidários entre si caminharão juntos por curto espaço de tempo. Zé domina os códigos da cidade e sua geografia. Ndala, apesar do destemor, desorienta-se e se perde. Antes da caminhada, conversam e daí surgem identificações, principalmente quando Ndala diz ter fugido da família, gerando certa ambiguidade. Só em outro momento esta será resolvida. No terraço do prédio, em um primeiro momento, Zé compreende que Ndala se afastara por vontade própria dos seus familiares e pergunta sobre o agora, ao que o outro responde: “Vou andar. Vou só. Vou andar.” A comparação é imediata: “Assim sozinho como Ngunga? Tem sorte”, sugerindo-se a identificação na atualização do heroísmo e exercício de liberdade do pioneiro. Mas, em seguida, Zé percebe o não compartilhamento do referencial. Quando questionado, Ndala afirma não conhecer Ngunga. Também revela não ter fugido da família. Zé desce para providenciar ida à rua e posterior saída ao cinema. Enquanto aguarda o retorno de Zé, recorda os acontecimentos vividos no Bié e que o trouxeram até Luanda. Embora desconheça Ngunga, compreende bem o sofrimento deste último, só que agora ironicamente provocado por outra guerra como já apontamos. Em *flash back*, as imagens brotam de lençol amarelo estendido na corda. A noite prepondera. Há fogueiras, canto e dança. O enquadramento de máscara tchokwe destaca olhos absortos em mistério, convites à contemplação. Tiros interrompem o ritual religioso. Pessoas caem mortas. O fogo se agiganta, não aquece, destrói. A noite e o fogo tomam a cena, cortada pelo chamado de Zé.

Em frente à Baía de Luanda, após conversa no terraço no retorno de sessão de cinema, os meninos novamente dialogam. Zé se propõe a contar um pouco da história de Ngunga, lê fragmento por meio do qual é apontada a viagem e o motivo da deambulação: subir o Quembo, saber onde nasce o rio, conhecer o mundo. Justificativas que escondem o real propósito: saber se o egoísmo dos homens prepondera em todas as partes. Como já observamos, a essa altura, no romance, Ngunga encontra a secção de Nossa Luta, conhece Mavinga e, posteriormente, União. Mais do que o deslocamento, aqui importa sua suspensão. A escola e a convivência com o professor-guerrilheiro são de fundamental importância para o aprendizado de Ngunga. Em contraste com outros adultos, União, tal como Nossa Luta e, de certo modo, Mavinga, estabelece parceria profícua com o jovem aprendiz. Em relação a Ndala, a cidade oferece poucas possibilidades de vínculo. Além de Zé, Ndala liga-se ao mais velho pescador cuja choupana frequenta. Este acolhe o menino, alimenta seu corpo e espírito. Tanto que, dada a impossibilidade de retorno ao seu lugar e o inquieto pouso na casa de Rosita, perpassado por descontentamentos, perdas e procuras sem êxito, o menino resolve viver na praia, lugar mais próximo do Bié. Nesse espaço, perspectiva ouvir histórias à luz da fogueira, conhecer a Kianda, gênio das águas angolanas, por meio da narrativa mítica prometida pelo mais velho. Em outras palavras, a relação entre o velho pescador e a criança poderia fazer aflorar a instância do aconselhamento,



da transmissão de experiências pedagógicas e confortadoras. Mas, por outro lado, a cidade proporciona a Ndala companhia corruptora. Joka, homem apresentado por Zé e com quem Rosita se relaciona, seduz o menino pela força e pelos supostos conhecimentos acerca de mecânica. Constrói com Ndala novo carrinho em sintonia com o código da cidade. Quando perde os cigarros que tentava vender para justificar a permanência na casa de Rosita, o menino não hesita em vender o carrinho trazido do Bié: Luanda o enreda. É interessante notar algumas questões. Ao carrinho do Bié é atribuído valor de troca por meio do olhar do estrangeiro, do turista. O brinquedo é comprado por um carpinteiro para ser revendido com base nessa atribuição de valor comum no centro urbano. Objeto artesanal, traz as marcas da vivência no Bié e inclui representação do elemento humano em sua estrutura: o aparato torna-se o que é na conjunção integrante homem-objeto que o humaniza. Abrir mão do carrinho simbolicamente equivale a ceder à sedução da cidade em ilusório jogo de solidariedade. Destituir-se dele aprofunda a errância solitária do sujeito, ao tornar o “objeto biográfico”, de relevância pessoal, íntima e identitária, em “objeto de *status*”⁵, objeto descartável, dissociado da história e da memória, sintoma de desenraizamento.

Chegamos à confluência final dos textos. No cenário da cidade vazia, durante o toque de recolher, Ndala realiza seu último périplo, envolvendo-se em assalto a apartamento de um militar. Diferentes planos são aproximados e se alternam. Acompanhamos a execução de esquema de Joka e seu comparsa, valendo-se de Ndala. Planejam o roubo. No prédio-alvo, ao subir as escadas, Joka orienta o menino a não ter medo nem fazer barulho. Na escola, vemos a encenação da peça teatral: o choro de Ngunga e a asserção, “Um homem nunca pode ter medo”. Retornamos ao apartamento: N’dala procura as chaves para propiciar a entrada de Joka. Certa tela, na parede, vai sendo progressivamente iluminada. No plano do prédio, no exterior, o comparsa de Joka esconde-se dos soldados. A câmera nos devolve a encenação da peça. Representa-se o ataque à escola de Ngunga. A parceria Ngunga/União contrasta com a Ndala/Joka. No plano da escola, escutamos o apelo de União ao seu companheiro de luta, anunciando a derrota: “Ngunga, acabou tudo! Rende-te, rende-te para não te matarem”. Suspende-se aqui o diálogo intertextual. Sabemos que, n’*As aventuras*, Ngunga temporariamente se rende. Mas seu aprendizado prossegue. Preso, consegue libertar-se e superar o opressor. Para Ndala, “acabou tudo”. Este se rende. Fere o que será o seu assassino. Em fascínio pelo mascarado representado na tela, agora em primeiro plano, em identificação de olhares e dor, prevalece a inversão de “carnaval amargo” e se aniquila a promessa do amanhã.

No desfecho de *As aventuras de Ngunga*, já o observamos, opera-se a projeção de um horizonte histórico de liberdade e ternura no aprendizado do herói, dada a ampliação do espectro da representação. Seu caráter de abertura arquitetada desejo utópico de “nação imaginada” na luta contra o crivo da opressão colonial. Na obra fílmica, deparamo-nos com a impossibilidade do amanhã, metaforizada na morte de Ndala. Percebemos que o diálogo paródico insiste na referência ao choro, na exposição da ferida. Esses elementos podem ser ressignificados e vistos como símbolos da nação em cacos maltratada pela guerra, dissolvida em conflitos e contradições. A libertação conquistada e a confiança no “mel para todos” converteram-se em sofrimento intenso e morte. A inserção irônica do texto de Pepetela no de Ganga apresenta alvo claro: a sociedade em que o texto literário aparece como discurso não consubstanciado em ação, negado pela realidade. As aventuras ecoam no vazio, devido ao silêncio a que seu projeto é reservado ou ao reconhecimento meramente formal e institucional do seu valor. A despeito da não realização do ideal projetado pelo texto matriz, este funciona, paradoxalmente, como contraface da distopia presente, sinalizando, em eloquente

5 A oposição entre “objeto biográfico” e “objeto de *status*” baseia-se em ensaio de Ecléa Bosi inserto no livro *O tempo vivo da memória*.

silêncio, o “sonho acordado” dos inconformados, a “perplexidade dos vivos”. Zé teatraliza o herói ausente diante do espelho, a realidade não o reflete, a imagem especular da nação não o devolve. *As aventuras de Ngunga* constituem espelho em que a sociedade não se reconhece para além do mito literário. O filme, retomando a metáfora de Ganga, funciona como espelho para a sociedade angolana, como “lisa, funda lâmina, em seu gume frio” (ROSA, 2005, 116). Corta profundamente para afetar e levar a refletir.

Para concluir, gostaríamos de evocar mais um símbolo, a partir da tela *Carnaval amargo* e da máscara tchokwe do ritual religioso surgida de lembranças de Ndala: Muana Puó. Enquanto máscara tchokwe, simboliza rito de passagem para a vida adulta. Na obra fílmica, perde o seu sentido, uma vez que tal processo é duplamente interrompido. No campo, no ritual religioso, por tiros. Ceifam-se vidas, famílias, culturas. Em decorrência da catástrofe, órfãos são deslocados em processo de desenraizamento. Na cidade, Ndala morre infante. A passagem não se faz, na contramão da experiência representada por Ngunga. A cidade e a nação se constituem como espaços distópicos, em tempos de guerra fratricida. Porém, *Muana Puó* também pode remeter a texto ficcional de Pepetela. Ler esse texto equivale a decifrar a máscara, “percorrer a narrativa passa a equivaler a conhecer a máscara e seus detalhes — narrativa e máscara compartilham uma identidade” (LUGARINHO, 2009, p.240) Tal como a máscara/texto, *Na cidade vazia* apresenta-se como desafio a quem lê, consubstanciando-se em tessitura complexa pautada em crítico e produtivo diálogo intertextual paródico em intenso jogo de espelhos. Rede complexa de relações devolve criticamente, com seriedade e reverência, *As aventuras de Ngunga*, na certeza de que a sociedade angolana ainda não o fez germinar. Sociedade que, nos anos do pós-guerra civil, urge ser repensada.

Referências:

ALVARENGA, Nilson Assunção & LIMA, Marília Xavier de. O afeto em Deleuze: o regime cristalino e o processo afetivo da imagem-tempo no cinema. **Esferas**. Ano 1. n.1, pp. 27-36, jul-dez. 2012.

BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica. Arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura** (Vol.1). Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BOSI, Ecléa. **O tempo vivo da memória**. Ensaios sobre Psicologia Social. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003.

CASTRO, Fernanda Gonçalves de. **Utopia e distopia. Testemunhar o mundo em Pepetela**. (Estórias de Cães, Montanhas e Predadores). Lisboa: CLEPUL, 2014. Disponível em: https://issuu.com/clepul/docs/fernanda_de_castro_ebook. Acesso em: 22 de julho de 2017.

CHAVES, Rita & MACÊDO, Tânia. **Portanto... Pepetela**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2009.

COUTO, Mia. **E se Obama fosse africano? e outras intervenções**. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

DUTRA, Robson Lacerda. Revolução e pós-colonialismo num cidade ainda vazia. **Mulemba**. Rio de Janeiro: UFRJ, V.1, n.9, pp.144-161, jul./dez.2013.

ECO, Umberto. **Sobre os espelhos e outros ensaios**. Tradução de Sugli Specchi e Altri Saggi. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989.

GANGA, Maria João. Entrevista. In: GOMES, Miguel. **Rede Angola**. 07 de nov. 2016. Disponível em:



<http://www.redeangola.info/especiais/era-impossivel-ter-possibilidade-de-fazer-este-projecto-e-nao-o-fazer/>. Acesso em: 21 de julho de 2017.

GANGA, Maria João. Entrevista com a diretora de *Na cidade vazia*. In: GONÇALVES, Carlos. **Cine África**. 25 de nov. 2012. Disponível em: <http://cine-africa.blogspot.com.br/2012/11/a-n-gola-maria-joao-ganga-2004-drama.html>. Acesso em: 21 de julho de 2017.

HUTCHEON, Linda. **Uma teoria da paródia. Ensino das formas de arte no século XX**. Tradução de Teresa Louro Pérez. Lisboa: Edições 70, 1989.

LUGARINHO, Mário César. Muana Puó: uma pequena leitura da máscara. In: CHAVES, Rita & MACÊDO, Tânia. **Portanto... Pepetela**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2009.

MARQUEZINE, Fabiana Carelli. Aos cacos, imagens da nação angolana em *As aventuras de Ngunga* e *Na cidade vazia*, livro e filme. In: **Via Atlântica**. São Paulo: USP, n.13, pp. 181-193, dez.2008. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/viaatlantica/article/view/50305/54417>. Acesso em: 22 de julho de 2017.

MARTIN, Marcel. **A linguagem cinematográfica**. Tradução de Lauro António e Maria Eduarda Colares. Lisboa: Dinalivro, 2005.

PADILHA, Laura. **Entre a voz e a letra. O lugar da ancestralidade na ficção angolana do século XX**. Niterói: EdUFF, Rio de Janeiro: Pallas Editora, 2011.

PEPETELA. **As aventuras de Ngunga**. Lisboa: Edições 70, 1976.

_____. **Muana Puó**. Lisboa: Dom Quixote, 1995.

ROSA, João Guimarães. **Primeiras estórias**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005.

SAMOYAUULT, Tiphaine. **A intertextualidade**. Tradução de Sandra Nitrini. São Paulo: Hucitec, 2006.

SECCO, Carmen Lucia Tindó. **Afeto, Literatura e Cinema: representações da História em obras literárias e filmes de Angola, Moçambique e Guiné-Bissau**. Disciplina ministrada no âmbito do Programa de Pós-Graduação em Letras Vernáculas, UFRJ, na Faculdade de Letras, no primeiro semestre de 2017.

XAVIER, Ismail. **O discurso cinematográfico: opacidade e transparência**. São Paulo: Paz e Terra, 2005.

Filmografia

GANGA, Maria João. **Na cidade vazia** (Drama, 90 min, cor). Angola/Portugal, 2004.

ABSTRACT:

*In this article, we will reflect on the parodic recovery of paradigmatic text for the Angolan culture, Ngunga's adventures, by the film *Hollow city*. We will compare the course of the protagonists, seeking approximations and divergences between such fictional elements. Then, from the theorizations about the parodic intertextual dialogue, we will study the meeting of the two textual materialities, a process we call the staging of reading. At this point, we will deal with the insertions of Ngunga's adventures in *Hollow city*. We shall raise all the explicit references to the narrative text of *Pepetela*, brought to the dance by means of theatrical adaptation, seeking to explore possible meanings for such insertion, seen as ironic and parody.*

KEYWORDS: *literature, movie theater, Angola, parody, dystopia.*

RESUMEN:

*En este artículo, reflexionaremos sobre la recuperación paródica de texto paradigmático para la cultura angolana, *As aventuras de Ngunga*, por la película *Na cidade vazia*. Cotejaremos el recorrido de los protagonistas, buscando aproximaciones e divergencias entre dichos elementos de ficción. Enseguida, partiendo de teorías acerca de el diálogo intertextual paródico, estudiaremos el encuentro de las dos materialidades textuales, proceso al que llamamos escenificación de la lectura. En este punto, trataremos de las inserciones de *As aventuras Na cidade vazia*. Detallaremos todas las referencias explícitas al texto narrativo de *Pepetela* reveladas a través de la adaptación teatral. Por fin, examinaremos sentidos posibles para esa inserción, vista como irónica y paródica.*

PALABRAS-CLAVE: *literatura; cine; Angola, paródia, distopía.*





**A IMAGEM ATRAVESSADA PELO OLHAR:
DIÁLOGOS ENTRE O ROMANCE A
GERAÇÃO DA UTOPIA, DE PEPETELA, E O
FILME O HERÓI, DE ZEZÉ GAMBOA**

THE IMAGE CROSSED BY THE LOOK: DIALOGUES BETWEEN THE NOVEL A GERAÇÃO DA UTOPIA, BY PEPETELA, AND THE FILM O HERÓI, BY ZEZÉ GAMBOA

LA IMAGEN ATRAVESADA POR LA MIRADA: DIÁLOGOS ENTRE LA NOVELA A GERAÇÃO DA UTOPIA, DE PEPETELA, Y LA PELÍCULA O HERÓI, DE ZEZÉ GAMBOA

João Victor Sanches da Matta Machado

RESUMO:

O presente trabalho pretende estabelecer um diálogo entre o romance *A geração da utopia*, do autor angolano Pepetela, e o filme *O herói*, do diretor Zezé Gamboa. O diálogo entre ambas as obras partirá da leitura de uma cena da terceira parte do romance de Pepetela, intitulada “O Polvo – Abril de 1982”, e de um movimento entre duas cenas consecutivas do longa-metragem de Zezé Gamboa. Aqui, essas cenas serão pensadas a partir de uma construção baseada em um olhar cinematográfico, que parece efetuar a crítica presente em suas personagens.

PALAVRAS-CHAVE: *A geração da utopia*, *O herói*, cinema, romance.

O romance *A geração da utopia*, de Pepetela, publicado pela primeira vez em 1992, nos apresenta uma grande diversidade de questões a respeito da luta pela libertação colonial em Angola, porém, não é possível definir um único panorama crítico que perpassasse todo o romance. O que temos, portanto, é uma grande diversidade de questionamentos e críticas que acompanham as mudanças que sofrem as personagens nos diferentes tempos e espaços que são atravessados ao longo do enredo. Assim como na narrativa de Pepetela, também podemos perceber no filme de Zezé Gamboa uma multiplicidade de perspectivas críticas possibilitadas, sobretudo, pelas personagens que o compõem. *O herói*, de Zezé Gamboa, retrata, em poucas palavras, a história de Vitorio, um sargento que volta amputado da guerra anticolonial buscando sobreviver na cidade de Luanda. O filme então acompanha Vitorio em sua tentativa de recomeçar a vida como civil. Paralelamente, acompanhamos a vida de um órfão que perde o pai na guerra e é criado pela avó, ambas as personagens vivendo em um espaço que traz em sua constituição marcas da guerra anticolonial e da guerra civil.

A narrativa de Pepetela parte da formação de uma cena, mais precisamente do espaço que a compõe. Esse espaço se constrói a partir de um olhar, e é através da relação entre o espaço e a subjetividade narrada pelas personagens que o leitor consegue perceber os diferentes níveis da crítica abordada por Pepetela. Cada parte da obra se inicia com uma demarcação que aloca a narrativa em um tempo diferente. Para se pensar essa construção, será trabalhada a cena inicial da terceira parte do livro – “O Polvo – 1982” (PEPETELA, 2013, p. 228) – enquadrada pela figura alegórica do polvo e o ano de 1982, sete anos após a independência de Angola. O que se segue, como nós vamos observar, é o enlace entre o sujeito, o olhar e o espaço/tempo na narrativa.

No começo do capítulo, nas primeiras linhas dessa cena, podemos acompanhar a descrição da paisagem pelo narrador: a praia da Caotinha, banhada pelo mar de Benguela. Na última frase “A Natureza a ocupar-se da minha praia, impedindo-a de se poluir, pensou o homem” (PEPETELA, 2013, p. 229), percebemos se tratar de uma personagem narrando, o que principia como paisagem começa a receber traços do que podemos entender como um espaço narrado pela personagem que a descreve. Aos olhos do narrador-personagem percebemos: a praia, que seria somente paisagem se não fosse pelo narrar, confere à Natureza o caráter da ação, aquela responsável por manter a pureza daquele espaço. Notamos então que o trabalho de Pepetela, ao conduzir nosso olhar através da subjetividade das personagens ou de seu narrador é capaz de tornar o que seria paisagem em um espaço evidente.

Acompanhamos então a situação cotidiana de caça empreendida pela personagem que, futuramente, saberemos se tratar de Aníbal/Sábio, um militar que luta na guerra de libertação e agora se encontra exilado na praia da Caotinha. A personagem e o espaço se colocam em uma relação de alteridade na narrativa; observamos que há uma grande familiaridade com o espaço que o circunda pelas próprias reflexões do guerrilheiro: “Provou a temperatura da água com o pé esquerdo. Mais fria que o habitual. É a agitação do mar que traz a água fria para a costa, disse em voz alta. A corrente de Benguela justificava assim seu título de corrente fria, mas só quando havia calema se apercebia” (PEPETELA, 2013, p. 229). Acompanhamos então o processo cotidiano de pesca da personagem, o espaço começa a se revelar gradualmente enquanto se mostram, paralelamente, os desejos presentes na subjetividade do guerrilheiro. Através disso tomamos consciência da gruta habitada pelo polvo que assombra a memória do Sábio, assim como a existência das populações locais que vivem da pesca e de seus hábitos que permitem que sobrevivam no local. Ficamos então cientes de que, apesar dos diversos peixes que encontra enquanto nada, sua caçada irá persistir em busca do pargo que ele deseja naquele dia.

A narrativa acompanha o fluxo de consciência da personagem a respeito de sua atividade com relação ao espaço que percorre, como uma câmera, o olhar do narrador constrói as imagens frente ao leitor. Este, então percebe seu conhecimento sobre a localização dos recifes e hábitos dos peixes, uma descrição sistemática que começa a ser interrompida por reflexões voltadas à realidade do pós-guerra de independência. Enquanto a narrativa deriva para a lembrança de Sábio sobre a caçada da semana anterior, ela nos apresenta a situação dos habitantes locais, como uma interrupção abrupta da narrativa da memória. Como afirma Aníbal: “O kimbo dos deslocados crescia a olhos vistos na Caota, entre esta e a Baía Azul. Ali a agricultura era impossível, não havia água. Viviam da pesca, que eram forçados a aprender, mas sobretudo da comida que alguns organismos para lá levavam” (PEPETELA, 2013, p. 231). Conseguimos entender como a personagem não consegue se desvencilhar de suas preocupações. Apesar do movimento de autoexílio que Aníbal decide realizar, os hábitos cotidianos e aparentemente triviais narrados por ele são constantemente atravessados por essas memórias que ligam o presente e o passado de guerra responsável pela colonialidade que persiste. O espaço idílico apresentado e a ação cotidiana de caça são interrompidos por um desloca-



mento da subjetividade de Aníbal que, a partir daquele momento, apresenta a situação precária da vida daquela população que “crescia a olhos vistos” (PEPETELA, 2013, p. 231).

A construção do espaço idílico na narrativa contrasta com a tensão presente no guerrilheiro, a experiência da caçada se mistura com a experiência da luta. Captamos essa sobreposição de tempos a partir da consciência do guerrilheiro no momento do disparo contra sua presa. O tempo da narrativa prolonga-se, de uma ação rápida de puxar o gatilho do arpão, da ação da mira e da brevidade do disparo, somos transportados pela memória do guerrilheiro, pela própria tensão de seus músculos no momento do disparo, para o tempo anterior, não mais em 1982, mas sim durante a guerra de libertação. Podemos então observar a cena a seguir:

Viu finalmente um pargo dos grandes. Estava de frente para ele, entre duas pedras, fitando-o de olhos mansos. Tiro muito arriscado, a arma não era das mais precisas, fora o que pudera encontrar. Só acertando na boca, que abria e fechava para respirar. Esperou ainda um pouco, a arma apontada. Se o pargo mexesse, podia apresentar-lhe o flanco, tiro seguro. Mas o peixe observava-o, sem intenção de se mexer. Anda lá, assusta-te, tenta bazar. Podia fazer um gesto brusco, levar o pargo a fuga. Mas aí escapava, pois teria que apontar à toa, para a esquerda ou à direita, levado pela intuição. E o arpão chocar contra a rocha, partir-se. Só tinha um de reserva. Era mais difícil encontrar arpão naquela terra que o Reino dos Céus. Como era difícil encontrar comida, cigarros, roupa ou outro produto qualquer. Cada um tinha de se desenrascar com os meios do acaso e usar da imaginação para sobreviver. Disparou com raiva. Não do pargo, invadido no seu meio, inofensivo, mas do passado de quimeras que trouxe esse presente absurdo. O arpão entrou pela boca e atravessou-o longitudinalmente. Lindo tiro, disse para si próprio, sem emoção. Levou o peixe para a praia, sentindo frio. SE não tivesse de poupar o arpão, podia assar o peixe assim mesmo, rodando nas brasas como uma espetada (PEPETELA, 2013, p. 234)

Esse processo de construção da cena aproxima o trabalho narrativo de Pepetela de uma perspectiva da formulação de um movimento de suspensão do tempo da narrativa. Tal movimento de suspensão parte da intercalação entre o olhar de seus narradores e o espaço que os circunda para que assim ocorra um efeito de prolongamento do momento de afeto (SILVA, 2012). A narrativa de Pepetela se coloca então como reprodutora do afeto, assim como trabalhado por Deleuze, a imagem se desdobra para além da ação, o que podemos entender mais como uma imagem-tempo. A narrativa cria uma suspensão que sobrepõe espaços e tempos em um exercício da memória da personagem. Assim como na relação do afeto com o cinema, a construção de uma imagem-tempo passa pela capacidade do cinema ultrapassar a linearidade temporal da ação, para criar esse momento de suspensão da comunicação por conta da técnica e da estética implementadas (SILVA, 2012). A linguagem de que se utiliza Pepetela permite que ultrapassemos a própria ação do momento da caça, presente no ato descrito da personagem ao mirar e disparar a arma, para outro nível da percepção do guerrilheiro.

A narrativa então rompe a ação presente no momento narrado:

Viu finalmente um pargo dos grandes. Estava de frente para ele, entre duas pedras, fitando-o de olhos mansos. Tiro muito arriscado, a arma não era das mais precisas, fora o que pudera encontrar. Só acertando na boca, que abria e fechava para respirar. Esperou ainda um pouco, a arma apontada. Se o pargo mexesse, podia apresentar-lhe o flanco, tiro seguro. Mas o peixe observava-o, sem intenção de se mexer. Anda lá, assusta-te, tenta bazar. Podia fazer um gesto brusco, levar o pargo a fuga. Mas aí escapava, pois teria que apontar a toa, para a esquerda ou a direita, levado pela intuição. E o arpão chocar contra a rocha, partir-se. Só tinha um de reserva. (PEPETELA, 2013, p. 234)

A partir desse momento, a narrativa acompanha o movimento de derivação da personagem para construir diante do leitor uma imagem para além daquele momento presente da história narrada, através-

sando a subjetividade do guerrilheiro para apresentar outra reflexão a respeito do momento histórico já colocado no princípio do capítulo (“O Polvo – Abril de 1982”): “Era mais difícil encontrar arpão naquela terra que o Reino dos Céus. Como era difícil encontrar comida, cigarros, roupa ou outro produto qualquer. Cada um tinha de se desenrascar com os meios do acaso e usar da imaginação para sobreviver” (PEPETELA, 2013, p. 234). Novamente retornamos ao tempo presente, no momento do disparo, o narrador deixa clara a nova fisionomia do guerrilheiro, a caça, antes afastada dos problemas do país no pós-independência, inserida na paisagem idílica até então descrita, é interrompida pela súbita irrupção das aflições inerentes à subjetividade da personagem, sua pretensa calma é invadida pela raiva: “Disparou com raiva. Não do pargo, invadido no seu meio, inofensivo, mas do passado de quimeras que trouxe esse presente absurdo” (PEPETELA, 2013, p. 234). A narrativa então retorna ao presente, deixamos o momento da suspensão para dar continuidade à ação do disparo anteriormente iniciada: “O arpão entrou pela boca e atravessou-o longitudinalmente. Lindo tiro, disse para si próprio, sem emoção. Levou o peixe para a praia, sentindo frio. Se não tivesse de poupar o arpão, podia assar o peixe assim mesmo, rodando nas brasas como uma espetada” (PEPETELA, 2013, p. 234). O que acompanhamos, então, pela narrativa de Pepetela é uma comunicação do afeto, a reprodução de um momento de suspensão que sobrepõe diferentes espaços e temporalidades.

Esse movimento de suspensão analisado no âmbito da técnica e estética cinematográfica também é observado por Laura Cavalcante Padilha (2013). Padilha observa em Pepetela uma construção narrativa que convida o leitor a interagir com o olhar do narrador (e do escritor) que coloca as imagens como fotografias postas em ação pela narrativa. A narrativa então constrói diante do leitor imagens que atravessam o olhar e a memória de suas personagens, esse processo narrativo possibilita a construção do diálogo entre as múltiplas representações de espaço/tempo que compõem a cena. O que temos é um movimento que acompanha a composição do espaço narrado na cena através do olhar e da subjetividade das próprias personagens. Assim, o tempo presente, da caçada ao abate, é atravessado pela memória da guerra. Do tempo presente, do olhar do guerrilheiro ao encarar sua presa, são dispostas diante do leitor reflexões da guerra e da precariedade da situação cotidiana da população que tenta sobreviver no pós-guerra em Angola. No momento do disparo, não só contra a presa, mas contra o passado que invade a consciência de Sábio, são sobrepostos tempos e espaços que ultrapassam a própria ação narrada. Ao lermos a construção dessa cena como olhar cinematográfico potencializamos o caráter crítico da obra de Pepetela que consegue entrelaçar a subjetividade de suas personagens com grandes perspectivas críticas que atravessam a história de Angola e seu povo. Como no cinema, a imagem é prolongada. O tempo da caçada se desdobra no tempo da memória, e através da narrativa são colocados os afetos; da subjetividade das personagens e de seu olhar temos, na narrativa de Pepetela, projetadas a frente do leitor, cenas suspensas, comunicadoras de afeto, como imagem-tempo.

Essa perspectiva nos auxilia a olhar para além da imagem colocada pelo próprio autor, seus narradores não encerram uma perspectiva, mas nos apresentam uma possibilidade de leitura que surge da interação das personagens com o espaço ficcional construído na narrativa. Assim, apesar da ação implicada na narrativa, os movimentos traçados pelo próprio narrador não se colocam como limites para a interpretação, mas sim como moldura da possível imagem apresentada. A moldura que o olhar do narrador atribui à cena possibilita uma leitura que ultrapassa as marcas individuais das personagens, construindo um olhar que parte do subjetivo para consolidar uma leitura crítica do tempo histórico do pós-guerra. Os problemas da guerra se apresentam como memórias que retornam, atravessando a narrativa e instaurando o momento de suspensão conduzido pela reflexão de Aníbal. Assim, temos nessa cena o princípio da denúncia que surge do olhar do guerrilheiro que aponta para a decadência do ideal utópico que conduzia a revolução.



As cenas produzidas pelo romance de Pepetela funcionam como uma lente que nos possibilita ler as diversas críticas trabalhadas pelo olhar de cada uma de suas personagens e os espaços que elas atravessam. O filme *O herói*, de Zezé Gamboa, também trabalha suas personagens e o espaço da cidade de Luanda para enquadrar as críticas presentes no filme, assim como no livro, na representação das dificuldades enfrentadas pela população de Luanda no pós-guerra. Como na obra de Pepetela, o espaço da cidade e suas personagens são constantemente invadidos pelos fantasmas da guerra. A narrativa acompanha a história do Sargento Vitório, um ex-guerrilheiro que perde a perna na explosão de uma mina durante a guerra, e busca se reintegrar na sociedade angolana, em Luanda. Sua história se cruza com a de um órfão que perde seu pai na guerra e é criado pela avó. Ao longo do filme diversas figuras são trabalhadas como uma forma de retrato da sociedade luandense, tanto o médico e a professora que tentam auxiliar aqueles que sofrem com a situação precária, quanto o político que se utiliza da situação de Vitório como plataforma para autopromoção.

Assim como o romance de Pepetela, o longa evidencia o cotidiano problemático dessas personagens ao mesmo tempo que atravessa a narrativa com aspectos reais da história de Angola. Uma das cenas marcantes desse diálogo com a história dentro da narrativa ficcional está na exibição do programa *Ponto de reencontro*, que funcionava como uma forma da população angolana procurar a aqueles que se perderam durante a guerra. Nessa cena, a prostituta interpretada pela atriz brasileira Maria Ceixa se coloca de frente para a câmera em um testemunho direcionado ao seu filho. O testemunho da prostituta ocorre logo após a noite que passa com Vitório, na cena anterior ela o leva para sua casa, quando afirma, ao acender uma lâmparina: “Esse é meu palácio, com vista para o mar, tudo de graça”. O que observamos é o movimento de redenção estético daquilo que é considerado inferior. O inferior é trabalhado com o teor erótico e irônico da fala da personagem. A casa humilde, sem eletricidade, é elevada na perspectiva da personagem a categoria de palácio, com vista para o mar, uma inversão do olhar sobre a representação presente na estética que vai além da crítica do terceiro cinema. O objetivo dessa perspectiva é quebrar o padrão de representações coloniais ao mesmo tempo em que apresenta uma possibilidade redentora para o que seria tradicionalmente tido como “descartável” ou “marginal”. Assim, o trabalho da cena deixa de ser somente uma crítica a condição precária do sujeito para assumir um caráter de resistência. Nela temos a prostituta levando Vitório até sua casa, a cena se prolonga sem diálogo, enquanto ela acenda as lâmparinas, se despe e se deita, abraçada, ao lado do soldado.



Cena do filme *O herói*, de Zezé Gamboa. Fonte: Internet.

O que o olhar cinematográfico articula é uma mudança do ambiente envolto em erotismo do deitar-se, com o lento despir da figura feminina em seu “palácio”, para realidade concreta do povo de Luanda que se co-

loca em fila de forma a evidenciar o cotidiano que o passado colonial e a guerra de libertação proporcionaram. Do abraço entre os amantes somos transportados rapidamente para uma cena ao ar livre, contrastando com a penumbra e o silêncio da casa temos as ruas de Luanda, a fila do programa do *Ponto de reencontro*, onde podemos ver aquela mesma figura feminina, agora sem o erotismo, sem seu palácio. A prostituta se apresenta como Maria Barbara Simões, tomada pela angústia da busca por seu filho que retorna na narrativa como uma memória do passado de guerras. Como dois olhares sobrepostos, ficção e realidade se sobrepõem, a câmera do filme e a câmera do programa se igualam em uma única imagem, um único depoimento enquadrado tanto na narrativa cinematográfica, quanto no aspecto real da história de Angola representado pelo programa de televisão.

O problema recorrente em ambas as obras é da persistência das colonialidades, o cinema e a literatura evidenciam uma “utopia do precário” (SANTIAGO, 2002) e uma precarização da vida como moeda política e de controle. Assim como Pepetela coloca em seu epílogo “Como é óbvio, não pode existir epílogo nem ponto final para uma estória que começa por portanto” (PEPETELA, 2013, p. 385), a cena final do filme de Zezé Gamboa projeta para uma possibilidade de futuro. Com a música *Poema do semba*, de Paulo Flores, acompanhando a cena final, e Luanda se abrindo como plano de fundo, uma possibilidade de futuro é projetada com os heróis, o soldado e o menino. Ambos, juntos no carro do novo emprego de Vitório, dirigem pela cidade que se abre em panorama para o espectador. Porém, a impossibilidade de um epílogo pressupõe uma indeterminação, apesar da potência modificadora evidente na cena, se olharmos para a margem que o olhar cinematográfico nos possibilita, o perigo da assimilação também pode ser reconhecido.



Assim como o epílogo de *A geração da utopia*, a cena final do filme, retoma a uma outra cena em seu princípio, quando o herói, ainda sem sua prótese e fardado, procura emprego em uma construção. Nessa cena, o empregado angolano desculpa-se com Vitório afirmando não poder fazer nada e, apontando para uma janela no segundo andar do prédio, mostra o patrão português. A questão que se coloca na cena final do carro, para além do promissor futuro, gira em torno do que Vitório, não mais fardado e agora empregado, irá perpetuar junto com a nova geração representada na figura do menino sentado ao seu lado. Vitório estará contentado com seu novo lugar na sociedade? Ou continuará lutando por uma sociedade mais justa, pelos outros ainda distantes dos privilégios, colocados como murmúrios na multidão da fila do programa *Ponto de reencontro*?



A luta que persiste para além das margens da imagem aponta para necessidade de uma continuidade da luta. Não pode haver epílogo, Vitória persiste na luta, agora não mais de farda. Como afirma o médico no início do filme, ao entregar a prótese para o soldado, Vitória terá que “aprender a andar novamente”. A sobreposição de ambas as cenas que iniciam e finalizam o filme possibilita a leitura tanto da potência modificadora quanto do perigo cíclico da assimilação aos poderes coloniais que persistem explorando o povo angolano. Tanto a narrativa de Pepetela quanto o olhar cinematográfico presente no filme *O herói* apontam para essas sobreposições temporais que ligam a impossibilidade de um epílogo a um perigo do retorno ao princípio da condição do sujeito colonizado. Esse movimento de memória e olhar na narrativa rompe o curso da cena e, partindo do espaço ficcional apresentado, expressa as diversas críticas inseridas no narrador de Pepetela e nas cenas do filme.¹ Esse movimento compõe uma ruptura com a separação entre a história e a subjetividade dos sujeitos. A narrativa e o filme utilizam a memória e o afeto como interlocutores de uma crítica histórica tanto do modelo epistemológico quanto ontológico. O nível ontológico diz respeito às críticas implicadas na própria temática da obra, o que atravessa a história e a ficção para se construir na multiplicidade de perspectivas colocadas ao longo de ambas as obras. O nível epistemológico está inserido na própria perspectiva da narrativa privilegia a narrativa que constituída por cenas enquanto imagem-tempo, implicando a potência crítica apontada ao longo desta análise.

REFERÊNCIAS:

ANDERSON, Benedict. **Comunidades imaginadas**: reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo. Tradução de: Denise Bottman. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

DUTRA, Robson Lacerda. **Pepetela e a elipse do herói**. 2007. 210 f. Tese (Doutorado em Letras) – Programa de Pós-Graduação em Letras (Letras Vernáculas). Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2007. Disponível em: <<http://objdig.ufrj.br/25/teses/683578.pdf>>. Acesso em: 10 jul. 2017.

FANON, Frantz. **Os condenados da terra**. Tradução de: Enilce Albergaria Rocha; Lucy Magalhães. Juiz de Fora: Editora UFJF, 2005.

GONÇALVES FILHO, José Moura. Olhar e memória. In: NOVAES, Adauto (Org.). **O olhar**. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

MORETTI, Franco. **Atlas do romance europeu 1800-1900**. Trad. Sandra Guardini Vasconcelos. São Paulo: Boitempo, 2003.

PADILHA, Laura Cavalcante. Pepetela e a sedução da montagem cinematográfica: breves recortes. **Mulemba**: Revista do Setor de Literaturas Africanas de Língua Portuguesa da UFRJ, Rio de Janeiro, v. 5, n. 9, p. 104-118, jul./dez., 2013. Disponível em: <<https://revistas.ufrj.br/index.php/mulemba/article/view/4987>>. Acesso em: 10 jul. 2017.

PEPETELA. **A geração da utopia**. São Paulo: LeYa, 2013.

1 Como afirma José Moura Filho: “Aquilo que apareceu como antinomia, como contradição lógica ou antissistêmica, que se deveria corrigir ou suprimir, a memória pode reencontrar como impasse existencial ou conjuntural, e que pode inspirar, desafiando a inteligência, fazendo inventar novo ponto de vista e novas ousadias” (GONÇALVES FILHO, 1988, p. 96).

SANTIAGO, Silviano. Uma literatura anfíbia. **Alceu**: Revista do Departamento de Comunicação Social da PUC-Rio, Rio de Janeiro, v.3, n.5, p. 13-21, jul./dez., 2002. Disponível em: <<http://revistaalceu.com.puc-rio.br/cgi/cgilua.exe/sys/start.htm?infoid=58&sid=15>>. Acesso em: 10 jul. 2017.

SANTOS, Milton. **Metamorfoses do espaço habitado**. São Paulo: Editora Hucitec, 1994.

SECCO, Carmen Lucia Tindó. **Afeto, Literatura e Cinema: representações da História em obras literárias e filmes de Angola, Moçambique e Guiné-Bissau**. Disciplina ministrada no âmbito do Programa de Pós-Graduação em Letras Vernáculas, UFRJ, na Faculdade de Letras, no primeiro semestre de 2017.

SILVA, Rodrigo Souza. Intercessores do conceito de afeto na teoria deleuziana do cinema. In: XVII CONGRESSO DE CIÊNCIAS DE COMUNICAÇÃO NA REGIÃO SUDESTE [28 a 30 de junho de 2012]. **Anais eletrônicos...** São Paulo: Intercom, 2012. Disponível em: <<http://www.intercom.org.br/PAPERS/REGIONAIS/SUDESTE2012/resumos/R33-1470-1.pdf>>. Acesso em 10 jul. 2017.

STAM, Robert. Para além do terceiro cinema: estéticas do hibridismo. Trad. Raquel Maysa Keller; Lúcia Lovato Leiria. In: FRANÇA, Andréa; FRANÇA, Andréa; LOPES, Denilson (Orgs.). **Cinema, globalização e interculturalidade**. Chapecó: Argos, 2010.

XAVIER, Ismail. Cinema: revelação e engano. In: NOVAES, Adauto (Org.). **O olhar**. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

Filmografia:

O herói. Direção: Zezé Gamboa. Co-Produção: Portugal: David & Golias; França: Les films d'Après-midi; Angola: Gamboa & Gamboa, 2004. (97 min) 1 DVD, son., color., Legendado em inglês. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=4Wlh76KcCjA>>. Acesso em 10 set. 2017.



ABSTRACT:

*The present work intends to establish a dialogue between the novel **A geração da utopia** by the Angolan author Pepetela and the film **O herói** directed by Zezé Gamboa. The dialogue between the two works will begin with the reading of a scene from the third part of Pepetela's novel, entitled "O polvo (Abril de 1982)", and a movement between two consecutive scenes from the feature film by Zezé Gamboa. Here, these scenes will be thought from a construction based on a cinematographic look, which seems to effect the critical present in its characters.*

KEYWORDS: *A geração da utopia, O herói, cinema, novel.*

RESUMEN:

*El presente trabajo pretende establecer un diálogo entre la novela **A Geração da Utopia**, del autor angoleño Pepetela, y la película **O Herói**, del director Zezé Gamboa. El diálogo entre ambas obras partirá de la lectura de una escena de la tercera parte de la novela de Pepetela, titulada "O Polvo - Abril de 1982", y de un movimiento entre dos escenas consecutivas del largometraje de Zezé Gamboa. Aquí, esas escenas serán pensadas a partir de una construcción basada en una mirada cinematográfica, que parece efectuar la crítica presente en sus personajes.*

PALABRAS-CLAVE: *A geração da utopia, O herói, cine, novela.*



NAMBALISITA: REPRESENTAÇÕES DO HERÓI MÍTICO ANGOLANO NA ETNOGRAFIA, NA LITERATURA E NO CINEMA

*NAMBALISITA: REPRESENTATIONS OF THE MYTHICAL HERO ANGOLAN IN
ETHNOGRAPHY, LITERATURE AND CINEMA*

*NAMBALISITA: REPRESENTACIONES DEL HÉROE MÍTICO ANGOLEÑO EN LA
ETNOGRAFÍA, EN LA LITERATURA Y EL CINE*

Christian Rodrigues Fischgold ¹

RESUMO:

Entre os anos 1971 e 1982, uma personagem mitológica da região sul de Angola marcou a etnografia, a literatura e o cinema produzidos no território angolano. O estudo desta personagem chamada Nambalisita pretende demonstrar os níveis geográfico, histórico e temporal, nos quais a personagem se situa, identificar os traços estruturalmente intactos em sua simbologia mítica e as variações que a distinguem nas formas como foi representada nas diferentes linguagens adotadas, especialmente no período que marcou o pós-independência em Angola.

PALAVRAS-CHAVE: mitologia; literatura angolana; cinema angolano.

Preâmbulo

Ye taufanwa ku Kalunga tati: Omuñu wasike eli oku tati ye mwene elisita, ovañu avese ame ndevasita.

Nde Nambalisita tati: -Ame mwene ndelisita.

Passado algum tempo, é Nambalisita intimado para se apresentar a Deus que pergunta:

Quem é esse homem que anda por aí a dizer que se gerou a si mesmo? Pois se todos os homens fui eu quem os criou!

Nambalisita respondeu: - Eu gerei-me a mim mesmo.

(ESTERMANN, 1971, p. 271)

¹ Bacharel em Cinema pela UNESA; Mestre em Literatura Portuguesa pela UERJ; atualmente é doutorando na Universidade do Estado do Rio de Janeiro - UERJ. Esta pesquisa foi desenvolvida com bolsa da FAPERJ. chrisfischgold@gmail.com

Nambalisita é o nome pelo qual os povos que habitam a região sul de Angola, na fronteira com a Namíbia, denominam uma personagem mitológica pertencente à cosmogonia dos Ovakwanyama². A etimologia da palavra na língua dos Ovakwanyama significa “aquele que gerou a si mesmo”. Trata-se de um ente sobrenatural, cujas principais características são a sua capacidade de autocriação, o poder de solicitar ajuda a outras espécies da criação e o fato de desafiar o próprio Kalunga (Deus). Diferentes registros e citações do mito podem ser encontrados na obra *Kwanyama Ambo Folklore* (1951), do etnólogo norte-americano E. M. Loeb; em algumas recolhas de Alfred Hauenstein (1919 -); e, mais recentemente, na proposta de teologia cristã a partir dos mitos Ovakwanyama, realizada pelo padre angolano Gaudêncio Felix Yakuleinge (1976 -), dentre outros. As versões mais conhecidas do mito, no entanto, encontram-se registradas na obra *Cinquenta Contos Bantos do Sudoeste de Angola* (1971), do padre português Carlos Estermann (1896-1976).

A primeira adaptação literária do mito de Nambalisita acontece na revista *Mensagem* (1962, nº4, ano XIV), marco do modernismo angolano, em um pequeno conto intitulado *Nós somos o vendaval*, assinado por Kalungo-lungo, pseudônimo do escritor Henrique Abranches (1932-2004). Este conto seria posteriormente desenvolvido no romance *A Konkhava de Feti* (1980)³, ganhador do Prêmio Nacional de Literatura, em 1981. Além de Abranches, a escritora portuguesa Ligia Guterres (1932 -) também transpôs a personagem para o universo literário na obra *Lendas e Contos Tradicionais do Sul de Angola* (1998).

O antropólogo, poeta e cineasta Ruy Duarte de Carvalho (1941-2010) utilizou-se de duas formas artísticas distintas para representar a personagem: a literatura e o cinema. O longa-metragem *Nelisita: narrativas Nyaneka* (1982)⁴, adaptação cinematográfica de uma das versões do mito de Nambalisita, é o primeiro filme inteiramente falado em uma língua africana, o Lumuila, língua banto dos povos Ovanyaneka (LANÇA, 2015), e ganhou prêmios importantes, como o FESPACO, no Festival de Burkina Faso. Nambalisita também reapareceria brevemente na parte final de *A Terceira Metade* (2009), último romance do autor que encerra a trilogia intitulada *Os Filhos de Próspero*, composta por *Os Papéis do Inglês* (2000) e *As Paisagens Propícias* (2005). Recentemente, a antropóloga Inês Ponte realizou uma remontagem dos fotogramas do longa de Carvalho em obra intitulada *127 frames ou 34 scenes from Nelisita* (PONTE, 2016), como parte de uma investigação no pós-doutorado.

As três versões do mito contidas em *Cinquenta Contos Bantos do Sudoeste de Angola* constituem a principal referência para o romance de Henrique Abranches e o filme de Ruy Duarte de Carvalho. Destacamos essas obras por configurarem as adaptações mais representativas do mito oral para outras linguagens e por evidenciarem, através da intersecção entre antropologia, literatura e cinema, as diferenças conceituais marcantes entre o escritor e o cineasta acerca dos projetos de nação angolana do período da pós-independência.

As narrativas mitológicas

O conjunto de cinquenta contos bantos contidos na obra de Estermann aparecem divididos da seguinte forma:

2 Os Ovakwanyama são um grupo de difícil penetração e conhecidos por sua índole guerreira. Confinam a oeste e a noroeste com o grupo étnico Ovanyaneka, e a leste e a nordeste com o grupo étnico Nganguela. Devido a sua superioridade numérica e à agressividade de suas guerrilhas, exerciam um domínio efectivo sobre as restantes tribos, domínio que, em virtude dos abusos cometidos, semeou o terror nas redondezas; eram temidos mas também odiados. (MONTEIRO, 1994, p. 88)

3 Henrique Abranches citaria brevemente a personagem no conto “Diálogo em torno da fogueira”, contido no livro de contos e poemas *Diálogo* (1962).

4 Apresentado como requisito para obtenção do diploma de doutoramento na L'École des Hautes Études en Sciences Sociales, em Paris, juntamente com uma monografia intitulada *Da tradição oral à cópia standard: a experiência de Nelisita* (1982).

1. Contos de animais ou fábula propriamente dita: 9 narrativas
2. Contos em que intervêm monstros antropófagos: 14 narrativas
3. Estórias da vida cotidiana: 3 narrativas
4. Contos contendo elementos de magia: 21 narrativas
5. Contos que encerram elementos mitológicos: 3 narrativas

É nesta última categoria que Nambalisita está enquadrado na obra. Embora para Cândido Beirante esta coleção de cinquenta narrativas das tradições bantas do sudoeste angolano sejam todas pertencentes a um tipo de literatura mítica (BEIRANTE, 1974, p.10), na divisão de Carlos Estermann apenas Nambalisita pode receber a denominação de personagem mitológica.

Segundo as versões de Estermann, Nambalisita nasce de um ovo e afirma: “Eu saí do ovo, eu sou Nambalisita: A-mim-me-gerei; não fui gerado por ninguém, eu mesmo me gerei...” (ESTERMANN, 1971, p. 268). Após o nascimento, Nambalisita foge do pai com a mãe, realiza um feitiço para salvá-la de um monstro que a havia devorado, mata o próprio pai e é intimado para se apresentar a Kalunga⁵ (espécie de Deus criador dos Ovakwanyama) que pergunta: “Quem é esse homem que anda por aí a dizer que se gerou a si mesmo? Pois se todos os homens fui eu quem os criou!” (ESTERMANN, 1971, p. 271). Nambalisita convoca, então, os animais – rinoceronte, elefante, toupeiras, lebres e aranhas – para acompanhá-lo. Segue-se uma batalha em que Kalunga tenta enganá-lo e matá-lo, queimando-o em uma cubata sem porta. Sem sucesso, Nambalisita e os animais seguem em frente.

Resta assinalar algumas divergências marcantes entre as versões contidas na antologia de Estermann. No primeiro conto é a própria mãe que, por fome, oferece o filho ainda na barriga para um monstro antropófago. Os duelos neste conto não são com Kalunga, mas com um “rei”. Nestes duelos, Nambalisita e o rei utilizam o poder de autotransformarem-se, algo não utilizado nos outros contos. No segundo conto, o homem que viria a tornar-se pai de Nambalisita mata seu tio e faz da mãe sua mulher. Nambalisita e a mãe fogem do pai e, quando este os encontra, Nambalisita o mata. A mãe é devorada por um monstro e o herói realiza um feitiço, libertando-a (e a outras espécies) da barriga do monstro. A segunda versão se encerra quando chegam ao rio e só conseguem atravessá-lo com a ajuda de uma aranha que arma teias por sobre o rio. Toda a parte inicial do segundo conto, quando o tio de Nambalisita é morto por seu pai e a mãe é feita prisioneira e vítima de abuso – embora no conto não seja colocado nesses termos –, além do duelo e da morte do pai por Nambalisita, é excluída das outras versões. As razões pelas quais essas partes encontram-se suprimidas são desconhecidas, mas lembremos que o tio ocupa posição importante na linhagem patrilinear dos povos ovakwanyama, e que esses fatos dão contornos de violência familiar ao conto.

5 A etimologia do nome Kalunga é difícil de ser precisada, apresenta-se como uma espécie de Deus que “não actua apenas como força invisível mas também como pessoa, capaz de se manifestar e estreitar relação com uma determinada pessoa”, mas há também relatos de objetos que suscitam admiração e recebem o apelido de Kalunga, podendo o termo ser “empregado em interjeições para expressar admiração e o espanto por uma determinada realidade, humanamente inexplicável e admirável”. (YAKULEINGE, 2012, p.84-87)



Nambalisita: epos e o romance de Henrique Abranches

Henrique Abranches foi o autor que mais se dedicou à personagem Nambalisita. Para além dos dados mitológicos/etnográficos, seu romance *A Konkhava de Feti* realiza um amplo inventário de personagens históricos pertencentes ao universo dos Ovakwanyamas. Produto da imaginação e de um amplo manancial de informações, o romance tinha por objetivo desenvolver “uma tessitura literária romanesca” (LABAN, 1991, p. 313), mantendo a correção nos aspectos etnográficos da vida social e cultural dos povos Ovakwanyama. A arte da adivinha, por exemplo, é utilizada para saber qual a posição tomar frente à disputa pelo trono dos Ovakwanyamas após a morte do rei Grande Ohamba Haitalamuvale. O elo central do romance está na disputa entre o sobrinho Haitulondo, o qual, pela tradição patrilinear, seria o herdeiro do trono pelo sangue materno; e o filho do rei, que deseja alterar a tradição. No centro da história, aparece Kapitia, filho da serpente Onhoka, e da muda Nangombe. Fruto da união do mundo humano com o mundo animal, Kapitia “nasceu da imprudência da mulher e da fertilidade da natureza” (ABRANCHES, 1985, p. 16)⁶.

O extenso número de personagens que cruzam a narrativa desenvolvem relações pontuadas por referências animistas, em que entidades não humanas – animais (moscas, aranhas, aves, etc), forças naturais (vento), deuses e semideuses – possuem uma essência espiritual e atuam sobre a narrativa. É interessante o fato de ser uma aranha que faz a teia por onde passam todos na continuação sem fim da aventura de Estermann, e ser um “furão” que leva a adaga e salva todos em *A Konkhava de Feti*. Tudo isso reforça os elos entre as cosmovisões das narrativas etnográfica e literária.

Nambalisita irá aparecer no capítulo *Kawâmbue, o guerreiro incomparável* (ABRANCHES, p.47-73), personificado como um herói mítico, um guerreiro grande e forte, quase um Deus, cuja ação limita-se a salvar Kapitia (o verdadeiro protagonista) utilizando o poder de comunicação com os animais para ajudar nos momentos difíceis, resolver conflitos e dar conselhos. Para o crítico Gerald Moser (1915-), Nambalisita aparece em *A Konkhava de Feti* como “a strange and wonderful hero of Kwanyama mythology, born from a Bird’s egg, whom even God could not vanquish or kill” (MOSER, 1982, p. 558)⁷. Há algumas contradições não resolvidas com relação à origem das personagens principais. Não fica claro se Nambalisita é uma criatura gerada por Kalunga, com quem travou duelo e do qual “Deus sairia envergonhado se fosse apenas um homem” (ABRANCHES, 1985, p. 81-82), e se Kapitia é filho da serpente Onhoka ou descende de Nambalisita. Essas contradições acontecem possivelmente por conta das diferentes versões existentes. Para algumas delas Nambalisita não nasceu, mas se autocriou, tendo existido desde sempre e devendo sua existência a si mesmo; em outros relatos, diz-se de uma mulher que pôs um ovo e que Nambalisita chocou a si próprio. Tais variantes do mito permanecem em relatos recentes, em que Nambalisita também é colocado como filho de Kalunga (YAKULEINGE, 2012, p.116).

A constante repetição de adjetivações para descrever as personagens é um aspecto linguístico im-

6 Henrique Abranches remete a fatos históricos relativos aos Sobas que teriam vivido no século XVII e XVIII, como Hautolonde, descrito pelos informantes da antropóloga Maria Helena Lima como “homem bom que dava a caça às crianças” e protegia o povo, e Haitaya Muvale que era “homem extraordinariamente cruel”. Lima e Henrique Abranches sugerem que Haitaya Muvale antecedeu Hautolonde. (LIMA, 1977, p. 31-32; 62-63) na ordem de reinado. Abranches cita o início dos Kwanhamas, através uma controversa versão da história segundo a qual Kwanhama viria de Ovakwanhali. No livro de Abranches, “Haitalamuvale, o Senhor do Rito Funerário que pertence à grande família dos Ovakwanhali” (ABRANCHES, 1985, p. 56).

7 “Um herói estranho e maravilhoso da mitologia de Kwanyama, nascido de um ovo de pássaro, que até Deus não poderia vencer ou matar” (MOSER, 1982, p. 558, tradução livre). Gerald Moser compara Nambalisita à personagem Macunaíma, presente em diversas narrativas da mitologia ameríndia, e também com representações na literatura e no cinema.

portante do romance. Nambalisita é “o guerreiro da lenda antiga”, ou “o herói sem par que, ao contrário de toda a gente da espécie humana, nasceu de um ovo”; Kapitia é “o solitário da Kapunda Grande”, ou o que “foi gerado como nenhuma outra criatura da sagrada aliança da mulher com a Natureza”; Onhoka é “a velha serpente, silenciosa e rasteira”. Claude Lévi-Strauss (1908-2009) aponta, em seus estudos sobre o mito, para uma estrutura folheada que transparece na superfície no e pelo procedimento da repetição, ou seja, a função da repetição é tornar manifesta a estrutura do mito, embora nenhuma dessas repetições seja exatamente igual, gerando um número infinito de camadas, e desenvolvendo-se como uma espiral, até que o impulso intelectual que lhe deu origem se esgote (LEVI-STRAUSS, 2008, p. 247–248). Abranches constrói a narrativa através de uma sintaxe que reproduz na escrita técnicas de repetição ou “desmultiplicação” (nas palavras do autor) que estão na base dos mitos orais. Essas repetições são uma espécie de nota de rodapé do narrador oral, adaptando a estrutura da escrita do romance para o universo original das personagens e do mito. Dessa forma, *A Konkhava de Feti* fornece um campo profícuo para a análise dos limites da transposição literal do mito oral para a escrita em solo africano.

A relação entre oralidade e escrita literária em África equacionou-se nas formas como as literaturas reintegraram o intertexto oral. Ana Mafalda Leite (1956 -) aponta duas maneiras pelas quais isso se deu: a primeira, através da “continuidade” entre oralidade e literatura, na utilização de formas aproximadas para uma espécie de “mimetização ou reprodução da oralidade”; a segunda, através da ideia de “transformação”. “Essa pressupõe o uso de vários instrumentos possíveis, um infra-estrutural, a língua, enquanto primeiro nível de manipulação, e os gêneros enquanto nível super-estrutural” (LEITE, 1998, p. 29).

A reprodução constante das adjetivações das personagens procura reproduzir técnicas da oralidade no nível infraestrutural do romance de Abranches. No nível superestrutural, *A Konkhava de Feti* constrói uma jornada épica do herói Kapitia que, ajudado por Nambalisita, torna-se um grande guerreiro na luta contra o clã governante Ovakwanyama que o tinha capturado e feito escravo. A utilização da *Odisséia*, de Homero, como fonte de inspiração para adaptação do mito Ovakwanyama é assumida por Abranches em entrevista a Michel Laban. Cândido Beirante também havia interpretado o Nambalisita das recolhas de Estermann como um super-herói que desafia “todos os perigos vencendo os maiores obstáculos, como os semi-deuses da mitologia greco-romana” (BEIRANTE, 1974, p. 10).

Os mitos orais configuram, portanto, um paradigma central mas não único, uma vez que conteúdo e linguagem aproximam-se das narrativas orais Ovakwanyamas, enquanto o gênero remete para o cânone literário ocidental. A associação realizada por Abranches não é arbitrária, a epopeia é um gênero que conserva, em maior ou menor grau, sua natureza oral. A transposição para o gênero romanesco, no entanto, caracteriza uma complexa equação literária em que dois gêneros identificados com a natureza oral são adaptados para uma linguagem (o romance) cujas características estão relacionadas com formas de percepção silenciosa surgidas com o livro e a leitura. Para o teórico russo Mikhail Bakhtin (1895-1975), as particularidades fundamentais que distinguem o romance de todos os gêneros restantes são a tridimensão estilística ligada a consciência plurilíngua; a transformação radical das coordenadas temporais das representações literárias; e uma nova área de estruturação da imagem literária, justamente a área de contato máximo com o presente (contemporâneo) no seu aspecto inacabado (BAKHTIN, 1998, p. 403-404). Para Bakhtin, a epopeia jamais foi um poema sobre o presente, constituindo-se como traço determinante desse gênero o passado nacional épico, o “passado absoluto”, o mundo das “origens” e dos “fastígios” da história nacional, o mundo dos “primeiros”, o mundo dos “melhores”. Ou seja, o mundo representativo das perso-



nagens situa-se em um nível de valores e tempos totalmente diferente e inacessível.

A atenção à questão temporal da narrativa romanesca é importante uma vez que nada do que afirma Bakhtin se enquadra na construção da epopeia Ovakwanyama desenvolvida por Abranches. Apesar das referências a episódios e personagens históricos do século XVIII – Haitalamuvale e Hautolondo no Ovambo –, o autor reconhece a construção de vários tempos históricos metidos num só tempo que não é outro senão um “tempo mítico”. Um tempo que não está cronologicamente situado, mas com personagens que “encarnam uma maneira de pensar que existiu e tem valor histórico – Nambalissita, Feti e todo o animismo que põe a natureza à feição da sociedade” (ABRANCHES, 1985, p. 266).

Os traços constitutivos da epopeia encaixam-se à perfeição neste passado mítico fechado que reconstrói o universo Ovakwanyama sem contato com o contemporâneo, mas são problemáticos quando aproximados da narrativa romanesca. Enredo, estrutura e linguagem encontram-se identificados com o passado, a história relata a busca pela Konkava por Feti, que seria o primeiro homem, a origem primordial de todo o mundo Ovakwanyama. Para Moser, “In some ways, A Konkava de Feti (Feti’s Hatchet) – Feti being the Adam of angolan mythology – throw us back to the marvelous realm of fairy tales”⁸ (MOSER, 1982, p. 558-559).

Nelisita: narrativas Nyaneka⁹

A transposição de Nambalisita para o cinema acontecerá menos de dois anos após o lançamento do livro de Henrique Abranches. Embora considere *Nelisita: narrativas nyaneka* como uma obra independente e completa, Ruy Duarte de Carvalho credita o filme à importante (e pouco conhecida) experiência registrada em *Presente Angolano, Tempo Mumuila* (1979), um conjunto de filmes que totalizam seis horas de cinema-documentário realizado com os povos do sudoeste angolano¹⁰. O filme *Nelisita* – ou o projeto dele¹¹ – inicia-se com a projeção dos filmes da série para as populações locais em novembro de 1980, momento em que o autor também expôs sua ideia de rodar uma ficção, obtendo não só o acordo, mas o empenho dos envolvidos. Ruy Duarte de Carvalho elabora o roteiro do filme com duas peças da antologia do padre Carlos Estermann – *Um homem e uma mulher em um ano de fome* (p.221-235) e *O monstro e a mulher grávida* (p.259-265) – bem divididos na estrutura do filme e objetivando a criação de uma peça audiovisual, “válida e sustentável em si mesma” (CARVALHO, 1985, p. 15)¹². No filme, duas famílias são as únicas sobreviventes em um ano de seca implacável. Um dos homens sai em busca de comida e encontra um armazém de grãos que pertence a espíritos malignos. Ele e o vizinho roubam alguns sacos de grãos e são posterior-

8 “De certa forma, A Konkava de Feti (Feti’s Hatchet) - Feti sendo o Adão da mitologia angolana - nos devolva ao maravilhoso reino dos contos de fadas” (MOSER, 1982, p. 558-559, tradução livre).

9 O nome Nelisita é, provavelmente, uma pequena variação de Nambalisita, uma vez que os Ovakwanyamas e Ovanyanekas são povos vizinhos que habitam a região sul de Angola.

10 Ruy Duarte de Carvalho diz que nunca gostou que chamassem o cinema que fez com os povos do sudoeste angolano de cinema etnográfico. Preferia o termo cinema-documentário (no caso de *Presente Angolano, Tempo Mumuila*) já que os filmes não tinham a intenção de registrar aspectos etnográficos, nem a distância suposta entre realizador e objeto de filmagem porque eram filmes “sobre a vida comum de populações que são concidadãos meus” (CARVALHO, 2004).

11 Ruy Duarte de Carvalho aborda com maiores detalhes as relações entre atores e equipe de filmagem, as dificuldades financeiras e de produção do filme no texto *Da tradição oral à cópia standard. A experiência de Nelisita* (CARVALHO, 2008).

12 Ao ser abordado com vista à publicação do guião enquanto elemento separado e como testemunho de recurso à literatura oral para fazer o filme, Ruy Duarte de Carvalho hesitaria, uma vez que era no filme que estava o que ele queria dizer, e não no guião, em que transcreveu o texto do padre Carlos Estermann sempre que possível. Utilizaremos o filme como referência principal, especialmente porque ambos guardam diferenças entre si (CARVALHO, 1985).

mente capturados pelos espíritos. Grávida, a mãe de Nelisita é a única que escapa à captura. Nelisita nasce já adulto, e vai atrás da aldeia dos espíritos que o recepcionam: “Afinal, és tu o chamado Nelisita? O que se gerou a si mesmo...? A tua fama já chegou aqui”. Realiza-se uma série de duelos com os espíritos em que Nelisita recebe a ajuda de animais representados em cena por crianças e mulheres Ovanyaneka, com acessórios no cabelo e no pescoço, o barro que passam no corpo e no cabelo e os seios desnudos. Nelisita ganha os duelos, os espíritos fogem da ombala e ele salva sua família (CARVALHO, 1982).

Ao contrário do grande guerreiro de “ombros largos” de Henrique Abranches, o Nambalisita de Carvalho surge em cena representado como um jovem magro, de baixa estatura, com cabelos curtos, um arco, flechas, uma pena, um saiote, um colar de missangas¹³ no pescoço e um chinelo de couro nos pés. Toca um violão pequeno com poucas cordas enquanto realiza uma ritmada melodia com a voz. A construção discursiva do filme é marcada por duelos fantásticos com espíritos (não com Kalunga) que inserem elementos e símbolos da contemporaneidade ocidental (roupas, carros e óculos escuros), e pelas relações do herói com outras personagens que habitam o universo Ovanyaneka. A paisagem árida e seca do deserto é o cenário em que acontecem os duelos fantásticos entre Nelisita e os espíritos. Em um dos duelos, os espíritos, trajando roupas ocidentais, transformam-se em uma moto de baixa cilindragem, mas, quando retornam à sua forma, percebem que Nelisita venceu-os ao transformar-se em um carro. Para Carvalho, embora tratados segundo registos diferentes, o documentário e a ficção, *Presente Angolano*, *Tempo Mumuíla* e *Nelisita* correspondem ao mesmo testemunho: os Mumuílas e a Huíla entre 1977 e 1981 (CARVALHO, 2008, p. 436).

A imagem de Nelisita surge nesse contexto de embate entre o documentário e a ficção, entre o realizador e a linguagem do cinema etnográfico (do qual Carvalho encontrava-se distante na época em que fez o filme), entre a antropologia e o cinema, cujo objetivo parece ser esgarçar as possibilidades fílmicas e de compreensão de saberes e cosmogonias distintas. Marissa Moorman (2001) afirma que o trabalho de Ruy Duarte de Carvalho demonstra seu desejo para cultivar e privilegiar o visual sobre a narrativa através de uma meditação sobre a dinâmica entre identidade cultural e a consciência nacional. Para Moorman,

In Angolan Present . . . this occurs through the interaction of two different systems of time: that of the ethnolinguistic group the Nyaneka-humbe of southern Angolan, characterized as a cyclical time of myth, and that of the linear, historical time associated with revolution, history, and progress (Carbonnier 127). Some films in the series deal only with one sense of time or the other while others take up the temporal tension directly.¹⁴ (MOORMAN, 2001, p. 114–115)

A construção estética do filme reproduz a função da personagem nos contos de Estermann e impõe a Nelisita a mediação de dois mundos, o humano e o divino. Mas também cabe a Nelisita a mediação entre dois tempos, o presente angolano e o tempo mumuíla, expresso nas personagens e nos símbolos da contemporaneidade ocidental. A ação desenrola-se no deserto, onde os signos rarefeitos aparecem deslocados não de sua temporalidade, mas principalmente de sua espacialidade. O filme realiza-se, então, nessa tensão entre tempos, espaços e culturas. A imagem de espíritos que vestem roupas ocidentais e óculos escuros, em contraponto às roupas e vestimentas dos povos Ovanyaneka, explicita a tensão entre o projeto de Es-

13 No Português de Angola, essa palavra é grafada com /ss/.

14 “No *Presente Angolano*... Isso ocorre através da interação de dois sistemas diferentes de tempo: o do grupo etnolinguístico Nyaneka-humbe do sul angolano, caracterizado como um tempo cíclico do mito e o tempo linear e histórico associado à revolução, à história e ao progresso (Carbonnier, 127). Alguns filmes da série tratam apenas de um senso de tempo ou outro, enquanto outros tomam a tensão temporal diretamente.” (MOORMAN, 2001, p. 114-115; tradução livre)



tado-Nação Angolano – a pleno vapor no período em que o filme foi produzido – e a função dos povos deslocados desse projeto. *Nelisita: narrativas Nyaneka* foi realizado no momento em que a etnicidade era vista como um dos inimigos à constituição de uma nação moderna, e quando acusava-se o chamado ‘tribalismo’ de dificultar sua construção (CUNHA, 2014, p. 236). A transumância dos povos Ovakwanyamas e Ovanyanekas caracteriza um universo nômade e “tribalista” expresso na parte final do filme, quando todos são libertados por Nelisita, carregam o carro de bois e partem. Um deles vira-se para a câmera e diz: “ – Façam vocês também boa viagem. Nós vamos para as nossas terras” (CARVALHO, 1982). Para Carvalho, o conhecimento antropológico era fundamental para compreender a realidade angolana pós-independência, por deslocar e movimentar o ponto de vista para fora da capital e movimentando a reflexão sobre a constituição das identidades angolanas para um prisma distante dos centros de poder (Luanda).

Nelisita (Nambalisita) irá reaparecer em seu último livro intitulado *A Terceira Metade* (2009) e em sua proposta para um pré-Manifesto Neo-animista. Conclui-se que existe uma afinidade maior entre Ruy Duarte de Carvalho e a personagem, que não se reduz ao filme *Nelisita: narrativas Nyaneka*, mas antes explica por que Carvalho precisou confrontar-se diretamente com o mito. Nambalisita é mais que uma simples personagem no filme, mas uma fonte de reflexão filosófica acerca de diferentes formas de ver o mundo.

Nambalisita, Nelisita e o Estado-Nação Angolano

A análise das diferentes versões do mito de Nambalisita fornece os principais aspectos de sua estrutura mítica: 1. o processo extranatural em que a personagem “gere a si mesma”; 2. os duelos com deuses e espíritos; 3. a capacidade de pedir ajuda às forças da natureza.

Personagem fundamental na mediação e na restituição da ordem do universo Ovakwanyama, Nambalisita fará a mediação perante os desequilíbrios da sociedade, seja entre os homens e Kalunga (Estermann), os homens e os homens (Abranches), e os homens e os espíritos (Carvalho).

Claude Lévi-Strauss afirma que as transformações dos mitos afeta a armadura, o código ou a mensagem, “mas sem que este deixe de existir como tal; elas respeitam assim uma espécie de conservação da matéria mítica, em função da qual de qualquer mito sempre poderá sair outro mito” (LÉVI-STRAUSS, 1993, p. 261). Ao serem “transformados” para outras linguagens artísticas, é necessário pensar essa relação também no nível mediado pela linguagem da literatura e do cinema, ou seja, sob o ponto de vista de análises e motivações narrativas (lúdicas e estéticas) e interpretativas (históricas e ideológicas). Se há uma unidade da estrutura cosmológica da personagem que se mantém em todas as representações, há também variações consideráveis no sentido final que a personagem assume nas narrativas aqui analisadas. Essa diferença se deve menos às diferenças de linguagem do que à ideologia predominante adotada pelos autores.

A comparação entre as diferenças no posicionamento temporal da personagem chama a atenção para um importante distanciamento entre as versões de Estermann, Abranches e Carvalho. Enquanto Estermann posiciona a personagem em um tempo mítico, Abranches utiliza a epopeia para situar um passado-histórico (também mítico), e Carvalho faz associações com o tempo presente. Em Abranches, o nascimento e os duelos de Nambalisita com Kalunga são citados como eventos passados, enquanto Estermann e Carvalho narram estes fatos no presente. Na cronologia da vida de Nambalisita, portanto, a obra de Abranches encontra-se em momento posterior às obras de Estermann e Carvalho.

Ao citar personagens históricos do século XVII, XVIII e XIX, entremeadas com personagens míticas, Abranches coloca a história indubitavelmente em um passado mítico e histórico, sem contato com a

contemporaneidade, que, embora seja o portador de tudo que é constante na realidade do presente – com seus reis, sobas e mitos, no qual reconheceríamos a fundação dos Ovakwanyamas –, trata-se daquilo que já passou, e cuja única referencialidade com o presente seria o fato de configurar-se os primórdios deste. Em *Nelisita* há referências a uma temporalidade contemporânea, como os veículos que aparecem nos diálogos entre Nelisita e os espíritos, nas roupas das personagens e no galpão. Ou seja, em *Nelisita*, os tempos confundem-se e coexistem.

A Angola do período pós-independência via surgir um sistema novo de significantes para encontrar o que se poderia chamar de identidade nacional. José Carlos Venâncio nomeia esse sistema de “angolanidade” “cujo substrato sócio-histórico era fornecido pelo colonialismo português, vector de integração das culturas africanas e europeias. A angolanidade surge assim irreduzível em relação aos outros dois sistemas, vivendo numa certa instrumentalização do português por influência das línguas africanas” (VENÂNCIO, 1993, p. 16). *A Konkhava de Feti* era resultante de uma fusão “onde se concedeu à cultura tradicional a primazia formal – mais que isso: estética – e à outra a primazia ideológica” (LABAN, 1991, p. 316). Para Abranches, era necessário dar o salto qualitativo do ‘novo sobre o velho’. “Nesta luta permanente entre o velho e novo, transigir com o velho para que ele se transforme gradualmente no novo é uma tática correcta; pactuar com o velho para que essa operação nunca se opere é uma tática reaccionária” (ABRANCHES, 1981, p. 58). Ou seja, no debate entre o velho e o novo, pode-se até recuperar o velho, para que ele “se transforme gradualmente no novo”.

Essa tentativa de união de uma primazia formal da cultura tradicional adaptada a outra primazia ideológica acaba por confundir dois elementos. O que Abranches chama de estético é também político-ideológico, uma vez que a própria tentativa de enquadrar o mito nas estruturas da epopeia tem também suas conotações subliminares. Ao tentar encontrar uma forma literária que fosse “exclusivamente angolana, pelo seu conteúdo e também pela sua linguagem, escrita em bom português” (LABAN, 1991, p. 315), Abranches posiciona a cultura Ovakwanyama no passado épico em uma analogia com o passado heroico da recém fundada “nação angolana”. As análises de Lévi-Strauss e Bakhtin convergem na explicação para o simbólico da obra de Abranches. Para ambos, o mito e a epopeia referem-se sempre a eventos passados, antes da criação do mundo ou nos primórdios.

Mas o valor intrínseco atribuído ao mito provém do fato de os eventos que se supõe ocorrer num momento do tempo também formarem uma estrutura permanente, que se refere simultaneamente ao passado, ao presente e ao futuro. Uma comparação ajudará a precisar essa ambiguidade fundamental. Nada se parece mais com o pensamento mítico do que a ideologia política. Em nossas sociedades contemporâneas, talvez ela apenas o tenha substituído. Pois o que faz o historiador quando evoca a Revolução Francesa? Refere-se a uma sequência de eventos passados, cujas longínquas consequências ainda se fazem sentir, através de toda uma série, não reversível de eventos intermediários. Mas, para o político e para aqueles que o escutam, a Revolução Francesa é uma realidade de outra ordem, uma sequência de eventos passados, mas também um esquema dotado de eficácia permanente, que permite interpretar a estrutura social da França contemporânea e os antagonismos que aí se manifestam, e entrever as grandes linhas da evolução futura”. (LÉVI-STRAUSS, 2008, p. 225–226)

Mitologia e história política convergem para uma simbologia cujo objetivo não é outro senão explicar configurações sociais atuais. O gênero da epopeia dota o universo Ovakwanyama de uma visão completamente acabada, “pronto, concluído, imutável, tanto no seu fato real, no seu sentido e no seu valor. Com



isto determina-se também a distancia épica absoluta” (BAKHTIN, 1998, p. 409). Constrói-se o mundo Ovakwanyama numa zona de representação longínqua, absoluta, fora da esfera do possível contato com o presente em devir, que é inacabado e por isso mesmo sujeito à reinterpretação e reavaliação. Para além disso, Abranches afirma que há citações ao MPLA e a Agostinho Neto no romance (LABAN, 1991, p. 314):

Quem vai encontrar o machado da sabedoria é o Agostinho Neto, na própria *konkhava* de Feti, embora de maneira não explícita. No segundo volume [nunca lançado] há essa referência, o chefe dos homens do Norte... sabe? Eu tenho isso previsto, mas não escrevi ainda, como disse... (LABAN, 1991, p. 319)

A dimensão partidária da obra de Abranches encontra postura oposta em *Nelisita*. A leitura mais imediata que se fazia do filme, e não intencional ou desejada pelo autor, era de que os bons eram do MPLA e o resto da UNITA. “Não é nada disso que está ali, é evidente” (CARVALHO, 2004). Para Carvalho, a leitura correta do filme (que hoje é indiscutível) é a de que uns detêm comida, enquanto outros não. É um conflito gerado por essa desigualdade que *Nelisita* irá mediar e solucionar. Para Maria do Carmo Piçarra, “o que torna o filme visionário é que, naquele início dos anos 80, Duarte antecipava, nas figuras dos “espíritos” que *Nelisita* vence, ameaças ao futuro angolano, ainda a desenhar-se” (PIÇARRA, 2015, p. 128). O entrelaçamento de tempos distintos e forças políticas antagônicas surge na própria concepção do tempo de *Nelisita*.

[...] Se um projecto mais disciplinado de realização, na TPA, pretende servir um país e mostrar ao povo angolano um modo de olhar e ver que seja nacional, Duarte [de Carvalho] quer, internamente, fomentar a compreensão, entre os povos angolanos, da riqueza da sua diversidade cultural e afirmar, internacionalmente, que há um presente angolano que não é, antropológicamente, o de um mundo em desaparecimento, velho argumento para as brigadas de cientistas ocidentais fixarem práticas culturais. (PIÇARRA, 2015, p. 134–135)

A título de remate

Nambalisita aparece no conjunto de suas representações simbólicas como uma personagem de dupla oscilação: enquanto ser mediador dos diferentes planos do real para os povos Ovakwanyamas, aquele que liga o mundo dos humanos, dos animais e dos espíritos; e aquele que é utilizado para conectar (*Nelisita*) e separar (*A Konkhava de Feti*) dois diferentes mundos dos humanos: o novo Estado-Nação angolano e os povos Ovakwanyamas (e Ovanyanekas).

De fato, a capacidade de mediar com sucesso dois mundos é a característica presente na maior parte das narrativas. O mundo humano e o mundo dos espíritos e deuses. Por isso, Nambalisita tornou-se um produto simbólico com tanta força no momento em que o incipiente Estado-Nação angolano e os antigos reinados necessitavam de uma mediação em suas relações. O velho e o novo, como diz Abranches, o presente angolano e o tempo mumuila, de Ruy Duarte de Carvalho.

Referências:

ABRANCHES, Henrique. Comunicação. In: **Teses angolanas**. Documentos da VI conferência dos escritores afro-asiáticos. 1o volume. Lisboa: Edições 70 para a União dos Escritores Angolanos, 1981.

ABRANCHES, Henrique. **A Konkhava de Feti**. 1. ed. Luanda: União dos Escritores Angolanos, 1985.

BAKHTIN, Mikail. Epos e o romance. In: **Questões de literatura e estética: a teoria do romance**. São Paulo: Unesp, 1998.

- BEIRANTE, Cândido. **Da literatura tradicional do sudoeste de Angola**. Lisboa: Sá da Bandeira, 1974.
- DUARTE, B. **Literatura tradicional angolana**. Benguela: Editora Didáctica de Angola, 1975.
- CARVALHO, Ruy Duarte de. **Nelisita: narrativas nyaneka**. Angola, 1982.
- CARVALHO, Ruy Duarte de. **Nelisita: argumento do filme**. Luanda: União dos Escritores Angolanos, 1985.
- CARVALHO, Ruy Duarte de. **Comentários sobre o filme: “Nelisita”**. Disponível em: <http://www.dailymotion.com/video/xf3kla_comentarios-sobre-o-filme-nelisita_school>. Acesso em 13-08-2017.
- CARVALHO, Ruy Duarte de. **A câmara, a escrita e a coisa dita**. Lisboa: Cotovia, 2008.
- CHATELAIN, Héli. **Contos populares de Angola**. Lisboa: Agência Geral do Ultramar, 1964.
- CUNHA, Manuela Carneiro da. Etnicidade: da cultura residual mas irreductível. In: **Cultura com aspas e outros ensaios**. São Paulo: Cosac Naify, 2014.
- ESTERMANN, Carlos. **Cinquenta contos bantos do sudoeste de Angola**. 1ª edição em Luanda: Instituto de Investigação Científica de Angola, 1971.
- GUTERRES, Ligia. **Lendas e contos tradicionais do sul de Angola**. Lisboa: Universitária D.L., 1998.
- LABAN, Michel. Angola: **Encontro com escritores - 2 volumes**. Porto: Fundação Eng. António de Almeida, 1991.
- LANÇA, Marta. **Nelisita e o cinema etnográfico**. Disponível em: <<http://www.redeangola.info/especiais/nelisita-e-o-cinema-etnografico/>>. Acesso em 05-08-2017
- LEITE, Ana Mafalda. **Oralidades e escritas nas literaturas africanas**. Lisboa: Edições Colibri, 1998.
- LÉVI-STRAUSS, Claude. Como morrem os mitos. In: **Antropologia estrutural dois**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro LTDA, 1993.
- LEVI-STRAUSS, Claude. Estrutura dos mitos. In: **Antropologia estrutural**. São Paulo: Cosac Naify, 2008.
- LIMA, Maria Helena de Figueiredo. **Nação Ovambo**. 1. ed. Lisboa: Editorial Aster, Lda., 1977.
- MILHEIROS, Mário. **Notas de etnografia angolana**. 2. ed. Luanda: Instituto de Investigação Científica de Angola, 1967.
- MONTEIRO, Ramiro ladeiro. **Os Ambós de Angola antes da independência**. 1. ed. Lisboa: Instituto Superior de Ciências Sociais e Políticas, 1994.
- MOORMAN, Marissa J. Of westerns, women, and war: Re-situating Angolan Cinema and the nation. **Research in African Literatures**, v. 32, n. 3, p. 103–122, 2001.
- MOSER, Geraldo M. A Konkhava de Feti, 1 by Henrique Abranches. In: **World literature today**, v. 56, n. 3, p. 558–559, 1982.
- PIÇARRA, Maria do Carmo. **Angola: o cinema da independência**. Lisboa: Guerra e Paz, 2015.
- PONTE, Inês. **127 frames ou 34 scenes from Nelisita**. Portugal, 2016. Disponível em: <[https://](https://mulemba.rio.de.janeiro:ufrj,v.9,n.17.p.67-79,jul/dez.2017.ISSN:2176-381X)



vimeo.com/159941120> Acesso em 01-08-2017.

VENÂNCIO, José Carlos . **Uma perspectiva etnológica da literatura angolana**. Lisboa: Ulmeiro, 1993.

YAKULEINGE, Gaudêncio Félix. **Uma teologia cristã desde os ritos de Ovakwanyama**. Lisboa: Paulus Editora, 2012.

ABSTRACT :

Between 1971 and 1982 a mythological character from the southern region of Angola marked the ethnography, literature and cinema produced in Angolan territory. The study of this character called Nambalisita aims to demonstrate the geographic, historical and temporal levels in which the character is situated, and to identify the structurally intact traits in their mythic symbology, and the variations that distinguish them in the forms as represented in the different languages adopted, especially in the period that marked the post-independence in Angola.

KEYWORDS: *mythology, Angolan literature, Angolan cinema.*

RESUMEN:

Entre los años 1971 y 1982 un personaje mitológico de la región sur de Angola marcó la etnografía, la literatura y el cine producidos en el territorio angolano. El estudio de este personaje llamado Nambalisita tiene el objetivo de mostrar los niveles geográfico, histórico y temporal en los que se sitúa el personaje e identificar los rasgos estructuralmente intactos en su simbología mítica, así como las variaciones en las formas como fue representada en los diferentes lenguajes que se adoptaron, especialmente en el período que marcó el post independencia en Angola.

PALABRAS-CLAVE: *mitología; literatura angolana; cine angolano.*





LUANDA E SUAS SEGREGAÇÕES: UMA ANÁLISE A PARTIR DAS SALAS DE CINEMA (1940 – 1960)

LUANDA AND ITS SEGREGATIONS: AN ANALYSIS FROM THE FILM ROOMS (1940 - 1960)

LUANDA Y SUS SEGREGACIONES: UN ANÁLISIS A PARTIR DE LAS SALAS DE CINE (1940 - 1960)

Washington Santos Nascimento¹

Marilda dos Santos Monteiro das Flores²

RESUMO:

Este artigo faz uma incursão pela história de Luanda e de seus cinemas na primeira metade do século XX. Em linhas gerais faz um grande panorama da história da cidade e do cinema então existente, para, depois, fazer uma discussão sobre a espacialização das salas de cinema, procurando perceber de que forma esta espacialização refletia a existência de uma cidade cada vez mais cindida e segregada.

PALAVRAS-CHAVE: Luanda, cinema, segregações.

Gostava por isso de ir ao Colonial. Ao abrigo da escuridão, aquela multidão heterogénea, de pretos, brancos e mulatos, que gritava, ria e cheirava mal, parecia plasmada num só corpo agitado por uma emoção uníssona e fraterna. No intervalo, porém, distinguiam-se, marcando os seus direitos e os seus fins, e afastavam-se. O pior de tudo, é que os colegas do liceu troçavam dos frequentadores do Colonial. Chamavam-nos mussequeiros, o que perto das colegas era confrangedor. (SANTOS, 1981, p.65)

Em finais dos anos sessenta do século XX, a cidade de Luanda, Angola, tinha se transformado significativamente por conta da chegada em massa dos portugueses, impulsionados por uma nova política metropolitana de ocupação de suas colônias, que provocou um redesenho demográfico na capital e a expulsão dos negros angolanos das zonas centrais (como o Bairro das Ingombotas) para regiões mais periféricas (a exemplo do Bairro Operário)³.

1 Professor Doutor de História da África da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. washingtonprof@gmail.com

2 Doutoranda em História Social pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro - UNIRIO (2014). marildasmflores@gmail.com

3 Em todo o texto fazemos uso das palavras “negro/a angolanos/as” ou mesmo “angolana/o” para nos referir as pessoas nascidas em Angola e que não são descendentes de portugueses, descolando assim este termo da reivindicação nacionalista que ele tem neste período, pois havia portugueses nascidos em Angola (os “brancos de segunda”) que também se consideravam

A cidade se tornara uma grande multidão heterogênea, de pretos, brancos e mulatos, descritos por Arnaldo Santos em sua obra *Kinaxixe* (1981), que, por mais que estivessem presentes no cine colonial, logo depois da sessão, “distinguiam-se, marcando os seus direitos e os seus fins”. Naquele tempo, se a “ilha crioula” (se é que existiu em algum momento) tinha dado lugar à cidade segregada e mesmo com alguns espaços de misturas e imbricamentos, as diferentes cisões dentro de Luanda eram cada vez mais visíveis⁴.

Associado à imigração europeia, houve também a migração de pessoas do interior angolano. Chamados de “gentes do mato” ou de maneira mais pejorativa “matumbos” pelos habitantes da capital, eles migraram por diferentes motivos, como a imposição portuguesa das culturas obrigatórias no campo, o trabalho compulsório ou mesmo com a perspectiva de mudar de vida na capital da Colônia⁵.

A instalação do porto de Luanda, o aumento da atividade comercial, a abertura de novas estradas que conectava a capital a lugares mais afastados, foram também fortes atrativos para as populações interiores. A construção de redes de parentesco que traziam para dentro de Luanda os membros de sua família extensa no interior facilitaram estes trânsitos⁶. O próprio reconhecimento social daqueles que viviam (ou viveram) na capital e que por esta razão tomaram contato com ideias novas, novas formas de sociabilidade e conhecimento eram buscados, sobretudo, pelas gerações mais novas⁷.

Como fez o personagem Tamoda do livro *Mestre Tamoda* (1974), escrito por Uanhenga Xitu, que era chamado de “mestre” pelos mais jovens do interior por ter adquirido conhecimento na capital e ter traduzido este conhecimento de tal forma que sabia até mais que os portugueses. Outro exemplo é o livro *A Chaga* (1970), de Castro Soromenho, que se passa no interior de Angola durante a ditadura salazarista. No final do livro, um dos personagens, Severino, convida Zefa a ir para a capital da colônia: “[...] vamos para Luanda. Luanda é terra bonita, tem mar, civilização. Automóvel é só ver, é um atrás do outro, e comboio, vapor pro Puto, lojas não queira saber, só vendo se acredita. Terra de brancos. É pra lá que a gente vai” (SOROMENHO apud CHAVES, 2009, p. 104).

Em grande parte, esta população vinda do interior instalava-se nos musseques, espaços periféricos da capital. Em seu clássico estudo *Luanda: estudos de geografia urbana* (1964), Ilídio do Amaral registra que 64,5% dos habitantes dos musseques eram originários de fora de Luanda, ou mesmo do exterior de Angola (Cabo Verde, São Tomé. Moçambique, Guiné...). As regiões de onde mais vinham estes migrantes eram Malanje, Cuanza Sul, Huambo e Cuanza Norte⁸.

A chegada de portugueses e pessoas do interior fez com que Luanda crescesse demograficamente de maneira vertiginosa e se transformasse em um espaço permanente de tensões sociais e raciais. Se em 1940

(e de fato eram) angolanos. Juridicamente, estes habitantes nativos eram chamados pelo colonizador como “assimilados” ou “indígenas”, mas esta era uma denominação questionada e combatida por aqueles que viviam em Angola no período.

4 A ideia de ilha crioula, misturada culturalmente, foi desenvolvida por Mario Antônio Fernandes Oliveira (1965). Nesta obra, o autor define a existência de uma elite local, os crioulos, e de um ideal de criouldade, que não será comungado em nosso período de estudo pelo o que chamamos neste de texto de “novos assimilados”. OLIVEIRA, Mário Antônio Fernandes. **Luanda, “ilha” crioula**. Lisboa, Agência Geral do Ultramar, 1965.

5 Segundo Oscar Ribas (2009), matumbo significava sertão, longes terras, passou a designar em Angola pessoas considerada “atrasadas”, “primitivas”, “ignorantes”. RIBAS, Oscar. Elucidário de termos angolanos In: RIBAS, Oscar. **Uanga (Feitiço)**. Mercado de Letras Editores, Lisboa, 2009, p.306.

6 Assim, os tios traziam seus sobrinhos, como o personagem Bangu, do livro *Os discursos do Mestre Tamoda* (1984), de Uanhenga Xitu, que trouxe o seu sobrinho Marajá para trabalhar com ele na Luanda dos anos quarenta-cinquenta.

7 CHAVES, Rita. A narrativa em Angola: espaço, invenção e esclarecimento. In: GALVES, Charlotte; GARMES, Hélder; RIBEIRO, Fernando R.. (Org.). **África-Brasil: caminhos da língua portuguesa**. Campinas: UNICAMP, 2009.

8 AMARAL, Ilídio do. **Luanda e os seus ‘muceques’**, problemas de Geografia Urbana. In: Finisterra. - vol.XVIII, n° 36 (1983), p.309.



tinha 61.028 mil habitantes, em 1960 este número cresce significativamente, atingindo 224.540 mil, como se pode perceber nos censos demográficos analisados por Ilídio do Amaral (1983).

A imigração europeia não só retirou o espaço econômico e social aos nativos, (tanto os rurais quanto os urbanos), como contribuiu para o aumento da distinção racial e social, visível sobretudo nos espaços de convivência, como os cinemas, aumentando ainda mais a distância entre os vindos da metrópole e os nativos angolanos. É o que passaremos a ver a seguir.

O cinema em Angola

As casas de cinema em Angola surgiram, a princípio, como fruto do investimento dos portugueses que implementavam um sistema de doutrinação da população mascarado em momentos de diversão e arte. As salas surgiram em vários locais e, além de exibição de filmes, que a princípio tinham o investimento luso, eram também locais para apresentação de grupos musicais, entre outros espetáculos artísticos. Era uma atividade atraente, mas também exclusiva para alguns grupos sociais e Luanda, a cidade com o maior número de salas, foi testemunha dos investimentos na construção de uma identidade angolana.⁹

A produção do cinema reflete a sociedade em que ele está inserido. Isso também acontece no cinema africano, assim como em quaisquer outros continentes. Os filmes produzidos em África, na atualidade, buscam parcerias com diferentes países e abordam problemas sociais tais como violência doméstica, violência entre os jovens, alcoolismo, questões políticas ou religiosas. Mas, na origem da produção cinematográfica, especialmente das nações que estavam sob controle imperialista, o cinema se desenvolveu como uma necessidade do Estado de reafirmar sua soberania e serviu como instrumento de propaganda de seus governos.

Em Angola, a prática era a mesma. O cinema era um braço do imperialismo português e serviu como mais um aparelho estatal. Na nota de abertura do livro *Angola, o nascimento de uma nação*, de Maria do Carmo Piçarra, a autora destaca que o cinema angolano era, na prática, um instrumento de propaganda das ações do Estado colonial. “Eram filmes sem olhar, deslumbrados com as paisagens, montras de exotismo – natural mas também social e cultural. A realidade impunha-se à câmara e esta quedava-se, sem capacidade de elaborar sobre aquilo em que o olho, mediado pela lente, assentava.” (PIÇARRA, 2013, p.11).

O cineasta angolano Ruy Duarte de Carvalho discutiu a fabricação da identidade em solo angolano na obra *A câmara, a escrita e a coisa dita*. Nela, o autor destacou a importância do cinema como um braço forte do governo português, que se utilizava das imagens para doutrinar e reafirmar conceitos. Um exemplo das intenções estatais foi o documentário de 1962, *Angola - Decisão de Continuar*.¹⁰ Nele, o governo misturou imagens dos levantes ocorridos no norte do país, em 1961, contra a presença portuguesa, mais a intervenção do exército. O objetivo era, além de reafirmar a posse do território, difundir a ideia de que a defesa não era do Estado português, mas tratava-se de uma ação para defender Angola contra o inimigo estrangeiro, ideia defendida pelo salazarismo.

O estilo mais adotado pelo Estado, o documentário, dava à produção fílmica a legitimidade necessária para apresentar ao mundo a ideia de “boa relação” entre colonos e colonizados, destacando o estilo

⁹ As principais salas de cinema foram: Cinemas Miramar, Avis (que mudou o nome para Karl Marx), Restauração (atual sede da Assembleia Nacional), Império (mudou para Atlântico), São Paulo, Nacional, Tivoli (Corimba), Tropical, Kipaka, Ngola Cine.

¹⁰ Coprodução da RTP, texto de Horácio Caio e coordenação e montagem de Vasco Hogan Teves.

benevolente do português para com a população de Angola. Esse estilo de produção foi usado tanto para atrair novos colonos quanto para difundir a ideia de que a permanência em solo angolano era condição essencial para controlar o ambiente hostil agravado com o início da Guerra Colonial (1961-1974). O governo se utilizava dessas obras para reafirmar seu controle, diante das outras nações europeias, destacando que o ambiente de guerra estava controlado.

Os cinemas eram produzidos e apresentados em Angola, como um instrumento estratégico do Estado. Uma tática importante para difusão do cinema angolano foi o surgimento dos Clubes de Cinema. Os Cineclubes, como eram chamados, se organizavam a partir de grupos de amigos que se reuniam para discutir, assistir, criticar e produzir cinema. Observavam o comportamento da cidade através das idas e vindas em torno da exibição de uma película. Era o convívio em torno da imagem e os debates posteriores que despertavam a vontade de organização dos clubes e resultou, em alguns casos, em belíssimas salas de cinema.

Uma dessas histórias que envolvem cineclubistas e salas de cinema foi contada numa entrevista concedida à Maria do Carmo Piçarra por Francisco de Castro Rodrigues, um cineclubista do Lobito e criador do cine-esplanada Flamingo, que viveu em Angola até 1987. O seu envolvimento com o cinema vem desde os tempos em que era membro do Movimento de Unidade Democrática (MUD) Juvenil, em Lisboa, e que viam, no cinema, a possibilidade de uma atividade política mais intensa. Em Portugal, fez parte do cineclube ABC e a experiência que adquiriu foi fundamental para que, anos depois, junto com os irmãos Miradores, criassem o cineclube de Benguela e posteriormente o do Lobito.¹¹

Francisco de Castro lembrou a programação do cineclube, que ia desde a apresentação do filme à plateia, a produção de pequenos artigos, até à organização do debate posterior à exibição. Outra memória foi quanto à ação da censura que, muitas vezes, censurava os filmes sem muitos critérios; assim, em alguns locais assistia-se ao filme completo, em outros não. Também destacou que, nos cinemas de elite, era proibida a entrada de bermudas, ou os calções, como eram chamados. Além da proibição do uso dos calções, esses não poderiam ser logo abaixo dos joelhos. Além disso, os negros não podiam ir ao cinema, por ordem expressa dos proprietários e nem participavam dos cineclubes. Existia o cinema destinado à população pobre, que era o cinema Baía, ao ar livre, que tinha a capacidade de acomodar cerca de quinhentas pessoas.

Outra lembrança do entrevistado foi sobre o Cinema Esplanada Flamingo, construído em uma área alagadiça que era cheia de moluscos e, por isso, visitada por muito flamingos. O nome foi escolhido pela população, após um concurso realizado pela rádio. Era um cinema ao ar livre, com capacidade para mil e duzentas pessoas que, no verão, lotava as acomodações somente com os brancos. A população pobre só começou a ter um contato mais estreito com o cinema após a independência, quando eram organizados os cinemas ambulantes, que percorriam os povoados, ou como o autor chamou, as sanzalas.

As produções filmicas nasceram de forma muito amadora a partir de cursos de cinema para jovens angolanos oferecidos pelo cineclube, pois acreditavam “que o cinema é a melhor arma para a revolução.” (PIÇARRA, 2013, 180) Antes dos festivais de cinema, que só começaram em 1974, organizavam ciclos de cinema amador, geralmente feito pelos brancos e por aqueles que possuísem máquinas, ou as câmaras amadoras.

As primeiras produções davam conta de paisagens, reuniões de família ou ambientes de trabalho, mas, segundo contou Francisco Castro, não se filmava bairros pobres, pois, só pelo fato de permitirem que

11 Segundo Francisco de Castro, tempos depois foi criado o cineclube de Luanda.



alguns estivessem na plateia, começaram a “ser vistos como terroristas ou pelo menos como patrocinadores de terroristas.”¹² Esse cenário mudou após a Independência. Castro lembrou que, quando o filme da Sarah Maldoror, *Sambizanga*, foi exibido no Lobito, o público aplaudiu de pé. Mas, isso só foi possível por causa da Independência; antes, só filmes comerciais. Outro episódio lembrado faz referência ao período em que o Lobito foi ocupado pela União Nacional para Independência Total de Angola (UNITA). Foram noventa dias exibindo o mesmo filme, *Os sete magníficos*, o único. E, mesmo em dias tão instáveis, vir ao cinema significava momentos de resistência ou uma oportunidade de conhecer uma arte, antes tão restrita, e o cinema lotava todos os dias.¹³

O cinema esplanada aproveitava espaço e se adequava à questão do clima quente. Um exemplo é o cinema Miramar, com vistas para a ilha de Luanda.



Imagem 1: Cinema Miramar (Fotografia de Carlos Lousada)

Fonte: <http://www.buala.org/pt/cidade/cinema-dos-tempos-que-ja-la-vao>

As salas de cinema em Luanda

Uma característica das sessões de cinema em Angola era o ambiente de exibição dos filmes. Geralmente a céu aberto, as noites de Luanda eram o cenário mais acolhedor para se assistir a um filme. Contando com características climáticas, o que permitia que o início das sessões fosse marcado para às 18h30m. O cine Miramar, que ficava sobre a baía e o porto de Luanda, era um cinema sem paredes. Para Manuel Fonseca, o bom de ir a esse cinema é que ele “tinha uma vista absolutamente divina, espetacular, à noite, com as luzes da baía, com as luzes do porto. [...] Era um duplo espetáculo.”¹⁴

A primeira sala de cinema e teatro de Luanda abriu as portas no ano de 1932, com o nome de Cine-Teatro Nacional (ou Cine Nacional como eram mais conhecidos). Este foi, sem dúvida, o mais importante cinema de Angola, no qual as obras estreavam primeiro, antes de circular por outros cinemas do país. Em 1943, Cine-Teatro Nacional exibia *A Torre de Londres*, de Rowland V. Lee, enquanto o cine-teatro de Benguela anunciava *Meu filho e meu rival* e *Peço a palavra*, que já tinham sido exibidos em Luanda¹⁵.

12 *Idem*, p. 183

13 O cineclub, e todo o material (revistas, boletins, artigos), foi doado para “três rapazes angolanos”. Os filmes foram entregues na Cinemateca de Portugal. O autor não soube dizer o destino ou o que aconteceu depois.

14 “Luanda, cinema a céu aberto”, Manoel Fonseca em entrevista concedida à Maria do Carmo Piçarra. Publicada em **Angola: o nascimento de uma nação** – o cinema do império, p. 187.

15 GONÇALVES, Jonuel. 1943 em Angola. In: **Revista Perspectivas do Desenvolvimento**, v. 1, p. 120, 2013.



Imagem 2: Cine Nacional na primeira metade do século XX

Fonte: <http://www.pan-afrique.com/art-culture/2015/7/26/things-fall-into-disrepair-angolas-cinemas?rq=cine>

Em 1956, havia em Angola 19 salas de cinema, com uma lotação total de 15.636 lugares, sendo que algumas destas contavam também com jardins e bares. Neste ano, 1.695.000 bilhetes foram vendidos e 4.340 películas exibidas, o que evidencia um interesse dos habitantes do país por este espaço de lazer e levaria a um aumento dos cinemas nos anos seguintes, mas, por outro lado, uma diminuição das salas ao ar livre, pois, com o acirramento da guerra anticolonial, havia o medo de possíveis ataques neste espaço coletivo¹⁶.

Nestes cinemas haviam salas para “civilizados” (brancos, crioulos e “novos assimilados”), como o já citado Nacional, localizado no centro de Luanda, e salas para os “não-civilizados” (“indígenas”), como o Cine Colonial e o Ngola, localizadas em zonas mais periféricas. A separação também ocorria no tipo de filme exibido: enquanto nos cinemas dos “civilizados” passavam filmes europeus, nos dos “indígenas”, reproduziam-se filmes de faroeste e kung-fu¹⁷.

A quebra desta cisão provocava conflitos de diversas ordens. Um deles ocorreu quando o grupo musical, *Ngola Ritmos*, um dos mais importantes de Angola, que cantava em português e quimbundo e era famoso por suas apresentações nos bares e restaurantes dos musseques, se apresentou no Cine Nacional, o cinema dos brancos e “civilizados”. O grupo foi alvo de discriminações raciais e hostilizado pelos portugueses que gritavam “ide embora, vão cantar para a sanzala!”, só parando o protesto depois que o grupo deixou o palco¹⁸.

Já no Cine Colonial, a presença nativa negra foi mais significativa, como se pode perceber na imagem abaixo, relativa aos anos setenta. Percebe-se a presença de alguns brancos, mas a grande maioria é a população negra, na parte externa do cinema.

16 Segundo informações de Luiz Luppi, registradas por José Gonçalves (1964). GONÇALVES, José J. A informação em Angola (alguns subsídios para o seu estudo). Pesquisa resultado do Curso de Extensão Universitária (1963 – 1964) do Instituto Superior de Ciências Sociais e Política Ultramarina da Universidade Técnica de Lisboa, 1964.

17 Esta informação é destacada por Marissa Moorman (2001), num dos poucos textos existentes sobre o cinema em Angola. MOORMAN, Marissa. Of westerns, women, and war: Re-situating Angolan Cinema and the nation. **Research in African Literatures**. vol.32 no.3, 2001. Disponível em <http://www.jstor.org/discover/10.2307/3820427?uid=3737664&uid=2129&uid=2&uid=70&uid=4&sid=21100906515131>. Acesso em 09 de Julho de 2012.

18 SANTOS, Jacques Arlindo dos. **ABC do Bê Ó**. Edições CC. Angola, 1999, p. 226.





Cinema Colonial - 1970

Imagem 3: Cine Colonial (Clô Clô) nos anos 70.

Fonte: <http://marius70.no.sapo.pt/Cinema%20Colonial.jpg>

Mas, quando um cinema permitia a entrada de todos, a segregação se dava na distribuição das cadeiras. Os chamados “indígenas” ficavam nos bancos mais próximos à tela; logo atrás deles, nas cadeiras, sentavam-se os crioulos empobrecidos ou os “novos assimilados”; e, nos assentos mais modernos, muitas vezes estofados, ficavam crioulos mais ricos e os portugueses. Para cada uma dessas seções, o valor do bilhete era diferente¹⁹. Jacques Arlindo dos Santos, em seu livro de memórias *Abc do Bê Ó* (1999), diz que após a inauguração dos cinemas eram vendidos três tipos de bilhetes: superiores (destinado aos brancos), plateias (para os “assimilados”) e gerais (para os “indígenas”).

O Cine Colonial, um dos mais frequentados pela população mais pobre, popularmente conhecido como “Clô Clô”, situado no Bairro São Paulo, era o mais democrático, pois, mesmo acabando os bilhetes, quando se tinha a lotação esgotada, as pessoas levavam cadeiras de suas casas ou se sentavam no chão. Nos cinemas de Angola, a separação dos locais destinados a cada grupo era uma prática comum. No Cine Benguela, havia uma zona reservada aos indígenas e, além dos lugares demarcados, eles não podiam assistir a todos os filmes. Nos cartazes de propaganda de muitos filmes, a proibição vinha explícito com os seguintes lembretes: “Interdito a Indígenas”²⁰.

As distinções entre os cinemas também são destacadas por Arnaldo Santos (1981) no livro *Kinaxixe*, de 1965. Na última parte do conto “Despertar”, que se passa no fim do período colonial (anos 50-70), o protagonista Gigi, que naquele momento da história já tinha conseguido entrar no Liceu, deixa de ir ao já referido Cine Colonial para ir ao Cine Nacional, localizado na Alta. Gigi então mostra as diferenças entre os frequentadores dos dois espaços. No Nacional “[...] o cinema enchia-se de moças lindas, brancas e cabritas de cabelos ondulados, de fala suave”. Já no Colonial, “[...] a gente que frequentava o Colonial tinha ficado no começo da vida e competia já, desesperadamente, por necessidades primárias”²¹. De origem humilde, apesar de estudar no Liceu, ele gostava de ir ao Cine Colonial, só não poderia deixar seus colegas saberem, pois estes chamavam os frequentadores deste espaço de mussequeiros.

Quando em Angola alguns desses interessados por cinema se reuniam em cineclubes para assistir e/ou debater sobre determinados filmes, dificilmente contava-se com a presença de angolanos negros. O português Francisco Castro Rodrigues, em entrevista a Maria do Carmo Piçarra (2013), diz que os nativos não iam aos cineclubes porque tinham medo, afinal nos outros cinemas eles não podiam entrar. Mesmo quando em alguma situação eles podiam frequentar, não iam, pois se tratava de «coisas de branco»²².

19 SANTOS, Jacques Arlindo dos. *ABC do Bê Ó*. Edições CC. Angola, 1999, p.19

20 GOMES, Miguel. Cinema dos tempos que já lá vão. *Revista Austral*, Luanda. 2010, p.82.

21 SANTOS, Jacques Arlindo dos. *Op cit.* p.64-65.

22 PIÇARRA, Maria do Carmo. A revolução projectada de um cine-esplanada: entrevista a Francisco Castro Rodrigues

Considerações finais

O cinema em Angola nasceu da necessidade de registrar imagens e reafirmar o controle do território por parte do colonialismo português, sendo que as ações do Estado perceberam no cinema uma forma de controle, propaganda e dominação. A própria distribuição das salas pelo território de Luanda demarcava uma série de discriminações e segregações existentes naquela realidade social.

Estas demarcações eram desconsideradas muitas vezes pelas populações pobres locais. Na mesma obra de Arnaldo Santos (1981), o personagem Gigi diz que gostava de ver os rapazes do musseque que enganavam os cipaios e saltavam os muros do Cine Nacional: “[...] o que lhe interessava mesmo ver eram aqueles rapazes do musseque saltar o muro do cinema e enganarem os cipaios. Pela rede do muro ele viu-os passar, namorando a oportunidade de dar o bote, logo que o cipaio se distraísse” (SANTOS, 1981, p.67). Ou ainda o Mulato Armindo, do conto “Companheiros”, de Luandino Vieira, que “[...] sabia aquilo de Luanda. Sabia bem como se fazia. Tinha calma. Não tinha medo do polícia nem do cassetete. Em Luanda fazia mesmo às portas dos cinemas” (VIEIRA, 2002, p.162), à espera de algum desavisado que pudesse facilitar suas mãos ágeis de gatuno.

O cinema em Angola, até as primeiras décadas do século XX, não era, por conseguinte, propriamente angolano, pois esteve a serviço do imperialismo, fazendo a propaganda do regime colonial. Observamos que as discriminações ocorriam em várias instâncias, tendo sido, também, marcada espacialmente nas salas de projeção, onde os melhores e confortáveis lugares eram destinados à elite. Uma cartografia segregatória se delineava, assim, claramente, revelando preconceitos e uma cidade partida entre o asfalto e os musseques. Mas são os “mussequeiros”, rapazes vindos dos bairros pobres, que, como evidenciam os contos referidos de Luandino Vieira e Arnaldo Santos, que começam a expressar uma resistência, cuja subversão será depreendida mais tarde.

Referências

- AMARAL, Ilídio do. *Luanda e os seus ‘muceques’, problemas de Geografia Urbana*. In: **Finisterra**. - vol. XVIII, nº 36 (1983), p.309.
- CHAVES, Rita. A narrativa em Angola: espaço, invenção e esclarecimento. In: GALVES, Charlotte; GARMES, Helder; RIBEIRO, Fernando R.. (Org.). *África- Brasil: caminhos da língua portuguesa*. Campinas: UNICAMP, 2009.
- GOMES, Miguel. Cinema dos tempos que já la vão... In: **Revista Eletrônica Buala**, 2010, disponível em: <http://www.buala.org/pt/cidade/cinema-dos-tempos-que-ja-la-vaio> Acesso em 26/08/2017.
- GONÇALVES, Jonuel. 1943 em Angola. In: **Revista Perspectivas do Desenvolvimento**, v. 1, p. 120, 2013.
- GONÇALVES, José J. **A informação em Angola** (alguns subsídios para o seu estudo). Pesquisa resultado do Curso de Extensão Universitária (1963 – 1964) do Instituto Superior de Ciências Sociais e Política Ultramarina da Universidade Técnica de Lisboa. Lisboa: Instituto Superior de Ciências Sociais e Política

In: PIÇARRA, Maria do Carmo, ANTÓNIO, Jorge (ORG.). **Angola, o nascimento de uma nação**. Vol. 1 O cinema do Império. Lisboa: Guerra & Paz, 2013, p. 179.



Ultramarina da Universidade Técnica de Lisboa, 1964.

LOPES Frederico; CUNHA, Paulo; PENAFRIA, Manuela (orgs.). **Cinema em Português**. Covilhã: Universidade da Beira do Interior, 2016, PP. 13-29.

MOORMAN, Marissa. Of westerns, women, and war: Re-situating Angolan Cinema and the nation. In: **Research in African Literatures** vol.32 no.3, 2001. Disponível em <http://www.jstor.org/discover/10.2307/3820427?uid=3737664&uid=2129&uid=2&uid=70&uid=4&sid=21100906515131>. Acesso em 09 de Julho de 2012.

OLIVEIRA, Mário Antônio Fernandes. **Luanda, “ilha” crioula**. Lisboa: Agência Geral do Ultramar, 1965.

PIÇARRA, Maria do Carmo e ANTÓNIO, Jorge (coordenadores). **Angola: o nascimento de uma nação**. Volume I - O cinema do Império. Lisboa: Editora Guerra e Paz, 2013.

RIBAS, Oscar. **Uanga (Feitiço)**. Lisboa: Mercado de Letras Editores, 2009.

SANTOS, Arnaldo. **Kinaxixe e Outras Prosas**. São Paulo: Ática, 1981.

SANTOS, Jacques Arlindo dos. **ABC do Bê Ó**. Luanda: Edições CC, 1999.

VIEIRA, Luandino. **A cidade e a infância**. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

ABSTRACT:

This article makes a foray into the history of Luanda and its cinemas in the first half of the twentieth century. In general terms, it gives a great panorama of the history of the city and the then existing cinema, and then discusses the spatialization of cinemas, trying to understand how this spatialization reflected the existence of an increasingly divided and segregated city.

KEYWORDS: *Luanda, cinema, segregation.*

RESUMEN:

Este artículo hace una incursión en la historia de Luanda y sus cines en la primera mitad del siglo XX. En líneas generales hace un gran panorama de la historia de la ciudad y del cine entonces existente, para, después, discutir sobre la espacialización de las salas de cine, buscando percibir de qué forma esta espacialización reflejaba la existencia de una ciudad cada vez más escindida y segregada.

PALABRAS-CLAVE: *Luanda, cine, segregación.*





NOTAS PARA UMA CONTEXTUALIZAÇÃO DO CINEMA MOÇAMBICANO

MOZAMBICAN CINEMA IN ITS HISTORICAL CONTEXT (NOTES)

NOTAS PARA UNA CONTEXTUALIZACIÓN DEL CINE MOZAMBIQUEÑO

José Luís Cabaço¹

RESUMO:

O presente texto pretende abordar três momentos distintos do percurso do cinema moçambicano, procurando situá-los no contexto histórico e no clima subjetivo em que se inseriram, de forma a fornecer aos estudiosos outros dados para uma melhor compreensão das opções feitas e dos projetos traçados.

PALAVRAS-CHAVE: Cinema moçambicano, cinema e guerrilha, cinema e Universidade, Ruy Guerra.

Nota Introdutória

O presente texto não se propõe como trabalho acadêmico, mas pretende ser um mero depoimento pessoal, fruto da minha vivência como integrante da aventura do cinema moçambicano e como cidadão.

Muitas análises a que tenho tido acesso tratam o cinema em Moçambique como um fenómeno em si, desenquadrado das pulsões humanas e dos condicionalismos conjunturais que representam seu elemento constituinte e, em minha opinião, determinante. Considerei que poderia ser útil, para quem se interessa pelo tema, seleccionar três momentos importantes de sua trajetória e ensaiar algumas indicações sobre os contextos objetivo e subjetivo em que se inseriram.

Com “O Cinema na Guerrilha” tento transmitir os primeiros e hesitantes passos dados pelos guerrilheiros da libertação face a um meio de comunicação e de expressão artística tecnicamente complexo e de elevado custo. Contudo, os passos foram ganhando firmeza e consolidando ideias e projetos. O trio dos nossos primeiros cineastas se dispersou na vida, mas ficou deles uma herança que frutificou e sobreviveu às vicissitudes extremas por que passou o país desde então.

Insólitas, criativas e promissoras experiências foram as da Universidade e do Gabinete de Comunicação Social que, fora da tutela direta do Instituto Nacional de Cinema (INC), deram vida a notáveis experiências - usando o cinema como meio - que muito viriam a enriquecer o património comum.

¹ Professor Emérito da Universidade Técnica de Moçambique, jose.lcabaco@gmail.com

Reúno, na terceira nota, uns breves apontamentos sobre a presença de Ruy Guerra em Moçambique: em que contexto chegou, quanto contribuiu e quais os seus principais legados.

Finalmente, não quero esquecer o envolvimento de tantos cineastas de outras nacionalidades que participaram em todos esses episódios. Sua presença reflete, também, um dado conjuntural importante para perceber essa aventura de vontades e talentos: ela exprimia um mundo de solidariedade, por vezes também de militância, que marcou o nosso planeta naqueles anos.

Nota 1. Sobre o cinema na guerrilha

Em 1969, o Departamento de Informação e Propaganda (DIP) da Frente de Libertação de Moçambique (FRELIMO) - o movimento nacionalista que conduzia a luta pela independência - criava, na sua orgânica, um setor de imagem chefiado por José Soares, um guerrilheiro que tivera uma breve formação como fotógrafo. O Departamento recebeu como oferta equipamento super 8 e 16mm, mas a sua operação era difícil para quadros com tão escassa formação cinematográfica e o principal trabalho foi então de registro fotográfico. Com a chegada dos primeiros equipamentos de vídeo, fáceis de operar e com resultados imediatos, a opção pelo novo *media* foi unânime.

Em fita magnética, a preto e branco, o DIP começou então os primeiros registros, tendo como operadores o José Soares e Artur Trohate, aos quais se juntaria depois Carlos Djambo, todos guerrilheiros.

Em 1965, Dragutin Popovic, da então República Socialista Federativa da Iugoslávia, visitara as áreas de combate realizando o primeiro testemunho filmado da guerrilha moçambicana. Mas a circulação do filme, que teve por título “Venceremos”, fora limitada e reduzido o impacto internacional, em especial no Ocidente.

No ano da criação do DIP, Soares acompanharia, nas zonas libertadas pela FRELIMO, o cineasta italiano Franco Cigarini que produziu, para o programa de gemelagem com a cidade italiana de Reggio Emilia, “Dieci giorni con i guerriglieri del Mozambico libero”. O filme surgiu como resposta dos italianos a um comunicado feito pelo embaixador de Portugal em Roma negando a existência de “zonas libertadas” pela FRELIMO em Moçambique e procurando desacreditar a ação de solidariedade. O documentário, que foi amplamente difundido em circuitos paralelos na Itália e outros países europeus, com cobertura da imprensa, acabou tendo uma dupla função: por um lado, foi a prova evidente da operacionalidade e dimensão que a luta de libertação tinha atingido e, por outro lado, mostrou a vitalidade da resistência dos moçambicanos à ocupação estrangeira reforçando a oportunidade e credibilidade do programa de gemelagem, o que se traduziu na ampliação dos apoios recebidos.

O sucesso político da iniciativa incentivou o movimento de libertação a receber outros cineastas e ampliou a sua frente informativa e de propaganda. Soares, Trohate e Djambo acompanharam, depois, equipas cinematográficas de vários países como a Iugoslávia (de novo Popovic), Grã-Bretanha, União Soviética, Países Baixos, Estados Unidos da América, Suécia, Tanzânia e República Popular China, que realizaram trabalhos sobre a organização do movimento, bem como sobre a realidade político-militar e socio-econômica que nascia nas zonas controladas pelas forças guerrilheiras. Com eles, os três operadores-guerrilheiros trocaram experiências e foram melhorando seus conhecimentos.

Os trabalhos destes guerrilheiros cineastas tinham em vista fundamentalmente o registro fatural dos momentos que serviam à história da vida do movimento de libertação: visitas às zonas de guerra, registro



de operações militares, realizações socio-econômicas nas zonas libertadas, atividades nos campos de treino, reuniões políticas e organizativas importantes, encontros diplomáticos, etc. O destinatário era a História e, casualmente, um visitante estrangeiro a quem se quisesse ilustrar algum aspecto do trabalho político-militar que a guerrilha levava a cabo.

Um mês antes da independência, em maio de 1974, o Presidente da FRELIMO, Samora Machel, iniciou uma viagem de norte a sul de Moçambique anunciando, em contato direto com as populações, a vitória sobre o colonialismo e o iminente nascimento do País. Dragutin Popovic, autor do primeiro trabalho cinematográfico nas zonas de guerra, foi convidado a registrar este acontecimento num documentário de longa metragem intitulado “Do Rovuma ao Maputo”.

Nos dias que imediatamente antecederam e seguiram a proclamação da independência, outros cineastas estrangeiros realizaram destacados trabalhos sobre os acontecimentos. Os mais marcantes foram o norte-americano Robert Van Lierop (que já estivera nas zonas libertadas, onde rodara “Viva a FRELIMO!”), que produziu “A Luta Continua”, e José Celso Martinez Correia, destacado nome do teatro brasileiro, que, com Celso Luccas, realizou o conhecido “25”.

A independência foi proclamada num momento em que a FRELIMO, rica dessa experiência, tinha interiorizado plenamente a importância social, política, pedagógica e estética do cinema no quadro de seu projeto de modernização da sociedade saída do colonialismo.

Daqui, a prioridade que foi dada à criação, logo em 1976, do INC.

Nota 2. Sobre o que se fez à margem do Instituto

A atividade cinematográfica não ficou, porém, restrita à jurisdição do INC e, respondendo à prioridade definida pelo governo, outras iniciativas complementares vieram enriquecer o panorama do cinema nacional.

A independência trouxe uma profunda convulsão psicológica, social e cultural que ia nascendo do embate entre novos conceitos e valores que ainda se estavam estruturando e afirmando e hábitos e certezas com raízes velhas de décadas ou mesmo de séculos. Os primeiros anos de euforia pareciam favorecer o Novo, consolidar a unanimidade de sentimentos, representar uma consciência patriótica e cidadã que tornaria possível a realização da Utopia.

O tempo acabaria por demonstrar os erros que essa percepção encerrava, mas aqueles eram momentos de grande euforia e criatividade.

Nessa exigência de mudar, de antecipar o amanhã que se via próximo, fez-se presente, em primeira linha, a Universidade Eduardo Mondlane, a única do país, herdeira da Universidade de Lourenço Marques, fundada pelo governo colonial pouco mais de dez anos antes e criada para servir fundamentalmente as famílias dos colonos e assegurar sua estabilidade no território. Basta assinalar que, no momento da independência, havia menos de uma centena de estudantes negros numa população acadêmica de dois milhares de estudantes, de um território onde a população de colonos representava cerca de 3% do total da população.

Agregado à Universidade, existia o Instituto de Investigação Científica de Moçambique (IICM), um órgão formal e elitista, com escassa produção circunscrita às ciências naturais e a raros trabalhos no campo das humanidades.

A reestruturação da Universidade que se seguiu à independência implicou necessariamente uma reformulação do IICM. Foi criado, no quadro do Instituto, um novo setor, o TBARN (Técnicas de Base de Aproveitamento de Recursos Naturais) e reorientado e potenciado o Centro de Estudos de Comunicação (CEC). Aos dois setores do IICM foi confiada a realização de uma das prioridades da ação da Universidade, a de estabelecer uma inédita ligação com a sociedade camponesa, na sua quase totalidade analfabeta e que então representava mais de 80% da população do país.

O TBARN dedicou-se principalmente a estudar e sistematizar as técnicas de base desenvolvidas pelos camponeses com materiais locais para com eles discutir e aperfeiçoar o seu funcionamento conseguindo, sem despesas suplementares, aumentar o rendimento da agricultura familiar. Essas experiências eram depois levadas, através de registros filmados e de outros suportes documentais, para comunidades que as desconheciam e aí discutidos, experimentados e, eventualmente, adaptados.

O método de trabalho contemplava dois momentos complementares: o trabalho de campo, nos locais onde essas técnicas eram utilizadas, e a criação de um “campus”, nos terrenos da universidade, no qual os camponeses de outras partes do país vinham estudar e discutir a sua aplicação. Por aqui passaram três centenas de camponeses.

A Universidade nomeou um jovem docente, Bento Siteo, para dirigir o projeto e, para Diretor-Adjunto, um bacharel em História, de apenas 22 anos, João Paulo Borges Coelho, ambos, mais o segundo, nomes atualmente conhecidos da literatura moçambicana.

Para a troca itinerante das experiências acumuladas, o TBARN contava com o projeto de comunicação popular levada a cabo pelo Centro de Estudos de Comunicação (CEC) dirigido por Jorge Constante Pereira, coadjuvado por João Azevedo.

Para esse efeito, o CEC estabeleceu um protocolo de cooperação com a Universidade de Nanterre e o Musée de L’Homme, de França. Foi criado um programa de produção cinematográfica em formato Super 8, com os respectivos equipamentos de revelação, edição e sonorização, que registrava essas experiências-piloto e outros projetos integrados de organização da vida dos camponeses e os fazia projetar em pontos bem diferentes do país procurando incentivar outras comunidades a se envolverem em iniciativas idênticas. Como nota curiosa, dois dos quatro cineastas do Musée de L’Homme que integraram o projeto eram brasileiros: Lucio Mario Ochoa Cavalcanti e o jovem Miguel Arraes, hoje o diretor de cinema e televisão Guel Arraes. Este projeto contou com a colaboração de cineastas experientes como o operador de câmara Russel Parker e o consagrado realizador Jean Rouch. Rouch, que se deslocara a Moçambique para filmar, em Super 8, um famoso grupo cultural de trabalhadores de uma fábrica da capital, a Makwaela da Vidreira, acabou dando apoio a este singular projeto.

A colaboração entre o TBARN e o CEC deu origem a um grande número de curtas produções de registro e divulgação de experiências do trabalho de campo, filmes esses de que infelizmente se desconhece o paradeiro.

O ano de 1978 foi de formação técnica e de grandes debates sobre o papel do cinema no desenvolvimento das comunidades rurais e a linguagem apropriada para atingir populações que não estavam familiarizadas com o meio cinematográfico.

Característica peculiar e inovativa deste projeto residia na metodologia da comunicação. As experiências locais eram filmadas e a forma de organizar a informação, isto é, a edição do material filmado, era discutida com a população, buscando um resultado final que fosse inteligível para um público camponês pouco ou nada familiarizado com o cinema.



O “Projecto Super 8” viria a exaurir-se na década de 80 com o avanço da guerra civil, que lançou o caos nas zonas rurais, e com as opções políticas por soluções técnicas modernas na ânsia de resultados mais imediatos.

Alguns dos técnicos cinematográficos envolvidos nesse projeto acabaram reforçando os quadros das produtoras de filmes e das estações de televisão que surgiram no país.

Outra experiência complementar do esforço que se realizava no Instituto Nacional de Cinema ocorreu no âmbito do Gabinete de Comunicação Social.

A política governamental lançara o grande movimento da socialização do campo promovendo a reunião dos camponeses dispersos nas chamadas Aldeias Comunitárias que deveriam constituir polos de dinamização do processo de modernização da vida rural.

Para apoiar esse movimento, criou-se, junto do Ministério da Informação, o Gabinete de Comunicação Social (GCS) vocacionado à comunicação institucional com essa nova realidade rural. A direção do GCS foi confiada a Juarez da Maia, um professor de Comunicação Social refugiado da ditadura no Brasil.

O Gabinete ocupou-se, inicialmente, da comunicação oral e escrita e da pesquisa de problemas ligados à linguagem e à organização do texto da comunicação, bem como à identificação de conteúdos mais acessíveis e interessantes para as comunidades. A sua difusão fazia-se pela rádio ou através de materiais escritos. Procurava-se colher informações da vida nas aldeias, produzidas pelos próprios camponeses (os chamados “correspondentes populares”) e fornecer material informativo e formativo que apoiasse o cotidiano das comunidades e estimulasse o interesse pela leitura, consolidando os conhecimentos adquiridos na campanha nacional de alfabetização. Como prolongamento dessa ação, foram criados em várias aldeias os Centros de Comunicação Social, uma potente instalação sonora que era operada por membros da comunidade treinados para o efeito. O GCS editava também um jornal mensal, “O Campo”, que era divulgado principalmente nessas Aldeias Comunitárias.

Só com a criação da televisão em 1981, se começaram a produzir, no âmbito do GCS, programas em vídeo de natureza educativa e informativa, dirigidos aos centros rurais. O mais conhecido era o “Canal Zero”, teletransmitido às primeiras horas do dia, antes de os camponeses se dirigirem para o trabalho, e exibido com regularidade bissemanal na Televisão oficial. Aqui se iniciou, na direção de filmes, Licínio de Azevedo, um jornalista brasileiro que, logo após a independência, se radicou em Moçambique. Licínio é, na atualidade, o principal realizador do país com importantes prêmios internacionais conquistados.

Estas diferentes experiências, a que se viria a associar a Televisão em 1981, deveriam confluir, assim se pensava então, em uma estratégia nacional da comunicação por imagem. Os acontecimentos abortariam o promissor projeto.

Nota 3. Sobre Ruy Guerra em Moçambique

Ruy Guerra nasceu em Lourenço Marques, hoje Maputo, e ali viveu as primeiras duas décadas de sua vida. Por motivos políticos decidiu abandonar a então colônia e partir para a grande aventura do cinema, que o consagrou internacionalmente.

Fez questão de estar presente no ato de proclamação da independência, testemunhando diretamente a concretização de um sonho de décadas. Generosamente, e com prejuízo da sua carreira, ofereceu-se para voltar ao país e apoiar a formação do cinema moçambicano. Foi notável a sua postura. Deu sua assessoria ao INC sem reivindicar estatutos especiais e mergulhando em problemas de organização que extravasavam a sua condição de grande realizador internacional.

Para a divulgação do cinema nas áreas rurais, o INC organizou o programa do Cinema Móvel, com unidades motorizadas que percorriam as aldeias projetando filmes, principalmente de produção nacional. Esse programa foi, depois, reestruturado e ampliado com a chegada de Ruy Guerra, quando este cineasta veio à terra onde nasceu para apoiar o esforço dos outros moçambicanos na criação de um cinema nacional. Foram então criadas unidades móveis provinciais e deu-se início ao arrojado projeto de construção dos primeiros pontos fixos de exibição em aldeias.

Contemporaneamente ao seu trabalho organizativo, Ruy Guerra levou a cabo um importante programa de formação com o apoio de vários técnicos brasileiros e franceses, todos voluntários, que ele próprio entusiasvara para o efeito. Nesse projeto de formação participaram profissionais como Alberto Graça, Vera Zaveruska, Antoine Bonfanti, Murilo Sales, Edgar Moura, Cris Altan, Mendes Soares, Labi Mendonça, Nilson Barbosa, Carlos Cavalcanti, entre outros.

Murillo Sales dirigiu, com a colaboração do escritor Luís Bernardo Honwana, “Estas são as Armas” (1978), um excelente documentário premiado internacionalmente, que representou o início do documentário nacional fundado na pesquisa de temas relevantes do processo político em curso.

Durante os períodos da sua colaboração com o INC, Ruy Guerra dirigiu, em 1978, o primeiro filme de ficção do jovem país. “Mueda, memória de um massacre”, em 35 mm a preto e branco, debruça-se de forma ficcionada sobre uma representação popular que todos os anos evocava, no local onde ocorrera, uma chacina da população indefesa perpetrada pelas forças repressivas coloniais em 16 de Junho de 1960. Esse massacre assumira a dimensão simbólica de mito fundador do nacionalismo moçambicano.

Ruy ficara fascinado por essa evocação e representação coletiva e espontânea de um acontecimento histórico tão relevante. Intrigava-o, e não só a ele, como o povo celebrava a memória de uma tragédia em atmosfera de festa. Queria confrontar a memória coletiva com as recordações individuais de testemunhas diretas ou indiretas. Fascinado por essa problemática - os mecanismos da memória têm sido um tema de sua reflexão -, Ruy Guerra não foi alertado para as complexas questões de natureza política envolvidas. As autoridades fizeram uma leitura equivocada, lendo-o como filme histórico, e “Mueda” acabaria mergulhado nas indefinições interpretativas que ainda envolviam o significado que a revolução pretendia atribuir a esse fato histórico. O depoimento de um proeminente dirigente do Partido Frelimo que fora testemunha direta do massacre foi visto pelas autoridades como sancionando uma versão que o poder não considerava consolidada. O dirigente foi substituído por um ator e, embora Ruy Guerra tivesse compreendido o problema e contemporizado com a solução, distanciou-se da realização dessa segunda versão que não era integralmente a sua e que empobrecia visivelmente o filme.

A sua contribuição alargou-se, no campo da política de cinema com a criação da Kanemo, a primeira produtora de capital misto depois da independência, que trouxe para Moçambique um grupo de profissionais brasileiros coordenados pelo já mencionado Labi Mendonça. A “Kanemo” dedicava-se à realização de documentários e, eventualmente, à produção de filmes institucionais de empresas e organizações, tendo como seu programa a criação de um arquivo de imagem e a formação de pessoal local.



Em 1982, Ruy Guerra foi solicitado a dirigir, em circunstâncias improvisadas, o registro de um ato público, que decorreu durante alguns dias, no qual o Presidente Samora Machel se reuniu com os antigos “comprometidos” com o regime colonial e com eles percorreu as veredas do sistema e as insídias do compromisso. A “reunião dos comprometidos”, como ficou conhecido este encontro, serviria de inspiração, anos mais tarde, para a constituição, na África do Sul democrática, da conhecida “Comissão de Paz e Reconciliação” instituída por Mandela.

Por acordo com o INC, Ruy viria a editar este material na Kanemo numa série de documentários a que chamou “Os Comprometidos - Actas de um processo contra o colonialismo” e que seria parcialmente apresentado, como uma série, na televisão em 1985.

A contribuição de Ruy Guerra para o cinema moçambicano foi de importância extraordinária. Ele defendia um cinema com preocupação estética, com liberdade criativa e questionador da realidade, um cinema que servisse as populações e respondesse à urgência em ver na tela histórias do cotidiano, a imagem de si próprias que o colonialismo lhes negara durante décadas de opressão.

Para tal, defendia ele, era necessária a formação contínua dos jovens profissionais, a sua motivação subjetiva, a consciência da missão que a História lhes confiara num momento único na vida dos povos: o da construção de um país novo.

Ele ensinou que um cinema ligado ao país e às populações requeria, é certo, estudo e qualidade, mas exigia também uma prática que deveria pautar-se pela honestidade do compromisso, a disciplina de trabalho, a simplicidade das opções, a eficácia dos resultados, a capacidade de aprender sempre com a realidade, a realização de tarefas que apareciam como “menores”, mas cuja realização eram essenciais para a transformação que se pretendia.

Ruy Guerra deu o exemplo filmando com materiais precários e em condições difíceis filmes como “Operação Búfalo” (1978), “Danças Moçambicanas” (1979), “Um Povo nunca Morre” e os consagrados “Mueda” (1981) e “Os Comprometidos – Actas de um Processo de Descolonização (1982-1984)”, envolvendo-se na organização do cinema móvel, participando na construção das salas populares de exibição.

Quando em 2011 regressou a Moçambique, a convite do festival Dockanema, Ruy pôde encontrar uma geração de cineastas moçambicanos já experientes que o homenagearam como uma das referências principais de suas carreiras.

Nota Final

O que aqui foi recordado é uma pequena parte dos muitos exemplos de dedicação, trabalho, paixão, talento e criatividade de quem fez muito com nada e teve de tomar decisões fundamentais com a experiência que a dominação colonial não permitiu acumular.

À distância do tempo haverá detalhes, talvez importantes, que se esfumaram. Olhando de longe, no tempo e no espaço, há coisas que podem parecer sem sentido, principalmente aquelas que, por razões internas e por motivos da conjuntura regional e internacional, não puderam atingir os objetivos a que se propunham. Mas nem por isso elas eram destituídas de pensamento estratégico (certo ou errado só o tempo o diria). Sua contextualização talvez ajude a dar-lhes um sentido.

Os acontecimentos aqui relatados ocorreram num espírito de inovação e entusiasmo como nunca mais Moçambique voltou a conhecer.

Neles, como acima foi referido, tiveram papel importante cidadãos brasileiros, alguns dos quais exilados da ditadura que oprimia seu país, e de quem todos os cinéfilos moçambicanos, e não só cinéfilos, guardam um sentimento de nostálgico reconhecimento.



ABSTRACT:

The present text intends to deal with three different moments of the route travelled by Mozambican cinema, placing them in its historical context and in its the subjective environment, trying to provide scholars with further information for a deeper understanding of the options that were made and the projects conceived.

KEYWORDS: *Mozambican cinema, cinema and guerrilla, cinema and University, Ruy Guerra*

RESUMEN:

El presente texto pretende abordar tres momentos distintos del recorrido del cine mozambiqueño, buscando situarles en el contexto histórico y en el clima subjetivo en que se insirieron, con la intención de ofrecer a los estudiosos otros datos para una mejor comprensión de las elecciones tomadas y de los proyectos trazados.

PALABRAS-CLAVE: *cine mozambiqueño, cine y guerrilla, cine y Universidad, Ruy Guerra.*



A PRODUÇÃO DOCUMENTARISTA DE LICÍNIO AZEVEDO: IMAGENS, DISCURSOS E NARRATIVAS MOÇAMBICANAS DO PÓS- INDEPENDÊNCIA

*THE DOCUMENTARIST PRODUCTION OF LICÍNIO AZEVEDO: MOZAMBICAN IMAGES,
REMARKS AND NARRATIVES OF THE POST-INDEPENDENCE*

*LA PRODUCCIÓN DOCUMENTAL DE LICINIO AZEVEDO: IMÁGENES, DISCURSOS Y
NARRATIVAS MOZAMBIQUEÑAS DE LA POST-INDEPENDENCIA*

Alex Santana França¹

RESUMO:

O cinema documentário tem demonstrado larga capacidade de contribuir para o entendimento aprofundado de questões atuais ou retomadas sob perspectivas de investigação histórica. Ao longo dos anos foram inúmeros temas abordados, analisados ou revelados através do documentário na África. Em se tratando da experiência cinematográfica moçambicana, ao longo da história, houve uma produção significativa de documentários no país, muitos deles importantes para o entendimento da experiência pós-colonial e pós-guerra civil. Um dos grandes nomes dessa cinematografia é Licínio Azevedo. Propõe-se com este estudo discutir a relação entre cinema, história e memória a partir da produção documentarista do cineasta. O estudo dos filmes está centrado na perspectiva sociohistórica de análise fílmica. As primeiras conclusões desse estudo mostram que os filmes de Licínio Azevedo, de forma positiva, vale ressaltar, oferecem ao espectador imagens representativas de espaços e práticas socioculturais moçambicanas, lidam com questões históricas do contexto moçambicano, ainda marcantes no imaginário e cotidiano locais e fornecem diferentes visões sobre o que é ser moçambicano. Além disso, os filmes também se constituem como uma espécie de memória coletiva visual do país nos períodos e espaços focalizados. A importância dos ditos e não ditos que os filmes podem trazer para a construção de uma memória, seja ela coletiva ou individual, tornam-se pontos de referência para qualquer estudo sociohistórico, e também estético, principalmente quando estas informações, muitas vezes esquecidas ou ignoradas, revelam interpretações distintas da História ou memórias oficiais.

PALAVRAS-CHAVE: documentário moçambicano, Licínio Azevedo, análise fílmica.

¹ Mestre e Doutorando pela Universidade Federal da Bahia. alexsfraanca@yahoo.com.br

Introdução

As produções documentais africanas não só constituem patrimônios excepcionais nos campos cultural, político, social e econômico, como também atingem o campo psicológico alavancando o nível das consciências coletivas e individuais, no que diz respeito aos olhares estereotipados e negativos que frequentemente ainda são lançados sobre o continente (DIAKHATÉ, 2009, p. 97). O documentário tem demonstrado larga capacidade de contribuir para o entendimento aprofundado de questões atuais ou retomadas sob perspectivas de investigação histórica, no caso de filmes mais antigos (LESSA, 2013, p. 78-79). Em virtude disso, o gênero cinematográfico é amplamente reconhecido, seja pelos profissionais, seja pelo grande público, através dos festivais e da criação de seções de competição reservadas a ele nas mais antigas e importantes manifestações dedicadas ao cinema no continente, dentre essas as “Jornadas Cinematográficas de Cartago”, criadas em 1966 por Tahar Cheria, na Tunísia, o “Festival Pan-Africano do Cinema e da Televisão de Ouagadougou (FESPACO)”, criado em 1969, por iniciativa de um grupo de cineastas empenhados, entre os quais Ousmane Sembène, em Burkina Faso. Assim como os anteriores, os festivais mais recentes integram o documentário nas suas programações ou a ele se dedicam, dentre eles o “Dockanema - Festival do documentário”, em Maputo, Moçambique, “Doc em Tunes”, Tunísia, “Beach Festival du Documentaire”, em Kribi, Camarões, e o “Real Life Documentary Festival”, em Acra, Gana (DIAKHATÉ, 2009, p. 83-84).

Para Licínio Azevedo, o documentário, opção política adotada pelo Instituto Nacional de Cinema criado em Moçambique logo após a independência, foi extremamente significativo para atender aos objetivos estabelecidos, assim como passou a ser referência para outros países: “Na época, décadas de 1970 e 1980, nenhum outro país africano fazia documentários. A história de Moçambique, em todo o processo de independência, teve muitos momentos bons, que viriam a ser retratados, de forma talentosa, pelos próprios documentários” (AZEVEDO *apud* HAMURABI, 2015, p. 2). Licínio acredita que o documentário moçambicano inspirou cineastas de países como África do Sul e Namíbia, em oposição aos filmes de ficção financiados por países como a França.

O desenvolvimento e as transformações ocorridas no cinema documentário tanto em África como na sua diáspora, segundo Lydie Diakhaté (2009), foram marcados por diferentes aspectos, a destacar, a concepção etnográfica, a intimista e a globalizante. O olhar etnográfico, para a autora, representaria o primeiro olhar documental pousado sobre o continente, iniciado pelos realizadores ocidentais (como Robert Flaherty, Dziga Vertov, Jean Rouch, etc.) e, a partir do qual, os primeiros cineastas africanos se iniciarão na leitura e na produção visual. As inovações e formas de representação trazidas por este olhar etnográfico terão um impacto evidente nas ambições dos jovens cineastas africanos da época, quer sejam contra, como Ousmane Sembène, cineasta senegalês que considerava os filmes etnográficos aqueles que só atendiam aos interesses dos europeus; ou a favor, como sucede com os cineastas nigerianos Oumarou Ganda e Mustapha Alassane, favoráveis ao modelo utilizado por Rouch (DIAKHATÉ, 2009, p. 97). Assim, nesse primeiro momento, a produção documental fez-se a partir das imagens de África e dos negros realizadas por cineastas ocidentais.

O olhar intimista, por sua vez, permite, por sua contextura, colocar de maneira diferente a problemática da reflexão e da expressão. Dado o seu caráter pessoal, instaura uma nova relação com o mundo que os primeiros anos do cinema e da reportagem tinham reduzido a uma linguagem veiculadora de estereótipos. A tendência intimista marcou, sobretudo, os documentários produzidos nos países africanos de língua portuguesa que, diferentemente de outros países cujas produções de cinema ainda estavam sob controle

dos colonizadores, apresentavam suas práticas cinematográficas principalmente nas mãos dos movimentos revolucionários (DIAKHATÉ, 2009, p. 97). O filme documentário foi utilizado então por esses países como instrumento de denúncia e ferramenta de educação e apoio à revolução. Desde a década de 1960, a maioria dos filmes produzidos em Moçambique pertencem ao gênero documentário, precisamente pelo compromisso com a exploração de realidades e pelos custos menores em relação às produções de ficção. Com efeito, é notadamente a partir das imagens de filmes realizados por produções estrangeiras sobre os movimentos independentistas de tendência comunista e marxista, como o PAIGC na Guiné-Bissau, o MPLA em Angola ou a Frelimo em Moçambique, que os cineastas africanos construíram os seus patrimônios audiovisuais. Filmes como *Monangambe* (1970) e *Sambizanga* (1972), em Angola, *Mortu Nega* (1989), na Guiné-Bissau, *Deixem-me ao menos subir às palmeiras* (1972) e *Vinte e cinco: a revolução de Moçambique* (1975), em Moçambique, são exemplos de denúncia à opressão colonial e de apoio ao despertar das consciências individuais e coletivas para a libertação.

O olhar intimista também permitiu avaliar e formular o lugar do eu numa sociedade comunitária em mutação, em que o indivíduo assumia a sua modernidade (o sujeito moderno ou sociológico, cuja identidade era formada na interação entre o eu e a sociedade, na concepção de Stuart Hall, 2006, p. 11). Paralelamente, com os processos de mundialização e de acesso aos novos meios de comunicação, o cineasta africano tende a buscar inspiração além do seu ambiente imediato para dar a conhecer e criar suas identidades (o sujeito pós-moderno, que de uma identidade unificada e estável, torna-se fragmentado, composto não de uma única, mas de várias identidades, algumas vezes contraditórias ou não resolvidas, HALL, 2006, p. 12), o que constitui e caracteriza o olhar globalizante (Diakhaté, 2009, p. 97). A produção documentarista de Licínio Azevedo tem se voltado mais para uma perspectiva intimista, pois aborda uma grande variedade de questões importantes para o entendimento da experiência pós-colonial e pós-guerra em Moçambique, tais como os impactos da guerra civil como as perdas ambientais em *A guerra da água* (1995), a migração forçada e falta de moradia em *Hóspedes da noite* (2007), entre outros.

Licínio Azevedo: de jornalista a cineasta, um contador de histórias

Licínio Azevedo nasceu em Porto Alegre, Rio Grande do Sul, em 27 de maio de 1951. Participou de movimentos estudantis nos anos 1960, período em que o Brasil já vivia o regime militar, e iniciou sua carreira profissional no jornalismo na década de 1970. Trabalhou para vários jornais brasileiros, sobretudo da imprensa independente da época, de oposição à ditadura militar, como *Coorjornal*, *Movimento* e *Versus*, assim como fez reportagens, como independente, para jornais como *Jornal da Tarde*, de São Paulo. Ainda como repórter, percorreu diversos países da América Latina, como Nicarágua, Bolívia, Uruguai, Argentina e México, escrevendo sobre temas sociais e movimentos libertários. Em 1980, recebeu o mais prestigiado prêmio brasileiro de jornalismo, o “Vladimir Herzog”, para obras relacionadas com os Direitos Humanos, com a reportagem intitulada “O amargo regresso - valeu a pena voltar?”, publicada no *Coorjornal*, de Porto Alegre.

Depois foi trabalhar em São Paulo, onde se tornou editor da seção policial de um jornal, posteriormente sendo despedido devido a publicações denunciadoras da tortura e outros abusos da polícia. Começou a acompanhar, junto com outros colegas jornalistas todas as notícias sobre lutas de libertação na África, através das agências internacionais, já que elas não podiam ser publicadas no Brasil, por conta da censura do regime ditatorial. Esse inclusive foi um dos motivos que o levaram a sair do país em direção ao continente africano. Mudou-se para Lisboa em 1975, com o objetivo de chegar a Angola, mas não conseguiu visto. Em seguida, viajou para Guiné-Bissau, através de um contato de Maria da Paz Tréfaut, filha de Miguel Urbano Rodrigues



(diretor de *O Diário*), para trabalhar no *Nô Pintcha* e formar novos jornalistas. Permaneceu no país por dois anos, onde recolheu relatos sobre a guerra de camponeses ex-combatentes do PAIGC, criou histórias de ficção baseadas em situações reais e escreveu o livro *Diário de libertação* (1977), publicado no Brasil.

Em 1977 viajou para Moçambique a convite de Ruy Guerra para auxiliá-lo na montagem de uma estrutura de cinema no país. Com a fundação do Instituto Nacional de Cinema, atuou como roteirista e assistente de direção. Em parceria com Luís Carlos Patraquim produzia textos para documentários e realizava algumas pesquisas. Ele escreveu, por exemplo, o argumento do filme *O tempo dos leopardos* (1985), no período em que esteve, cerca de três meses, no norte de Moçambique junto à fronteira com a Tanzânia, uma das primeiras zonas libertadas durante a guerra de independência. Considerado o primeiro longa-metragem de ficção moçambicano, o filme foi dirigido por Zdravko Velimirovic e resultado da parceria entre Moçambique e Iugoslávia.

Após extensa experiência no Instituto Nacional de Cinema, Azevedo recebeu convite para trabalhar no Instituto de Comunicação Social, época experimental da TV. Inicialmente atuou em um programa de rádio, o *Programa das aldeias comunais*, e criou o jornal *Campo*, distribuído em áreas rurais. Depois assumiu a direção do programa televisivo semanal *Canal Zero*, na TVM, que durou cinco anos e recebeu vários prêmios internacionais. Nesse período Licínio realizou seus primeiros filmes:

Como eu tinha experiência em cinema e como escritor, fui encarregado de formar jovens que não tinham experiência nenhuma de trabalhar com vídeo. Foi nesse processo que fiz minha transição natural. Comecei a fazer filmes. Fazia filmes experimentais. Foi através do Canal Zero que comecei a fazer filmes. Lembro-me do primeiro videoclipe do país. Fui eu que fiz. Foi o *Melancólico*. Foi lá no Instituto de Comunicação Social, com a música de Mucavele. Passou centenas de vezes na televisão. No Instituto de Comunicação, saí como realizador independente (DEBATE, 2015, p. 6).

Quando acabou o projeto televisivo, ele finalmente firmou-se como cineasta: já havia acumulado dezenas de produções, documentários de dez minutos filmados por todo país. Fundou, em parceria com outros cineastas, a *Ébano Multimedia*, empresa moçambicana de produção de cinema, criando assim uma estrutura de produção favorável aos seus novos propósitos, em contraposição ao cenário que já havia se estabelecido no país, de falta de apoio e de investimento do governo local à realização fílmica. Como produtora, a *Ébano* já fez mais de cinquenta documentários, filmes educativos e coproduções de alguns filmes de ficção.

Licínio Azevedo afirma, em entrevista ao jornal *Debate*, de 24 de junho de 2015, que não tinha planos de fazer cinema, e sim, jornalismo; queria escrever de forma diferente:

De uma maneira mais literária, gostava de estórias, sobretudo, histórias que se passavam na América Latina, em países como Argentina, Bolívia, Peru. Normalmente coisas sociais. Havia na época muitos golpes de Estado, muitas revoluções e greves. E ao mesmo tempo o meu objetivo era ser escritor. Foi como jornalista e escritor que eu vim para Moçambique para trabalhar no Instituto Nacional de Cinema. Vim com objetivo semelhante ao que fazia na Guiné-Bissau, que era recolher estórias da luta pela independência, usar ou escrever em forma de conto, ou de forma ficcionalizada e fazer base de roteiros para cinema (...) Não escolhi fazer cinema, de certa maneira foi uma transição natural. Conheci o cinema como cinéfilo. Frequentava muito cinema no Brasil. E aqui [Moçambique] trabalhei alguns anos só o texto. Não tinha o objetivo de fazer filmes (DEBATE, 2015, p. 5-6).

Como deixa explícito na fala acima, seu objetivo desde o início da carreira profissional era integrar o jornalismo à literatura, mas as oportunidades favoreceram sua inserção no cinema.

A produção documentarista de Licínio Azevedo e práxis de cinema

Apesar de ter começado a carreira pela escrita, inicialmente como jornalista e escritor e, em seguida, como roteirista, foi no cinema que Licínio encontrou o quadro mais completo de sua realização profissional, pois, segundo ele, no cinema entrecruzam-se “a literatura, o jornalismo, a fotografia e a montagem” (Domingo, 2014, p. 2). O documentário *Licínio de Azevedo – crônicas de Moçambique* (2011), uma coprodução entre a LX Filmes (Portugal), a Ardèche Images Production (França) e Ébano Multimédia (Moçambique), dirigido por Margarida Cardoso, oferece um panorama da obra do cineasta, revisitada por intermédio de uma série de excertos dos seus filmes, e apresenta um pouco de sua trajetória de vida através de seus relatos. A diretora acompanhou e registrou Azevedo durante as gravações do filme *Virgem Margarida*. Em uma série de testemunhos, Licínio expõe seu entendimento acerca de cinema e seus métodos de trabalho, e sua prática, resultante do percurso pelo jornalismo, pela literatura e pelo próprio cinema e da vivência em diferentes países da América Latina e da África.

Segundo o cineasta, a maior parte das estórias que escreve são baseadas em notícias de jornal, em especial, matérias sobre crimes, que remetem ao início de sua carreira no jornalismo como repórter policial. Sua obra fílmica é composta por mais de vinte filmes, na maioria documentários. *A colheita do diabo* (1988)² foi sua primeira grande experiência no cinema. Inspirada na história de uma aldeia ameaçada pela seca, mas também por um grupo de bandidos, e defendida por veteranos de guerra, o filme já apresenta algumas características que se tornarão marcantes na carreira de Azevedo: a mistura de ficção com a linguagem documentarista, a começar pela escolha do elenco, composto por atores profissionais e amadores, e a transição do 16 mm e do 35 mm para o vídeo. De um lado, as personagens principais, antigos combatentes de guerra, ex-guerrilheiros da Frelimo, participantes da guerra de libertação, representando ficcionalmente suas próprias vidas reais. De outro, das três propostas de fazer filme que vigoravam no país naquela época: o Super 8, defendido por Jean Rouch, o 16 mm e 35 mm, defendido por Ruy Guerra, e o vídeo, divulgado por Godard, Azevedo acreditava que a terceira era a forma mais interessante para produzir filmes. Diante da ausência de verbas públicas ou de financiamento público para filmar, era necessário adaptar-se às novas tecnologias. Afirmava também ter aprendido com Godard a filmar o mínimo possível, filmar um minuto e montar dois. E prefere o estilo de montagem norte-americana, com planos curtos, mais ação e mais dinâmico.

O título do filme antes citado refere-se às minas terrestres que durante muito tempo depois da guerra civil continuaram a matar e mutilar as pessoas que pisavam no solo “contaminado”. A produção do filme envolveu toda a equipe do INC, inativa há alguns anos, por conta das dificuldades financeiras e da guerra civil. Sobre a recepção de *A colheita do diabo* pelas autoridades do governo, Azevedo afirma que o filme sofreu duras críticas, sendo acusado de defender o tribalismo, dada a presença de um maconde, afirmando o papel heroico de sua etnia na guerra de libertação e a inexistência de alianças entre seu povo e o inimigo. Foi solicitado ao diretor que retirasse essa cena do filme, mas Azevedo se recusou. O filme acabou sendo exibido quase na íntegra, entretanto, a referida cena fora, de alguma forma, apagada sem o consentimento do autor.

Depois do filme de estreia, Azevedo produziu *Marracuene* (1990), seu segundo trabalho, considerado importante, pois a partir dele o cineasta começou a desenvolver uma nova linguagem de cinema, ao fazer

2 Antes disso, Azevedo dirigiu *Melancólico* (1986) e o curta-metragem *O poço* (1986). Aquele trabalho foi considerado o primeiro videoclipe do país, produzido com a música de Mucavele, no Instituto de Comunicação Social, passou centenas de vezes na televisão, como conta o cineasta em entrevista ao jornal Debate, de 24 junho de 2015.



um documentário diferente do que tipicamente era produzido no INC. O diretor procurou dar mais espaço às personagens, possibilitando que falassem de seus problemas, tristezas e esperanças, sem muita intervenção do diretor. Ele assume que não gosta muito de dirigir, prefere dar mais liberdade aos atores. Para ele, o mais importante é entender suas personagens e o que delas próprias pode se revelar no filme. As pessoas devem dialogar e viver seus cotidianos diante da câmera com naturalidade.

Em *A guerra da água* (1996), o processo foi semelhante: o diretor apresentou um tema para as personagens e elas começaram a conversar entre elas sobre o assunto. A ideia do filme surgiu após a leitura de um relatório elaborado pela antropóloga Brigitte Bagnol, na época, esposa de Azevedo, e codiretora do filme, sobre a situação da água no país. Por causa da guerra, diversos poços artesanais e cisternas foram destruídos, e a abertura de novos poços foi interrompida, trazendo muitas dificuldades para os povos que dependiam desse recurso. *A guerra da água* enfoca grave crise de água na região rural da província de Inhambane, causada pelo colapso da infraestrutura resultante da guerra civil e do prolongamento da seca. Durante o conflito armado em Moçambique, diversos poços de água foram danificados. Nesse cenário, as mulheres, principais provedoras dos lares moçambicanos, foram obrigadas a se deslocar por longas distâncias em busca de uma lata de água, mesmo sem a garantia de conseguir tal provento. O problema da escassez de água no país, nesse contexto, aliado à falta de chuva, prejudicou as plantações nas zonas rurais (fonte de alimentação e de renda) e estimulou deslocamentos e novos processos migratórios. No filme, quatro histórias cruzam-se em uma aldeia moçambicana da região do Chicomo, três anos depois do fim do conflito (em 1995). Tais histórias ressaltam a importância de uma simples lata com água, de um poço que se avaria, de um caçador solitário, de um pássaro que, dentro de uma gaiola, transforma-se em um rádio.

O filme inicia-se com um narrador em voz *over* (locução de João Matos) que contextualiza a trama ocorrida na região de Chicomo – norte de Moçambique, três anos após o fim da guerra civil. Segundo o narrador, não há rios nem poços suficientes para atender a demanda da população local naquela região. A única opção para obter água é através de cisternas furadas no solo. Com a guerra, muitos desses poços foram destruídos. A primeira história apresentada é de Luisane e sua família: a esposa Amélia e os filhos Narciso, Telsa e Argentina. Enquanto Luisane sai para caçar, Amélia sai à procura de água, deixando os filhos em casa. Narciso fica encarregado de cuidar da machamba (plantação) e Telsa, da irmã mais nova. A segunda história trata de Zaida. Mãe de muitas crianças, cuida sozinha dos filhos, enquanto o marido trabalha na África do Sul. Zaida também é responsável por cuidar da sogra, viúva e já idosa. A terceira personagem que se destaca na narrativa é Saela, experiente construtor de poços em embondeiros, árvore local, que também ganha atenção e importância.

As mulheres, as crianças e o embondeiro sobressaem na trama. Mulheres de diferentes localidades encontram-se no intuito de conseguirem um balde de água nos poucos poços que ainda funcionavam. Elas brigam, envolvem-se em confusões, muitas, um tanto bem-humoradas, debatem e refletem sobre suas condições e funções na família, comparando-as com as dos homens. Lamentam as injustiças sofridas ao constatarem as seguintes realidades: as mulheres trabalham mais, são menos reconhecidas, têm que cuidar da casa e dos filhos, têm que buscar água em lugares distantes e ainda sofrem suspeita de traição quando chegam tarde (passam horas esperando o conserto das bombas dos poços ou em enormes filas formadas em decorrência dos poucos poços existentes na região). Quanto aos homens, ficam no mato tentando caçar ou nos bares bebendo e conversando. Desse modo, o filme evidencia a divisão de gênero dentro desse contexto cultural, no qual as mulheres assumem muito mais obrigações que os homens.

O filme também explora a situação de mulheres viúvas na família, muitas vezes sem função, atenção ou cuidados, sofrendo ainda acusações de terem matado os maridos falecidos. Em voz *off*, a personagem conta sua própria história, lembrando o tempo em que era feliz com o marido, ainda vivo, em contraste com o drama atual que vivia, marcado pelo abandono e descaso. A prática do lobolo (espécie de contrato de casamento com dote) e o processo de amadurecimento precoce das crianças fazem com que estas, desde cedo, aprendam a caçar e pescar, a cuidar da casa e dos irmãos mais novos, afazeres normalmente atribuídos aos adultos em muitas sociedades, mas sempre encontram tempo para diversão. Finalmente, chega-se ao embondeiro (também conhecido como baobá), árvore predominante nas províncias de Cabo Delgado, Inhambane e Tete. Dependendo de sua idade, pode atingir até 20 metros de altura e seu tronco poroso pode ter 10 metros de diâmetro. É ele quem abre e encerra o filme, sendo exaltada sua magnitude e beleza, além de sua função social naquele contexto, já que pode armazenar até 120 mil litros de água, resistindo a grandes períodos de seca. *A guerra da água* foi gravado em changana e português, com legendas em português.

Os filmes de Azevedo normalmente passam por uma etapa de pesquisa que dura, às vezes, alguns meses. Por causa do longo tempo entre a pré-produção e a produção dos filmes, as histórias colhidas podem sofrer alterações. Por exemplo, se uma personagem morre, isso exige uma nova pesquisa para reconfirmar os dados registrados anteriormente. Foi o que aconteceu durante a produção do filme *Desobediência* (2002). Gravado nas línguas português, ndau e ximânica, e interpretado pelos próprios intervenientes da história, durante a rotação, o diretor decidiu instalar uma segunda câmara para seguir. Segundo o realizador, em depoimento no documentário *Licínio de Azevedo – crônicas de Moçambique* (2011):

foi uma tarefa difícil convencer as duas famílias – a mulher e os irmãos do falecido marido – a participarem no filme, mas o conflito ainda estava longe de ser terminado. Por outro lado, eles nunca tinham visto um filme e, assim que as filmagens começaram descobri logo não tinham compreendido o propósito de sua participação. Eles simplesmente queriam aproveitar a oportunidade de reviver os eventos, com o propósito de uma retaliação de uma vez por todas. Cada vez que havia uma pausa nas filmagens o conflito retomava a um nível paralelo, com comportamentos imprevisíveis de ambos os lados. Isso fez-me trazer uma segunda câmara para cena para registrar tais eventos e situações em que as personagens principais ignoram o roteiro e tentam introduzir outros elementos, ou simplesmente se recusam a cumpri-lo. Como estavam tão intimamente relacionadas com a história, este – making of’ tornou-se num elemento fundamental para a estrutura dramática do filme.

Esse filme é baseado em uma matéria de jornal sobre um homem que cometeu suicídio devido à desobediência da esposa Rosa, camponesa moçambicana, da região de Chimoio, acusada pela família do marido de ser a causadora da morte do esposo. Durante a pesquisa para a realização da obra filmica, as informações sobre o fato central divergiam. Além disso, houve o envolvimento de duas famílias opostas e inimigas, que não sabiam que trabalhariam juntas. Quando elas se encontraram pela primeira vez para as filmagens, houve uma grande confusão, que o diretor acreditava conseguir contornar. Entretanto, ele teve que mudar os planos. As personagens confrontaram-se com os fatos vividos e, para surpresa do diretor, foi revelada a verdadeira história. Azevedo também relatou que as personagens envolvidas não pediram dinheiro para participar do filme. O pagamento pelas horas dedicadas às gravações e pelo abandono dos trabalhos nas machambas deu-se em forma de bens: a construção de uma casa de alvenaria e compra de uma carroça e bicicletas. Tempos depois, enquanto fazia pesquisa para um outro filme, o diretor visitou Rosa e seus cinco filhos.

Azevedo assume que escolhe suas personagens “pela riqueza que vê na vida delas”, é um processo intuitivo. Durante a filmagem de *Mãos de barro* (2003), ele declara que, desde o início, teve uma boa relação



com a personagem principal, a escultora Renata Sadimba. Esta, nascida no planalto de Mueda, em 1945, participou da guerra pela independência de Moçambique e, depois, foi viver em Maputo. O diretor acompanha a personagem em uma viagem de retorno à província natal. Os filmes *Mãos de barro*, *Massassani afela kwhatini* (1998) – documentário sobre René Gagnaux, médico suíço assassinado em Moçambique em 1990, cujo título é baseado no provérbio “o homem bom morre longe de casa” – e *Ricardo Rangel, ferro em brasa* (2006) são três produções de Azevedo inseridas em um contexto mais biográfico, mas que intrinsecamente abordam outras questões relacionadas ao contexto histórico-político moçambicano pós-independência.

Em *Ricardo Rangel – ferro em brasa* (2006), o fotógrafo Ricardo Rangel conduz o espectador por sua vida e obra, itinerário em que a cidade de Maputo, a boemia e o jazz tem um lugar especial. Símbolo vivo da geração que no fim dos anos 1940 iniciou as primeiras denúncias contra a situação colonial em Moçambique, enquanto fotografava a cidade dos colonos, Rangel expunha a desumanidade e a crueldade do colonialismo. Desde então até ao fim da guerra civil pós-independência, Ricardo fotografou sessenta anos da história de Moçambique. O filme foi rodado e concluído alguns meses antes da morte de Rangel, ocorrida no dia 11 de junho de 2009.

Azevedo fez poucos filmes em ambientes urbanos. A maior parte de seus filmes foi realizada no campo. Por conta disso, conhece praticamente todo o país, já que filmou em todas as províncias, com exceção do Niassa, estando por diversas vezes em algumas delas, o que considera extremamente importante para rever pessoas, lugares, observar o que mudou e manter contato com quem trabalhou. Assim como *Ricardo Rangel – ferro em brasa*, gravado em Maputo, *Hóspedes da noite* (2007) também foi gravado em uma grande cidade moçambicana, Beira³, capital da província de Sofala, e segunda maior cidade de Moçambique. O filme conta a história do antigo Grande Hotel Beira, hotel de luxo fundado em 1955, ainda no período colonial, o maior do país e considerado um dos maiores do continente africano (com mais de trezentos quartos, suítes luxuosas, piscina olímpica). O hotel funcionou até 1963. Após esse período, continuou sendo utilizado como um centro de conferências, durante a década de 1960. Após a independência, foi utilizado para manter os presos políticos. Durante a guerra civil no país (1977-1992), contudo, tornou-se um campo de refugiados. Depois de 1981, foi retomado pela população em geral. O prédio chegou a ser habitado por mais de três mil pessoas, algumas vivendo lá pelo menos há vinte anos, mesmo em condições precárias, sem eletricidade e água canalizada. Todos os espaços do antigo hotel, os quartos, os corredores, as cozinhas, os frigoríficos e os banheiros servem de casa para os novos moradores.

As imagens de abertura mostram o hotel em sua época áurea, seguidas pelo título do filme e por planos evidenciadores da decadência desse prédio, no tempo presente. A antiga piscina olímpica, por exemplo, virou um reservatório de água suja. O filme registra a visita de dois ex-funcionários, o senhor Pires e o senhor Caíto, que contam, em tom nostálgico, algumas histórias do lugar. Ao mesmo tempo, a obra fílmica apresenta depoimentos de seus atuais residentes, como Rachida, Sofia e Francisca e seus respectivos maridos e filhos; o professor de geografia, Camões, que morava com a mulher e o filho e, ao final, consegue uma chance de trabalhar em uma universidade de outra cidade, deixando a habitação; Ananias e família que alugam baterias, necessárias para a utilização de equipamentos eletrônicos; Rafate, a quem chamam de louco; os irmãos órfãos que dividem um cubículo de 4 m², entre outros.

Em *Hóspedes da noite*, não há narração em *off*. Informações básicas surgem em forma de letreiros sobre os sujeitos falantes quando aparecem pela primeira vez. Os dois ex-empregados caminham por

3 Fundada pelos portugueses em 1887, Beira recebeu o estatuto de cidade em 20 de agosto de 1907.

diferentes espaços do hotel e relembram histórias do período em que lá trabalharam. Há também os testemunhos de moradores, muitos deles associados à guerra civil e a deslocamentos forçados. Todas as informações adicionais sobre suas vidas, a história do hotel e as condições de moradia são apresentadas através de conversas aparentemente sem qualquer tipo de roteirização, proporcionando um panorama significativo da vida urbana de Moçambique. A obra foi filmada nas línguas português, macua e sena.

Para a pesquisadora Giulia Spinuzza (2016, p. 280),

a mise-en-scène do documentário proporciona duas narrativas complementares que se ligam ao mesmo lugar pelo fio do tempo: por um lado, a narrativa dos ex-empregados evidencia a opulência da elite da época colonial e, por outro, a narrativa do presente mostra a pobreza extrema de uma multidão. Para além disso, o realizador foca tanto a problemática social dos habitantes do hotel como a relação entre o passado e o presente por meio das lembranças dos ex-trabalhadores, que recordam os espaços transformados e seus antigos hóspedes. Dessa forma, o documentário questiona ao mesmo tempo a dimensão histórica, social e política de uma realidade que reflete dinâmicas e problemáticas extensíveis ao contexto nacional.

Em *Mariana e a lua* (1999), Azevedo acompanha a personagem principal, Mariana Mpande, curandeira e chefe da reserva de Tchuma Tchato a uma viagem para os Estados Unidos, onde ela falará sobre a reserva e trocará experiências com curandeiros locais. O filme foi produzido dois anos depois de *Tchuma Tchato* (1997), documentário que apresenta uma reflexão sobre a experiência de gestão comunitária dos recursos naturais na fronteira entre Moçambique, Zâmbia e Zimbábue, que alterou o modo de vida dos habitantes da região. A troca de experiência com curandeiros locais estimulou o contato do espírito que rege a atividade curandeira de Mariana com os espíritos dos índios nativos de uma reserva na Califórnia reforçando a dimensão espiritual de sua viagem. O culto aos antepassados e a valorização de práticas tradicionais moçambicanas destacam-se na narrativa.

A guerra sempre esteve muito presente nos primeiros trabalhos de Licínio, tanto no documentário quanto na ficção. *Acampamento da desminagem* (2004) é um documentário que também aborda os impactos da guerra civil em Moçambique. A equipe de produção acompanhou um grupo de trabalhadores, cuja tarefa era detectar e eliminar minas terrestres espalhadas pelo interior do território moçambicano. O filme mostra a complexidade dos procedimentos de desminagem: uma vez que uma mina terrestre (ou um conjunto delas) é detectada por cães farejadores, os trabalhadores limpam a área e preparam-se para fazê-la explodir. Por vezes, os trabalhadores utilizam equipamentos controlados remotamente a fim de realizarem as operações mais difíceis do processo.

A narrativa fílmica também enfoca o cotidiano desses trabalhadores e sua interação com as comunidades de camponeses durante o período em que trabalharam na região. Em relação à construção da trama, não há narração em *off*, as imagens e os diálogos são das personagens. Quase todo o filme é falado em português.

Night stop (2002), que faz parte de uma série de vídeos intitulada “Steps for the future”, pautada no tema da AIDS na África Austral, aborda a vida de mulheres que se prostituem ao longo do Corredor da Beira no centro de Moçambique. Para Azevedo, a estória do filme é sobre uma guerra diferente, a Aids, que tem matado mais pessoas do que todas as outras guerras, cujos instrumentos são metralhadoras e bombas. A história ocorre à noite em volta do motel Montes Namuli, e traz cenas de interação entre as mulheres, ou entre as prostitutas e seus clientes. Diferentes situações abordadas na narrativa desnudam a vulnerabilidade dessas mulheres seja pela possibilidade de se contaminarem com o vírus HIV através de uma relação sexual sem proteção, seja por não receberem o pagamento de um cliente, por sofrerem alguma agressão física



ou por serem iludidas por promessas de viagens para acompanharem um cliente. Por outro lado, existe um sentimento de solidariedade entre essas mulheres; elas trocam experiências, abraçam-se, e por vezes, choram; as mais velhas e experientes aconselham as mais jovens a utilizarem preservativos e não cederem aos pedidos dos clientes para que não façam uso da proteção. Em relação à construção narrativa, “não há narração em *off* ou explicações textuais, e as personagens nunca falam para a câmera. Todas as informações sobre suas vidas são transmitidas através de suas conversas e gracejos. A câmera parece não ser intrusiva enquanto os sujeitos mostram-se de uma forma natural. Os espectadores sensibilizam-se com a precariedade das vidas das mulheres graças ao uso de *closes* e *closes* de plano médio” (ARENAS, p. 87-88). O filme é falado em ndebele, shona, nhungwe, português e inglês.

A práxis cinematográfica adotada por Azevedo, em especial no documentário, denota uma grande afinidade com o chamado “modo observacional” (NICHOLS, 2005), que enfatiza a não intervenção do cineasta na narrativa. Os filmes de Azevedo convencionalmente classificados como documentários são, em grande parte, estruturados ao redor de um “princípio axiográfico” (NICHOLS, 2005) em que uma ética de representação é conhecida e vivenciada através da relação espacial entre a câmera e os sujeitos, refletida na proximidade física, conforme deduzida pelo uso de *closes* de grande ângulo, assim como se observa uma aceitação tácita, mútua, entre o cineasta e os sujeitos, a qual prevalece em todos seus filmes (ARENAS, 2014, p. 42-43). Esse estilo de direção, em grande parte, com uma “presença ausente” (conforme teorizado por Nichols), descentraliza, até certo grau, a perspectiva de Licínio Azevedo, em relação aos sujeitos retratados, frequentemente moçambicanos negros e pobres, na sua maioria, camponeses (ARENAS, 2014, p. 42-43). Essas técnicas (ou linguagens), inclusive, segundo Lidie Diakhaté, foram as primeiras utilizadas pelos cineastas africanos com o propósito de se libertarem da linguagem e dos códigos criados pela reportagem de atualidade, por meio dos quais diversas identidades africanas foram descodificadas pelos realizadores ocidentais, desde a época colonial e desde os primeiros tempos do cinema (além das abordagens científica ou etnográfica), de maneira a construir ou ressaltarem o que eles acreditavam significar essas identidades (DIAKHATÉ, 2009, p. 91-92).

Considerações finais

O cinema documentário tem demonstrado larga capacidade de contribuir para o entendimento aprofundado de questões atuais ou retomadas sob perspectivas de investigação histórica. Ao longo dos anos foram inúmeros os temas abordados, analisados ou revelados através do documentário na África. Em se tratando da experiência cinematográfica moçambicana, a maioria dos filmes produzidos no país desde a década de 1960 são do gênero documentário. Ainda hoje há uma produção significativa no país de documentários, que abordam uma grande variedade de questões importantes para o entendimento da experiência pós-colonial e pós-guerra civil. Um dos grandes nomes é o do cineasta Licínio Azevedo. As primeiras conclusões desse estudo mostram que os filmes de Licínio Azevedo, **de forma positiva, vale ressaltar, oferecem ao espectador imagens** representativas de espaços e práticas sócio culturais moçambicanas, lidam com questões históricas do contexto moçambicano, ainda marcantes no imaginário e cotidiano locais e fornecem diferentes visões sobre o que é ser moçambicano. Além disso, os filmes também se constituem como uma espécie de memória coletiva visual do país nos períodos e espaços enfatizados. A importância dos ditos e não ditos que os filmes podem trazer para a construção de uma memória, seja ela coletiva ou individual, tornam-se pontos de referência para qualquer estudo sócio histórico, e também estético, prin-

principalmente quando estas informações, muitas vezes esquecidas ou ignoradas, expressam interpretações distintas da História ou memórias oficiais.

Referências:

ANTONACCI, Maria Antonieta. **Memórias ancoradas em corpos negros**. 2 ed. São Paulo: Educ, 2014.

ARENAS, Fernando. Lusophone Africa on screen: after utopia and before the end of hope. In: _____. **Lusophone Africa: beyond independence**. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2011. p. 103-158.

ARENAS, Fernando. Retratos de Moçambique pós-Guerra Civil: a filmografia de Licínio de Azevedo. In: BAMBA, Mahomed; MELEIRO, Alessandra (org.). **Filmes da África e da diáspora: objetos de discursos**. Salvador: EDUFBA, 2012. p. 75-98.

AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. **Dicionário teórico e crítico de cinema**. Tradução: Eloisa Araújo Ribeiro. Campinas, SP: Papirus, 2003.

AZEVEDO, Licínio. Depoimentos. In: ARAÚJO, Guido (org.). **Trocas culturais afro luso brasileiras**. Salvador: Contraste, 2005. p. 34-36.

AZEVEDO, Licínio. **Licínio de Azevedo: o colecionador de troféus**. 2015. Disponível em: <http://www.jornaldomingo.co.mz/index.php/desporto/2757-licinio-de-azevedo-o-coleccionador-de-trofeus>. Acesso em: 6 ago. 2015.

BARBOSA, Andressa; LEOPOLDINO, Alexandre, MENDES, Luís Fernando et. al. O cinema em Moçambique: Licínio Azevedo. **Revista Universitária do Audiovisual**, 11 abr. 2011. Disponível em: www.ufscar.br/rua/site/?p=7269. Acesso em: 6 ago. 2015.

DIAKHATÉ, Lydie. O documentário em África e na sua diáspora: uma emancipação pela imagem. In: DIAWARA, Manthia; DIAKHAITÉ, Lydie. **Cinema africano: novas formas estéticas e políticas**. Lisboa: Sextante, 2011. p. 83-125.

Domingo. Licínio de Azevedo: o colecionador de troféus. **Jornal Domingo**. 19 janeiro 2014. Disponível em: <http://www.jornaldomingo.co.mz/index.php/desporto/2757-licinio-de-azevedo-o-coleccionador-de-trofeus>. Acesso: 06 ago. 2015.

HALPERN, Manuel. Licínio de Azevedo, o pai do cinema moçambicano. **Jornal de Letras, Artes e Ideias**, 9 de dezembro de 2013. Disponível em: <http://visao.sapo.pt/licinio-de-azevedo-o-pai-do-cinema-mocambicano=f760886>. Acesso 8 ago. 2015.

LESSA, Rodrigo Oliveira. As representações da vida cotidiana no cinema documentário. In: CÂMARA, Antônio da Silva; LESSA, Rodrigo Oliveira (org.). **Cinema documentário brasileiro em perspectiva**. Salvador: EDUFBA, 2013. p. 55-85.

McCLUSCKEY, Audrey Thomas. Alphabetical listing of films: Night stop (2002). In: _____. **Frame by frame III: a filmography of the African diasporan image, 1994-2004**. Bloomington, Indiana: Indiana University Press, 2007. p. 526-527.



NICHOLS, Bill. A voz do documentário. In: RAMOS, Fernão Pessoa (org.). **Teoria contemporânea do cinema: documentário e narrativa ficcional**. São Paulo: Editora SENAC, 2005. p. 47-67.

NOA, Francisco. A narrativa moçambicana contemporânea: o individual, o comunitário e o apelo da memória. In: FONSECA, Maria Nazareth Soares; CURY, Maria Zilda Ferreira (org.). **África: dinâmicas culturais e literárias**. Belo Horizonte: Editora PUC Minas, 2012. p. 108-122.

NOA, Francisco. Modos de fazer mundos na atual ficção moçambicana. In: CHAVES, Rita; MACÊDO, Tania (org.). **Marcas da diferença: as literaturas africanas de língua portuguesa**. São Paulo: Alameda, 2006. p. 267-274.

Programa TDM. Entrevista. TDM Entrevista Licínio Azevedo, Sol de Carvalho e Iva Mugalela. Janeiro de 2015. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=CXQbcgxDdmw>. Acesso: 6 ago. 2015.

RAMOS, Fernão Pessoa. **Mas afinal... o que é mesmo documentário?** São Paulo: Senac-SP, 2008.

SPINUZZA, Giulia. Olhares cruzados sobre o grande Hotel da Beira: Hóspedes da noite, de Licínio Azevedo, e “Casas de ferro”, de João Paulo Borges Coelho. **Cerrados** – Revista do Programa de Pós-graduação em Literatura, n. 41, 2016. p. 276-287.

Filmografia:

A GUERRA DA ÁGUA. Direção: Licínio Azevedo. Roteiro: Licínio Azevedo; Brigitte Bagnol. Diretor de fotografia: Rui Assubuji. Montagem: Orlando Mesquita. Som: Karen Boswell. Música: Zefanias Mugaanhane, Armando Fainda, Alfredo Mbanze. Moçambique, Reino Unido: Ebano Multimedia, BBC, TVE, One World Group, 1995. 1 vídeo (73 min.). color.

Desobediência. Direção: Licínio Azevedo. Roteiro: Licínio Azevedo. Montagem: Orlando Mesquita. Som: Gabriel Mondlane. Música: João Carlos Schwalbach. Intérpretes: Rosa Castigo, Tomás Sodzai. Moçambique: Ébano Multimedia, 2002. 1 vídeo (92 min.), color.

HÓSPEDES DA NOITE. Direção: Licínio Azevedo. Roteiro: Licínio Azevedo. Direção de fotografia: Karl de Sousa. Montagem: Orlando Mesquita. Som: Gabriel Mondlane. Música: Chico Antônio. Moçambique: Ébano Multimedia, 2007. 1 vídeo, color.

Licínio de Azevedo – CRÔNICAS DE MOÇAMBIQUE. Direção: Margarida Cardoso. Produção: Luís Correia, Pedro Pimenta, Licínio de Azevedo, Jean-Marie Barbe. Portugal, França, Moçambique: Lx Filmes/ICA, Ardèche Images, Ebano Multimedia, 2011. 1 vídeo (90 min.), color.

RICARDO RANGEL, FERRO EM BRASA. Direção: Licínio Azevedo. Moçambique: Lx Filmes, Ébano Multimedia, 2006. 1 vídeo (48 min), color.

ABSTRACT:

The documentary has shown a great capacity to contribute to the deep understanding of current issues or re-taken under historical research perspectives. Over the years there have been numerous topics covered, analyzed or revealed through the documentary in Africa. As far as the Mozambican film experience is concerned, throughout history there has been a significant production of documentaries in the country, many of them important for the understanding of post-colonial and post-civil wars experience. One of the great names of this cinematography is Licínio Azevedo. It is proposed with this study to discuss the relationship between cinema, history and memory from the documentarist production of the filmmaker. The study and analysis of the films is centered in the sociohistorical perspective of filmic analysis. The first conclusions of this study show that the films of Licínio Azevedo offer to the spectator representative images of Mozambican spaces and socio-cultural practices, in a positive way, it is worth emphasizing, they deal with historical issues of the Mozambican context, still striking in local imaginary and daily life and provide different visions about being a Mozambican. In addition, the films also constitute a kind of collective visual memory of the country in the periods and spaces emphasized. The importance of the said and unsaid films can bring to the construction of a memory, be it collective or individual, become points of reference for any sociohistorical study, and also aesthetic, especially when this information, often forgotten or ignored, reveal distinct interpretations of history or official memory.

KEYWORDS: mozambican documentary, Licínio Azevedo, film analysis.

RESUMEN:

El cine documental ha demostrado una amplia capacidad para contribuir a una comprensión profunda de cuestiones actuales o retomadas bajo perspectivas de investigación histórica. A lo largo de los años han sido innumerables los temas abordados, analizados o revelados a través del documental en África. En lo que se refiere a la experiencia cinematográfica mozambiqueña, a lo largo de la historia, ha habido una producción significativa de documentales en el país, muchos de ellos importantes para la comprensión de la experiencia postcolonial y posguerra civil. Uno de los grandes nombres de esta cinematografía es Licínio Azevedo. Se propone con este estudio discutir la relación entre cine, historia y memoria a partir de la producción documental del cineasta. El estudio y análisis de las películas se centra en la perspectiva sociohistórica de análisis filmico. Las primeras conclusiones de este estudio muestran que las películas de Licínio Azevedo ofrecen al espectador imágenes representativas de espacios y prácticas socioculturales mozambiqueñas, de forma positiva, importa resaltar, lidian con cuestiones históricas del contexto mozambiqueño, todavía significativas en el imaginario y cotidiano locales y proporcionan diferentes visiones sobre lo que es ser mozambiqueño. Además, las películas también se constituyen como una especie de memoria colectiva visual del país en los períodos y espacios enfatizados. La importancia de lo dicho y no dicho que las películas pueden aportar para la construcción de una memoria, ya sea colectiva o individual, se convierten en puntos de referencia para cualquier estudio sociohistórico, y también estético, principalmente cuando estas informaciones, muchas veces olvidadas o ignoradas, revelan interpretaciones distintas de la Historia o memorias oficiales.

PALABRAS-CLAVE: documental mozambiqueño, Licínio Azevedo, análisis filmico.





VIRGEM MARGARIDA E A ÚLTIMA PROSTITUTA: A MORTE DAS FRONTEIRAS ENTRE O DOCUMENTÁRIO E A FICÇÃO?

*VIRGEM MARGARIDA AND A ÚLTIMA PROSTITUTA: THE DEATH OF THE BOUNDARIES
BETWEEN DOCUMENTARY AND FICTION?*

*VIRGEM MARGARIDA Y A ÚLTIMA PROSTITUTA: LA MUERTE DE LOS LÍMITES ENTRE EL
DOCUMENTAL Y LA FICCIÓN?*

Teresa Manjate¹

RESUMO:

Em Moçambique, como em muitas outras partes do mundo, o cinema, hoje, assume configurações referentes a gêneros e modos, dinâmicas e inovadoras, sobretudo na perspectiva ética e estética. Tendo como objecto de reflexão *A Última Prostituta* e *Virgem Margarida*, ambos de Licínio de Azevedo, o artigo pretende discutir as fronteiras entre o cinema documentário e o de ficção. À luz de teorias e práticas cinematográficas, aproximam-se leituras interdisciplinares e intertextuais que ligam imagens, teorias e práticas de representação e de memória que permitem associar técnicas e efeitos semânticos, a partir de estruturas que funcionam como signos e valores construtores de sentidos. A reflexão é fundamentalmente um apelo a reflexões que tomem os objetos – obras cinematográficas – como textos que se inserem em contextos distintos e que indagam o mundo, convocando visões plurais e dinâmicas.

PALAVRAS-CHAVE: documentário, ficção, representação, sentidos.

Introdução

1975, ano da independência de Moçambique, é um marco incontornável na História da nação e que, consequentemente, inscreve mudanças em muitos aspectos na vida social, cultural, política dos moçambicanos. Revelam-se novas referências na cultura do país (escritores, pintores, atores, dançarinos, cineastas), ideias e ideais, como uma maneira de busca de formas identitárias entre singularidades e reivindicação de direitos sociais e políticos historicamente recusados. Aqui, a questão da identidade tem de ser tomada na perspectiva de construção de uma cidadania, inscrevendo uma visão cultural, política, sociológica, antropológica.

¹ Professora Doutora na Faculdade de Letras e Ciências Sociais da Universidade Eduardo Mondlane, em Moçambique. manjate@gmail.com

Ao lado da literatura – incluindo a “de combate” (declamada em muitos fóruns e ensinada nas escolas) –, da canção – sobretudo a revolucionária (cantada amiúde e divulgada na rádio) –, a fotografia e o cinema, ambos importantes repositórios de imagens, tornaram-se formas artísticas que foram granjeando um estatuto muito especial no País.

Imediatamente após a independência nacional, Samora Machel (1933-1986), primeiro presidente de Moçambique independente, criou o Instituto Nacional de Cinema (INC), vocacionado para a produção de filmes documentários “oficiais” e para a formação de cineastas. Dentro do contexto social (analfabetismo, dificuldade de circulação de informação), era necessário levar a todos as ideias e os ideais sonhados para a jovem nação. No dizer de José Lopes², a nova concepção de cinema visava a um público-alvo peculiar. Não se destinava à burguesia. Isto é, fazia-se cinema a pensar no povo moçambicano, na sua maioria, constituído por operários e camponeses analfabetos (na altura da independência, a taxa de analfabetismo era de cerca de 95%). A preocupação dos cineastas era de adequar a linguagem cinematográfica para este público.

É nesta conjuntura que o cinema ganhou vitalidade não só pelo que mostra(va), mas também pelas visões que apresenta(va). Tornou-se um instrumento cultural por manifestar experiências e visões do mundo e o novo imaginário coletivo com marcas de uma moçambicanidade³. Por meio da produção e difusão de filmes que registravam acontecimentos nacionais, estimulou-se a circulação de imagens entre as diversas províncias, o que, assim, concorreu para um exercício de divulgação, no sentido político, mas também cultural de novas realidades e de possibilidades para uma nação nascente. A construção de identidades nacionais envolve a edificação de um sentido de comunidade que evoca sentimentos e interesse comuns, de conhecimento e de respeito, mútuos. Valores e crenças compartilhados são vitais para o sentido de pertença e de construção de uma identidade comum: contiguidade e continuidade.

O *Kuxa Kanema* (o amanhecer do cinema), projeto de produção de cinejornais semanais, documentários de curta e longas-metragens, exibidos em salas ou através de cinemas móveis por todo o país, animou uma trajetória já iniciada com filmes produzidos durante a Luta de Libertação Nacional⁴, que deram a conhecer ao mundo as causas e a “realidade” vivida nas “zonas libertadas” e na guerra – campos de treino e de mobilização popular, confrontos entre os exércitos português e da FRELIMO (Frente de Libertação de Moçambique), entre 1964 e 1974, e mais tarde, depois de 1975, consolidar o projeto de “descolonizar as mentes” e formar o “homem novo”⁵.

2 Em “O cinema de Moçambique no pós-independência: uma trajetória” <https://rebeca.socine.org.br/1/article/view/223/228>

3 Este conceito é apresentado e discutido com profundidade por MATUSSE, Gilberto. *A construção da imagem da moçambicanidade em José Craveirinha, Mia Couto e Ungulani Ba Ka Khosa*. Maputo: Livraria Universitária/Universidade Eduardo Mondlane, 1993.

4 Um número considerável de filmes sobre a Luta de Libertação Nacional foi produzido, sobretudo, por estrangeiros, tais como: “Venceremos!” (1966), de Dragutin Popovic; “Behind the Lines” (1971), de Margaret Dickinson; “A Luta Continua” (1972), de Robert Van Lierop; ou “Étudier, produire, combattre” (1973), realizado pelo Grupo Cinétique.

5 “Nós queremos criar o Homem Novo. Queremos os futuros revolucionários. Queremos criar a nova mentalidade livre, com a nossa própria personalidade.” (S. Machel, 1975). “O Homem Novo, figura política e ideológica imaginária, representou o princípio de uma nova identidade nacional, de um novo poder político e de novo Estado. Esta categoria orientou a formação de um Estado unitário, centralizado e provedor de direitos universais dos cidadãos. Os Estados de orientação socialista conservaram uma tradição revolucionária que foi caracterizando as atitudes de uma nova forma de conceber o mundo designada por Homem Novo”. Cf.: Guilherme Basílio. “Samora Machel: O princípio do Homem Novo e seus significados.” www.revista.up.ac.mz/index.php Acesso em 15/08/2017.

Este conceito também é apresentado e discutido por José Luís Cabaço (2007) *Moçambique: identidades, colonialismo e libertação*. São Paulo: UNESP, 2007. (Tese de Doutorado).



O documentário em debate

O que é um documentário? Esta é uma pergunta que normalmente se faz sempre que se está perante um filme, quando se vê ou quando se pensa nele. Instauram-se imediatamente perguntas a que se respondem ou a que não se podem responder. No contexto do debate que a imagem convoca, a primeira questão que se pode colocar é: o que é o real? É aquilo que é autêntico. O que é autêntico?

Estas perguntas, aparentemente simples, tornam-se complexas, pois abrangem muitas outras interrogações que englobam questões estéticas, éticas, conteudísticas, formais e até políticas, no sentido mais amplo do termo, uma vez que o cinema aborda o mundo em que vivemos e não unicamente um mundo imaginado pelo cineasta.

Apesar das distinções elaboradas em torno dos gêneros e modos do cinema, as diferenças não garantem uma separação absoluta entre a ficção e o documentário. Alguns documentários utilizam muitas práticas ou convenções que frequentemente se associam à ficção, como, por exemplo, roteirização, encenação, reconstituição, ensaio e interpretação. Alguns filmes de ficção utilizam muitas práticas ou convenções que frequentemente estão associadas à não-ficção ou documentário, como filmagens externas, com não-atores (na asserção clássica do termo), improvisação e uso de imagens de arquivo, entre outras. É nesta perspectiva que atualmente se reconhece no cinema, quer ficcional quer documentário, uma dinâmica que muitas vezes ultrapassa o que as tradições cristalizaram, convocando novas posturas e debates sobre as diferentes maneiras de fazer cinema.

A Última Prostituta, documentário (1999, 48 min), e a *Virgem Margarida*, ficção (2013, 90 min), ambos de Licínio de Azevedo, são o exemplo da pertinência desse debate.

O documentário é visto tradicionalmente como um campo com regras – formas, discurso e uma sintaxe – a serem seguidas. Ao ultrapassar os limites “impostos”, ele marca a expressão da individualidade, da criatividade e da negação da impossibilidade de novas atitudes e visões que o Romantismo – como Escola e Movimento – defendeu e que vingaram.

É importante notar como este tipo de narrativa se encontra arreigado na sensibilidade estética de nossa época, animando uma espécie de atração quer dos cineastas quer do público. Os festivais internacionais sobre o cinema documentário, de que o DOCKANEMA⁶ é exemplo, ilustram esta dinâmica, interesse e envolvimento, quer dos cineastas, quer do público.

Na análise do campo documentário e dos seus “modos”, é inevitável inscrever a percepção de uma linha evolutiva que conflui, naturalmente, no modo “reflexivo”, ou na sua versão mais contemporânea, chamado “performático” (NICHOLS, 2010, p. 168). Ficam inscritas as opções, incluindo o gosto pessoal do autor e o horizonte ético e estético do seu tempo. A forma imagética, a narrativa – as sequências e o encadeamento – e as asserções do novo documentário estão carregadas de uma dinâmica intertextual⁷ e interdisciplinar que liga a História, a Literatura Oral, como disciplinas que permitem uma postura versátil que outorga a recuperação de jogos vozes, memória e articulação de saberes e a sua expressão.

6 Dockanema foi um festival do filme documentário realizado anualmente em Maputo desde setembro de 2006, mas suspenso em 2013 por falta de financiamentos. O festival era organizado pela Ébano Multimédia, em associação com a AMOCINE (Associação de cineastas de Moçambique) e outras instituições.

7 No caso de *A Última Prostituta* estabelece-se uma relação com a fotografia (aparentemente) estática, apresentada por R. Rangel, com o discurso político ideológico de ampla circulação.

O contexto histórico em causa é fundamental. Como diz Ricardo Rangel, no documentário, todos “nós estávamos envolvidos e engajados, incluindo as prostitutas”⁸. É tempo de recordar o projeto da criação do “homem novo”, que Guilherme Basílio explora no seu artigo “Samora Machel: O princípio do Homem Novo e seus significados”, e José Luís Cabaço refere na sua tese de doutoramento.

À semelhança do universo da oralidade, é como se imagens ganhassem vida através da “voz” ou das vozes plurais e ao mesmo tempo singulares dos contadores de histórias, à volta da fogueira. Aqui não há exatamente uma fogueira, mas uma mesa com objetos de beleza, um espelho. Há também uma cortina que dilui a imagem física, colocando em relevo as vozes e as histórias contadas num plano privilegiado. Há também uma mesa com muitas fotografias, todas carregadas de muito simbolismo. A força da imagem fotográfica ao que ela registra dá a essa imagem a estrutura de um documento, como registro de memórias. É como no caso de pesquisas de história oral, que utilizam entrevistas, sobretudo entrevistas de história de vida, o que se recolhe são memórias individuais. Em caso de entrevistas de grupo, memórias mais coletivas.

Há também lugares que despoletam memórias individuais e coletivas. “Aqui é o Café Central, aqui o Hotel (...) a Rua Araújo”. Ainda, o fato de as imagens fotográficas transmitirem uma impressão tão viva da realidade impulsiona o desenrolar de duas histórias complementares: uma sobre a imagem e outra sobre as histórias por detrás dela. Percebe-se, na conversa entre o fotógrafo Rangel e outras pessoas da época, a imanência de histórias de vida. “Esta é Zizi (...)”.

Além de acontecimentos e lugares, a memória é constituída por sujeitos – homens e mulheres – encontrados numa trajetória. Entre muitos nomes e perfis, o nome e o perfil de Margarida são mencionados. Em a *Virgem Margarida* é como se se pegasse num fio das histórias fragmentadas de a Última Prostituta e se criasse um fio condutor de uma narrativa. Através de uma personagem, se conta a história de muitas mulheres, de forma circunjacente.

Os dois filmes apresentam e representam atos de ver, ouvir e mover como estruturas sógnicas, de onde se podem tirar sentidos múltiplos. Parecem um mesmo filme, porém com propostas apresentadas de maneira diferente.

No primeiro, *A Última Prostituta*, temos pequenas narrativas (des)articuladas em virtude de serem apresentadas por diferentes vozes. As fotografias apresentadas pelo fotógrafo Ricardo Rangel (1924- 2009) surgem como um estímulo primário para as cenas subsequentes. A partir daí vozes desdobram-se em narrativas fragmentadas que contextualizam e sustentam as histórias que se vão contando. São vozes e saberes que testemunham experiências vividas. Os nomes (incluindo o de Margarida), as referências, as vozes, as perspectivas justificam-se não só pela pluralidade de visões, mas pela coesão em termos testemunhais (datas, lugares e paisagens, nomes, motivações, “culpas”, “inocências”, etc.).

O documentário, na mesma dimensão que o filme de ficção,

transpõe o que de outra forma seria o invisível, o individual, uma privacidade intrasubjectiva para a experiência direta, uma vez que é vivificado no visível, público e socialmente intersubjetivo, a partir de uma linguagem e de experiências diretas – uma linguagem que não se refere apenas à experiência direta como o seu modo de referência⁹ (SOBCHACK, 1992, p. 11). [Tradução nossa]

8 Palavras de Rangel em *A Última Prostituta*.

9 (...) transposes what would otherwise be the invisible, individual, an intrasubjective privacy to direct experience as it is embodied into the visible, public and intersubjective socially of a language of direct embodied experience - a language that that



No segundo filme, a *Virgem Margarida*, temos uma narrativa que recupera aspectos do primeiro, *A Última Prostituta*, imprimindo-lhe uma estrutura sequencial, menos fragmentada. Assistir aos dois filmes torna-se uma experiência direta, mediada pela experiência contada ou vivida e testemunhada como mediação. Percebe-se um mundo pela experiência imediata de um “outro” e, ao mesmo tempo, como experiência mediada por um outro “outro”. Aqui não é só a câmera que faz a mediação; são também as vozes que “traduzem” as experiências – as razões e as emoções.

A ideia da mediação sugerida por Sobchack ajuda a compreender as indefinições dos gêneros. Na verdade, o que está em causa é a aceitação do filme de ficção como documentário também, pois ele documenta, através da representação, na perspectiva da mediação feita pelo *outro* aqui apresentada.

Na sua *Introdução ao documentário*, Nichols (2010, p. 17) defende que este tipo de cinema levanta questões que envolvem o tipo de relação estabelecida entre o cineasta e o tema explorado e que suscitam expectativas diversas no público.

Ao longo do debate que levanta, Nichols defende que as diferenças entre ficção e documentário não garantem uma separação absoluta nas técnicas que usa, como já referimos. Porém, não são só as técnicas que os aproximam, são também os efeitos, as impressões e as percepções – cognitivas e afetivas.

A tradição do documentário está profundamente enraizada na capacidade de transmitir ao público uma impressão de “autenticidade”, de “realidade”¹⁰.

A Última Prostituta é filme catalogado como documentário. No entanto, quando nos voltamos para a *Virgem Margarida*, catalogado como ficção, também temos a impressão de “autenticidade” e de “realidade”. São essas proximidades em relação ao *efeito* que chama a atenção do público “mais curioso” ou “mais atento”. Fica no ar a pergunta: por quê? A resposta para os dois casos é que, como veículo de expressão, manifesta ou impõe um desvio do olhar do público para um universo que despoleta um conhecimento – saberes e memórias – presentes e partilhados.

Os cineastas são frequentemente atraídos pelos modos de representação do documentário quando se envolvem em questões diretamente relacionadas com o mundo histórico e as memórias que todos compartilham. No caso dos filmes selecionados, três pilares asseguram essa continuidade: a violência (física e psicológica), a religiosidade (as crenças, sobretudo animistas que povoam o nosso imaginário) e os discursos (políticos) subjacentes, muito particularmente as utopias – as expectativas de um mundo novo, homogêneo. A transferência das mulheres, de forma arbitrária, sem aviso prévio, o isolamento, os castigos corporais e as mortes são formas de violência que criam empatia e, de alguma maneira, uma leitura diferente do composto da história vivida em alguns setores da sociedade. As crenças nos feitiços e no sobrenatural e o discurso da mudança de mentalidades envolvem uma visão que o documentário resgata e inscreve a ideia de autenticidade, de pertença e de contiguidade e continuidade.

Normalmente, o documentário convida a acreditar que aquilo que vemos é o que estava lá. Esse ato de confiança pode derivar das capacidades de indexar a imagem fotográfica, sem ser plenamente sustentado por ela, procurando afastar a dúvida ou a incredulidade dando prioridades à retórica multivocal, no

not only refers to direct experience as its mode of reference (SOBCHACK, 1992, p. 11).

10 Cada quadro de um filme é um fotograma; o movimento aparente baseia-se no efeito produzido quando os fotogramas são projetados rapidamente um depois do outro. No entanto, tudo isso pode ser usado para dar impressão de autenticidade ao que, na verdade, foi fabricado ou construído.

caso, das instrutoras, das reeducandas e até dos oficiais que amiúde tinham contato com elas. É com algum risco que se aceita como regra o valor de evidência das imagens. Essas são, na verdade, um elo entre realidades, visões e memórias. São representações¹¹.

Imagem, memória e representação

“Um país, ou uma nação sem cinema é uma nação sem memória.”¹² Essas palavras de Licínio Azevedo são um apelo a reflexões multi e interdisciplinares¹³ sobre a relação entre imagem, o real, a representação e a memória que, embora aparente ser um fenômeno individual, próprio do sujeito, também deve ser entendido como um fenômeno coletivo e social. Assim, importa pensar no valor histórico da imagem e sobre o tipo de conhecimento que esta, mais particularmente, o cinema oferece, e que caminhos se podem explorar para se chegar a leituras a partir do que se nos apresenta como texto.

Um dos debates mais ricos foi o travado, quer pela relação cinema-realidade, quer pelo conceito de verdade (NICHOLS, 1997). Os mais entusiastas viram no cinema a abertura de novos caminhos que, ao permitirem um elevado grau de aproximação à realidade, tornavam possível reconstruí-la (o documentário) ou construí-la (a ficção) (FERREIRA, 2017).

O cinema coloca, pois, em debate, conceitos muito discutidos dentro do campo da crítica literária e cultural, e que têm uma função importante no presente trabalho: o de representação. A projeção no campo dos estudos literários e culturais proporcionou uma visão multidimensional do termo. Convocou possibilidades de definições que associam imagem e realidade.

Essa visão revolucionária permite dizer que “todo filme é um documentário (...) mesmo a mais extravagante das ficções evidencia a cultura que a produziu e reproduz a aparência das pessoas que fazem parte dela” (NICHOLS, 2010, p. 26).

Como histórias que são, ambos os tipos de filme apelam a leituras para se chegar aos significados e valores que nos transmitem.

Em *Virgem Margarida*, encontramos duas dimensões: a ficção e o documento. Ao mesmo tempo que torna concretos – visíveis e audíveis – os frutos da imaginação, constitui uma representação social; tornam visível e audível, de maneira distinta, aspectos da história e da realidade social, de acordo com a seleção e a organização realizadas pelo cineasta. Expressa uma leitura sobre a vida ou parte da vida de um grupo de mulheres que, tomadas como prostitutas, foram levadas para um campo de reeducação.

11 Nicola Abbagnano, no seu **Dicionário de Filosofia** (2007), indica que representação significa “imagem” ou “ideia” ou ambas as coisas e que este termo foi usado pelos escolásticos para se referirem ao conhecimento como “semelhança” do objeto. (...) Neste sentido, a imagem representa aquilo de que é imagem”. (Abbagnano, 2007, p. 853, *apud* : Dominique Vieira Coelho dos Santos “Acerca do conceito de representação”. In: **Revista de Teoria da História**. Ano 3, Número 6, dez/2011. Universidade Federal de Goiás.

12 Licínio de Azevedo, entrevista concedida a Ana Cristina Pereira e Rosa Cabecinhas (2016), intitulada “Um país sem imagem é um país sem memória...”. **40 Anos de Independência em África** <http://dx.doi.org/10.15448/1980-864X.2016.3.2298> Acesso em 02/08/2017.

13 Cf. Gabriela de Lima Grecco. “História e literatura: entre narrativas literárias e históricas, uma análise através do conceito de representação”. In: **Revista Brasileira de História & Ciências Sociais**. Vol. 6 Nº 11, Julho de 2014. Cf. Jaime Ferreira. “O cinema - documentário e ficção - como documento e discurso histórico, Faculdade de Economia da Universidade de Coimbra, <http://hdl.handle.net/10316.2/25173> Acesso 21/08/2017.



A partir de uma fotografia de Rangel, como nos conta o cineasta, ele projetou uma história que, de forma intertextual, dialoga com outras histórias contadas por “sobreviventes” ou parentes do grupo que o filme retrata.

A dimensão documental permite que a imagem favoreça uma impressão adequada, não uma garantia de “autenticidade” total. Assim como a fotografia, o filme documentário também pode ser “ajustado”. A viagem de autocarro cria a impressão de se estar naquele tempo e naqueles lugares. Volvidos muitos anos (entre 1975 e 1999), só um observador conhecedor dos espaços percebe as mudanças operadas nos locais por onde passou a caravana das mulheres.

Os filmes de ficção geralmente dão a impressão de que se olha para dentro de um mundo privado e incomum de um ponto de vista externo, de uma posição vantajosa, como sujeitos, no mundo histórico, ao passo que os documentários geralmente dão a impressão de que, de nosso cantinho no mundo, olhamos para fora, para alguma outra parte do mesmo mundo. (NICHOLS, 2010, p.117)

Essa ideia faz pensar que é importante redimensionar a relação geracional dos temas abordados. Naturalmente, um jovem que tenha nascido depois da independência vê a película como um “outsider”, um observador distante; já uma outra geração, com envolvimento vivencial, vê o universo representado, apelando para uma postura diferente. A observação é feita numa outra perspectiva. É como ler um capítulo das suas próprias vidas escritas por mão própria e cuja leitura despoleta a necessidade de revisitação das memórias individuais e coletivas.

Como documento, a *Virgem Margarida* representa um domínio recalcado, registrado algures na memória. Na narrativa, distinguem-se diferentes pontos de vista na representação de diversos polos da sociedade: do poder instituído, das instituições que ordenam e concretizam a ordem de levar as mulheres para que sejam reeducadas – lembre-se aqui o projeto de formação do homem novo, os pontos de vista dos grupos envolvidos – das reeducadoras e das em processo de reeducação, enquanto indivíduos e grupos.

Encontra-se, nos sujeitos envolvidos, quer como representações, quer como estratégia, uma inscrição de um modo de persuasão que orienta o olhar do público – aceitação, conformismo, rebeldia, introspecção, mas sobretudo uma empatia.

Essa reflexão, que associa a ficção e documentário, torna-se plausível pela representação feita em três dimensões:

1) O filme oferece-nos uma representação reconhecível do universo moçambicano. Pela dinâmica estrutural inerente ao filme – audiovisual – registra situações e acontecimentos com notável atratividade, concretiza imagens, lugares e coisas que se poderiam hipoteticamente ver fora do cinema. Esta característica, por si só, muitas vezes fornece uma base para a “autenticidade” que se pode traduzir como credibilidade: vê-se o que estava lá, diante da câmara – “deve ser verdade”.

2) Os aspectos subjacentes, como o medo, a incerteza e a proximidade das dimensões culturais exploradas envolvem emoções muito conhecidas dentro dos padrões tangíveis, devido à verosimilhança.

3) Os sons, as vozes, as canções completam o círculo de memórias despoletadas e o caráter “real” do registro. Ao lado do poder extraordinário da imagem fotográfica que não pode ser subestimado, impõe-se o poder do som. Embora a imagem esteja sujeita a restrições, uma vez que não consegue dizer tudo o que se quer saber sobre o que aconteceu (e pode ser alterada tanto durante como após o fato, por meios con-

vencionais e digitais), o som também efetua a sua contribuição. O som convoca e faz despoletar emoções e inscreve o código complexo da Literatura Oral.

Os cineastas de documentários muitas vezes assumem o papel de representantes das vítimas e do público. As imagens que trazem são aparentemente neutras. Elas (as imagens) falam em favor dos interesses de outros, dos sujeitos-tema dos seus filmes – pobres, prostitutas, guerreiros, guerrilheiros, operários, etc. As prostitutas são tomadas numa dimensão humana que a instituição “da ordem” considera como desordem, não humana, desvio, caos que é preciso trazer à ordem. O público é convocado a aproximar-se do grupo de mulheres ali coisificado. Através da Margarida, a virgem, aquelas prostitutas deixam de ser prostitutas e passam a ser simplesmente mulheres. Mulheres incompreendidas, vítimas do terror de uma visão incompreendida.

Conclusão

Os gêneros e os modos de fazer cinema continuam a suscitar debates pela dinâmica que instauram ao longo da história e em diferentes contextos. A dialogia presente entre a imagem, a memória e a representação inscreve a tônica das discussões conceituais mais amplas e envolve concepções diferenciadas das narrativas cinematográficas, revelando a valoração positiva implícita na (in)definição de fronteiras.

A discussão das acepções das fronteiras

reafirma a possibilidade de um saber que desloca, do centro da arena, o recorte analítico que gira em torno de variações sobre a fragmentação subjetiva (seja na análise, seja no discurso fílmico, propriamente). Uma pesquisa mais detalhada neste sector, deve contrapor a definição do campo documentário dentro do recorte analítico-cognitivista.

(RAMOS, 2001, p. 197)

De fato, o cerne da questão está em aceitar o filme de ficção como documento de uma época e de realidades representadas.

Referências

BASÍLIO, Guilherme. Samora Machel: O princípio do Homem Novo e seus significados. In: **Revista Udzimi**, nº 7, Maputo, 2011. <https://www.revista.up.ac.mz/index.php>. (visitado em 12.05.2017).

CABAÇO, José Luís. **Moçambique: identidades, colonialismo e libertação**. São Paulo, 2007 (Tese de Doutorado).

COELHO, Dominique Vieira dos Santos. Acerca do conceito de representação. In: **Revista de Teoria da História**. Ano 3, Número 6, dez/2011 Universidade Federal de Goiás.

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

FERREIRA, Jaime. O cinema - documentário e ficção - como documento e discurso histórico. In: **Notas Económicas**, Faculdade de Economia da Universidade de Coimbra, 1993. <http://hdl.handle.net/10316.2/25173> (Visitado: 21-Aug-2017).



GRECCO, Gabriela de Lima. História e literatura: entre narrativas literárias e históricas, uma análise através do conceito de representação. In: **Revista Brasileira de História & Ciências Sociais**. Vol. 6 N° 11, Julho de 2014.

MATUSSE, Gilberto. **A Construção da Imagem da Moçambicanidade em José Craveirinha, e Mia Couto e Ungulani Ba Ka Khosa**. Maputo: Livraria Universitária/Universidade Eduardo Mondlane, 1993.

NICHOLS, Bill. **La representación de la realidad**. Barcelona: Paidós, 1997.

NICHOLS, Bill. **Introdução ao documentário**. 5. ed. São Paulo: Papirus, 2010.

PEREIRA, Ana Cristina e Rosa Cabecinhas. Um país sem imagem é um país sem memória...: Entrevista com Licínio de Azevedo. **40 Anos de Independência em África**, 2016 <http://dx.doi.org/10.15448/1980-864X.2016.3.2298>

POLLAK, Michael. Memória e identidade social. In: **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, vol. 5, p. 200-212, 1992.

RAMOS, Fernão Pessoa e CATANI, Afrânio (orgs.). O que é documentário? in **Estudos de cinema SOCINE 2000**. Porto Alegre: Editora Sulina, 2001, pp. 192/207

SOBCHACK, Vivian. **The address of the eye. A phenomenology of film experience**. Princeton University Press, 1992.

ABSTRACT:

*In Mozambique, as in many other parts of the world, cinema nowadays assumes configurations regarding genres and modes, dynamic and innovative, especially in the ethical and aesthetic perspective. Having as object of reflection *A última prostituta* and *Virgem Margarida*, both of Licínio de Azevedo, the article intends to discuss the boundaries between the documentary cinema and the one of fiction. In the light of cinematographic theories and practices, interdisciplinary and intertextual readings that link image, theories and practices of representation and of memory that allow to associate techniques and semantic effects, from structures that function as signs and values constructs of senses are approached. The reflection is fundamentally a call to reflections that take the objects - cinematographic works - as texts that are inserted in different contexts and that investigate the world, summoning plural and dynamic visions.*

KEYWORDS: *documentary, fiction, representation, meanings.*

RESUMEN:

*En Mozambique, como en muchas otras partes del mundo, el cine, hoy, asume configuraciones referentes a géneros y modos dinámicas e innovadoras, principalmente en la perspectiva ética y estética. Teniendo como objeto de reflexión *A última prostituta* y *Virgem Margarida*, ambos de Licínio de Azevedo, el artículo pretende discutir las fronteras entre el cine documental y el de ficción. A la luz de las teorías y prácticas cinematográficas se aproximan lecturas interdisciplinarias e intertextuales que ligan imagen, teorías y prácticas de representación y de memoria que permiten asociar técnicas y efectos semánticos, a partir de estructuras que funcionan como signos y valores constructores de sentidos. La reflexión es fundamentalmente un llamado a reflexiones que tomen a los objetos - obras cinematográficas - como textos que se insertan en contextos distintos y que indagán el mundo, convocando visiones plurales y dinámicas.*

PALABRAS-CLAVE: *documental, ficción, representación, sentidos.*





VIRGEM MARGARIDA: DO SUBLIME AO TRÁGICO

VIRGEM MARGARIDA: FROM SUBLIME TO TRAGIC

VIRGEM MARGARIDA: DE LO SUBLIME A LO TRÁGICO

Ana Maria de Souza¹

Regina da Costa da Silveira²

RESUMO:

A proposta deste artigo é interdisciplinar por agregar recortes conceituais que dizem respeito aos binarismos antropológicos, à construção da trama narrativa e à história do povo africano, na análise do filme *Virgem Margarida*, de Licínio Azevedo. Trata-se do drama sobre um contingente de mulheres aprisionadas por um grupo de governantes e seus aliados, cujo projeto de nação vem pautado por uma concepção da razão que se sobrepõe aos mitos e às crenças populares moçambicanas. Além de narrar um fato muito próximo do acontecido no processo de independência de Moçambique, o filme enfoca principalmente o sofrimento humano, a convivência e o ódio que saltam do sublime ao trágico, do cômico ao excelso entre as mulheres e seus gozoes durante o confinamento em grande grupo.

PALAVRAS-CHAVE: história moçambicana; razão; mulheres; binarismos.

Estudar as relações sociais dentro de um grupo restrito, levando em conta seu contexto geográfico, histórico e sociopolítico, era método tradicional hoje substituído pelo contexto sempre planetário, escreveu Marc Augé (2014, p. 9). Desafiadora para os estudos críticos das artes literatura e cinema, a afirmação do antropólogo acrescenta aos pesquisadores uma preocupação a mais. Pensa-se, portanto, na proposta de Augé como algo que desestabiliza e amplia, embora não invalide, o método tradicional de se estudar as relações sociais que constituem desde cedo a memória coletiva de um povo.

De certo modo, a investigação e análise de uma obra literária ou de um filme estaria a requerer não o apagamento das diferenças socioculturais, mas a anulação tanto quanto possível das dicotomias, como querem os contemporâneos Eduardo Viveiros de Castro e Phillipe Descola. Segundo os antropólogos, muitas são as dicotomias que opõem “sob os rótulos de Natureza e Cultura: universal e particular, objetivo e

1 Doutoranda em Letras na UniRitter. anamariade_souza@yahoo.com.br

2 Docente em Letras da UniRitter. regina.flausina@gmail.com

subjetivo, físico e moral, fato e valor, dado e construído, necessidade e espontaneidade, imanência e transcendência, corpo e espírito, animalidade e humanidade e tantos outros.” (VIVEIROS DE CASTRO, 2013, p. 348). Na linha de Edmund Husserl, o assunto é tratado por Descola, lembrando que “se os humanos tentassem experimentar qualquer forma de auto abstração, abandonando a representação do mundo instituído e tudo que ele representa, o único recurso para autoavaliação que teriam disponíveis então seriam seus corpos e sua intencionalidade.” (DESCOLA, 2006, p.11). Assim, ainda que infinitas venham a ser as conexões e interações entre a fisicalidade e a interioridade, ou mente e corpo, esta é a dicotomia que se mantém desde Aristóteles. O estagirita denominava corpo e *anima*; e, antes dele, o pré-socrático Anaxágoras (séc. IV a.C) empregava os conceitos de *Nōus* (pensamento, intelecto) e o corpo.

A proposta deste artigo é, portanto, interdisciplinar; agrega recortes conceituais da antropologia na análise do drama *Virgem Margarida*, filme que retrata a situação vivida por um grupo de indivíduos com suas raízes nas crenças que compõem as bases da oralidade na história de Moçambique, e de um grupo de governantes e seus aliados cujo projeto de nação vem pautado por uma concepção da razão que se sobrepõe aos mitos e às crenças populares moçambicanas. Trata-se do filme de Licínio Azevedo, composto por um enorme contingente de prostitutas, comandadas por mulheres de um exército; estas, por sua vez, sob o jugo de homens que, em última instância, compõem “ordens superiores” em Moçambique. Nessa direção, a análise do filme *Virgem Margarida* deve situar, já nesta introdução, os limites impostos aqui pelo lugar de onde se fala. Vale dizer então que não se trata de pesquisa sobre a arte do cinema. Como professoras-pesquisadoras das literaturas de língua portuguesa, interessa-nos, sim, a história pós-colonial moçambicana, imbricada na atuação dos dois partidos, a FRELIMO e a RENAMO, com as controvérsias geradas por ambos e que no filme assim se expressam. Ora, perceber que a história da humanidade está em constante ir-e-vir seria mais uma vez atestar o processo inexorável do *corsi ricorsi*, de Giambatista Vico, o ritmo e a incursão de urobora na história a que as nações do mundo inteiro parecem predestinadas de modo fatal e irrevogável.³ Mas nesse processo de repetição é possível observar um salto entre o sublime e o trágico, entre o cômico e o excelso. O salto ocorre também entre o que rege a ética a que se subordinam, ou deveriam se subordinar, as interrelações humanas, e ao que o indivíduo tem de recorrer, seja para assegurar o poder de uns sobre os outros, seja para atender suas necessidades mais imediatas, para, afinal, se manter vivo.

Propõe-se o debate acerca de conceitos, tais como o animismo que embasa o Grupo de Pesquisa “Imaginação criadora na constelação conceitual do animismo”, atualmente credenciado junto ao CNPq, sobremaneira no que se refere ao processo que rege as identificações do sujeito ao se deparar com uma alteridade desconhecida humana ou não-humana.

3 Uma investigação sobre a expressão “*corsi ricorsi*” diz respeito aos governos que se sucedem, que antes combatiam o autoritarismo, por exemplo, e passam a adotar a mesma postura do colonizador, tão logo chegam ao poder. Nesse sentido, a análise literária empreendida a romances de Alejo Carpentier, Miguel Ángel Asturias, Isabel Allende, entre outros, exemplificam o assunto à época das ditaduras militares latino-americanas.



1. “O camarada foi pior que o colono”

A trama do filme de Licínio Azevedo⁴ apresenta os castigos a que foram submetidas as mulheres do Norte e do Sul de Moçambique, então recolhidas da Rua Araújo, em Maputo, em seu trabalho de prostituição noturna no período pós-colonial moçambicano, fatos que representam a imposição de uma ordem que as subjuga ao regime ditatorial e ao tratamento desumano extremo. *Virgem Margarida* é ambientado no espaço urbano e rural, mais especificamente no campo, interior da capital moçambicana, Maputo.

O espaço rural é o palco onde se desenrola a história dos personagens: mata fechada, em que as prisioneiras deverão abrir estradas, construir suas moradias e plantar para que possam se alimentar. Este espaço opressor é percebido desde o início da narrativa carregado de imagens fortes, ou seja, da falta de liberdade, de comunicação, o que remete ao regime colonial e pós-colonial. As personagens com suas vestes representam os locais em que vivem, como as prostitutas com roupas decotadas, as mulheres do Sul com suas capulanas, e Margarida com suas roupas de camponesa, o que aponta para a simplicidade e para sua inocência.

O filme traz à cena um difícil momento pós-colonial em Moçambique, retratando de forma muito realista os acontecimentos pós-independência, mas o que se destaca é o drama vivido pelas mulheres. Essas mulheres seriam reeducadas sob disciplina e trabalhos forçados, impostos por militares, para que corrigissem a “má vida” que levavam, segundo a FRELIMO. Além de narrar um fato muito próximo do acontecido após a independência de Moçambique, o filme de Licínio enfoca a religião africana, mitos e costumes e principalmente o sofrimento humano, a convivência e o ódio entre as mulheres durante o confinamento em grande grupo.

No filme de Licínio Azevedo predomina a atuação das mulheres. São mulheres que deixam em casa os filhos com outras mulheres ou foram obrigadas a deixar na solidão suas próprias mães, a exemplo de uma das personagens que teve de abandonar a mãe parálitica, e de uma prisioneira de quem o filho morreu e, somente após seis meses, ela toma conhecimento. São mostradas situações de mulheres que foram subjugadas, como é o caso da comandante Maria João que após de dez anos de guerra foi obrigada a cumprir mais uma missão. Talvez por isso tenha sido abandonada pelo noivo.

Gayatri Chakravorty Spivak, teórica indiana, publicou em 1985 o artigo *Pode o subalterno falar?* e nele a autora chama atenção não só para vida do subalterno colonial, mas principalmente para a figura da mulher negra, pobre e colonizada, o que lembra as mulheres em *Virgem Margarida*, com o acréscimo de ainda essas serem mulheres solteiras e “de má vida”. Conforme a autora indiana: “Se, no contexto da produção colonial, o sujeito subalterno não tem história e não pode falar, o sujeito subalterno feminino está ainda mais profundamente na obscuridade” (SPIVAK, 2010, p.67).

Como é possível perceber, esse campo de reeducação para mulheres prostitutas torna-se contraditório, já que a FRELIMO em seus princípios se dizia a favor da emancipação da mulher, quando, na realidade, as humilhava e as subjugava ao regime autoritário e desumano.

4 Licínio Azevedo nasceu em Porto Alegre, 1951. Radicado em Moçambique desde 1975, é um dos fundadores da empresa moçambicana de produção de cinema Ébano Multimídia e produtor de vários longas-metragens e documentários no INC (Instituto Nacional de Cinema de Moçambique), participou em experiências de Ruy Guerra e de Jean-Luc Godard. Os seus diversos documentários foram premiados em todo o mundo. A sua primeira ficção (média-metragem) *O Grande Bazar* foi apresentado em inúmeros festivais. Filmografia principal: *A Colheita Do Diabo*, 1988, Marracuene, 1990, *Adeus RDA*, 1992, *A Árvore dos Antepassados*, 1994. *A Guerra da Água*, 1996. *Tchuma Tchato*, 1997. *Massassane*, 1998. *A Última Prostituta*, 1999. *Histórias Comunitárias*, 2000. *A Ponte*, 2001. *Eclipse*, 2002. *Desobediência*, 2002. *Mãos de Barro*, 2003. *Acampamento de Desminagem*, 2005. *O Grande Bazar*, 2006. *Hóspedes da Noite*, 2007. *A Ilha dos Espíritos*, 2010. *Virgem Margarida*, 2012. Disponível em: <http://www.marfilmes.com/pt/africafilms/virgem+margarida.htm> Acesso em: 30/05/2017

É importante conhecer aspectos da história de Moçambique para que se possa entender o contexto do filme em questão. Após dez anos de guerra (1964-1974), em 25 de junho de 1975, Moçambique pôde comemorar o fim do regime colonial, e a FRELIMO assumia então a presidência do país. Fundada na Tanzânia, em 25 de junho de 1962, a Frente de Libertação Moçambicana foi composta pela junção de três organizações nacionalistas: União Nacional para Moçambique Independente (UNAMI), União Democrática Nacional de Moçambique (UDENAMO) e a (MANU) African National Union Mozambique.

O projeto político implantado pela FRELIMO tinha como proposta de governo a construção de uma nova sociedade socialista em que o lema do partido era a formação do “homem novo”, sem tribalismos, sem ritos, obscurantismos, sem racismo ou regionalismos. Uma proposta de unidade para formar uma nova nação em que as diferenças seriam, tanto quanto possível e necessário, apagadas ou, pelo menos, “borradas”, era preciso descolonizar as cabeças, tirar todo e qualquer resquício ocidental do território africano.

O novo governo almejava implementar mudanças de comportamentos, bem como adoção de novos valores e superação da opressão vivida durante o período colonial. No entanto, “o camarada foi pior que o colonizador”. Se a intenção da FRELIMO era integrar o país à contemporaneidade, modernizar instituições, formar um homem novo, com mentalidade nova, o campo de educação para mulheres de “má vida” mostrou-se o contrário.

De acordo com Carlos Quembo, em *Cadernos de História de Moçambique*:

Para a FRELIMO, só é considerado trabalho aquele que é moderno e qualificado. Todos os que se dedicavam à venda no setor informal, geralmente apelidado candonga (Mercado Negro) não eram considerados trabalhadores ou ‘produtores’ e deviam assim ser conduzidos ao campo para se dedicar a uma atividade ‘produtiva’. A este nível há uma proximidade, um paralelismo entre a ideologia da FRELIMO e ideologia colonial. [...]. Assim pode-se compreender a escolha dos locais mais distantes de Maputo e Beira. É também este objetivo não assumido que permite explicar a diferença entre a Operação Produção e os campos de reeducação. Nestes últimos, os condenados, uma vez terminado o período de reeducação, podiam retornar às suas zonas de origem, se tivessem sobrevivido. Contrariamente, os afetados pela Operação Produção eram enviados para se estabelecerem definitivamente em Niassa e Cabo Delgado, apesar dalguns terem retornado. O facto desta Operação ter abrangido também os Testemunhas de Jeová e os curandeiros sugere que a questão central não era somente a produção, pois os Testemunhas de Jeová e os curandeiros não careciam de meios para habitar nas cidades, e não eram improdutivos. Mas a sua presença nas cidades podia ser uma ameaça para o projeto político da FRELIMO, mesmo que fossem socialmente úteis à população urbana. (QUEMBO, 2013, p.68)

Isso se expressa de maneira clara na fala da comandante Maria João, quando a comandante diz que o inimigo pode estar “entre nós”. Ao invés de buscar suas raízes culturais moçambicanas, o “camarada” não só censurou a tradição, a religião, como proibiu os ritos dessa população, praticados à maior parte das vezes por mulheres, e que passaram a negar suas tradições, sob penas de serem consideradas inimigas da revolução.

Para Frantz Fanon, “a descolonização é sempre um fenômeno violento” (FANON, 1961, p.31). Por isso mesmo, a necessidade de contextualização dos fatos para deixar emergir aspectos culturais da sociedade retratada na obra fílmica torna-se nesse caso imperiosa, uma vez que tais aspectos subjazem na base de sua criação. A narrativa apresenta as questões relacionadas à relação com o outro e com suas diferenças, no que tange às questões de gêneros, à fragmentação e reconstrução de identidades, destruídas pela opressão sofrida pelo colonizador e, afinal, pelo colonialismo.

Após quarenta anos da independência de Moçambique, historicamente um período muito curto, não é de se estranhar que a guerra e o colonialismo sejam temas frequentes em obras e publicadas em livro



ou levadas ao cinema. Não raro, a imagem do colonizador e do colonizado, e de suas fragilidades diante um mundo dilacerado pela colonização/descolonização, é retratada. A arte desconfia da história. Assim: “O colono faz a história e sabe que a faz. [...] A história que escreve não é, pois, a história do país que ele despoja, mas a história da sua nação onde ele rouba, viola e espalha a fome” (FANON, 1961, p.47).

Instaurada a independência em Moçambique, a FRELIMO começa a implementar seus princípios ideológicos, a construção de uma sociedade socialista. Entre as medidas adotadas, foram criados os campos de educação para mulheres de ‘má vida’, que tinham como objetivo eliminar costumes adquiridos do colonizador. Nas zonas rurais, foram criados centros de reeducação para as mulheres prostitutas e, segundo alguns textos, até mulheres que moravam sozinhas foram trazidas para estes centros.

Estas mulheres eram levadas de suas casas e capturadas nas ruas sem nenhuma comunicação aos seus familiares, recolhidas e enviadas diretamente ao norte do país. Lá, elas eram obrigadas ao trabalho forçado, à construção das machambas, à abertura de estradas. Nos campos de reeducação, não havia abrigo, comida suficiente e eram as mulheres que tinham que plantar, colher e fazer sua própria alimentação. A divisão da pouca comida servia para os ensinamentos contra o individualismo, dentre outros princípios da FRELIMO. Era preciso “lavar bem as cabeças” para se construir mentes novas e é neste contexto que se passa o filme *Virgem Margarida*.

Como se observa, a análise de filmes proporciona a interdisciplinaridade para ampliar a reflexão em outras áreas, como a de literatura, de história, de crítica, de filosofia e de antropologia. Nesse sentido, a arte, a cultura, a estética podem, eventualmente, colaborar para o desenvolvimento integral do ser humano. Trata-se do impulso lúdico e do impulso formal sobre o qual escreveu Friedrich Schiller, em *A Educação Estética do Homem* (2011), despertando no humano um universo de sentimentos. Friedrich Schiller, após estudar a obra de Immanuel Kant, aproximadamente em 1791, tinha como objetivo entender a visão estética kantiana, principalmente, o conceito de sublime. Esse sentimento ocorre quando o sujeito se depara com algo de tamanha grandeza que o seu entendimento se torna quase impossível, e Schiller assim o definiu:

Sublime denominamos um objeto frente a cuja representação nossa natureza sensível sente suas limitações, enquanto nossa natureza racional sente sua superioridade, sua liberdade de limitações; portanto, um objeto contra o qual levamos a pior fisicamente, mas sobre o qual nos elevamos moralmente, por meio de ideias. (SCHILLER, 2011, p.21)

Dito de outra forma, trata-se do próprio sofrimento, o dano moral e cívico que pode dar ao sujeito a oportunidade de se transformar diante daquilo que o oprime, como podemos observar no filme *Virgem Margarida*. Ao mesmo tempo em que as mulheres são aterrorizadas pela comandante Maria João, elas continuam lutando para fugir do campo.

Considerado como sendo a “sétima arte” o cinema⁵ permite discutir o conceito de arte e estética, como podemos ver no filme de Azevedo. Narrativa linear com início, meio e fim, o filme em questão coloca o espectador diante de cenas, a maioria delas permeadas pela violência, mas também pela solidariedade e, mais raro, percebem-se cenas de humor⁶. Conforme Paulo Filipe Monteiro, em *Fenomenologia do Cinema*,

Poderia esperar-se que, como nas outras artes ficcionais, houvesse no cinema uma divisão entre os que decidem levar, naturalisticamente, a ilusão da realidade o mais longe possível, num jogo convencional em que o espectador esquece que está perante o logro de uma ilusão (e paga, justamente, para ser

5 O cinematógrafo foi inventado pelos irmãos Auguste Lumière e Louis Jean Lumière, no final do século XIX.

6 Exemplo disso, é quando a personagem Rosa canta “Domingo à tarde”, do brasileiro Nelson Ned (1947-2014), música que foi sucesso no Brasil e em Portugal.

enganado), e, por outro lado, aqueles que, para não abrirem mão das potencialidades artísticas ou políticas do seu trabalho, recusam esse ilusionismo naturalista, procurando que não se perca de vista que o cinema é uma construção e uma arte (MONTEIRO, 1996, p. 4)

Por outro lado, Jean Mitry⁷ (1963) afirma que o cinema é uma das maiores artes da humanidade, pois permite ao espectador comparar seus modos de ver e avaliar a realidade com os de outras pessoas, projetando novos significados de volta à realidade. Ao tratar da transposição fílmica para a composição de uma obra literária, Linda Hutcheon observou, em *Uma teoria da adaptação*, que o livro resulta pequeno e sem pretensões romanescas, e que “[um] romance, ao contrário, a fim de ser dramatizado, tem de ser destilado, reduzido em tamanho e, por conseguinte, em complexidade.” (HUTCHEON, 2013, p. 64). Como se sabe, nenhum romance ou outra produção literária precedeu a produção de *Virgem Margarida*. A história moçambicana do período imediatamente posterior à colonização constitui, pois, a matéria para o filme. E um drama assentado em fatos históricos próximos no tempo foge do gênero da epopeia. Por isso mesmo, baseado em fatos reais, o drama no cinema é capaz de produzir no espectador sentimentos de empatia, com a sensação de maior proximidade diante do elenco.

Retornando à descrição das personagens, Margarida é uma jovem camponesa, de dezesseis anos, analfabeta, que vai até a cidade comprar o vestido de casamento, pois está noiva e seu noivo já pagou o lobolo⁸. É presa por engano, juntamente com outras trezentas mulheres que são recolhidas na rua e em casas de espetáculos, classificadas de prostitutas, mulheres de má vida. Estas mulheres são levadas para um lugar muito distante do local onde foram apreendidas, ficando sem contato com seus familiares.

A promessa é de que, depois deste treinamento, seriam devolvidas as suas casas, pois estariam prontas para serem esposas e cuidar dos filhos e maridos para reconstrução de um novo país: “(...) não sabem varrer, não sabem cozinhar, não sabem fazer coisas que uma mulher, uma mãe deve saber (...)”, diz a Comandante Maria João. Elas deveriam representar bem o novo país, com um novo pensamento e se livrarem do pensamento colonizado que ainda tinham.

Os ideais nacionalistas da FRELIMO aparecem de forma clara em diferentes momentos do filme, ficando evidente o objetivo da FRELIMO nos campos de reeducação para mulheres, ou seja, o apagamento da cultura tradicional da identidade moçambicana, em que as tradições, costumes e religião são desrespeitados, e por fim proibidos.

2. As formas elementares do animismo em *Virgem Margarida*

O propósito dos dirigentes nos campos de reeducação, como se observou, deixa evidente a intervenção no sentido de anular a identidade e subsumir a religião. Isso se expressa na vida e morte de Laurinda no filme em análise. Vítima da fome no centro de reeducação, a moça passa mal ao ingerir uma galinha que

7 Jean Mitry (Sois sons, Aisne, França - 7 de novembro de 1907 – La Garenne-Colombes, 18 de janeiro de 1988) foi um teórico do cinema, crítico e cineasta francês, cofundador da primeira sociedade de cinema francesa e, posteriormente, da Cinemateca Francesa em 1938. Acesso em 17/07/2017 https://pt.wikipedia.org/wiki/Jean_Mitry

8 O lobolo é um costume cultivado até hoje no Sul de Moçambique. Segundo esta tradição, a família da noiva recebe dinheiro pela perda que representa o seu casamento e a ida para outra casa. A tradição do lobolo tem sido tema de muitas controvérsias em Moçambique. Mesmo depois da independência, que tentou desvalorizar os antigos costumes, o lobolo vingou e muitos jovens começam também a valorizar esta cerimônia. Acesso em 10/06/2017; <http://www.dw.com/pt-002/lobolos-casamentos-em-moçambique-ontem-e-hoje/>.



tem um fio vermelho amarrado em uma das pernas: “Era uma galinha muito bonita e estava com fome”, diz a personagem; “era uma galinha com trabalho, protegida”, adianta Rosa. Recolhida à cama, Laurinda tinha a barriga muito inchada e de dentro dela ouvia-se um som “*chuc, chuc*”. Rosa vai até à comandante Maria João e diz que precisa encontrar o dono da galinha para tirar o feitiço. A comandante responde que não quer saber de obscurantismos, uma vez que ali no campo de reeducação tudo é científico. O feitiço não foi desfeito e Laurinda acaba morrendo. Trata-se de algo extraordinário, ameaçador, alça-se ao insólito.

Um breve passeio pela constelação conceitual do insólito, leva-nos ao conceito de animismo, junto ao propalado conceito do fantástico europeu, do realismo maravilhoso e realismo mágico latino-americano. O animismo foi concebido, antes mesmo do século XIX, quando Frazer e Tylor a ele se dedicaram, como concepção mais antiga da natureza e que congrega os mitos. Sobre o fantástico, o crítico Tzvetan Todorov (1970) exemplifica-o com obras literárias oitocentistas, ao tempo em que o caracteriza pela hesitação do leitor diante de fenômenos insólitos, seria o caso da produção literária de Franz Kafka. Para falar do realismo mágico e maravilhoso, cabe lembrar, de modo muito sucinto, que é no século XX que se concentraram na América Latina exemplos notáveis, tais como Alejo Carpentier, teórico e escritor do gênero. Segundo o cubano, “[o] extraordinário não é necessariamente belo ou bonito; não é bonito nem feio; é acima de tudo assombroso por aquilo que tem de insólito. Tudo o que é insólito, tudo o que é assombroso, tudo o que escapa às normalidades estabelecidas é maravilhoso”. (CARPENTIER, 1987, p.122). Com o realismo animista, o professor sul-africano Harry Garuba intenta, neste século XXI, dar conta de uma realidade que se desprende dos modelos europeus e latino-americanos, para evidenciar o contexto em que o insólito se instaura entre os africanos. Nesse sentido, percebemos que a teoria de Garuba tem seus pilares no animismo, ainda hoje estudado por antropólogos, como os já citados Eduardo Viveiros de Castro e Philippe Descola, pelo norte-americano Graham Harvey e ainda pela inglesa Caroline Honey. Garuba considera demasiado estreito o conceito de realismo mágico para dar conta do animismo africano e usa a expressão “reencantamento do mundo” para descrever um processo, segundo o qual elementos mágicos do pensamento não são apenas deslocados, mas assimilam novos elementos na ciência, na tecnologia e organização do mundo dentro da cosmovisão, em que o racional e o científico são apropriados e transformados no místico e no mágico.⁹

Amparados nos primeiros, os mais recentes estudiosos admitem a dissolução das dualidades que se abrigam sob os conceitos de natureza e cultura, ao tempo em que reconhecem como possível a permanência do dualismo fisicalidade e interioridade na natureza. O animismo seria, assim, a *anima*, o sopro de vida, a respiração que se estende aos elementos vivos da natureza. Nesse sentido, ao reencenar os mitos, os indivíduos lembram que não há povo sem seus rituais. Arrebatado por uma espécie de poder exterior, o homem cedo tenta se preservar. Para livrar-se dos males de que se vê ameaçado, o indivíduo se transforma, enquanto é levado a pensar e agir de modo diferente do que rotineiramente ele é, e a máscara que cobre por vezes o seu rosto, ornamentos, animais e objetos de que lança mão em cerimônias e rituais nada mais são do que a sua transformação para um mundo diferente, povoado de forças que, se não o metamorfoseiam, constituem símbolos e metáforas da realidade sobre a qual ele se dobra ou que não raro ele não consegue suportar. O conceito de animismo remete aqui, com efeito, o tratado do sublime de Longino

9 Ao tratar das expressões “materialismo animista” e “inconsciente animista”, o autor lembra que esses termos têm seus ecos no conceito de “materialismo cultural”, de Raymond Williams, e de “inconsciente político”, de Fredric Jameson. Com a expressão “reencantamento de mundo”, Garuba recorda Max Weber. Este, por sua vez, muitas vezes recorreu a Friedrich Schiller, com o “desencantamento do mundo”, observando as mudanças nas atitudes e práticas ocasionadas pela racionalização cada vez mais secular do mundo provocada pela modernidade a ascensão do capitalismo.” (GARUBA, 2012, p. 239)

e de Friedrich Schiller. Para este, o sublime teórico é exemplificado por fatos que o indivíduo consegue administrar pela via da razão: o mar navegável; por outro lado, o sublime prático seria metaforicamente representado por maremotos e terremotos, que é quando a natureza avassaladora atua e escapa à capacidade de o indivíduo, diante dela, se preservar. É de Max Müller¹⁰ a afirmação de que o primeiro impulso ao pensamento religioso e à linguagem religiosa foi dado devido à maravilha espetacular do homem diante do desconhecido. Dessa sensação esmagadora constituída pelo infinito, que nos envolve e domina, é que teriam derivado as religiões.

3. As formas elementares da cultura africana

A cultura africana ainda é desconhecida por uma grande parte dessa população, para não falar no acentuado anonimato do chamado realismo animista no continente europeu; não é raro ouvir-se ainda hoje que o africano é um povo sem cultura, atrasado. Isso se deve, em parte, à existência de poucos estudos voltados para manifestações artísticas africanas em língua portuguesa, como o teatro e o cinema, principalmente dentro do meio acadêmico.

Além disso, nos séculos que nos precederam, o uso de termos como “selvagem” e “primitivo” eram comuns para designar os povos que estavam longe das sociedades ditas então “civilizadas”. Definir o que é cultura tornou-se, por vezes, muito difícil devido às suas várias significações e ao uso de um vocabulário que durante muitos séculos atribuiu à cultura significados preconizados pelo ocidente. Entender a cultura africana em suas peculiaridades é entendê-la em sua pluralidade e em suas diferenças; é entender, afinal, a sua relação de reciprocidade existente entre a dualidade sagrado-profano presente na vida cultural e religiosa. Para Émile Durkheim, que viveu entre 1858 a 1917, “a vida coletiva podia alcançar, com efeito, o máximo de intensidade e de eficácia e, portanto, dar ao homem um sentimento mais forte da dupla existência que vive” (DURKHEIM, 1996, p.226). O autor de *As Formas Elementares da Vida Religiosa* entende que os povos “ditos civilizados” mascaram a dupla existência sagrado/profano em suas relações coletivas. Ao tratar do totem, pensado sob a figura de um animal ou de uma planta, o autor lembra que esses elementos não só deram nome ao clã, como também lhe serviram de emblema. O totem é a bandeira do clã, afirma Durkheim: “O soldado que morre por sua bandeira, morre por sua pátria. [...]. Perde-se de vista que a bandeira é apenas um signo, que não tem valor por si mesma, mas somente faz lembrar a realidade que ela representa.” (DURKHEIM, 1998, p. 227). Nesse sentido, o filme de Licínio Azevedo observa que os chamados “camaradas” e suas súditas “comandantes” cumpriam ordens para consolidar um signo, no caso, a bandeira de um partido, a FRELIMO, e não a bandeira da pátria como um todo, o que uma nação e seu signo deveriam representar.

4. Considerações finais

A propósito, a atuação da comandante Maria João, o drama enfrentado por ela diante da traição e das contrariedades do camarada que estupra a virgem Margarida, lembra, com efeito, que os sentimentos fortes que experimentamos devem ser relacionados a um objeto concreto, sob pena de não os sentirmos senão de maneira confusa. Isso diz respeito aos rituais exercidos pelas mulheres sob o mando de Maria João. Com dificuldade para relacionar apenas com o pensamento as partes e a complexidade do que seja a pátria, a

¹⁰ Apud DURKHEIM, 1998, p.66.



comandante age em nome de “ordens superiores”, empreende rituais para instaurar a disciplina, ao mesmo tempo em que inflige castigos físicos e cerceia as crenças religiosas em prol e em defesa de uma bandeira.

Durkheim (1998, p. 66) lembra que já no animismo, concepção da natureza que precede as religiões e a ciência, admite-se que haveria no homem uma espécie de incapacidade nativa de distinguir o animado do inanimado (para os antropólogos de hoje: a fisicalidade da interioridade) e um tendência irresistível a conceber o segundo sob a forma do primeiro.

Daí, as lutas de libertação das colônias também terem sido uma luta pela identidade cultural e religiosa, esta que foi negada e apagada pelo colonizador, fazendo da cultura ocidental uma referência para todas as outras culturas. Segundo Everardo Rocha:

Etnocentrismo é uma visão de mundo onde o nosso próprio grupo é tomado como centro de tudo e todos os outros são pensados e sentidos através dos nossos valores, nossos modelos, nossas definições do que é a existência” — assim define-se o etnocentrismo nas primeiras palavras do livro em questão (ROCHA, 1986, p. 5)

Em outro momento, em *Virgem Margarida*, percebe-se que dentro de uma cabana há mulheres que são do Norte e na outra há mulheres que são do Sul. Ao dar-se conta dessa divisão, a Comandante intervéem no grande grupo, dizendo que esse tempo acabou, todas são iguais e, portanto, devem se misturar para se evitar racismos.

Virgem Margarida exhibe uma narrativa que nos permite entender um pouco das riquezas múltiplas da África, principalmente no que diz respeito ao entendimento das ações humanas durante o período pós-colonial. Sua população feminina acha-se representada no filme por Margarida, a moça casta e analfabeta, capturada por engano. Ela conhece bem o período de plantar e de colher as plantas venenosas, a arte de bordar e de trançar telhados. Margarida é a metáfora dessa terra virgem e explorada, agora pelo próprio povo moçambicano, mas é também o símbolo da revolução de libertação daquele campo de reeducação representado no filme. Do engano cometido pela FRELIMO resulta a união das mulheres para salvar Margarida do campo de concentração. Sua existência leva à conscientização da Comandante de que também ela fora enganada pelo seu noivo e pelo seu superior.

Representante da FRELIMO e, portanto, de seus ideais políticos, Maria João, a Comandante, demora em solidarizar-se com as outras mulheres. Lutou de 1964 a 1974 e esperava agora sua liberdade, mas é forçada a aceitar uma nova missão, ela que era noiva e pretendia se casar. A reviravolta só acontece quando ela descobre que fora traída pelo noivo, e pelo partido, na figura do camarada Felisberto, que durante todo o filme dá ordens às mulheres, alimenta-se compulsivamente de frango, ao tempo em que segue assediando e estuprando mulheres.

Finalmente, é possível concluir que o campo de reeducação não cumpriu sua função, pois os próprios dirigentes eram corruptos e se aproveitavam do cargo para obter privilégios, fazendo uso de seus poderes, abusando das mulheres, ao ponto de cometerem o estupro de Margarida. É nesse processo, em que ambos os lados mostram seus rostos humanos, que reside o grande triunfo da obra cinematográfica.

Trata-se de uma conduta em momento decisivo, quando a comandante Maria João percebe que o camarada traiu o regime, visto que ele era também um dos responsáveis para que o “homem novo” desse certo. Percebe-se na trama, afinal, que à saída do colonizador instauram-se “os camaradas” no papel de algozes, suplantando a suplícios camadas significativas da população feminina. Como resultado, sabe-se

que, na realidade do contexto histórico, o povo enfrentou a Guerra Civil moçambicana, conflito civil que começou em 1977, dois anos após o fim da Guerra de Independência de Moçambique.

Referências

- AUGÉ, Marc. **El antropólogo y el mundo global**. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores, 2014.
- AZEVEDO, Licínio (direção). **Virgem margarida**. 2012. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=n7sRMQXDxko>>.
- CARPENTIER, Alejo. De lo real maravilloso americano. Ensayos. **Obras completas de Alejo Carpentier**. V. 13. Mexico: Siglo Veinteuno, 1990. p.100-193.
- DURKHEIM, Émile. **As formas elementares da vida religiosa**. O sistema totêmico na Austrália. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, 1996.
- GARUBA, Harry. Explorações no realismo animista: notas sobre a leitura e a escrita da literatura, cultura e sociedade africana. Trad. Elisângela Tarouco. **Nonada letras em revista**. Porto Alegre, ano 15, n. 19, 2012. p. 235-256.
- HUTCHEON, Linda. **Uma teoria da adaptação**. Trad. André Cechinel. 2. ed. Florianópolis: Editora da UFSC, 2013.
- MACHEL, Samora. Discurso do Presidente Samora Machel no jantar das Forças Populares de Libertação de Moçambique. In: MUIANE, Armando Pedro. **Datas e documentos históricos da FRELIMO**. Edição do autor. Maputo. 2006. p.552-555.
- MONTEIRO, Paulo Filipe. **Os outros da arte**. Oeiras: Celta Editora, 1996. Disponível em <<http://www.bocc.ubi.pt/>> Acesso em 02/08/17.
- QUEMBO, Carlos Domingos. O poder do poder: Operação Produção (1983) e a produção dos ‘improdutivos’ urbanos no Moçambique pós-colonial. **Cadernos de História de Moçambique**. Vol. 1, 2012, p. 65-81. Acesso em 02/08/2017.
- ROCHA, Everardo P. Guimarães. **O que é etnocentrismo**. 3 ed. São Paulo, Brasiliense, 1986.
- SHILLER, Friedrich. **A Educação Estética do Homem**; Numa Série de Cartas. 4 ed. Trad. Roberto Schwarz e Márcio Suzuki. São Paulo: Iluminuras, 2002.
- _____. **Do sublime ao trágico**. Org. Pedro Sussekind e Vladimir Vieira. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2011.
- SPIVAK, Chakravorty Gayatri. **Pode o subalterno falar?** Trad. Sandra Regina Goulart Almeida, Marcos Pereira Feitosa, André Pereira Feitosa. Belo Horizonte, Editora: UFMG, 2010.
- VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. Perspectivismo e Multinaturalismo na América Indígena. **A inconsistência da alma selvagem**. São Paulo: Cosac Naify, 2013.



ABSTRACT:

The proposal of this article is interdisciplinary for it aggregates conceptual views that refer to the anthropological binarisms, to the construction of the narrative plot and to the history of the African people, in the analysis of the film Virgem Margarida by Licínio Azevedo. It is about the drama concerning a contingent of women imprisoned by a group of rulers and their allies, whose nation project is based on a conception of reason that overrides Mozambican popular myths and beliefs. In addition to narrating a fact very close to what happened in Mozambique's independence process, the film focuses mainly on human suffering, connivance and hatred that jump from the sublime to the tragic, from the comic to the exalted between the women and their tormentors during the confinement in a large group.

KEYWORDS: Mozambique's history, reason, women, binarisms.

RESUMEN:

La propuesta de este artículo es interdisciplinaria por agregar recortes conceptuales que se refieren a los binarismos antropológicos, a la construcción de la trama narrativa y a la historia del pueblo africano, en el análisis de la película Virgem Margarida, de Licínio Azevedo. Se trata del drama sobre un contingente de mujeres aprisionadas por un grupo de gobernantes y sus aliados, cuyo proyecto de nación viene pautado por una concepción de razón que se superpone a los mitos y a las creencias populares mozambiqueñas. Además de narrar un hecho muy próximo de lo ocurrido en el proceso de independencia de Mozambique, la película se centra principalmente en el sufrimiento humano, la connivencia y el odio que saltan de lo sublime a lo trágico, desde lo cómico a lo excelso entre las mujeres y sus verdugos durante el confinamiento en grupo.

PALABRAS-CLAVE: historia mozambiqueña, razón, mujeres, binarismos.



**A GUERRA DAS MULHERES: A GUERRA
DA ÁGUA, DE LICÍNIO AZEVEDO, E ÁGUA.
UMA NOVELA RURAL, DE JOÃO PAULO
BORGES COELHO¹**

*THE WOMEN'S WAR: A GUERRA DA ÁGUA, BY LICÍNIO AZEVEDO, AND ÁGUA. UMA
NOVELA RURAL, BY JOÃO PAULO BORGES COELHO*

*LA GUERRA DE LAS MUJERES: A GUERRA DA ÁGUA, DE LICÍNIO AZEVEDO, Y ÁGUA.
UMA NOVELA RURAL, DE JOÃO PAULO BORGES COELHO*

Giulia Spinuzza²

RESUMO:

A partir da análise do documentário *A guerra da água* (1996), de Licínio Azevedo, propomos realizar uma reflexão acerca da problemática da falta de água e repensar o papel das mulheres nesta nova guerra. Também o livro *Água. Uma novela rural* (2016), de João Paulo Borges Coelho, repropõe a problemática relação entre o homem, a natureza e a tecnologia. Assim, o objetivo deste artigo é aprofundar uma leitura intertextual das duas obras que proporcione uma nova perspectiva sobre a questão da água em Moçambique.

PALAVRAS-CHAVE: cinema moçambicano; Licínio Azevedo; João Paulo Borges Coelho; água.

Até parecemos malucas,
sempre à procura de água
(*A guerra da água*)

1 Este trabalho é financiado por fundos nacionais através da FCT – Fundação para a Ciência e a Tecnologia, I.P., no âmbito do Projeto NILUS-Narrativas do Oceano Índico no Espaço Lusófono (PTDC/CPC-ELT/4868/2014).

2 Doutora em Literaturas Africanas e pesquisadora junto ao Projeto NILUS-Narrativas do Oceano Índico no Espaço Lusófono, financiado pela FCT – Fundação para a Ciência e a Tecnologia (PTDC/CPC-ELT/4868/2014). CEsa-Centro de Estudos sobre África, Ásia e América Latina, ISEG, U. Lisboa; giuliaspin@yahoo.it.

O documentário *A guerra da água* (1996)³, do cineasta Licínio Azevedo, e o romance *Água. Uma novela rural* (2016), de João Paulo Borges Coelho (doravante JPBC), partem do mesmo problema, a falta da água no mundo rural, para desenvolver narrativas que partilham as mesmas preocupações, problematizando a relação entre o homem, a natureza e a tecnologia, e priorizando o papel da(s) mulher(es) nesta nova guerra.

Antes de passarmos à análise das obras em questão, propomos enquadrar brevemente o documentário de Licínio Azevedo no âmbito do seu percurso de cineasta.

Nascido no Brasil no estado do Rio Grande do Sul, Licínio Azevedo afirma-se no cinema moçambicano sobretudo com os seus documentários e filmes. Tendo começado a sua carreira como jornalista, Azevedo foi para Moçambique em 1977 a convite de Ruy Guerra para recolher “histórias para guiões”, tendo a oportunidade de viajar por Moçambique (Cf. COELHO, 2008, p. 6). O então jornalista chegou a conhecer extremamente bem essa terra e os seus problemas, entrando em contato não apenas com as comunidades urbanas, mas também com as comunidades rurais do interior do país.

A inicial atividade jornalística e de escrita terá porventura influenciado a sua produção cinematográfica (não esqueçamos, por exemplo, que o seu mais recente filme, *Comboio de sal e açúcar*, é uma adaptação do romance homónimo publicado pelo próprio realizador em 1997). Notamos a este propósito que as obras cinematográficas de Azevedo refletem, num certo sentido, essa ligação profunda entre a representação cinematográfica e a investigação da realidade que marca a atividade jornalística.

A guerra da água foi rodado em Chicomo, na província de Inhambane, em Moçambique, um território rural longe do mar e de outros cursos de água. O documentário acompanha a protagonista, uma mulher moçambicana mãe de três crianças, na cansativa procura de água. A obra começa com a mulher que sai da sua palhota com o balde vazio e acaba quando, após três noites, ela consegue finalmente voltar para casa com o balde cheio de água.

A temática central desta obra é a procura de água por parte de uma mulher que, durante um extenso período de seca, é obrigada a ir de furo em furo para encontrar o precioso líquido. Porque os furos, que são geridos pelos homens, avariam frequentemente e quando não avariam a água escasseia, razão pela qual a bomba é fechada até o dia seguinte. Então, o furo de água é o outro protagonista desta narrativa; por isso ao longo do documentário predomina o som da bomba sincronicamente rodada pelas mulheres.

Relativamente à banda sonora do documentário, verificamos que a presença da música limita-se a breves momentos, como é o caso dos intervalos musicais noturnos, quando as mulheres à volta da fogueira esperam a madrugada e aproveitam este tempo para falarem das suas vidas. A música é produzida exclusivamente com instrumentos locais, sobretudo com o *chitende* (parecido com o berimbau), originário da província de Inhambane e constituído por um arco de madeira, uma corda e uma cabaça. O fato de a música do documentário estar estritamente relacionada a elementos culturais do mundo representado confere particular autenticidade a esta obra cinematográfica.

Na verdade, como nota Fernando Arenas, a presença de cenas paralelas ao fio da narração, como é o caso dos intervalos musicais (representação dos locais tocando e cantando os próprios instrumentos) ou dos

3 Selecionado para o *Cinéma du Réel*, França, 1996. Prémio Southern Africa Communications for Development para a melhor produção, 1996. Menção Especial do Júri, no Festival Internacional de Filmes sobre o Meio-Ambiente, Freiburg, RFA, 1996; Menção Especial do Júri na XXII Jornada Internacional de Cinema e Vídeo da Bahia, Brasil, 1996; Certificado de Mérito no 3º Festival Internacional de Filmes sobre o Meio-Ambiente, Pretória, 1997.

vários rituais espirituais (como, por exemplo, o episódio do curandeiro), enriquece e complementa a história representada “por incluir elementos relacionados com práticas culturais e com um *habitat* que integram a vida das pessoas retratadas”⁴ (p. 140, tradução nossa). Desta forma, o documentário evita a introdução de elementos que não pertencem ao mundo representado e oferece uma visão mais realista do contexto rural.

Nesse sentido, lembre-se a possível influência dos cineastas franceses Jean-Luc Godard e Jean Rouch que visitaram o país no imediato pós-independência, durante o processo de construção de um novo cinema moçambicano. De Jean-Luc Godard Azevedo aprendeu algumas das ferramentas do *cinema vérité* (ARENAS, 2011, p. 139), no qual o realizador é quase um observador, por meio de uma estratégia que permite obter uma maior aproximação aos sujeitos representados, através de uma intervenção quase nula do realizador. Como demonstra Arenas recorrendo a uma definição de Bill Nichols, o realizador tem uma “presença ausente” (p. 140).

Para além disto, no documentário em questão emerge outra característica bastante frequente no cinema de Azevedo, ou seja, a quase total ausência da *voice over*, que transforma as personagens retratadas de objetos de representação em sujeitos falantes. Desta forma, como nota Fernando Arenas, “os documentários [de Azevedo] representam a realidade social moçambicana segundo uma abordagem ética que permite ao ‘outro’ (neste caso, principalmente aos moçambicanos rurais pobres) falar, com uma interferência mínima do realizador”⁵ (p. 139, tradução nossa). Na realidade, a presença da *voice over* é quase totalmente ausente e limita-se aos primeiros e últimos minutos do documentário. Todavia, isso não significa que a obra de Azevedo possa ser considerada uma reprodução fiel da realidade porque, como lembra Bill Nichols, todo documentário é uma *representação* da realidade (p. 43), através da qual emerge a perspectiva do realizador.

Essa perspectiva não é tão explícita devido ao papel de “observador” do realizador; de fato, para definir a obra de Azevedo, Arenas utiliza a categoria de “documentário observativo” (Cf. ARENAS, 2011, p. 139). Todavia, como já referido, o documentário não pode ser considerado uma mera reprodução da realidade: “Embora estejamos convidados a ver por nós próprios, deduzindo tudo o que é deixado tácito ou não, o que vemos não é uma reprodução do mundo, mas uma forma específica de representação com uma perspectiva específica”⁶ (NICHOLS, 2001, p. 48, tradução nossa). É nesse sentido que Nichols debate a razão pela qual as questões éticas devem ser consideradas centrais na elaboração de um documentário (p. 5), porque os sujeitos representados transformam-se em “atores sociais” e, como acrescenta o crítico: “o seu valor não reside na forma como eles camuflam ou alteram o seu comportamento e personalidade quotidiana, mas nas formas em que o seu comportamento e personalidade quotidiana refletem as necessidades do cineasta”⁷ (p. 5, tradução nossa).

Então, podemos dizer que no caso de *A guerra da água* o realizador “utiliza” os sujeitos representados na medida em que, ao acompanhar a luta diária da mulher que sai de casa para buscar a água, o documen-

4 “ [...] by including elements related to cultural practices and habitat that are constitutive of the lives of the subjects portrayed”.

5 “His documentaries [...] represent Mozambican social reality following an ethical approach that endeavors to allow “the other” (in this case, mostly poor rural Mozambicans) to speak with a minimal amount of directorial interference”.

6 “Although invited to see for ourselves, and to infer what is left tacit or unspoken, what we see is not a reproduction of the world but a specific form of representation with a specific perspective”.

7 “Their value resides not in the ways in which they disguise or transform their everyday behavior and personality but in the ways in which their everyday behavior and personality serves the needs of the filmmaker”. Deveríamos ter em consideração, como sugere Nichols, que o grau de alteração do comportamento dos sujeitos representados durante a filmagem pode introduzir, num certo sentido, um grau de ficção (p. 5). Esta questão é bastante pertinente no âmbito de algumas obras de Azevedo, como é o caso de *Desobediência* (2002), que pode ser definido “o documentário de uma ficção do documentário” (COELHO, A. 2008, p. 7). A propósito desta obra, é também interessante pensar na questão que propõe Nichols: “What responsibility do filmmakers have for the effect of their acts on the lives of those filmed?” (p. 6).



tário começa com o balde vazio e acaba com o mesmo balde cheio, concluindo um percurso cíclico não apenas em termos de narrativa cinematográfica, mas também em termos reais.

Tendo em conta essas questões, sobretudo o aspecto ético do documentário, podemos dizer que o cineasta trata a problemática da água no mundo rural, apresentando uma ampla e multifacetada perspectiva que abrange temáticas de gênero (no âmbito da sociedade rural moçambicana), problemáticas sociais e falhas político-institucionais, dando prioridade ao papel das vítimas, principalmente mulheres, no contexto desta nova guerra. É nesse sentido que Azevedo, se bem que abdicando de comentar os eventos não intervindo diretamente, oferece uma visão crítica do problema da água no país, que revela um profundo compromisso ético com a realidade e os sujeitos representados.

Todavia, apesar de tratar do problema da água, o documentário de Licínio Azevedo problematiza menos as questões ecológicas (no sentido de eco crítica ou, mais especificamente, de eco cinema⁸) do que as questões sociais, a primeira das quais é a luta que as mulheres têm de enfrentar a cada dia para buscarem a água, enquanto os homens passam o tempo a beber... Isto não significa que a questão ecológica fique em segundo plano, porque a chave de leitura deste documentário assenta precisamente na relação (problemática) entre o homem e o meio ambiente durante um período de prolongada seca. E, apesar de não aprofundar questões de carácter ecológico, esta obra cinematográfica problematiza a relação entre as alterações no meio ambiente e as suas consequências na sociedade rural, porque estabelece uma ligação entre o problema ecológico (a falta de água como consequência da seca), o desequilíbrio social e político e as questões de gênero. Desta forma, ao focar a problemática da água no meio rural, este documentário mostra que a principal responsável para buscar a água é a mulher, então podemos dizer que *a guerra da água* é, na verdade, *a guerra das mulheres*.

Como podemos ver no documentário, esta luta pela água gera particular desespero e frustração nas épocas de seca extrema e nas zonas sem recursos hídricos naturais. Durante as noites à volta dos furos, as mulheres refletem sobre o drama da seca que interrompe o ciclo da vida (a falta de água e, consequentemente, de comida, o sofrimento das crianças, a impossibilidade de dormir, lavar a machamba, etc.). Há quem conte que, por desespero, fez subir o filho no embondeiro para procurar a água nas nuvens, quem espere que os filhos se casem para ter mais uma ajuda feminina na luta dos furos e quem critique mais abertamente a atitude dos homens, porque quando um furo avaria são as mulheres que arrastam os tubos para a reparação: “Eles não se preocupam com os furos, o trabalho deles é beber, desde que amanhece! Só dizem sou homem, sou homem, pelas calças que usam. Homem sou eu que reparo os furos!” (*A guerra da água*). Para além disto, como refere outra mulher, há homens ciumentos que não acreditam nas horas passadas na luta dos furos e pensam que as mulheres foram divertir-se com outros homens.

Apesar do documentário ser de 1995, o problema da água e o papel das mulheres são ainda temas dramaticamente atuais, como podemos ler no texto da RDP África: “A maioria das mulheres de Mavissanga, província de Manica, centro de Moçambique, precisa de pedalar até 70 quilómetros, ida e volta, para encontrar água potável, uma viagem que demora em média nove horas e que tem custado vários divórcios” (Cf. MULHERES, 2015). Para além disto, neste artigo emerge outra problemática, evidenciada também pelo documentário, que tem a ver com a arrogância dos maridos relativamente ao desempenho desta tarefa

8 O termo eco cinema pode ser considerado uma subcategoria da eco crítica. No documentário de Azevedo, apesar da importância da perspectiva ecológica, mantém-se todavia um ponto de vista antropocêntrico.

por parte das mulheres⁹. Nesse sentido, verificamos que estamos perante um problema ambiental, social e político, sendo as mulheres as intervenientes mais prejudicadas.

O documentário evidencia também a responsabilidade da mulher (sobretudo no meio rural, mas não exclusivamente neste) relativamente ao lar: para além de ser a responsável pela procura da água, a mulher tem que cuidar da *machamba*, dos filhos e parentes do marido (entre outras tarefas). Como nota também Arenas, a sobrevivência da família depende claramente da mulher (2011, p. 142).

Para além disso, tendo em conta que o documentário foi realizado alguns anos após a cessação do conflito entre a FRELIMO e a RENAMO, verificamos que o título relembra os multifacetados aspectos da guerra, contrariando a ideia de que com a chegada da paz resolveram-se todos os problemas da nova nação. Desta forma, a problemática evidenciada pelo documentário não tem a ver apenas com uma questão ambiental – o período de seca – mas está também relacionada com o conflito armado recentemente terminado, que inviabilizou o desenvolvimento (também tecnológico) do país e destruiu parte das suas infraestruturas. A este propósito, Arenas nota que “durante o conflito armado em Moçambique, muitas das batalhas ocorreram para o controle dos furos de água, danificando-os ou destruindo-os”¹⁰ (p. 142, tradução nossa). Nesse sentido, por exemplo, num dos episódios do documentário de Azevedo alguns chefes locais visitam uma perfuração que está a ser realizada com uma máquina ferrugenta que, como explica um dos responsáveis, foi parcialmente queimada durante o tempo da guerra.

Então, uma vez terminado o conflito armado, é necessário enfrentar muitas outras guerras: o acesso à água; o combate à pobreza, à desigualdade de género, etc.

Muitos desses aspectos são abordados pelo documentário em duas narrativas principais e em outros episódios menores e cenas mais curtas relacionadas com a falta de água. Na verdade, a estrutura narrativa do documentário é constituída por duas narrativas principais: por um lado, o documentário apresenta as vicissitudes da mulher na luta diária para conseguir um balde de água e, por outro, assistimos ao processo de escavação do embondeiro para armazenar a água da chuva e, assim, assegurar a sobrevivência da família nos períodos de seca.

Estas duas narrativas principais são complementadas com outras menores, como é o caso da mulher viúva (a sogra de Zaida, uma amiga da protagonista) e do caçador que não consegue caçar (o marido da protagonista). Assim, verificamos que as várias narrativas encaixam-se entre si criando uma suspensão cronológica que interrompe o desenvolvimento dos acontecimentos, através da justaposição de várias narrativas complementares que oferecem diferentes perspectivas relativas ao drama da seca e dos furos de água.

Na primeira narrativa, que segue o percurso da mulher que deixa os filhos em casa e parte de madrugada para encher o balde de água, somos confrontados com as intermináveis caminhadas e esperas que marcam o dia a dia desta mulher. Após um dia inteiro de espera, os furos são repentinamente fechados devido à súbita falta de água ou a uma ruptura da bomba. Enquanto a mulher vivencia este drama, o documentário mostra-nos o que acontece entretanto em casa da mulher, com os filhos que tentam encontrar um pouco de água nas raízes das árvores.

9 O referido texto reporta a entrevista a uma mulher sobre o problema da água: “Dedicamos a maior parte do dia para buscar água de beber e com o tempo que resta quase é impossível outros afazeres domésticos, incluindo cuidar do marido e da machamba [horta]”, diz Berta Chithango, lembrando que o problema da água é motivo até para divórcios”.

10 “During Mozambique’s armed conflict, many battles occurred over the control of water wells that damaged or destroyed them”.



Relativamente às narrativas menores e em particular ao drama da mulher viúva que vive sozinha, abandonada pelas sogras e pelos filhos (que partiram para as minas da África do Sul), sem comida nem bebida, como nota Arenas, esta história torna-se um dos epílogos mais dramáticos da seca. É este um dos poucos casos em que o realizador privilegia a narração da vida da mulher através da *voice over* (ouvimos a voz da viúva que narra a própria vida, mas, ao mesmo tempo, o documentário apresenta-nos a imagem da mulher calada que nos olha fixamente). Este aspecto da edição permite ter acesso aos pensamentos e recordações privadas da viúva, conferindo maior dramaticidade à cena representada e provocando um alto nível de empatia com esta vítima da seca, da guerra e do egoísmo da comunidade que a rodeia (Cf. ARENAS, 2011, p. 143). Porém, esta cena é complementada com outra na qual a sogra da viúva, Zaida, conta o próprio drama, queixando-se da falta do marido, partido para as minas sul-africanas, e do muito trabalho que teve de enfrentar sozinha, tendo muitos filhos pequenos e uma sogra viúva. Mas as mulheres que ouvem Zaida ao redor da fogueira relembram-lhe o dever de respeitar a tradição relacionada com o *lobolo*¹¹.

A segunda narrativa principal, como já dito, mostra o processo de criação da cisterna para armazenar a água no interior do embondeiro. Já em outro documentário, *A árvore dos antepassados* (1994), Azevedo sublinhou a importância da árvore nas culturas e identidade moçambicanas enquanto ligação com os antepassados; também neste documentário é relatado o trabalho do entalhador de embondeiros que, ao transformar as grandes árvores em cisternas, transforma-as em valiosos bens familiares preservados de uma geração para outra. Mas a transformação da árvore não pode ter início sem antes realizar uma cerimônia com as devidas bebidas, para além disso, como adverte o entalhador, é importante evitar o sal na comida, caso contrário a árvore irá apodrecer. Esta história comprova que a árvore é um elemento particularmente importante nas sociedades moçambicanas rurais, não apenas de um ponto de vista espiritual, mas também material, sendo que o bem mais precioso das zonas do interior é secretamente guardado na cavidade oca dos grandes embondeiros. Para além disso, esta história testemunha também a importância dos antepassados, porque as árvores-cisternas criadas pelos familiares permitem a futura sobrevivência das novas gerações.

Assim como a árvore-cisterna evidencia a sabedoria tradicional no meio rural, outra história secundária, a do caçador que não consegue caçar, testemunha a importância dos curandeiros nas sociedades moçambicanas. O problema do caçador deriva da falta de água devido à seca (que provoca escassez da vegetação e morte dos animais), todavia, em vez de passar a dedicar-se à pouco profícua “atividade” da bebida como fazem outros homens, o caçador recorre à ajuda do curandeiro. O elemento espiritual, já presente em vários documentários de Azevedo, demonstra a conjugação entre o drama ecológico e ambiental da seca, que influi negativamente na atividade da caça, e a crença na possibilidade de ultrapassar tal período negativo com a ajuda do curandeiro.

Nesse sentido, ao conseguir conciliar temas ecológicos e sociais com o mundo espiritual, cultural (musical) dos povos que vivem nesta zona aflita pela seca, verificamos que há uma profunda sensibilidade e preocupação, por assim dizer “etnográfica”, por parte do realizador (Cf. ARENAS, 2011, p. 146). Referimo-nos, por exemplo, ao episódio em que o chefe local e outros homens vão visitar um furo que avaria frequentemente e assistem a uma cerimônia seguida de uma celebração com vários instrumentos e danças. Durante o ritual que antecede os festejos, os locais pedem perdão aos antepassados por um incidente que ocorreu durante as obras de construção do furo: um trator abateu um tronco que os antepassados plan-

11 Em Moçambique, o *lobolo* é um dote que o marido oferece à família da noiva. Após a cerimônia, a noiva passa a “pertencer” à família do noivo.

taram em tempos remotos. Esta seria a razão dos contínuos estragos que impossibilitam o bom funcionamento do furo.

Para além de evidenciar aspectos espirituais e musicais da comunidade local, o documentário de Azevedo revela uma sabedoria rural que oferece, muitas vezes, um percurso alternativo às práticas institucionais. Pensemos, mais no específico, na utilização dos embondeiros-cisternas, assim como no corte das raízes das árvores para atingir à água nas épocas de seca. Estes elementos permitem ampliar o ângulo da visão da problemática da falta de água, contextualizando-a sob vários aspectos e demonstrando também que, perante a incapacidade institucional de resolver o problema, os habitantes rurais têm que arranjar outras soluções.

Felizmente, no final do documentário, tudo parece resolver-se: a árvore-cisterna está completada e o caçador volta para a palhota com a caça, enquanto a mulher chega com o balde cheio de água. No dia seguinte outro ciclo vai recomençar, mas por enquanto instalou-se a calma e a alegria em Chicomo. Os dois cônjuges deitam-se finalmente na *machamba* para cumprir o ato de amor que permitirá ter uma colheita abundante assim que a chuva chegar. Entretanto, Saele, o entalhador do embondeiro, entra pela última vez na cavidade oca da árvore de onde se vê um céu limpo e azul, que em breve vai trazer a tão desejada chuva.

Tendo em conta os aspectos evidenciados, podemos dizer que o documentário de Azevedo problematiza importantes questões, ainda muito atuais, relacionadas com problemáticas ecológicas, sociais e políticas. É ainda mais dramático o fato de que nas duas décadas que se passaram desde a realização do filme a situação tenha vindo a piorar, afetando não apenas as zonas rurais de Moçambique, mas também muitas outras partes do mundo, numa alternância dramática entre secas e cheias que submergem inteiras regiões.

Note-se que o documentário de Azevedo foi exibido na sede da CPLP, em Lisboa, em 2012 e gerou um debate com especialistas de várias áreas (desenvolvimento, sustentabilidade, igualdade de gênero) que, entre outros aspectos, sublinharam a importância de conjugar as questões relativas à sustentabilidade ambiental com a igualdade de gênero e o empoderamento das mulheres (Cf. NETO, 2012).

Nesse sentido, não nos parece casual que *Água. Uma novela rural*, publicada em 2016 por JPBC, cujo enredo narrativo é centrado na falta de água durante um prolongado período de seca numa aldeia rural moçambicana, tenha como personagem principal uma protagonista feminina, Maara. Também nesta história, centrada no drama da água, o autor problematiza o papel da mulher na sociedade rural.

Como veremos, a história tem uma repentina reviravolta no final do texto, quando do ventre de Heera, uma antiga colega da escola de Maara, começa a sair um enorme fluxo de água que vai pôr termo à seca e provoca uma implacável inundaçãõ.

No fundo, a alteração secas-cheias não é nada mais que a prova da ruptura de um equilíbrio natural que leva ao dramático desfecho da narrativa e retrata a contraditória realidade moçambicana atual, marcada por notícias de secas e cheias que submergem aldeias, animais, vegetação e seres humanos. Como demonstra o texto de JPBC, nada ou pouco pode fazer a tecnologia, senão prever com uma breve antecipação os dramas que hão de vir, assim como os videntes Ryo e Laama conseguem prever a tragédia que se aproxima lendo os sinais da natureza. Paralelamente à tecnologia, notamos que, quer no texto de JPBC, quer no documentário de Azevedo, os representantes do “poder”¹² são exclusivamente homens, quase sempre inca-

12 Para aprofundar a questão do poder na obra de JPBC, consulte-se o texto de Nazir Can, **Discurso e poder nos romances de João Paulo Borges Coelho**. Maputo: Alcance Ed., 2014.



pazes de resolver realmente os problemas ligados à falta de água. Neste sentido, as duas obras manifestam a desconfiança por parte dos habitantes rurais em relação ao poder e à tecnologia incumbida de resolver a questão do abastecimento de água. Pense-se, por exemplo, em todos os instrumentos de Ervio, incapazes de solucionar o problema da água ou evitar a tragédia.

Para além disto, nas torrenciais e derradeiras páginas de *Água*, critica-se uma certa perspectiva neo-colonial (Cf. GOULD, 2017, p. 218) representada pelo engenheiro alemão Waasser¹³, que “veio de longe com as suas máquinas perfuradoras e a ambição de mudar a nossa vida, [...] a voz do mundo para nos dizer o que fazer, como e onde lançar pontes que nos permitam chegar ao outro lado a partir deste lado da miséria” (COELHO, 2016, p. 339-340). Esta irônica crítica refere-se também às ajudas externas, como afirma o autor em entrevista a António Rodrigues: “É óbvio que a ajuda traduz uma disposição humanitária, é uma coisa positiva e resolve problemas e é preciosa em muitas instâncias, mas também tem lados perversos”. Nesse sentido, verificamos que há projetos e obras que são desajustados da realidade local; pense-se, por exemplo, no paradoxo do engenheiro Waasser que:

olha a água como quem olha um obstáculo que é preciso transpor: constrói estradas que lhe interrompam o curso ou pontes que a atravessem, tubos e canos que a confinem e conduzam. Hoje, porém, é forçado a fazer furos para descobrir onde se esconde o objeto do seu trabalho. (COELHO, 2016, p. 48)

A presença do engenheiro vem lembrar então o desajuste da tecnologia perante a tragédia ecológica. Nesse sentido, encontramos um ponto em comum com o documentário de Azevedo, cujos elementos centrais, na opinião de Fernando Arenas, assentam na alteração de um equilíbrio simbiótico entre a natureza, a vida humana e a tecnologia, instaurando um ciclo de sofrimento (p. 142). É a partir deste pressuposto que, apesar das diferenças das duas obras, é possível encontrar aspectos comuns e perspectivas complementares entre o documentário de Azevedo e a *novela rural* de JPBC.

Também na obra de JPBC, assim como no documentário de Azevedo, somos projetados no mundo rural do interior moçambicano, aliás é o próprio subtítulo *uma novela rural* a sublinhar esta pertença geográfica. E não faltam, ao longo do texto, referências relativas ao contraste entre o ambiente rural e urbano.

A propósito da obra de JPBC, notamos que há um contraste entre o título (Cf. SERRA, 2017), o subtítulo e a temática da obra (assinale-se também a capa da edição portuguesa com a imagem da terra gretada pela seca). Com efeito, o título “água” pode evocar, no contexto moçambicano, o imaginário ligado ao território insular e costeiro e parece opor-se ao termo “rural” do subtítulo, que remete para o território seco do interior do país. Todavia, como esclarece o mesmo autor em entrevista a António Rodrigues, o subtítulo surgiu para “ancorar” o termo água ao espaço rural, porque este termo “se pode referir ao excesso de água como, neste caso, à ausência da água”. De fato, como nos lembram os dois “alter-egos” do narrador, Ryo e Laama, que passam o tempo a discutir a água, ou melhor, a falta dela (COELHO, 2016, p. 17), a temática central desta narrativa é a ausência de água causada por uma prolongada seca e as suas consequências para a população de uma não-identificada aldeia do interior do país.

Voltando ao título e subtítulos desta obra, notamos que o termo novela, o qual remete para um gênero mais curto do que o romance, mas também mais longo que o conto, é uma composição literária “em

13 Tendo em conta que água, em alemão, escreve-se *wasser* (Cf. SERRA, 2017), verificamos a importância dos nomes das personagens que aludem a elementos da natureza com a duplicação ou alteração da vogal intermédia (o Engenheiro Waaser, Maara, Laago, Ryo, Laama, Caana, Praado).

que se dá preferência à narração, ao diálogo e ao resumo, evitando-se as longas descrições” (NOVELA, 2003-2017). Na verdade, verificamos que este texto, constituído por breves capítulos (que são no total 144) e por frases curtas (excluindo a parte final, que acompanha a descrição da cheia), privilegia os diálogos entre as personagens (Cf. GOULD, 2017, p. 218, 222-223).

Os diálogos de carácter filosófico e poético entre Laama e Ryo, que se desenvolvem paralelamente àquela que podemos considerar a narrativa principal (protagonizada por Maara), questionam as razões e consequências da seca, comentando por vezes os acontecimentos da aldeia, como podemos ler na seguinte descrição: “Ryo e Laama passam metade do tempo a sondar as entranhas da natureza, a outra metade a discutir a interpretação dos resultados” (COELHO, 2016, p. 17).

Laama e Ryo discutem a ciência e a natureza, a tradição e a inovação e ponderam acerca das consequência de uma e da outra, porque “a ciência é uma esforçada leitura paralela, as coisas seguem o seu curso cego imunes às interpretações. A natureza é um misterioso veículo em movimento deixando sacerdotes e cientistas em terra, ocupados ainda assim na tentativa de determinar o rumo da viagem!” (COELHO, 2016, p. 17). A relação entre a ciência (e, por extensão a tecnologia) e a natureza é uma das questões centrais desta obra, assim como a problemática principal do documentário de Azevedo é a relação entre a seca, os furos e o homem.

Em *Água*, de JPBC, a tecnologia é evocada quer através da recorrente presença do telemóvel, meio de comunicação (e de obsessivo controle) que liga Ervio a Maara, protagonista da narrativa principal, quer pela presença do engenheiro Waasser.

Relativamente ao telemóvel, verificamos que, se por um lado, este representa um meio de comunicação fundamental no contexto moçambicano hodierno¹⁴, por outro lado, pode gerar também desentendimentos, incompreensões, dúvidas e ansiedades: “Tantos são os problemas que os aparelhos resolvem quanto os equívocos que criam” (COELHO, 2016, p. 270). Note-se também que o toque do aparelho de Maara reproduz paradoxalmente o trilo do grilo “Críi! Críi!”¹⁵. Neste sentido, a presença das onomatopeias confere uma materialidade “animal” ao elemento tecnológico, questionando, assim, a ambivalência tecnologia/natureza, modernidade/tradição (Cf. GOULD, 2017), mundo urbano/mundo rural (tendo em conta que o telemóvel permite estabelecer uma ligação entre o mundo rural de Maara e o mundo urbano de Ervio).

Mas, como acontece no documentário de Licínio, no texto de JPBC, a tecnologia revela-se por vezes falível, porque não pode substituir-se à natureza: a falta de água é um problema ecológico e a tecnologia não pode alterar o estado da seca. Assim, as duas obras vêm lembrar-nos que, apesar da tecnologia, o homem continua a ser uma parte integrante da natureza.

É sobretudo através dos diálogos que Laama e Ryo problematizam essas temáticas, para além de comentarem o desenvolvimento da ação narrativa. Como esclarece o autor, o diálogo entre os dois augures ajuda a “desenvolver esta ideia de que a tradição não é coesa, é um debate também, é uma discussão interna – eles representam a tradição por oposição aos instrumentos da cidade e discutem muito entre si” (RODRIGUES, 2016)¹⁶.

14 Substituindo-se, em parte, ao papel que outrora era desempenhado pela rádio, sobretudo nas zonas rurais do interior do país.

15 Pensando na questão sonora, verificamos que no documentário de Azevedo há uma quase total ausência de sons externos ao contexto rural representado, numa predominância de sons da natureza (pássaros e outros animais), humanos (diálogos) e tecnológicos (o ranger da roda da bomba dos furos). Tendo em conta a ausência do telemóvel no documentário de Azevedo (realizado nos anos 1990), é particularmente curioso o episódio do pássaro que é considerado uma rádio. O pássaro, preciosamente guardado na gaiola pelo seu dono, uma vez incitado a cantarolar, responde-lhe começando a chilrear.

16 Relativamente a esta questão Isabel Ferreira Gould demonstra a relação que existe entre o diálogo, a tradição e a



Então, o diálogo entre os dois oradores representa posições contrastantes que, como o diálogo socrático, permitem evidenciar as contradições da realidade e testemunham a importância de saber questionar e problematizar os fatos, porque através deste processo dialógico é possível alcançar o verdadeiro conhecimento. Veja-se a este propósito o começo do capítulo 18, que abre com um diálogo entre Ryo e Laama:

‘A falta de água é um castigo dos deuses’, diz Laama.

‘A falta de água é um castigo do vento’ diz Ryo.

Estão portanto de acordo, ambos concluem que a falta de água é um castigo. E chegar ao castigo é chegar ao início da resposta, ao início do caminho que é preciso percorrer para atingir a explicação. Reconhecido o castigo é só retroceder um pouco até chegar à culpa, culpa de algo que havemos de ter feito. Que fizemos nós? A quem desobedecemos? (COELHO, 2016, p. 56).

Estas perguntas são na verdade lançadas a toda a humanidade: por que desrespeitamos tanto a natureza?

Como afirma Isabel Ferreira Gould, Ryo e Laama são “porta-vozes, testemunhas de um desastre ecológico e humano” (2017, p. 224). Então, os capítulos predominado pelos diálogos entre os dois autores, de caráter mais reflexivo e filosófico, constituem uma “paragem” fundamental da ação e permitem repensar a relação entre o homem, a natureza e a tecnologia.

Os últimos capítulos do livro, qual canto do cisne, mostram a ignorância do homem que continua a desvalorizar todos os sinais de alerta lançados pela natureza; leia-se, por exemplo, o seguinte excerto:

Não foram só os cães a descobrir o que aí vinha muito antes dos humanos – apesar dos postos udométricos, dos computadores munidos do *Google Earth*, das rosas dos ventos, dos *plotters*, das impressoras, dos satélites, das fotografias aéreas, das cartas, das médias de precipitação, [...] de Kyoto e de Paris, das associações de amigos da natureza, das perfuradoras pneumáticas, [...] das palavras de ordem dos políticos, do ódio do nosso partido à natureza (tapando tudo com cimento), das rezas de tanta gente, dos impacientes choros das crianças, apesar de tanta coisa! – além dos cães também as vacas, mais lentas, mesmo assim o souberam antes dos humanos e se puseram a salvo mugindo muito [...]. (COELHO, 2016, p. 351)

Como evidenciou Jessica Falconi no Congresso sobre JPBC (2017), é necessário repensar o livro *Água* numa perspectiva ecocrítica¹⁷. A investigadora desenvolveu uma interessante leitura ecocrítica da matéria em JPBC, demonstrando que o elemento aquático não deve ser visto apenas como metáfora, mas também enquanto “matéria”.

Concluindo, a inundação no final do texto, com toda a tragédia que leva consigo, pode ser vista também como um novo começo, uma outra possibilidade que, cancelando e arrastando consigo o passado, poderá talvez apontar para um outro futuro. Neste sentido, a atitude de quem como Ervio continua a ter a esperança de reatar o presente ao passado, na tentativa de reencontrar Maara, “criando histórias onde as histórias terminaram” (COELHO, 2016, p. 372), parece evocar a capacidade de o escritor recuperar as histórias enterradas por tempos ou espaços longínquos. A última frase do livro não estará a apontar para a capacidade que a literatura tem, assim como outros meios narrativos, de criar histórias onde as histórias terminaram?

Para compreendermos o desfecho final de *Água* é necessário repensar o papel da mulher no âmbito deste texto, tendo em conta comparativamente o documentário de Azevedo. Na verdade, note-se que nas obras de Azevedo e de JPBC a personagem principal é, como já dito, a mulher e é sobretudo à volta dela

modernidade no livro de JPBC (Cf. GOULD, 2017).

17 A investigadora do ISEG apresentou a interessante comunicação intitulada “Matéria narrativa, matéria narradora em João Paulo Borges Coelho” no Congresso Internacional *Cartógrafo de Memórias. A Poética de João Paulo Borges Coelho*, que teve lugar na Faculdade de Letras de Lisboa, nos dias 13 e 14 de Julho de 2017.

que se concentra a problemática da água, apesar de todas as personagens representadas estarem ligadas de alguma forma a este elemento natural. Como vimos no documentário de Azevedo, cabe às mulheres a tarefa de procurar a água, gerando-se entre estas uma entreatada com vários momentos de cumplicidade e de solidariedade. Também no texto de JPBC perpassa um sentido de solidariedade, sobretudo na relação entre Maara e Heera.

Todavia, o documentário mostra também que, devido à imprevista falha de um furo e às extenuantes filas e esperas, criam-se por vezes alguns conflitos entre as mulheres. Tais tensões geradas à volta dos furos avariados ou secos são descritas também no capítulo 52 do livro de JPBC. Neste capítulo, após a falha de um fontanário do qual saía um magro fio de água, as mulheres dirigem-se para uma poça de água lamacenta, mas a frustração da espera e a exígua disponibilidade de água provocam conflitos entre as mulheres, como podemos ler a seguir:

Este nosso fontanário, sempre generoso, segue hoje o correr do tempo: está exausto. Ultimamente tem rangido, espremendo gota a gota um magro fio de amareladas contas que martelam o fundo das latas de cada um. [...] Todos se acham donos de uma água que não existe, donos da lama que jaz no buraco. Reclamantes donos de quase nada !
Rebentam as discussões em volta desta fenda da discórdia, deste apenas húmido buraco. Com as discussões chegam os insultos e os empurrões, [...].” (COELHO, 2016, p. 142-143)

Todavia, após a queda aparentemente fatal de uma criança na poça lamacenta, volta a calma e as mulheres provam vergonha pelo acontecido, relembando que, apesar da miséria e da sede, é necessário manter a dignidade.

Repensando o papel das mulheres, verificamos que, se o documentário foca a frustração destas em relação à atitude dos homens, sendo que cabem às mulheres algumas das mais difíceis e duras tarefas do lar (primeira entre todas a de ir buscar a água), também o texto de JPBC problematiza algumas questões de gênero, nomeadamente através da imagem de Maara, uma mulher obsessivamente cobiçada pelos homens. Todavia, Maara não se deixa lisonjear pelas possíveis comodidades e confortos da vida urbana oferecidos pelos seus pretendentes.

Por outro lado, Heera (note-se que, na mitologia grega, Hera é a deusa do casamento e da maternidade), por ter sofrido um aborto, é estigmatizada numa sociedade que vê a mulher apenas como procriadora; basta pensar nas descrições físicas que caracterizam esta personagem: “aquela rapariga magra que anda sempre por aí, com corpo de criança mas cara e barriga de velha. Heera” (COELHO, 2016, p. 294).

No final do texto será a partir de Heera, cuja “barriga é um saco de promessas por cumprir” (COELHO, 2016, p. 299), que vai sair o interminável fluxo de água destinado a inundar a aldeia e tudo à sua volta. Leia-se a este propósito o referido trecho: “dentro de Heera se solta uma água como se ela fosse uma fonte. Uma água que cresce e molha os pés de Maara, se espalha para fora do casebre e escorre pela encosta em direcção ao vale” (COELHO, 2016, p. 304). Paradoxalmente, esta mágica e dramática viragem da natureza surge a partir de Heera: da prolongada seca para a imprevista cheia, como a querer lembrar-nos que nada podemos fazer contra a natureza, apenas respeitá-la.

Maara e Heera representam um binómio que problematiza sob vários aspectos algumas questões de gênero. Por exemplo, a história de uma destas mulheres evidencia a dificuldade de conciliar a aprendizagem escolar com o cumprimento de tarefas domésticas. Assim, a mulher é afastada para sempre de um percurso de vida alternativo, cabendo-lhe a obrigação de dedicar-se ao lar: “Mas o destino é um conjunto



de obrigações, e chegou a esta mulher a obrigação de buscar água, de apanhar lenha, de acarinhar plantas pequenas e decepar cruelmente as grandes, [...]; enfim, de assoprar fogueiras, com isso assoprando também o futuro para longe” (COELHO, 2016, p. 33).

Como vimos, *Água* de JPBC obriga a repensar a relação entre o homem e a natureza e a refletir sobre o corte daquele “cordão umbilical” (COELHO, 2016, p. 349-350) que, de uma vez por todas, parece ter separado os dois mundos, provocando uma série de fenômenos naturais extremos e a incapacidade de os compreender ou prever (p. 349). Como é o caso da seca e das cheias, que demonstram a ruptura de um ciclo natural um tempo bem mais harmonioso, porque “à mesma natureza tentámos pôr uma trela e a maldita roeu-a, virando-se agora contra a mão que a educava [...]” (COELHO, 2016, p. 350).

Em suma, a ruptura do cordão umbilical entre o homem e a natureza deve ser repensada tendo em conta a cheia provocada pelas águas de Heera. Por um lado, é a natureza que se vinga do desrespeito por parte dos homens e, por outro, é a mulher que se vinga da prevaricação masculina.

Em conclusão, os dois mundos rurais representados no documentário de Azevedo e na novela de JPBC, com uma distância temporal de duas décadas, problematizam a relação entre o homem, a natureza e a tecnologia, apresentando algumas das reais consequências da ruptura de um ciclo outrora harmônico. Como vimos, o problema dos furos, tema central da obra de Azevedo, está relacionado não apenas com a falta de água, mas também com questões de gênero, enquadradas num contexto marcado pela (não) ação das autoridades. Entretanto, nestes vinte anos pouco mudou e o texto de JPBC reproduz, de forma por vezes poética e filosófica, a dramática realidade das terríveis secas. Nesse sentido, as duas obras refletem a realidade rural, emprestando a voz à comunidade que a habita e privilegiando a perspectiva feminina, através de uma profunda e ampla problematização de fatores ecológicos, sociais e políticos.

Referências

ARENAS, Fernando. **Lusohone Africa: Beyond independence**. Minneapolis: Univeristy of Minnesota Press, 2011.

AZEVEDO, Licínio. **A guerra da água**. Moçambique: Ébano Multimedia, 1996 [Doc., 73 min].

COELHO, Alexandra Lucas. Licínio Azevedo: o contador de Moçambique. **docs.pt – Revista de Cinema**. Lisboa: Apordoc, n. 7, p. 4-17, out. 2008.

COELHO, João Paulo Borges. *Água. Uma novela rural*. Lisboa: Caminho, 2016.

NETO, César. Cinema pelos Direitos e Desenvolvimento: A Guerra da Água. **Plataforma portuguesa ONGD**. 18 out. 2012. Disponível em <<http://plataformaongd.pt/noticias/noticia.aspx?id=585>> Acesso em: 8 ago. 2017.

NICHOLS, Bill. **Introduction to documentary**. Bloomington: Indiana University Press, 2001 [versão digital].

NOVELA. In: DICIONÁRIO infopédia da Língua Portuguesa com Acordo Ortográfico [em linha]. Porto: Porto Editora, 2003-2017. [consult. 2017-08-23]. Disponível em: <<https://www.infopedia.pt/dicionarios/lingua-portuguesa/novela>> Acesso em: 16 ago. 2017.

FALCONI, Jessica. Matéria narrativa, matéria narradora em João Paulo Borges Coelho. [Apresentação oral]. In: **Congresso internacional cartógrafo de memórias: A Poética de JPBC**. Lisboa, FLUL, 13-14 Julho 2017.

GOULD, Isabel A. Ferreira. Modernidade, diálogo e pacto em *Água*, uma novela rural In: KHAN, Sheila; SOUSA, Sandra; ALMEIDA, Leonor Simas; GOULD, Isabel A. Ferreira; CAN, Nazir Ahmed (Orgs.). **Vistas a João Paulo Borges Coelho: Leituras, Diálogos e Futuros**. Lisboa: Ed. Colibri, 2017. p. 215-226.

MULHERES precisam de 9 horas para encontrar água e salvar casamentos. **RDP África**. 26 out 2015. Disponível em: <http://www.rtp.pt/rdpafrica/noticias-africa/mz-mulheres-precisam-de-9-horas-para-encontrar-agua-e-salvar-casamentos_4669> Acesso em: 8 ago. 2017.

RODRIGUES, António. João Paulo Borges Coelho. Uma conversa com o escritor moçambicano a propósito do seu último livro *Água—Uma novela rural*. **Rede Angola**. 25 jul. 2016. Disponível em: <<http://www.redeangola.info/especiais/as-sociedades-estao-em-ruptura-e-a-tradicao-nao-da-resposta-a-problemas-desta-magnitude/>> Acesso em: 16 ago. 2017.

SERRA, Paulo. *Água* de João Paulo Borges Coelho: Contradições de um país em mudança. **Postal.pt**. 12 maio 2017. Disponível em: <<http://www.postal.pt/2017/05/agua-joao-paulo-borges-coelho-contradicoes-um-pais-mudanca/>> Acesso em: 8 ago. 2017.



ABSTRACT:

We propose to analyse the documentary A guerra da água [The Water War] (1996) by Licínio Azevedo to reflect on the problem of water and rethink the role of women in this new war. In a similar way, the book Água. Uma novela rural [Water. A Rural Novella] (2016) by João Paulo Borges Coelho reproduces the problematic relationship between man, nature and technology. Thus, the purpose of this article is to deepen an intertextual reading of the two works to provide a new perspective on the issue of water in Mozambique.

KEYWORDS: *Mozambican cinema; Licínio Azevedo, João Paulo Borges Coelho; water.*

RESUMEN:

A partir del análisis del documental A guerra da água [La guerra del agua] (1996), de Licínio Azevedo, proponemos reflexionar sobre la problemática de la falta de agua y el papel de las mujeres en esta nueva guerra. También el libro Água. Uma novela rural [Água. Una novela rural] (2016), de João Paulo Borges Coelho, cuestiona la problemática relación entre el hombre, la naturaleza y la tecnología. Así, el objetivo de este artículo es proponer un análisis intertextual de las dos obras que proporcione una nueva perspectiva sobre la cuestión del agua en Mozambique.

PALABRAS-CLAVE: *cine mozambiqueño, Licínio Azevedo, João Paulo Borges Coelho, agua.*



O CINEMA DA GUINÉ-BISSAU

THE CINEMA OF GUINEA-BISSAU

EL CINE DE GUINEA-BISSAU

Ute Fendler¹

RESUMO:

O cinema da Guiné-Bissau é, sobretudo, conhecido por duas grandes figuras, nomeadamente Flora Gomes e Sana na N'Hada. O texto faz uma introdução ao contexto histórico e traça uma evolução do cinema a partir da independência. Resume as grandes linhas temáticas e estéticas para abordar, na segunda parte, duas produções recentes. Os primeiros longa-metragens do cineasta Filipe Henriques, *O espinho da rosa*, e de João Viana, *A batalha de Tabatô*. Estes filmes indicam uma transformação no cinema guineense que assume o caminho de um cinema transnacional.

PALAVRAS-CHAVE: cinema transnacional, Guiné-Bissau, gênero cinematográfico.

Quando se fala do cinema da Guiné-Bissau, imediatamente o nome de Flora Gomes é evocado, um cineasta com reputação internacional, ainda que um dos poucos cineastas deste país. Por conseguinte, gostaria de traçar neste artigo as grandes linhas da história do cinema guineense, antes de discutir três filmes que nos permitem ver uma abertura provável para novos horizontes.

Breve Introdução à História do Cinema Guineense

O nascimento do cinema em Guiné-Bissau está ligado à luta de independência desde 1963 até 1974. Amílcar Cabral era consciente do poder das imagens e enviou quatro jovens membros do movimento a países estrangeiros para que se formassem em cinema. Florentino (Flora) Gomes e Sana na n'Hada partiram para Cuba. Quando voltaram, a sua tarefa foi filmar - respectivamente - no sul e no norte do país para documentar a guerra. Em 1978, o Instituto Nacional de Cinema (INC) foi fundado, e cineastas estrangeiros vieram a Guiné-Bissau para participar no processo do nascimento da nação. Infelizmente, a duração da guerra impossibilitava a produção de filmes. Esta situação muito difícil e precária explica porque não existe uma cinematografia nacional como em países vizinhos como, por exemplo, no Mali.

¹ Especialista em cinema africano. Docente da Universidade de Bayreuth, na Alemanha. ute.fendler@uni-bayreuth.de

Apesar de todas as dificuldades, Flora Gomes (Cadique, 1949) tornou-se uma figura eminente do cinema guineense, sendo o único realizador que conseguiu ter uma obra que compreende vários documentários e longas-metragens ao longo de quatro décadas. Em 1976, realizou *O Regresso de Cabral*, primeiro documentário que é um dos raros documentos da época como material original. Atualmente (desde 2016), Flora Gomes está a preparar um filme sobre Amílcar Cabral, o grande modelo político de Gomes, como uma pessoa com visões para o povo de Guiné-Bissau e de África. Assim se pode constatar uma continuidade de temáticas na obra de Gomes.

O primeiro longa metragem *Mortu Nega* (1987) conta a história de um casal que participa da guerra. Faz parte de um cinema orientado para um certo realismo, uma vontade de documentar a realidade vivida durante a guerra. Continua com o testemunhar da realidade no país com *Udju Azul di Yonta* (“The blue eyes of Yonta”, 1992), no qual dois amigos, anciãos combatentes, se encontram: um continua a acreditar nos ideais da independência, o outro quer se beneficiar das vantagens que a nova vida na cidade poderia oferecer-lhe. No foco está Yonta, uma mulher jovem que não experimentou a guerra e apresenta a nova época. No final, nenhum dos dois aspirantes se casa com ela e, assim, ela pode começar.

Po di Sangui (“Tree of Blood”, 1996) tem como ambiente uma aldeia. O sábio da comunidade aconselha os habitantes a migrar para salvá-los do perigo que se apresenta por haver equipas que derrubam a mata. A ameaça é maior porque põe em perigo a tradição de plantar uma árvore para cada nascimento. Como cada árvore representa uma pessoa, o desflorestamento significa a desapareição do povo. Quando a comunidade regressa à aldeia, o sábio está morto, mas a vida pode continuar. Com este filme, Gomes mistura perigos reais com contos tradicionais para criar uma fábula ecológica e política.

Para *Nha Fala* (“My Voice”, 2002), Gomes optou uma vez mais por um género filmico diferente, que é bastante raro na cinematografia do continente, a saber, uma comédia musical. Uma jovem mulher quer ser cantora, mas um provérbio local proíbe as mulheres de cantar porque, se o fizessem, morreriam. Finalmente, ela vai para Paris onde se torna uma estrela com a música de seu país. Para o cineasta, este filme aborda o problema da influência estrangeira, o conflito entre o local e o global e a busca, pela juventude, de um futuro melhor. É também o primeiro filme que o cineasta roda em Cabo Verde e em França, o que já prepara o filme seguinte, *A República dos Meninos* (“Children’s Republic”, 2011). Rodado em Moçambique, o filme é inteiramente em inglês. É uma fábula com elementos de uma utopia: uma linha narra a experiência da guerra civil com meninos soldados, a outra o desaparecimento dos adultos que obriga os meninos a organizarem a vida da comunidade. Os habitantes da república de meninos aceitam os refugiados da guerra civil sob a condição de um comportamento ‘civil’ (Fig. 1).



Fig. 1: Flora Gomes: *A república dos meninos*

Estes resumos curtos ilustram a grande diversidade do trabalho de Flora Gomes, que tentou abordar temas centrais de seu país com um alcance global, e continua a fazê-lo.

Sana na N'Hada (Enxale, 1950) foi diretor do INC de 1979 até 1987, ano em que as atividades pararam por falta de recursos. Começou o seu trabalho com curtas-metragens, como *O regresso de Cabral* (1976), *Anos no oça luta* (1976), ambos em co-realização com Flora Gomes, *Os dias de Ancono* (1979) e *Fanado* (1984). Em 1994 realizou *Xime*, o seu primeiro longa-metragem, que foi exibida em competição oficial do Festival de Cannes em 1994, na sessão *Un certain regard*.² A história do filme nos leva aos anos da guerra de independência, em torno de 1960. O agricultor Iala havia enviado o seu primeiro filho, Raul, a Bissau depois de ter sido a escolha do padre italiano Vittorio. Na capital, junta-se ao grupo de Amílcar Cabral e volta à aldeia para instigar a insurreição contra os portugueses. O segundo filho, Bedan, se revolta contra as autoridades tradicionais por estar apaixonado pela noiva, muito jovem, prometida a seu pai. O filme desenha um ambiente dos conflitos da época nesta pequena aldeia. Os agricultores não podem ocupar-se da colheita do arroz, tão indispensável para poder sobreviver, porque são forçados pelo governador português a construir uma rua. Existem dois mundos paralelos: a vida cotidiana dos habitantes da aldeia com trabalho, pesca, caça, danças e canções. Do outro lado, vive o administrador que tem saudades de Portugal e medo dos africanos, o comerciante que se aproveita da ignorância da população local para enriquecer-se. O impacto deste sistema econômico baseado no dinheiro se manifesta em reclamações de impostos. Um detalhe da troca de bilhetes se repete várias vezes, como um sinal de pontuação pelo ritmo do filme. São momentos que influenciam o comportamento das pessoas.

A volta de Raul a Xime perturba o ritmo da vida: os portugueses têm medo do terrorista, o padre não entende a mudança do seu discípulo, o pai teme a violência que destruiria a ordem deste mundo, já ameaçada. Ao fim, Raul é assassinado por soldados portugueses que chegam da capital. A sua morte conduz à decisão de Bedan de declarar guerra.

A concentração da história complexa num arranjo bastante representativo de diferentes posições nesta comunidade é reforçada na sua significação simbólica. Um exemplo é a utilização de cores. Já no

² O filme é uma co-produção Guiné-Bissau com os Países-Baixos. Quería agradecer ao produtor, Joop van Wijk, co-autor do roteiro deste filme e que me pôs a disposição um DVD para este artigo.



início do filme, a reunião clandestina dos revolucionários se mostra como sombras na parede de um quarto tingido de cor laranja (Fig. 2) que evoca a luz dada por uma fogueira que liga, desta maneira, os jovens da cidade às gentes do campo.



Fig. 2: Plano do filme *Xime*: reunião dos revolucionários

Esta ideia da reunião das forças se visualiza no encontro dos irmãos, Raul, o “civilizado” e terrorista, e Bedan, o rebelde contra autoridades (Fig. 3).



Fig. 3: Plano do filme *Xime*: encontro dos irmãos Raul e Bedan

A utilização da cor amarelada cria uma continuidade que retoma o tema da revolução. Raul, que queria falar com o seu pai sobre a ideia da independência, surge já com chamas no primeiro plano (Fig. 4), o que anuncia o momento final, quando o tenente militar lança fogo às casas na aldeia (Fig. 8).



Planos do filme *Xime*: Fig. 4 e Fig. 5

A imagem do revolucionário assassinado (Fig. 6) poderia evocar a memória de Amílcar Cabral, assassinado em 1973, de maneira que esta narrativa quase exemplificaria também uma história política local, uma memória coletiva.

Planos do filme *Xime*: Fig. 6 e Fig. 7

Outro exemplo para um trabalho estético e simbólico muito detalhado é a imagem seguinte. O encontro entre o padre que ensina aos jovens a abrir os olhos para terem uma visão própria do mundo e o seu discípulo que se tornou, por consequência, um rebelde, é apresentado como uma oposição. O enquadramento evoca o confessionário, mas também a utilização da luz para visualizar um encontro clandestino ao início do filme (Fig. 8). Aqui outras cores se utilizam para criar uma distância entre os diferentes grupos, apesar de alguma convergência de interesses, nomeadamente, a reclamação de justiça e igualdade. É significativo que Raul declara a aliança com o seu povo, referindo-se a um dos textos fundadores da luta anticolonial, *Peau Noire, Masques Blancs* (1952), de Frantz Fanon.

Planos do filme *Xime*: Fig. 8

Xime é um filme que tem paralelos, no trabalho estético, com outros filmes clássicos africanos que mostram a vida tradicional, como, por exemplo, *Yeelen*, de Souleymane Cissé (Mali, 1987), ou na construção narrativa como fábula, com representantes típicos de cada grupo envolvido nas ações, como em *Ceddo*, de Ousmane Sembène (Senegal, 1977). Assim, faz parte não só de um cinema nacional, mas também de uma cinematografia africana.

A *Xime* seguiu-se, em 2005, o documentário com o título *Bissau d'Isabel*. 20 anos depois do primeiro longa-metragem, realizou *Kadjike* ("Sacred Bush", 2013), que aborda uma temática ecológica. O filme começa com uma voz em "off" que conta o mito do nascimento do mundo. Deus Nindo criou o primeiro ser humano, Apacacama, que vive no arquipélago Bijagos. Ela confia a responsabilidade pela natureza aos quatro elementos e às criaturas respectivas, as suas quatro filhas. No final da introdução, a voz anuncia que os descendentes na época contemporânea já têm dificuldades para sobreviver porque o equilíbrio que garantia uma boa vida está perturbado. A chegada de duas pessoas que vêm da cidade em busca de um lugar onde se possa criar um negócio tem efeitos nefastos na vida cotidiana dos moradores da aldeia. Eles compram um terreno onde começam a produzir óleo de palma de maneira semi-industrial. Colhem as frutas antes



de seu amadurecimento, destruindo o ciclo natural. Paralelamente, começam a produzir drogas e forçam os jovens a servir como “mulas de droga”. As atrações da vida “moderna” com dinheiro e a facilidade em virtude da tecnologia seduzem os jovens a agir contra os interesses da comunidade e contra as tradições. Nas reuniões dos mais velhos, aprende-se que não se pode vender ou comprar terrenos porque são propriedade comum, há que se respeitar o ciclo da natureza para poder viver dos produtos naturais, prestando atenção às regras e aos rituais da comunidade transmitidos desde o tempo de Acapacama. No fim, os jovens percebem os riscos da vida sob o regime neoliberal com fins lucrativos. O herdeiro do saber tradicional apela para a ajuda do espírito da cobra para fazer com que os ocupantes da terra comunitária fujam.

Este filme de N’Hada impressiona por sequências panorâmicas de uma natureza impressionante e bela. Alternam-se planos próximos e detalhes, que criam um ritmo de suspense, reforçado por elementos de diferentes gêneros cinematográficos, como o filme policial, o thriller e, além disso, o romance. Os protagonistas representam, de uma maneira clássica, diferentes posições para contribuir para uma descrição completa de uma problemática de grande atualidade. À primeira vista, parece uma oposição simples entre um mundo tradicional com uma conotação positiva e um mundo moderno negativo sob a influência de interesses materialistas. Mas em meio aos habitantes da aldeia – expostos a uma infinidade de influências - se encontram todas as posições imagináveis. Ilustra-se a transição difícil para a época moderna, tratando de respeitar o meio ambiente e os interesses de cada indivíduo como membro de uma comunidade. Assim, o realizador consegue mostrar um mundo complexo onde se precisa do saber tradicional e do saber moderno para sobreviver.

Primeira etapa para um cinema transnacional: *O espinho da rosa* (2011)

Além destas grandes figuras do cinema de Guiné-Bissau, há uma nova geração que trabalha com vídeo e artes visuais. Catarina Laranjeiro e Paulo Cunha falam de novas produções em seu artigo intitulado “Guiné-Bissau: do cinema de Estado ao cinema fora do Estado”.³

Entre estas produções locais, há uma que conseguiu ter êxito no palco internacional. O jovem cineasta Filipe Henriques (Bissau, 1979) fez estudos de cinema, comunicação e desenho em Lisboa. De 2006 a 2013 trabalhou como “sound designer”. Vive entre Lisboa e Bissau, e trabalha na área de artes digitais, vídeos de música e publicidade comercial. Ganhou o Emmy em 2014 por uma telenovela, *Meu Amo*. O filme *O Espinho da Rosa* é seu primeiro longa-metragem, uma co-produção luso-guineense premiada em diversos festivais (no Festival Internacional de Cinema de Zanzibar, 2014), nos EUA (Eerie Horror Film Festival, 2014), em Angola (FIC Luanda, 2013), apenas para citar alguns. A história é bastante complexa. O protagonista é o promotor público David Langa, que encontra uma mulher jovem e bonita que o leva a sua casa. Quando volta a esta casa no dia seguinte para buscar o seu casaco, encontra o pai que lhe diz que a sua filha já morreu há muitos anos. A partir deste momento, os eventos sem explicação se multiplicam. Esta narrativa, situada entre o presente e o passado, com aparição de espíritos, se complica:

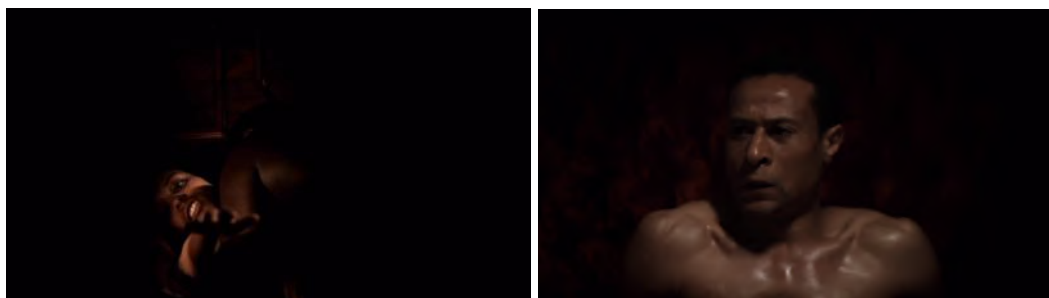
[...] carrega uma pesada cruz por causa de um drama familiar nunca ultrapassado, e essa tragédia íntima está estreitamente ligada ao seu investimento pessoal no caso em julgamento. Ao saborear um momento de recolhimento num bar, o seu caminho cruza-se com o de uma jovem mulher que o deixa fascinado. De imediato a sua vida começa a sofrer um ciclo de mutações inesperadas, com novos e complicados desafios, reais e imaginários, que o levam a duvidar de si mesmo (e a pôr em causa a sua postura iconoclasta), nunca questionando a atração que Rosa, a sedutora mulher, exerceu sobre si.⁴

3 Paulo Cunha/Catarina Laranjeiro: “Guiné-Bissau: do cinema de Estado ao cinema fora do Estado.” Em: *Rebecca. Revista brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual*, Vol.5, N°2, Julho-Dezembro 2016, 23 pp.

4 Luisa Fresta: “O espinho da Rosa.” 13.4.2015. <http://www.buala.org/pt/afroscreen/o-espinho-da-rosa> (aceso: 24.08.2017)

Filmado em Portugal, mas em espaços urbanos que não podem ser identificados - e assim poderiam estar em muitas cidades do mundo - o filme dirige-se a um público africano e global. Estamos longe de um cinema africano que mostra paisagens, aldeias, práticas tradicionais. É um filme que parece urbano e global, abordando um tema muito problemático, muitas vezes calado. Henriques joga com elementos de gênero cinematográfico como o policial, o romance ou o thriller, com foco no tribunal.

Este filme começa com uma série de planos de detalhes - uma pintura de Jesus Cristo, um crucifixo, uma fotografia de crianças - antes de mostrar a cara de uma menina de uns 16 anos deitada embaixo de um homem, que se vê de costas. Quando ela dirige o olhar pedindo ajuda (Fig. 9), a câmera mostra a cena pelo buraco da fechadura.



Planos do Filme *O espinho da rosa*. Fig. 9 e Fig. 10

Um plano mostra Daniel, que desperta de repente (Fig. 10). Esta sequência de abertura mostra o protagonista que sofre no presente por conta de eventos da sua infância. Outro plano mostra uma jornalista que dá a notícia sobre um caso de pedofilia. Daniel Langa é o promotor neste caso, sendo convencido que o acusado seria condenado.

No bar, há uma série de encontros que abrem várias pistas narrativas que vão ser desenvolvidas ao longo do filme, como ocorre nos policiais: o reconhecimento de colegas, uma notícia sobre advogados desaparecidos, um policial sentado no bar que ameaça Daniel dizendo que “rosas picam”, e a jovem mulher com quem vai passar a noite depois, que se chama Rosa.

A sequência de abertura, bastante longa, expõe o entrelaçamento do passado e do presente, com pesadelos de um lado e notícias de outro. Desta maneira, se cruzam elementos místicos e realistas, dois modos de comunicação, e talvez dois mundos de referência: um mundo “tradicional” com crença popular e um mundo “moderno” com informações racionais e verificadas.

Desse modo, o mundo paralelo, do passado e dos espíritos, predomina sobre o presente. Rosa aparece como espírito, falecida duma morte violenta e injusta, e cada vez mais sob a forma de um “zombie” (Fig. 11), de maneira que o filme se refere também a este subgênero. Este aspecto é importante porque Henriques consegue integrar o filme no cânone internacional de filmes categorizados segundo gêneros cinematográficos desenvolvidos, de preferência, nos Estados Unidos, com muito êxito internacional.



Planos do Filme *O espinho da rosa*. Fig. 11

Assim, torna-se evidente que elementos narrativos que são considerados parte integrante de um mundo tradicional e pré-moderno em África podem ser vistos de uma maneira diferente: fazem parte de narrativas que integram elementos de crenças populares que não são africanos. *O Espinho da Rosa* entra no imaginário internacional.

Um novo passo para um cinema transnacional: *A batalha de Tabatô* (2013)

Em 2013, o filme *A batalha de Tabatô*, rodado na Guiné-Bissau, ganhou reconhecimento e indicações em festivais internacionais, como, por exemplo, no Festival de Cinema de Berlim. O filme é uma co-produção luso-guineense escrita e filmada pelo cineasta João Viana, filho de pais portugueses em Angola, que atualmente vive em Lisboa. Com este filme, sempre anunciado como produção da Guiné-Bissau, o país é visível como nação cinematográfica, por conta de um filme transnacional. O filme é uma fábula a preto e branco com alguns momentos em que a imagem é tingida completamente de vermelho.

O filme começa com uma voz em “off” que conta a história do país povoado pelo povo dos Mandingas. Há quatro mil anos, este povo inventava a agricultura, há 2000 anos já sabia como governar de maneira justa, e há 1000 anos dera à luz a música que fez nascer o jazz e o reggae. Assim, este povo tem que ajudar os outros que sempre praticaram a guerra, tem que ensinar como criar e viver a paz. Desta maneira, o narrador oferece um contexto histórico amplo para entender o encontro entre africanos e europeus. A civilização mandinga, baseada na agricultura e na música, é confrontada com uma civilização guerreira na Europa, que trouxe a guerra à Guiné.

Dentro deste enquadramento, o filme conta a história de Fatou, uma mulher jovem, que quer casar-se com o músico Ibrahima, que vem da aldeia dos músicos, chamada Tabatô. O pai de Fatou volta da Europa depois de muito tempo para a cerimônia de casamento. Paralelamente, Ibrahima dá uma entrevista à rádio, de maneira que o espectador aprende a importância histórica da música do grupo e que a história do país está intrinsecamente ligada à música, numa montagem paralela com a história individual de um soldado ancião envolvido na guerra de independência.

O pai de Fatou volta da Europa vestido com um casaco militar. Na sua mala, Fatou descobre vários objetos, como uma torneira, objetos metálicos que não são úteis, mas são tratados como objetos preciosos, dos quais já não se sabe ou se lembra qual foi a sua utilidade.

O pai e a filha passeiam pela cidade. A câmera segue os movimentos com um ritmo lento: desta maneira, o pai – vestido de bubu - descobre o seu país, a cidade, o porto de carga, a praia, o comboio, o barco. Finalmente, dirige um carro para a última etapa em direção à aldeia de Tabatô. Esta última etapa é decisiva: durante a conversa entre pai e filha trocam-se informações sobre pessoas e lugares. Durante uma pausa, alguns meninos se aproximam fingindo ser soldados e atiram com armas de madeira (Fig. 12). Este momento significa um intervalo no movimento no espaço, da capital à aldeia, mas a memória da guerra ameaça de maneira lúdica, provocando as lembranças do pai. Ele recorda o ruído de metralhadoras que volta e domina a banda sonora, embora se trate de um lugar tranquilo. Esta sequência termina com uma frase-chave, que se entenderá só mais tarde: “Ele constata que não sabe tocar”.



Plano do filme *A batalha de Tabatô* (<https://vimeo.com/68615831>), Fig. 12

Continuam a viagem para a aldeia dos músicos. O pai está surpreendido que a sua filha adormece apesar do ruído dos disparos. Sob o efeito da memória traumatizada, acontece um acidente que mata a sua filha. Paralelamente, Ibrahim, o noivo, chega à aldeia onde os músicos se encontram com o grupo de marabutos. Parece ser uma confrontação entre os guardiões da memória, do passado e os guardiões da vida espiritual.

Finalmente, Ibrahim prepara-se para a guerra com 300 soldados, músicos que lutam contra os espíritos e a guerra com a música (Fig. 13). Neste momento, pode-se compreender a frase “não sabe tocar”: a música dá acesso ao passado, à memória, e permite nos defender. O fato de não saber tocar música demonstra uma incapacidade de comunicação, de interação com outros seres humanos, tal como a ausência de relações com o passado, a saber, a memória e uma identidade cultural.

A confrontação final tem lugar na praça principal, fora da aldeia, rodeada de grandes árvores. Ibrahim toca *djembe* em pé e em frente dele está o pai de Fatou, que repete que não sabe tocar. Esta cena faz eco dos filmes de “Western” com o clímax do “Show-down” entre os dois adversários principais. Mas lembra também a confrontação final entre o pai e o filho no clássico do cineasta maliano Souleymane Cissé, nomeadamente *Yeelen* (“Luz”). O pai feiticeiro representa as forças malvadas que se recusam a transmitir o poder ao filho que quer utilizar os conhecimentos mágicos para ajudar os outros.





Plano do filme *A batalha de Tabatô* (<https://vimeo.com/68615831>), Fig. 13

Em *A batalha de Tabatô* está em jogo uma disputa entre duas culturas, uma cultura – mandinga - do saber utilizado para o bem estar do ser humano, e uma cultura guerreira, europeia neste caso. A batalha representa a visão e a atitude dos humanos para com eles mesmos e para com o meio ambiente.

Nesta cena, a confrontação parece ser unicamente verbal, mas quando o pai repete três vezes que não sabe tocar, as imagens são tingidas da cor vermelha como se o sangue dos combatentes e das vítimas cobrisse não só a terra, mas como se o mundo todo se tornasse um espaço da morte (Fig. 14). Esta impressão é reforçada pela banda sonora, porque o ruído dos objetos, que trazem a memória da guerra, acompanha esta batalha de forma tão calma, quase silenciosa, que parece inquietante e ameaçadora.



Plano do filme *A batalha de Tabatô* (<https://vimeo.com/68615831>), Fig. 14

Depois da terceira repetição da confissão do pai, os ruídos da guerra perturbando o ambiente pacífico da aldeia desaparecem, assim como o vermelho. O pai tira o casaco militar e anuncia que sabe tocar. Vestido com um bubu, estando sentado em frente de um balafon, começa a tocar. Neste momento, se reintegra a sua comunidade com a sua história e seus saberes. O círculo narrativo se fecha: o povo Mandinga ensina a paz aos outros. A música permite ao pai voltar ao seu país, e à tranquilidade mental. Os únicos momentos apresentados em vermelho no filme são os momentos que mostram o pai sob a influência da guerra e do passado, da

Europa como força violenta e guerreira. São também os momentos da batalha de Tabatô que contam a história colonial e a guerra de independência como uma fábula que reduz uma história complexa aos traços característicos para que a linha narrativa com causas e consequências seja facilmente visível.

Conclusão

A produção cinematográfica na Guiné-Bissau limita-se a alguns diretores que conseguiram – apesar de todas as dificuldades econômicas e políticas da história do país – produzir longas-metragens ao longo das últimas quatro décadas. O caso é bastante específico, e a história do cinema se limita durante anos a duas figuras eminentes, Flora Gomes e Sana na N’Hada. Ambos cineastas criaram filmes com uma estética extraordinária, ligando elementos narrativos e visuais a temáticas importantes para a Guiné-Bissau. Poderíamos questionar se se trata de uma cultura nacional, se se pode falar de um cinema guineense ou se não seria mais justo falarmos de cineastas que fazem parte de um contexto local, mas também maior, no contexto de movimentos pan-africanistas, por exemplo.

Esta discussão é de grande atualidade, na medida em que autores e cineastas do continente recusam cada vez mais a atribuição de categorias que são percebidas como limitantes. Assim, podemos considerar as produções mais recentes como um salto qualitativo no contexto da historiografia cinematográfica africana, com cineastas, tais como Filipe Henriques, ou João Viana, que trabalham em vários lugares e abordam temáticas com uma perspectiva que se abre ao universal. É uma tendência que já se anuncia nos filmes de Flora Gomes, nomeadamente *Meninos da República*, rodado em Maputo. No cinema da Guiné-Bissau – que, apesar do fato de ter uma produção bastante pequena - esta tendência se manifesta por temas locais com vocação universal: a partir de um lugar, seus filmes propõem narrativas que emocionam espectadores a nível global.

Referências

- ADESOKAN, Akin. “Flora Gomes, Filmmaker in Search of a Nation”. In: **Black camera**. Volume 3, Number 1, Winter 2011 (The New Series), 31-53.
- ARENAS, Fernando. **Lusophone Africa: Beyond independence**. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2011.
- CUNHA, Paulo; LARANJEIRO, Catarina. “Guiné-Bissau: do cinema de Estado ao cinema fora do Estado”. In: *Rebecca. Revista brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual*. Vol. 5, Nº 2, Julho-Dezembro 2016, 23 pp.
- DIAWARA, Manthia; DIAKHATHÉ Lydie. **Cinema africano. Novas formas estéticas e políticas**. Lisboa: Sextante Editora, 2011.
- FRESTA, Luisa. **O espinho da rosa**. 13.4.2015. <http://www.buala.org/pt/afroscreen/o-espinho-da-rosa> Acesso: 24.08.2017.
- HERING, Tobias: “Before Six Years After. Notes on the re-emergence of a film archive in Guinea-Bissau (based on conversations with Filipa César)”. In: **Theories and practices of visual culture**. Vol. 7, 2014. <http://www.pismowidok.org/index.php/one/article/download/235/395> Acesso: 22.08.2017.



LIMA, Morgana Gama de. **Flora Gomes e o uso de alegorias no cinema de Guiné-Bissau.**http://www.academia.edu/19628133/Flora_Gomes_e_o_uso_de_alogorias_no_cinema_de_Guin%C3%A9-Bissau Acesso em 23.08. 2017

MURPHY, David; WILLIAMS, Patrick. “Flora Gomes.” In: **Postcolonial African cinema. Ten directors.** Manchester; New York: Manchester University Press, 2007, 130-148.

OVERHOFF, Carmen Ferreira. “A força do coletivo – trilha sonora e construção identitária nos filmes de ficção de Flora Gomes.” In: BARROS, Miguel de. **Flora Gomes. O cineasta visionário.** Bissau: MAC, 2015, 17 p.

PFUFF, Françoise. **Focus on African films.** Bloomington; Indianapolis: Indiana University Press, 2004.

PIÇARRA, Maria do Carmo; CASTRO, Teresa Castro (eds.). **(Re)imagining African independence. film, visual arts and the fall of the portuguese empire.** Berlin: Peter Lang, 2017.

ABSTRACT:

*The cinema of Guinea-Bissau is mainly known by two great figures, namely Flora Gomes and Sana na N'Hada. The text makes an introduction to the historical context and traces an evolution of cinema from independence. It summarizes the main thematic and aesthetic lines to approach, in the second part, two recent productions. The first feature films by filmmaker Filipe Henriques, **O espinho da rosa**, and João Viana, **A batalha de Tabatô**. These films indicate a transformation in the Guinean cinema that takes the way of a transnational cinema.*

KEYWORDS: *transnational cinema, Guinea-Bissau, cinematographic genre.*

RESUMEN:

*El cine de Guinea-Bissau es conocido principalmente por dos grandes figuras, Flora Gomes y Sana en la N'Hada. El texto hace una introducción al contexto histórico y traza una evolución del cine a partir de la independencia. Resume las grandes líneas temáticas y estéticas para abordar, en la segunda parte, dos producciones recientes: los primeros largometrajes del cineasta Filipe Henriques, **O espinho da rosa**, y de João Viana, **A batalha de Tabatô**. Estas películas indican una transformación en el cine guineano que asume el camino de un cine transnacional.*

PALABRAS-CLAVE: *cine transnacional, Guinea-Bissau, género cinematográfico.*





**“EPA, MEU FUTURO FICA A CADA DIA
MAIS INCERTO”: PERSPECTIVAS DE
FUTURO ATRAVÉS DA TRILHA SONORA
E DO DISCURSO DA CRIANÇA NAS
REPRESENTAÇÕES PÓS-COLONIAIS DO
FILME OS OLHOS AZUIS DE YONTA (1992),
DE FLORA GOMES**

*“EPA, MY FUTURE IS BECOMING MORE AND MORE UNCERTAIN”: PERSPECTIVES OF
THE FUTURE THROUGH THE SOUNDTRACK AND THE CHILD’S DISCOURSE IN THE
POSTCOLONIAL REPRESENTATIONS OF THE MOVIE THE BLUE EYES OF YONTA (1992), OF
FLORA GOMES*

*“EPA, MEU FUTURO FICA A CADA DIA MAIS INCERTO “: PERSPECTIVAS DEL FUTURO A
TRAVÉS DE LA BANDA SONORAY DEL DISCURSO DEL NIÑO EN LAS REPRESENTACIONES
POSTCOLONIALES DE LA PELÍCULA: OS OLHOS AZUIS DE YONTA (1992, DE FLORA GOMES*

Jusciele Conceição Almeida de Oliveira¹

RESUMO:

O filme *Os olhos azuis de Yonta* (*Udju azul di Yonta* – 1992) é o segundo longa-metragem de ficção do cineasta bissau-guineense Flora Gomes. O drama narra a história das diferentes gerações que viveram o colonial, o pós-colonial e o neocolonial pelas vidas das personagens Yonta, Zé, Vicente e Amilcarzinho, perpassando pela história política, econômica, social, artística e cultural da Guiné-Bissau. Analisam-se os seguintes componentes: trilha sonora, a perspectiva de futuro por meio do discurso/fala da criança Amilcarzinho e Guiné-Bissau. Para tal, foram utilizados como suporte teórico textos críticos sobre os cinemas africanos, especialmente dos países de língua oficial portuguesa, e entrevistas realizadas pelo cineasta Flora Gomes que estão elencadas nas referências.

PALAVRAS-CHAVE: Flora Gomes, *Os olhos azuis de Yonta*, Guiné-Bissau, perspectiva de futuro, trilha sonora.

¹ Mestre pela UFBA e doutoranda no Centro de Investigação em Artes e Comunicação da Universidade do Algarve - CIAC/Ualg, em Faro/Portugal. Bolsista do Programa Doutorado Pleno no Exterior da CAPES. jusciele@gmail.com

Nha camaradas/ Nha estimado amigos/ Nha djumbaidur/ Nha segredo. Sinta bu nota/ Kuma é kana nota/ Sê kana nota/ Anôs nô na nota...mamã. /É na nota tudu/ É findji kuma é kana nota/ Bissau kila muda. /Geba rio di nha terra/ Cordon di prata di mamã Guiné/ Ora kü na bassa/ Bassanu ku kassabi./ Ora kü na intchi Geba/ Bin ku calma i sucegadu/ Suma noti di nô terra/ Osprindadi di nô povo...mamã./ É na nota tudu...²

A partir da canção “*Bissau kila muda*”, interpretada por Tino Trimó, juntamente com a risada de crianças, através de um *travelling*, como se estivéssemos dentro de um carro e fôssemos responsáveis pelo movimento da câmera, somos transportados para Bissau, no início dos anos 1990. A cidade de Bissau é representada e “personificada”, nas cenas iniciais do filme *Os olhos azuis de Yonta (Udju azul di Yonta - 1992)*, tal como se a película nos propusesse uma experiência sensorial, através da melodia e da letra da música e das risadas, levando-nos a sonhar, por meio da experiência fílmica, tanto quanto propõe o cineasta Flora Gomes: foi “[...] o sorriso das crianças que me levou a pensar num mundo com o qual qualquer um de nós gostaria de sonhar – um mundo de paz, sem inveja, sem intrigas” (NUNES, 2013), o que se torna possível pela diversidade de possibilidades de discutir, dialogar, filosofar, mostrar outras perspectivas que o cinema nos proporciona.

Assim, o cineasta Flora Gomes nos permite passear pela avenida Osvaldo Vieira, a principal de Bissau, que liga o aeroporto ao centro, revelando-nos os trânsitos da cidade. O espaço natural como cenário retrata “uma cidade exuberante num estado de transição, onde a incerteza mistura-se com certo grau de otimismo jovial” (ARENAS, 2017, p.20). A letra e a melodia da música em língua crioula guineense e o ritmo Gumbé³ vão nos convidando a ouvir a história dessa vila, desse povo que deseja mudar e que mudou, que fala da sua forma de sentir o mundo, a guineidade, os atributos naturais, ao mesmo tempo que a câmera nos mostra as pessoas, os carros, as árvores, o movimento, os sons, o trânsito, o mercado de Bandim, o asfalto e a poeira, demonstrando que o cinema e a cidade são um “[...] composto de fragmentos, de pedaços de realidade, ou melhor ainda, de recortes da realidade, que mudam conforme a luz ou a angulação” (TAVARES, 2010, p. 103). Deste modo, o cineasta, através da música com o objetivo artístico, coloca o espectador no local que ele deseja: “consciente de outra realidade [...] por intermédio da música evocativa daquela realidade” (GIORGETTI, 2008). A realidade, o cenário, a estética, a música, os sons, as crianças, os jovens, os discursos vão configurando a cultura da Guiné-Bissau.

A Guiné-Bissau é um país africano de língua oficial portuguesa, cujo idioma mais falado é o Crioulo guineense e/ou língua guineense (SCANTAMBULO, 1999), por mais de 80% da população. A língua crioula guineense, hoje em dia, é uma língua autônoma, tanto do ponto de vista gramatical quanto lexical, meio de comunicação entre os falantes de origens culturais mais diversas, desde os tempos coloniais,

2 Meus camaradas/ Meus estimados amigos/ Meu companheiro de conversa/ Meu segredo. /Senta-te e dê conta/ Eles dizem que não notam (dão conta)/ Se não notam (dão conta)/ Nós damos conta (nós notámos)...mama. /Eles notam tudo (Eles dão conta de tudo)/ E fingem que não notam/ Bissau mudou./ Geba rio da minha terra/ Cordão (fio) de prata da mãe Guiné/ Quando esvaziare,/ Esvazia com os desgostos,/ Quando tiveres a encher como Geba/ Vem com calma e sossegado/ Como a noite da nossa terra/ Hospitalidade do nosso povo...mama/ Eles notam tudo...

(Agradeço a letra da música em língua Crioulo guineense a Ivan Barbosa, músico do grupo Super Mama Djombo, e a Karyna Gomes, cantora e ex-vocalista do Super Mama Djombo. Sou grata também ao meu amigo cineasta bissau-guineense Filipe Henriques pelas conversas sobre cinema e a tradução da letra da música para o português de Portugal. E um agradecimento muito especial ao realizador Flora Gomes pelas conversas sobre cultura, política, cinema e Guiné-Bissau.)

3 O Gumbé é um gênero musical poli-rítmico associado à música da Guiné-Bissau. O ritmo provavelmente nasceu no século XIX, nas zonas urbanas de Bissau, Cacheu, Geba e Farim. É relacionado com a música moderna que identifica a Guiné-Bissau no panorama musical mundial (BREVE, 2017).



ganhando dimensões nacionais ao longo da luta de libertação. É utilizada no cinema pelo cineasta Flora Gomes desde o início da sua filmografia, especificamente, nos filmes *Mortu Nega* (1988), *Udju azul di Yonta* (1992), *Po di sangui* (1996), *Nha fala* (2002), *As duas faces da guerra* (2006)⁴. No seu último longa-metragem, *Republica di meninus* (2012), a língua do filme é o inglês, uma possível exigência do mercado, contudo, segundo Gomes, esta foi uma escolha, para que o ator Denny Glover não fosse dublado.

Em *Os olhos azuis de Yonta*, as experiências de som e imagem são apresentadas nos dois primeiros minutos do filme, enquanto também são exibidos os créditos iniciais (em azul), dos quais destaco: produção de Paulo de Souza; fotografia de Dominique Gentil; roteiro/guião e diálogos: Flora Gomes, Ina Césaire, David Lang, Manuel Rambont Barcelos⁵; som de Pierre Donnadiou; montagem de Dominique Paris; décors de Miguel Mendes; música de Adriano G Ferreira “Atchutchi”; produtores associados José Luís Vasconcelos e Nicholas Oulman; um filme de Flora Gomes; e a dedicatória: “A Lennart Flora e aos meninos do meu país”. Portanto, nesse filme, Gomes tentou “transmiti[r] uma visão interior do [s]eu próprio país: todos os seus conflitos de gerações, o desespero dos jovens por partir, mas para onde?... Misturado com um desejo de ficar” (FINA, 1995, p.47), o que, de acordo com Akin Adesonkan, é de uma grande complexidade analisar: “[...] the aspirations of individuals who engage in intimate relationships but live in different worlds”⁶ (ADESOKAN, 2011, p.41).

É importante destacar que, mesmo com imagens, sons e temáticas realçando aspectos da cultura, do espaço, da política e da história da Guiné-Bissau, o filme é uma realização transnacional, pois possui múltiplos financiamentos e produção que ficam mais claros nos créditos finais. É uma co-produção da Vermedia (Portugal), Arco-íris (Guiné-Bissau), *Eurocreation Production* (França) e RádioTelevisão Portuguesa – RTP (Portugal); filme assistido financeiramente pelo Instituto Português de Cinema – IPA (Portugal), em associação com *Channel Four Television* (Channel 4, com sede em Londres), com a participação financeira de *Ministere de la Coopération Française*, Ministério das Finanças da Guiné-Bissau e *Coopération Développement et Aide Humanitaire* – DDA (Suíça). Contudo, para Carolin Overhoff Ferreira, “a dependência dos recursos financeiros, materiais e humanos evidenciada pelo grande número de coproduções com o antigo colonizador Portugal não significa necessariamente uma dependência em termos de conteúdo” (2014, p.138). Pelo contrário, evidenciam “boas oportunidades, pois neles a transnacionalidade cinematográfica pós-colonial resulta em narrativas que desafiam velhos mitos sobre a relação identitária tanto na Europa quanto na África” (FERREIRA, 2014, p.138). E para Roy Armes, são filmes que “forçosamente precisam ser direcionados para um público europeu” (2014, p.28-29), já que não se consegue recuperar os recursos investidos no continente africano, ressaltando as discussões e relações do (pós)colonial com o neocolonial e com o mundo globalizado como uma nova forma de poder e controle da produção cultural.

Com relação aos retornos financeiros no continente africano citados por Armes (2014), cabe salientar que o filme como mercadoria percorre um caminho até chegar ao consumidor final, nas salas de projeção dos cinemas, para que possibilite o lucro. Logo, é necessário que o distribuidor se interesse pelo filme do produtor, que o exibidor se interesse pelo filme do distribuidor, que o espectador potencial se interesse pelo filme do exibidor (BERNARDET, 2006), o que só acontecerá na África, caso as salas de cinema nos países africanos exibam filmes do próprio continente, ao invés dos filmes hollywoodianos. Aponta-se tam-

4 No filme *Nha fala*, há também o francês como idioma, quando a personagem mora em Paris e o documentário *As duas faces da guerra* tem como idioma também o Português de Portugal.

5 Com tradução para a língua guineense da escritora e intelectual Odete Semedo.

6 “(...) as aspirações de indivíduos que se envolvem em relacionamentos íntimos, mas vivem em mundos diferentes.” (tradução nossa).

bém que quem tem a palavra final é o proprietário comercial e não o proprietário intelectual, como no caso de Flora Gomes que somente o *Nha fala* foi comercializado com legendas em quatro idiomas e o *Po di sangui*, que foi comercializado com dublagem em francês. Logo, há grande dificuldade em se visualizar, acessar, quiçá adquirir comercialmente cópias dos filmes, acabando por dificultar não só o mercado, como também as pesquisas nas áreas dos cinemas africanos.

Mesmo com o prestígio nacional e internacional, artístico e acadêmico do filme *Os Olhos Azuis de Yonta* e do cineasta Flora Gomes (MURPHY, WILLIAMS, 2007; ADESOKAN, 2011; ARENAS, 2017; FERREIRA, 2014, 2015; HARROW, 2016; OLIVEIRA, 2016) – inclusive por ser a primeira película de um realizador bissau-guineense a participar na Seleção Oficial do Festival de Cannes em 1992; na secção *Un Certain Regard*, com premiações em seis festivais, em 1993: Tanit de Bronze e Prêmio OUA no Festival Internacional de Cartago; Melhor retrato da sociedade africana no Festival de Cinema Africano de Milão; Prêmio Especial do Júri, no Festival de Salônica, na Grécia; Primeiro Prêmio no Festival dos Filmes em Línguas de Difusão Restrita, organizado em Zarautz, na Espanha; e Prêmio do Público no Festival Internacional de Filmes de Wurzburg, na Alemanha; e Prêmio da Melhor Atriz no Festival de Ouagadougou, em 1992, pela interpretação de Maysa Marta, como Yonta –, o cineasta guineense está há seis anos sem realizar um longa-metragem de ficção, pois os financiamentos estão cada vez mais escassos.

Assim, a contemporaneidade emerge como momento de negociação, no qual se busca a igualdade e a diferença, concebendo-se o conceito de pós-colonialidade, aí incrustado, não como um erro, mas um enquadramento, uma forma de superar o colonialismo. Como uma desestabilização baseada em questionamentos, não na negação ou no apagamento das duas maiores forças da contemporaneidade: colonialismo e globalização. Flora Gomes inscreve sua história no que entendo como pós-colonialidade; o cenário visado é o da globalização e o seu olhar centra-se em possibilidades de superação e ultrapassagem de prisões, segregações e dicotomias, uma vez que “As coisas no sul mudaram... A convivência deve ser 50 por 50, sem hierarquias!” (OLIVEIRA, ZENUN, 2016, p. 328). O vocábulo pós-colonialidade, neste texto, refere-se ao processo de descolonização que marcou, de formas muito diferentes, tanto os países que foram colonizados, como aqueles que foram considerados os colonizadores. O conceito de pós-colonial parece revelar mais do que submissão e aceitação de uma condição de sujeitos colonizados, pois é o momento de trazer à tona reflexões sobre histórias, políticas, culturas, artes, deixando de lado dicotomias limitadoras e pensamentos etnocêntricos, ocidentalizados, eurocêntricos, coloniais e neocoloniais, talvez, “pós-coloniais”.

Portanto, os sujeitos dos filmes, que poderiam ser considerados pós-coloniais, acabam sendo ampliados, abarcam não só os ex-colonizados e os ex-colonizadores, mas também as atuais minorias, cinematograficamente, deslocadas, relativamente aos conhecidos estereótipos de migrantes, marginalizados, esquecidos, diaspóricos, emergentes, periféricos e subalternizados, que constituem, em menor ou maior escala, os sujeitos envolvidos nesses contextos ou não. Flora Gomes parece apontar que se vive um momento, em que todos se movimentam, transitam, produzem e consomem culturas, multiculturalismos e interculturalidades (CANCLINI, 2009) em diversos contextos, em diferentes lugares de cultura, conforme Homi Bhabha (1998). Tal momento é um lugar de reflexão e refrações das diferenças pós-coloniais e/ou neocoloniais, reunindo as várias possibilidades, para descartar a escolha de um em detrimento de outro, disseminada na e pela cultura ocidental e eurocêntrica; por isso Flora Gomes, por meio do Filme *Os olhos azuis de Yonta*, faz:

7 Discussão aprofundada, no segundo capítulo, “Reflexões contemporâneas, talvez pós-coloniais, sobre o pós-colonial em cinemas africanos da contemporaneidade”, da dissertação do mestrado, defendida em 2013 (OLIVEIRA, 2013).



[...] frente às imagens que ao buscarmos denunciar a miséria e opressão no continente africano construíram um imaginário preponderantemente fatalista e negativo”, realizando “[...] o papel histórico da geração que lutou pela descolonização - a sua própria geração - frente às gerações posteriores (TORRES *et al*, 2009, p.19),

As escolhas temáticas pós-coloniais de Flora Gomes falam de trânsitos, de música, de mulher, de crianças, de guerra, de neocolonialismo, de cosmogonia, de vida, de morte, de amor, de nascimento, de migração, de tradição, de modernidade, de coletividade, de política; tratam de problemas socioeconômicos, relacionados com o ecossistema (desmatamento, seca, água), que, segundo David Murphy e Patrick Williams, estão relacionadas com “Cabral and his legacy; modernity and tradition; the problems faced by the nuclear couple; the journey or quest; the ideas or ideals we are to organize our lives and our society by, and how realistic or otherwise they are; children; and the question of human dignity⁸” (2007, p.134). Nesse sentido, seleciono três marcas autorais⁹ presentes no filme *Os olhos azuis de Yonta*, que estão diretamente relacionadas entre elas: trilha sonora, discurso de futuro e as crianças, visto que a trilha sonora apresenta-nos a Guiné-Bissau e seus desdobramentos históricos, políticos e culturais. A Guiné-Bissau nos apresenta sua perspectiva de futuro, através das crianças, que preenchem o filme, especialmente através da fala/diálogos de Amilcarzinho (Mohamed Lamine Seidi). Logo, pretende-se refletir sobre as temáticas e preocupações estéticas que são comuns no discurso do próprio cineasta:

As crianças são mais puras. Não estão ainda contaminadas, não sei até quando... mas elas são minha esperança, todavia, como tudo passa pelo ambiente, quando este não está em condições puras, sãs, os miúdos também serão contaminados. Aí está a tragédia da humanidade. Apesar disso, ainda acredito que as crianças são o futuro da humanidade (OLIVEIRA, 2016, p.313).

A personagem Amilcarzinho é apresentada nos primeiros cinco minutos do filme, já que, no cinema, são os instantes iniciais da fita muito importantes, pois é o momento no qual o espectador estará mais atento ao que aparece na tela, especialmente às imagens e aos sons. Assim, o cineasta Flora Gomes nos transportará para dentro de um carro, no qual estamos numa estrada em Bissau, escutando risadas de crianças e, depois, uma música em crioulo, fazendo-nos escutar, dançar, pensar e refletir sobre o que vemos e ouvimos, não deixando de lado o “desejo e a fantasia [que] operam no âmbito de construções ideológicas de subjetividade e ação” (ARENAS, 2017, p.18).

A película *Os olhos azuis de Yonta* é o segundo longa-metragem de ficção de Flora Gomes, conta a trajetória da jovem e bela Yonta (Maysa Marta), secretamente apaixonada por Vicente (Antônio Simão Mendes), um homem mais velho, amigo dos seus pais e antigo herói da luta pela independência do país. Enquanto isso, Zé (Pedro Dias), um jovem do Porto, manda uma carta apaixonada e anônima para Yonta, retratando um triângulo amoroso, no qual não se ama, representando uma nova geração pós-colonial, que “[...] agora pass[a] sermões em seus predecessores revolucionários, como Vicente, novo beneficiário da mudança revolucionária, por não estar mais em posição de entendê-los e menos ainda de falar por eles” (HARROW, 2016, p.356). E da mesma forma narra: “[...] a story of desires that uses cinematic fantasy to articulate the uneasy existence of nationalist aspirations and the material yearnings of the young”¹⁰(ADESOKAN, 2011, p.33-34).

8 “Cabral e seu legado; modernidade e tradição; os problemas enfrentados pelo casal nuclear; a jornada ou a missão; as ideias ou os ideais para os quais organizamos nossas vidas e nossa sociedade, e quão realistas ou de outra forma são; crianças; e a questão da dignidade humana”. (tradução nossa)

9 Discussão mais aprofundada consta no artigo “Eu não quero ter um mundo de uma cor só”: trajetória, autoria e estilo nos filmes do cineasta Flora Gomes (OLIVEIRA, 2016B).

10 “uma história de desejos que usa a fantasia cinematográfica para articular a existência desconfortável das aspirações

Nessa sequência, Flora Gomes, no filme, quis apresentar as várias gerações da Guiné-Bissau: a da luta de libertação que faz parte do passado, a do presente e a do futuro de seu povo, uma vez que não se pode esquecer sua procedência, o seu local de nascimento, mas, ao mesmo tempo, a vontade de buscar ir além...:

[...] falo dos filhos desses combatentes, dos nossos filhos. Hoje tenho que falar dos netos. É uma luta constante e, embora eu não esteja amarrado à luta de libertação, ela me inspira. Tenho olhos no século XXI e não quero que a Guiné fique fora do jogo desse século. De sermos africanos, sermos do mundo, ser o que somos, sem esquecer a nossa pertença” (OLIVEIRA, 2016, p.315).

A questão central da trama é a carta, na qual consta um poema; a carta foi copiada por Zé de um livro, possivelmente português/europeu, em que são destacadas as características físicas de uma mulher branca, com olhos azuis e também fatores climáticos, como neve, que não condizem com os do cenário apresentado. Além da problemática de dar título ao filme, a trama do roteiro dedicar-se-á a descobrir quem é o admirador de Yonta:

Estimada menina, a ousadia triunfou sobre o receio e o meu coração encheu-se de felicidade ao escrever-lhe esta missiva. No frio destas longas noites em que a neve acarícia suavemente o vidro da minha janela, a face linda da menina substitui meu sonho e os seus encantadores olhos azuis tornaram-se o farol que guia o meu caminho, tal como a lua guia os navegantes perdidos no meio do oceano. O azul dos seus olhos, menina, é a imensidão ... O azul dos teus olhos, menina, é a imensidão do céu que cobre a minha vida. Se este meu amor profundo tem a felicidade de ser correspondido, peço-lhe, menina, que coloque no próximo domingo, à sua janela, um vaso com Manjericos E Esse Será o Dia Mais Feliz da Minha Vida¹¹

(Trecho de *Os Olhos Azuis de Yonta*, 1992)

Com as informações da carta, Flora Gomes faz uma crítica à cópia dos modelos ocidentais e justifica que a reprodução dos arquétipos é por que “também não conhecemos outro modelo, mas acho que nós temos que repensar os nossos modelos. Repensar a maneira de gerir os nossos países” (OLIVEIRA, 2016, p.314). O cineasta também responde à problemática levantada no filme, metaforicamente: “Notre problème est de savoir quelle chemise prendre car dans les pays chauds, il ne s’agit pas de porter les mêmes manteaux qu’en Europe!¹²” (BARLET, 2000, p.73), insinuando que estamos acostumados a transpor ideias, conceitos, vestimentas da Europa, como se toda roupa pudesse ser utilizada em todos lugares.

De outra maneira, como destaca o professor Mohamed Bamba, o filme tenta descrever a dinâmica do sistema colonial e neocolonial, também problematizar seus efeitos que perduram na estrutura governamental e na dinâmica social dos estados modernos africanos: “Conseguiram construir discursos e narrativas em que se procura interpretar grandes acontecimentos da história colonial, bem como as consequências em alguns países africanos” (BAMBA, 2014, p.95). Uma cena que ilustra esta situação, mostrando que grande parte da sociedade bissau-guineense continua a sofrer nas costas o peso do neocolonialismo, é a conversa entre Zé e seu Tio, no Cais do Porto de Bissau, quando aquele encontra este a pescar e falam sobre o emprego de motorista que Zé acabara de conseguir e Tio constata a situação atual da Guiné-Bissau:

nacionalistas e os anseios materiais dos jovens” (Tradução nossa).

11 A leitura completa da carta, em língua portuguesa, é realizada na discoteca Tropicana para o público presente, pela personagem Mana (Dina Vaz, atualmente Dina Adão), amiga de Yonta, depois que faltou energia.

12 Nosso problema é saber qual camisa levar, porque em países quentes, não se trata de usar os mesmos casacos que na Europa! (Tradução nossa)



Tio: Como é que ocorreu o dia?
Zé: Correu muito bem. Consegui arranjar trabalho.
Tio: Vai continuar a carregar caixotes?
Zé: Não, vou ser motorista.
Tio: Motorista? Estás cheio de sorte!
Zé: Para já, não é mal.
Tio: Acho que sim. Olha para mim. Durante anos carreguei os sacos e os caixotes dos portugueses. Bem pesados, por sinal. Veio a independência, fiquei doido de alegria. Pensei logo que minha vida iria mudar. Mas para te dizer a verdade, os sacos, caixotes pesam o mesmo que no tempo dos portugueses. Estás a entender? Às vezes até pesam mais

(Trecho de *Os Olhos Azuis de Yonta*, 1992)

Ainda refletindo sobre a crítica e implicações presentes no título do filme, Kenneth Harrow acrescenta que o título do filme é também uma ironia e uma forma de se posicionar criticamente do cineasta, diante do imaginário, dos modelos e das várias formas de preconceitos instituídos pelo olhar do Ocidente e da Europa para com a África e os Africanos:

Muito embora o título “olhos azuis” indique a zombaria que o filme faz, como uma adaptação irrefletida dos valores europeus de beleza [...]. Afinal, não é possível encontrar uma maneira de se pretender considerar-se africano no mundo sem se posicionar criticamente com relação ao imaginário ocidental que tem sido marcado por racismos passados e presentes.

(HARROW, 2016, p. 356-357)

Já em entrevista ao professor e pesquisador de cinema africano Nwachukwu Frank Ukadike, Flora Gomes acrescenta que o debate e as questões sobre os olhos azuis de Yonta e a carta, que percorre a história do filme, vão além da questão do mero copiar. A preocupação também é com como se estabeleceram e instituíram os critérios canônicos do que é belo e bom. E nesse momento pós-colonial, esses parâmetros (estéticos, culturais e políticos) devem ser questionados, modificados, ultrapassados e/ou desconstruídos, para marcar a diversidade política, cultural, artística e estética que contempla o continente africano:

Why, for example, did they say that blue is good? This young boy recopied a letter from a book, which might be as much as a century old. I wanted to point out how, back in his subconscious, this boy might believe it from having been told that blue is better than brown. That might go back very deep in his subconscious. This is central to the concept of aesthetic. Why are black or brown eyes not considered beautiful? Why blue eyes of Yonta? Are black eyes not beautiful? Probably because we have always been told that the snow is more beautiful than the sun. I think this is where our problem lies in Africa, and we should go back to the very first steps and question what our goals of development should be, what we want, how we want to develop ourselves and our countries. These are the questions; I do not propose the alternatives¹³.

(UKADIKE, 2002, p. 104)

Pensando sobre a trilha sonora, preocupação constante nos filmes do cineasta, e, no seu último filme *República de meninos*, “uma personagem [que] serve para ilustrar o filme” (NUNES, 2013). Destaca-se, aí,

13 Por que, por exemplo, eles disseram que o azul é bom? Este jovem recicla uma carta de um livro. Eu queria apontar como, em seu subconsciente, esse garoto pode acreditar nisso, ter dito que o azul é melhor do que o marrom. Isso pode estar muito profundamente gravado em seu subconsciente. Isso é fundamental para o conceito de estética. Por que os olhos negros ou castanhos não são considerados bonitos? Por que olhos azuis de Yonta? Os olhos negros não são lindos? Provavelmente, porque sempre nos disseram que a neve é mais bonita que o sol. Penso que é aqui que reside nosso problema em relação à África; devemos retornar aos primeiros passos e questionar quais são os nossos objetivos de desenvolvimento, o que queremos, como queremos desenvolver-nos e como queremos o desenvolvimento dos nossos países. Estas são questões; não proponho alternativas. (Tradução livre)

que a música faz parte da vida social e cultural do bissau-guineense “em todas as etapas da vida: nascimento, iniciação, casamento, trabalho, lazer, relação com Deus ou com o mundo dos espíritos e morte” (MONTEIRO, 2016) e tem papel central na trama como protagonista cultural rítmica, permitindo pluralidade nas abordagens de análise, por isso sua importância na película ganha uma força maior, visto que da trilha sonora fazem parte: a música, os efeitos sonoros, os diálogos, os comentários, isto é, todos os sons presentes no filme, inclusive a falta de som: o silêncio. Este, para Gomes, faz parte dos sons; é uma escolha sonora no filme e ainda é uma fonte de inspiração:

Uma das coisas em que insisto muito nos meus filmes é o silêncio. O silêncio. Embora ainda não tenha conseguido fazer um trabalho, em que o silêncio deixe de ser o silêncio para ser um boom. Eu sinto essa falta. Nos próximos trabalhos, vou insistir no silêncio, nos olhares, nos gestos e na trilha sonora, dos quais eu gosto muito [...] Preciso escolher mais, ver mais, para pensar mais sobre... e faço isso no silêncio. Preciso estar só no momento em que produzo [...] (OLIVEIRA, 2016a, p. 312)

Dessa maneira, a trilha sonora é uma marca e grande preocupação do cineasta Flora Gomes, porque, de acordo com crítico brasileiro Ismail Xavier, a trilha sonora, assim como outros aspectos estéticos, como o diálogo e os enquadramentos, têm um enorme efeito no espectador sendo capaz de provocar emoções como a alegria, a tristeza, o medo (2008, p.25) e até liberdade “a broader personal liberty¹⁴” (LEAL-RIESCO, 2011). A trilha do filme *Os olhos azuis de Yonta*, gravada por Adriano Atchutchi e outros membros do grupo original guineense Super Mama Djombo, representa, em resumo, para a professora Carolin Overhorr Ferreira, também as identidades culturais e perspectivas de futuro das personagens do filme:

A percussão agitada da trilha sonora é tanto remanescente da percussão mais lenta associada em diferentes momentos do filme aos combatentes Nando e Vicente e seus valores comunitários, como da música *gumbe* que reflete o sonho de um estilo moderno pelos jovens na década de oitenta, quando o país experimentava o liberalismo económico. É uma síntese de ambos, indicando a possibilidade de lembrar e manter os valores próprios e de integrá-los em ritmo mais dinâmico da contemporaneidade. Fundamental, é, novamente, que os interesses de todos sejam respeitados, em detrimento dos desejos individualistas de alguns.” (FERREIRA, 2015, p. 34-35)

Adriano Gomes Ferreira Atchutchi é o líder do Super Mama Djombo. O grupo foi criado nos anos de 1960, com o nome de *Mama Djombo*, que é o nome de um Iran (espírito) muito poderoso na Guiné-Bissau, muito invocado como proteção durante a luta pela independência. O conjunto musical está diretamente relacionado com a cultura musical e a história bissau-guineense, visto que suas letras, na época da luta, incentivavam o movimento de libertação, inclusive com músicas que narram a história de confrontos e de Amílcar Cabral. As composições, entre as quais a *Bissau kila muda*, refletem também sobre a situação pós-colonial da Guiné-Bissau e falam das características dos bissau-guineenses.

A música, por ser um componente ajustável do filme, dado que é provavelmente um dos elementos incluídos depois das filmagens, permite uma adaptabilidade à constituição fílmica. Assim, a música no filme coabita com os ruídos, vozes e o silêncio. O silêncio, como referido, é a marca de Gomes e, por mais absurdo que pareça, é muito expressivo e proporciona ao espectador uma carga dramática. Além disso, a musicalidade tem um papel subversivo, que se utiliza também para combater estereótipos recorrentes. Por essa razão, pode-se também “[a] partir da música, conhecer realidades africanas há tanto silenciadas; [a música] se apresenta como uma tarefa fundamental, porque reveladora.” (LEAL-RIESCO, 2012, p. 109)

14 “uma ampla liberdade pessoal (Tradução nossa).”



A personagem principal Yonta é o símbolo da beleza africana, que trabalha e luta pelos seus ideais no dia a dia; portanto, terá um som/ruído característico ao aparecer na tela. Como a protagonista chama “os malucos da buzina”, será sempre seguida e/ou anunciada pelo barulho das buzinas dos carros. Vicente é anunciado por um som de instrumento de percussão, sublinhando a dramaticidade da personagem que, para Arenas, “representa simultaneamente um combatente da libertação e um “neocolono”, um dilema moral que o atormenta profundamente” (ARENAS, 2017, p.20). O som de chocalho anuncia a tragédia e o medo constante de Santa (Jacqueline Camara) de perder a sua casa e também a visita à vidente, como desfecho do seu destino na trama.

As crianças e os jovens são igualmente temas comuns e constantes nos filmes de Flora Gomes. Nesse, em especial, elas iniciam e terminam o filme e também estarão presentes no desenvolver do filme brincando na rua, correndo, indo para escola, proporcionando mais movimento ao filme e ao espaço cinematográfico. A personagem Amilcarzinho, filho de Belante (Bia Gomes) e Ambros (Henrique Silva) e irmão de Yonta, tem grande destaque na trama, não só por carregar o peso do nome do líder da luta pela Independência da Guiné e de Cabo Verde, Amílcar Cabral, mas também por suas falas, por vezes, serem representativas dos ideais coletivos do revolucionário que mudou o futuro não só dos dois países, como de muitas crianças e jovens da Guiné, principalmente, o de Florentino Gomes, através do projeto educacional “Escola Piloto”, em Conacri (já independente), idealizado por Cabral, que concluíra o ensino secundário (1965-1967), e, em 1967, com 17 anos de idade, fora escolhido por Amílcar Cabral, juntamente com José Cobumba Bolama, Josefina Crato e Sana Na N’hada, para estudar cinema em Cuba, no Instituto Cubano de Arte e Indústria Cinematográfica (ICAIC). Assim, a questão educacional e a preocupação com o futuro das crianças e jovens, bem com o da consciência dos bissau-guineenses e africanos sobre os desafios diante da nova realidade cultural, social, política e estética, estão presentes não só no filme, assim como no seu discurso pessoal, como uma possibilidade de mudança e esperança no por vir. As crianças e jovens, contudo, precisam estar conscientes de sua beleza e de seu poder de transformação do mundo:

This generation is the hope, it is the future. It will mature with our way of thinking, with our dynamic, but with one more important thing, their being aware of African realities and African culture. As long as this awareness is not fully accomplished, things will not change. As in all countries of the world, our countries too, the challenges we are seeing are ones of transition, of mutation, and it takes people to understand those challenges and new realities. As long as we in Africa don’t understand that black is as beautiful as blue and the sun as beautiful as the snow, we will not move forward.¹⁵ (UKADIKE, 2002, p. 105-106).

Mesmo com todo esforço do povo bissau-guineense na luta para que as crianças e jovens tenham mais acesso aos direitos básicos de educação, saúde e moradia, ainda há muita batalha para ser vencida na contemporaneidade. A situação da criança e do jovem na Guiné-Bissau, entre 6-17 anos, é uma guerra diária e constante, já que muitos destes não têm condições de se manterem na escola, por questões econômicas, de saúde; e ainda há a ideia de que a escola não muda o futuro e desistir será sempre uma opção. “Segundo ILPA (2010) 23,6% de crianças que abandonaram os estudos testemunharam não terem condições financeiras e econômicas para continuarem; 19,2% diziam que não serve ir para escola; 21,6% desistiram

15 Esta geração é a esperança, é o futuro. Vai amadurecer com a nossa maneira de pensar, com a nossa dinâmica, mas com uma coisa mais importante: estar consciente das realidades africanas e das culturas africanas. Enquanto essa consciência não for totalmente realizada, as coisas não mudarão. Como em todos os países do mundo, nos nossos também, os desafios que estamos vendo são de transição, de mutação e levam as pessoas a entenderem esses desafios e as novas realidades. Enquanto nós, na África, não entendermos que o preto é tão bonito como o azul e o sol tão bonito como a neve, não iremos avançar. (Tradução nossa)

por causa de doenças e gravidez precoce; 8,2% consideraram a desistência devido à distância” (CÓ *et al*, 2015, p.236). O que faz com que “51,1% de crianças de 5-17 anos estejam envolvidas em atividades de trabalho infantil, como uma das estratégias de vivência pessoal e familiar” (CÓ *et al*, 2015, p.236). Mas, mesmo assim, Flora Gomes não desiste da esperança, visto que “são as crianças e os jovens quem pagam a fatura dos problemas sociais e econômicos, pois seus futuros são comprometidos” (NUNES, 2013).

As crianças, juntamente com suas risadas, são presença constante nos filmes do realizador, e normalmente são exibidas no ecrã brincando e felizes, ou indo para a escola, demonstrando que a educação formal seria a possibilidade de mudança da própria situação da criança e do jovem, já que estas representariam o futuro do país, da nação, do mundo. A partir da perspectiva das crianças, o cineasta permite-se fantasiar a realidade e inventar o mundo, como nas proezas de Amilcarzinho. Talvez por isso o filme seja dedicado às crianças de seu país e a seu filho.

Amilcarzinho é o líder de um grupo de crianças, logo nas cenas iniciais do filme, e demonstra conhecimento do passado histórico da Guiné-Bissau, citando a data de reconhecimento da independência; inclusive, é na câmara de ar dele que consta o ano de 2000; por isso a fala dele: “Vicente, a minha câmara de ar. Epa, meu futuro está cada dia mais incerto!”, quando esquece o brinquedo no carro de Vicente, seu esquecimento simboliza a preocupação do cineasta com o futuro das crianças e dos jovens do seu país, através do questionamento do professor: “2000 – Que futuro para a Guiné-Bissau?”, já que a política e a economia estão mudando, mas os modelos continuam sendo simplesmente transpostos. O multipartidarismo também aparece sarcasticamente na fala de Amilcarzinho, quando chega em casa com a mãe. A personagem ironiza a ideia da não existência da oposição, mesmo com o multipartidarismo:

Amilcarzinho: Sabem quem eu vi? Adivinhem!
Belante: Não me digas que foi uma manifestação da oposição?
Amilcarzinho: Qual oposição? Essa não conheço!

(Trecho de *Os olhos azuis de Yonta*, 1992)

A ironia em relação à possibilidade de futuro da criança também aparece no discurso fílmico de Gomes, quando, por conta da falta de luz, que é comum no dia a dia do bissau-guineense. O problema é retratado com naturalidade e com adaptabilidade pelo cineasta. A carta foi lida por Mana, após o corte de energia e também falta luz no momento da aula noturna. Amilcarzinho e Yonta conversam sobre a possibilidade de futuro da criança, por conta da sagacidade do irmão:

Amilcarzinho: E o raio da luz que nunca mais volta. Disseram-me que os *Djilas*¹⁶ da feira fizeram cerimônias para haver cortes.
Yonta: Se as mentiras se vendessem também podias montar mesa na feira. [A luz volta].
Amilcarzinho: Eu é que trouxe a luz! O meu amuleto não falha.
Yonta: Ainda hás de ser um grande mouro [muru]¹⁷. E com a abertura política, vais virar milionário. Se agora já é o que é...
Amilcarzinho: Olha, se quiseres posso adivinhar quem é a tua grande paixão! [O pai acaba com a discussão e convida todos para jantar, enquanto ainda há luz].

(Trecho de *Os olhos azuis de Yonta*, 1992)

A representação de Amilcarzinho, como líder e vivência da coletividade e unidade dos ideais de Amílcar Cabral, torna-se evidente no momento que Santa é despejada de sua residência e sua mobília vai parar

16 Comerciante tradicional.

17 Em Bissau, o termo muru quer dizer vidente.



no meio da rua. Como numa cena tragicômica, Santa passa a viver sua rotina entre as crianças brincando de bola, as pessoas e os animais transitando na estrada. O cineasta induzirá o espectador a pensar que haverá alguma coisa na vida de Santa e Amilcarzinho e seus amigos, quando constrói uma montagem paralela, na qual intercala planos de sequências simultaneamente, em espaços diferentes, de Santa e Belante na cartomante e Amilcarzinho e seus amigos, que irão desenrolar o desenlace final de Santa, com a resolução do conflito habitacional vivido pela personagem.

A câmera, então, oscila entre Santa e Belante, que irão visitar uma cartomante, e os meninos. Santa e Belante tomam informações e Amilcarzinho diz: “Parem, tenho uma ideia”. Este sai correndo e vai até sua casa, pega alguma coisa na serralheria do pai. Volta-se para Santa e Belante que parecem ter chegado ao seu destino. O som do chocalho traz dramaticidade e tensão à cena. As duas são convidadas a entrar, entram e a porta se fecha. As cartas são colocadas na mesa e o destino revelado pela cartomante: “Há uma casa, sim, uma casa...”. Continua: “Com pássaros que voam por cima do teto. Vejo pássaros grandes, são abutres [*djududê*]. Vejo vários... vejo muitos. Eles dizem que debes sair da sua casa. Dizem que brevemente, talvez amanhã, tudo mudará para ti... Para nós todos. Tudo irá mudar... Tudo. Estás satisfeita. Respondi à tua pergunta?”. Belante questiona sobre os *djududê*, que são comuns na Guiné-Bissau: “Falastes de abutres. O que isto quer dizer?”. Santa se assusta: “Isso quer dizer que devo sair da minha casa. Abutres são aves de morte”. A vidente esclarece: “De morte e de vida, também. Quando eles aparecem é para nos desembaraçar dos cadáveres. Eles não nos tiram nada, a nós, a não ser o que está morto”. Santa: “Então, é isso... Eu, o que sou? Vou morrer!”. A amiga conforta-a: “Não, Santa! Os mortos serão os que estão contra ti. Tu vais salvar-te. Não é isso?” O filme vai revelando-nos mais um elemento da cultura da Guiné-Bissau: a relação entre os vivos e os mortos. A salvação é anunciada por Amilcarzinho, que abre a porta da casa e coloca todos os móveis dentro.

As crianças jogam bola, no espaço, onde, antes, estavam as coisas de Santa. Quando os miúdos avistam Santa, saem correndo e esta também. Santa corre chamando por Amílcar e entra no local que era sua antiga/nova casa. Todas as crianças estavam escondidas na varanda e aparecem dando risada. Santa resmunga: “Amílcar, os meus móveis?” Amílcar responde: “Talvez estejam em sua casa. Vá ver”. Santa entra correndo, desesperada, na casa. Belante e Amilcarzinho se abraçam pelo feito do filho em ajudar a amiga da mãe, bem como mostrando que a profecia da vidente se concretizava. Dentro da casa, Santa mostra-se assustada com o acontecido e, em um *travelling* para trás, a câmera mostra-nos que está tudo no seu devido lugar.

É também através de uma brincadeira de criança que Flora Gomes destaca no filme algumas datas que são importantes para a história da Guiné-Bissau e da África. Os anos de 1973, 1974, 1980 e 2000 estão presentes nas câmaras de pneus das crianças, que brincam em Bissau no início do filme, e representam os feitos históricos da Guiné-Bissau: 1973 (Assassinato de Amílcar Cabral e Titiná Silá e Declaração da independência unilateral da Guiné-Bissau), 1974 (Reconhecimento da independência por Portugal) e 1980 (Golpe político-militar do Movimento Reajustador). Há também um ano recorrente “2000”, representando as preocupações com o futuro. Como se fosse constante a pergunta, já citada, feita pela personagem do professor: “Qual o futuro para Guiné-Bissau?”. Como se Flora Gomes já vislumbrasse ou pressentisse as cenas históricas que estavam por vir; em 1994, o presidente Nino Vieira convocará “eleições pluralistas”, as quais ele vencerá, contudo não terminará o mandato, pois, entre 1998 e 1999, promoverá um conflito político-militar, que durará 11 meses, e pelo qual será destituído do cargo de presidente. Ou ainda fosse a preocupação com o futuro das crianças do seu país – incluindo aí o futuro de seu próprio filho, Lenart Flora –, às quais o filme é dedicado.

As datas de 1973 e 1974 estão diretamente relacionadas com a luta de independência, conseguida após mais de dez anos de guerra, em 24 de setembro de 1973, na Madinada Boé¹⁸. A República da Guiné-Bissau declarava, numa Assembleia Nacional Popular, unilateralmente sua independência, através da escrita da Constituição de Boé, a qual foi reconhecida pela ONU e por mais de 80 países, por Estados africanos, asiáticos, árabes e países do bloco comunista. Entretanto, foi recebida pelo governo português como “um mero acto de propaganda” (SILVA, 2010, p. 22). A independência da Guiné-Bissau só será reconhecida por Portugal depois do 25 de abril de 1974, com a celebração do Acordo de Argel entre Portugal e o PAIGC, pelo qual se reconhece oficialmente a República da Guiné-Bissau e se inicia o processo de retirada dos militares portugueses do território bissau-guineense. Logo, a Guiné-Bissau consagrou-se como “o único país na região a alcançar a independência pela força das armas” (SILVA, 2010, p. 22).

Após a independência, as dificuldades são imensas e Luís Cabral é destituído do cargo de Presidente da Guiné-Bissau pelo “Movimento Reajustador” de 14 de novembro de 1980, constituído por um grupo de bissau-guineenses do PAIGC¹⁹, que, liderados pelo general e ministro Nino Vieira, argumentam que era necessária a ruptura da unidade entre Guiné-Bissau e Cabo Verde, pondo em causa o legado de unificação dos dois países defendida por Amílcar Cabral. (CANDE-MONTEIRO, 2013, p. 225). O líder do “Movimento reajustador”, Nino Vieira, justifica o golpe político-militar destacando os desentendimentos e desacertos entre Guiné-Bissau e Cabo Verde, com ênfase na questão de Luís Cabral possuir ascendência familiar cabo-verdiana e o cargo de chefe supremo da nação dever ser ocupado por um bissau-guineense “da terra”, a fim de evitar questionamentos de cunho nacionalista, especificamente a questão da “unidade Guiné-Cabo Verde”. O golpe ocorreu rapidamente na noite de sexta para sábado. O primeiro e imediato reconhecimento do novo governo proveio da República da Guiné-Conacri. Mesmo com o fim da unidade Guiné-Cabo Verde, os revoltosos argumentavam que não estavam contrariando o pensamento de Amílcar Cabral, já que estavam fazendo o golpe para melhorar a situação política dos bissau-guineenses.

A questão histórica, quase documental, é muito presente nos filmes do cineasta, talvez por ter estudado cinema em Cuba, no Instituto Cubano de Artes e Indústria Cinematográfica (1967-1972), sob a orientação do documentarista cubano Santiago Álvarez Román, e no Senegal (1972-1974), sob orientação de um dos mestres dos cinemas africanos, Paulin Soumanou-Vieyra; também por ter trabalhado como repórter para o Ministério da Informação por três anos (1975-1977), e ainda por ter convivido pessoalmente e politicamente com Amílcar Cabral, o que deve ter influenciado sua produção cinematográfica, principalmente a relacionada com o fator histórico e a luta pela independência da Guiné-Bissau, ambos são assumidos por Flora Gomes como de extrema relevância e inspiração.

O desfecho da história e a sequência final do filme é destaque nas análises dos textos sobre Flora Gomes e os cinemas africanos. Depois de mais de 85 minutos de filme, chegamos ao final do casamento de Mana (Helena) e Manecas (Manuel), quando são saudados pelos amigos com panos de pente e acontece um corte brusco da cena, que, segundo o cineasta, recebeu muitas críticas (OLIVEIRA, 2016). E já estamos na festa de casamento. Duas mesas rodantes servem os convidados, em volta de uma piscina. Os sons dos ruídos e o sussurrar das conversas dos convidados será interrompido por um poeta, fissurado por olhos azuis, recitando o poema:

18 Zona Sudeste da Guiné-Bissau, ao Sul de Gabu. Uma das regiões mais pobres da Guiné-Bissau.

19 Partido Africano para a Independência da Guiné e Cabo Verde



Azul, azul do céu, azul do mar, azul do fogo que queima.
Azul dos teus olhos que me impedem de pensar.
Abandonaste-me no mar alto, partiste feliz.
Partiste no dia em que a lua acariciou
o meu sofrimento com as suas mãos de veludo.
E na Suécia distante, esqueceste a minha ternura.

(trecho de *Os olhos azuis de Yonta*, 1992)

Os versos citados levam-nos a perceber que o poeta não seria o admirador de Yonta. Esta fica desapontada, mas Zé aproxima-se e esclarece a trama do enredo:

Zé: Yonta! Tens aquela carta?
Yonta: Que carta?
Zé: Aquela carta de amor que foi lida na Tropicana. A carta dos olhos azuis.
Yonta: Tenho. O que tens a ver com isso?
Zé: Fui eu o autor da carta, Yonta. Ou melhor, copiei-a daqui. [Joga o livro na piscina].
Dá-me essa carta. Yonta, ela já não faz sentido.
Yonta: Zé, ouve, Zé.
Zé: Adeus, Yonta do olho azul. O teu relógio parou, Yonta.
[Yonta fica parada sem ação... e amanhece]

(Trecho de *Os olhos azuis de Yonta*, 1992)

O livro boia na piscina. As crianças boiam na boia onde está escrito 2000. Algumas pessoas dormem nas cadeiras. Pescadores pescam na piscina. Vicente está sentado na borda da piscina e olhando profundamente para a água. A mesa girante derruba comida dentro da piscina. As crianças saem de debaixo da mesa e começam a dançar. Yonta também já com o relógio²⁰ nas mãos dança. Um casal (Belante e Ambros) dança sozinho. A dança dos dois não faz muito sentido com o ritmo da música que é tocada, um som de tambor dançante. O filme termina bruscamente, como se não tivesse terminado. Para Akin Adesokan, o gesto de Zé e o final do filme representam uma crítica ao momento pós-colonial de problemas sociais vividos pela Guiné-Bissau; o filme, para tal, utiliza-se da estética e da fantasia do cinema:

This gesture, like the film's ending itself, is aestheticized: in a film so invested in the sociopersonal dimensions of a failing, postcolonial state, Gomes takes pains to pay homage to cinema, to register a set of gestures that transcend the misery of the moment and recover the illusions of spectacular cinema, a la *La Dolce Vita*²¹

(ADESOKAN, 2011, p.44-45)

David Murphy e Patrick Williams destacam que a cena final é surrealista, mesmo o filme sendo uma “[...] broadly realist narrative framed by moments which are both symbolic and, particularly in the case of the closing scene, quite surrealist. Its brighter colours and use of both pattern and fabric reflect its interest in both youth culture and African culture more broadly²²” (2007, p.134). É uma narrativa realista e crítica, mas, através da música, das crianças, dos jovens, do cinema, apresenta uma nesga de esperança, desejando que o futuro destes possa ser transformado, sempre em busca de uma Guiné-Bissau consciente, descolonizada e pronta para (re)construir seus modelos.

20 O cinto-relógio é um presente de Vicente para Yonta, que trouxe da sua viagem a Portugal, e é mais uma crítica sarcástica à transposição dos modelos, no caso em questão da moda, do acessório, que está destoante das vestimentas e acessórios da moda local.

21 Este gesto, como o próprio final do filme, é estético: em um filme tão investido nas dimensões sociopessoais de um estado pós-colonial falido, Gomes se esforça para homenagear o cinema, registrar um conjunto de gestos que transcendem a miséria do momento e recupera as ilusões do cinema espetacular, a la *La Dolce Vita*. (tradução nossa)

22 “[...] narrativa amplamente realista, enquadrada por momentos simbólicos e, particularmente no caso da cena final, bastante surrealista. Suas cores mais brilhantes e o uso de padrões e tecido refletem seu interesse tanto pela cultura juvenil como pela cultura africana de forma mais ampla” (tradução nossa)

Por este ângulo, Flora Gomes conclui os seus filmes que, por meio de seus finais metafóricos, proporcionam múltiplas leituras e interpretações, abrindo possibilidades de idealizar e até fantasiar a realidade, através de uma festa de casamento, pois, segundo o próprio autor: “[...] Poderia dizer mesmo que nunca termino os meus filmes. É como a sequência final do *Os Olhos azuis de Yonta*. Tratava-se de um sonho, como quando saímos de um casamento, de uma grande festa... sonha-se muito” (FINA, 1995, p.49). E para concretizar seu discurso, seu sonho, seu cinema, Flora Gomes acredita no futuro do seu país, do continente africano, das crianças e dos jovens, na transformação do mundo, na coletividade, na esperança: “Il faut garder espoir!”²³ (BARLET, 2000, p.75). Narra histórias que (des)construam preconceitos e modelos estereotipados sobre o Outro e luta pelo futuro das crianças e dos jovens da Guiné-Bissau, da África e do Mundo, através de sua arte. Ou como destaca o próprio cineasta, refletindo sobre o seu país de nascimento: “com as cores de esperança e não com as lágrimas das nossas crianças. Nem com os olhos tristes das nossas corajosas mulheres! Tudo na vida tem duas caras. Temos o dia e preparamo-nos para a noite, mesmo que com seu silêncio e as incertezas! *No sta djuntu!*” (GOMES, 2017).

Referências:

ADESOKAN Akin. *Flora Gomes, filmmaker in search of a nation*. **Black camera, an international film journal**, v. 3, n. 1, 2011, p. 31-53.

ARENAS, Fernando. África lusófona nas telas: depois da utopia e antes do fim da esperança. In: **África lusófona: além da independência**. Trad. Cristiano Mazzei. São Paulo: Edusp, 2017, p.1-63. (No prelo).

ARMES, Roy. O cinema africano: uma tentativa de definição. In. FERREIRA, Carolin Overhoff (org). **África: um continente no cinema**. São Paulo: Editora Unifesp, 2014, p.19-35.

BAMBA, Mahomed. A ‘irrupção do Outro’ no campo do discurso teórico sobre os cinemas pós-coloniais africanos. In. OLIVEIRA, Marinyze Prates de; PEREIRA, Maurício dos Santos; CARRASCOSA, Denise (orgs.). **Cartografias da subalternidade: diálogos no eixo sul-sul**. Salvador: EDUFBA, 2014, p.77-97.

BARLET, Olivier. “*Nous coupons une partie de nous-mêmes pour la vendre*”: entretien avec Flora Gomes, cinéaste. **Africultures: “Afriques lusophones”**. Paris: Editions L’Hamattan, n.26, mars 2000, p.73-75.

BERNARDET, Jean-Claude. **O que é cinema?**. 16.reimpr. São Paulo: Brasilense, 20026.

BHABHA, Homi K. **O local da cultura**. Trad. Myriam Ávila; Eliana Lourenço de Lima Reis; Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1998.

CANCLINI, Néstor García. **Diferentes, desiguais e desconectados: mapas da interculturalidade**. Trad. Luiz Sérgio Henriques. 3.ed. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2009.

CANDÉ-MONTEIRO, Artemisa. **Guiné-Bissau: da luta armada à construção do estado nacional: conexões entre o discurso de unidade nacional e diversidade étnica (1959-1994)**. Tese (Doutorado em Ciências Sociais) – Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2013.

23 É preciso guardar esperança! (tradução nossa)



CÓ, João Ribeiro Butiam; CAMARÁ, Samba Tenen; JANDI, Zeca; SAMBU, Malam Gomes (2015). As diferentes formas de tráfico de crianças na Guiné-Bissau. In. **Desafios: ora di diritu**. Lisboa: Acep; Casa dos Direitos: Guiné-Bissau, p. 231-308.

FERREIRA, Carolin Overhoff. A força do coletivo: trilha sonora e construção identitária nos filmes de ficção de Flora Gomes. In. BARROS, Miguel de (Coord). **Flora Gomes: o cineasta visionário**. Bissau: Corubal, 2015, p.27-40.

FERREIRA, Carolin Overhoff. As produções transnacionais luso-africanas. In.

FERREIRA, Carolin Overhoff (org). **África: um continente no cinema**. São Paulo: Editora Unifesp, 2014, p.107-141.

FINA, Cristina. “Entrevista com Flora Gomes”. In: **Cinemas de África – Catálogo**. Lisboa: Cinemateca Portuguesa; Culturgest, 1995, p.44-49.

GIORGETTE, Mauro. **Da natureza e possíveis funções da Música no Cinema**. Publicado em 04 de outubro de 2008. Disponível em: <<http://www.mnemocine.com.br/index.php/cinema-categoria/29-somcinema/161-funcoes-musica-cinema>>. Acessado em: 31 jul 2017.

GOMES, Flora (dir.); SOUSA, Paulo de (prod.). **Udju azul di Yonta (Os olhos azuis de Yonta)**. [Filme]. Direção de Flora Gomes, produção executiva de Paulo de Sousa. Bissau, Vermedia, com co-produção de Arco-Íris (Guiné-Bissau), Euro Creation Production (Paris), 1992, DVD.

GOMES, Flora. Entrevista concedida à Jusciele Oliveira. Lisboa, maio 2017.

HARROW, Kenneth W. Cinema africano: perturbando a ordem (cinemática mundial). trad. Lúcia Ramos Monteiro. **Rebeca - Revista Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual / Sociedade Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual – Socine**. v.5, n.2, Jul. /Dez. 2016, p. 339-367.

HISTÓRIA DE GUMBÉ. Disponível em: <<http://www.gumbe.com/category/historia-de-gumbe/>>. Acessado em: 05 jul 2017.

LEAL-RIESCO, Beatriz. *The Role of Music in African Cinema*. **Afroscreen**. 16 May 2011. Disponível em: <<http://www.buala.org/en/afroscreen/the-role-of-music-in-african-cinema>>. Acessado em 30 abr 2017.

LEAL-RIESCO, Beatriz. 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, p. 101-128.

MAIA, Guilherme; SEFARIM, José Francisco (orgs). **Ouvir o documentário: vozes, músicas, ruídos**. Salvador: EDUFBA, 2015.

MONTEIRO, Vladimir. **A música na Guiné-Bissau (em toda a sua diversidade)**. Publicado em 24 junho 2016. Disponível em: <<http://vozdaguine.com/musica-guine-bissau/>>. Acessado em: 30 abr 2017.

MURPHY, David; WILLIAMS, Patrick. **Postcolonial african cinema: ten directors**. Manchester and New York: Manchester University Press, 2007.

NUNES, Roni. **Entrevista a Flora Gomes, o realizador de «República di Mininus»**. Publicada em 16 de maio de 2013. Disponível em: <http://www.c7nema.net/entrevista/item/38976-entrevista-a-flora-gomes,-o-realizador-de-republica-di-mininus-estreia-maio.html>. Acessado em: 10 mar 2015.

OLIVEIRA, Juscielle C A de. **Tempos de paz e guerra: dilemas da contemporaneidade no filme *Nha fala de Flora Gomes***. Dissertação. Salvador: ILUFBA/UFBA, 2013.

OLIVEIRA, Juscielle. “Precisamos vestirmo-nos com a luz negra”: entrevista com Florentino Flora Gomes. **Rebeca - Revista Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual**, v. 5, p. 304-318, 2016a.

OLIVEIRA, Juscielle. “Eu não quero ter um mundo de uma cor só”: trajetória, autoria e estilo nos filmes do cineasta Flora Gomes. **Rebeca - Revista Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual**, v. 5, p. 152-180, 2016b.

OLIVEIRA, Juscielle C A de; ZENUN, Maíra. A poesia universal no cinema de um homem africano: entrevista com Flora Gomes. **Cerrados – Revista do programa de pós-graduação em literatura**, n. 41, 2016, p.320-329. Áfricas em movimento.

PEREIRA, Fernando Jorge. A arte de contar histórias (entrevista). In. BARROS, Miguel de (Coord). **Flora Gomes: o cineasta visionário**. Bissau: Corubal, 2015, p.103-107.

SCANTAMBULO, Luigi. **Dicionário do guineense. Introdução e notas gramaticais**. Lisboa/PT: Edições Colibri, 1999. Volume I.

SILVA, António E. Duarte. **A invenção e construção da Guiné-Bissau** (Administração colonial/Nacionalismo/Constitucionalismo). Coimbra/PT: Edições Almedina, 2010.

TAVARES, Mirian. Cartografias do desejo: a cidade como o espaço do outro (e alguns apontamentos sobre a cidade no cinema moçambicano). **Revista Internacional em Língua Portuguesa**, n. 23, 2010, p.101-106.

TORRES, Junia; VASCONCELOS, Bruno; CANGUÇU, Carolina; COSTA, Denise. Cineastas africanos: África subsaariana-norte. **Catálogo do FórumDoc.BH 2009**. 13º Festival do Filme Etnográfico; Fórum de Antropologia Cinema e Vídeo. Belo Horizonte: Filmes de Quintal, 2009, p.17-20.

UKADIKE, Nwachukwu Frank. **Questioning african cinema: conversations with filmmakers**. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2002.

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



ABSTRACT:

The film The blue eyes by Yonta (Udju azul di Yonta - 1992) is the second fiction feature-length made by the Bissau-Guinean filmmaker Flora Gomes. The drama narrates the history of the different generations that lived colonial, postcolonial and neocolonial, through the lives of the characters Yonta, Zé, Vicente and Amilcarzinho, passing through the political, economic, social, artistic and cultural history of Guinea Bissau. Components of the soundtrack, the perspective of the future from the discourse / speech of the child Amilcarzinho, and Guinea-Bissau are highlighted for this article. For this purpose, critical texts on African cinemas, especially from Portuguese-speaking countries, are used as theoretical support, and interviews conducted by the filmmaker, that are listed in the references.

KEYWORDS: *Flora Gomes, The blue eyes by Yonta, Guinea-Bissau, perspective of the future, soundtrack.*

RESUMEN:

La película Os olhos azuis de Yonta (Udju azul de Yonta - 1992) es el segundo largometraje de ficción de la cineasta guineana Flora Gomes. El drama narra la historia de las diferentes generaciones que vivieron lo colonial, lo postcolonial y lo neocolonial, a través de las vidas de los personajes Yonta, Zé, Vicente y Amilcarzinho, pasando por la historia política, económica, social, artística y cultural de Guinea Bissau. Se analizan los siguientes componentes: banda sonora, la perspectiva de futuro a través del discurso del niño Amilcarzinho, y Guinea-Bissau. Para ello, se utilizó como soporte teórico textos críticos sobre los cines africanos, especialmente de los países de lengua oficial portuguesa, y entrevistas realizadas por la cineasta Flora Gomes, que están listadas en las referencias.

PALABRAS-CLAVE: *Flora Gomes, Os olhos azuis de Yonta, Guinea-Bissau, perspectiva de futuro, banda sonora.*



PANORAMA DO CINEMA E DO AUDIOVISUAL EM SÃO TOMÉ E PRÍNCIPE¹

*PANORAMA OF CINEMA AND AUDIOVISUAL PRODUCTION IN SÃO TOMÉ AND
PRÍNCIPE¹*

PANORAMA DEL CINEY DE LO AUDIOVISUAL EN SANTO TOMÉ Y PRÍNCIPE¹

Jessica Falconi²

Kamila Krakowska³

RESUMO:

Este artigo traça um panorama do cinema e do audiovisual em São Tomé e Príncipe, a partir do período colonial até os nossos dias. Abordam-se as principais produções relacionadas com o arquipélago, tanto de são-tomenses quanto de estrangeiros, de acordo com uma perspectiva transnacional.

PALAVRAS-CHAVE: São Tomé e Príncipe, cinema, documentário.

Introdução

O objetivo deste artigo é traçar um panorama do cinema e do audiovisual em São Tomé e Príncipe a partir da independência até os nossos dias, com uma breve incursão no período colonial. Abordaremos filmes e documentários produzidos tanto por são-tomenses quanto por equipes estrangeiras, devido não apenas às condições específicas do território focado, como também à natureza transnacional das produções audiovisuais, um aspecto sobre o qual voltaremos ao longo da nossa reflexão. Tendo em conta que uma história do cinema e do audiovisual em S. Tomé está ainda por fazer, este panorama pretende contribuir para estimular um maior conhecimento da produção de e sobre o arquipélago.

1 Este artigo resulta do trabalho de investigação realizado no âmbito do projeto *NEVIS- Narrativas Escritas e Visuais da Nação Pós-colonial*, CESA/FCT (PTDC/CPC-ELT/4939/2012), coordenado por Ana Mafalda Leite. Para mais informação ver www.nevisproject.com.

2 Investigadora do CESA /ISEG-Universidade de Lisboa. jessica-77@libero.it

3 Docente Leiden University. k.k.krakowska.rodrigues@hum.leidenuniv.nl

Filmar a colônia de São Tomé

Diversamente do que tem acontecido em relação a Moçambique e a Angola, os dados sobre a produção cinematográfica colonial portuguesa de temática são-tomense estão ainda dispersos. Contudo, estes dados sugerem que a antiga colônia de São Tomé e Príncipe, considerada pelo discurso oficial como o exemplo mais acabado das capacidades colonizadoras de Portugal, foi o cenário privilegiado dos primórdios do documentário colonial português. De fato, o primeiro documentário de temática colonial foi muito provavelmente *A Cultura do Cacau* de 1909, primeiro trabalho do fotógrafo e realizador Ernesto de Albuquerque, produzido pela Empresa Internacional de Cinematografia⁴. Data do mesmo ano outro documentário sobre o arquipélago, nomeadamente *O Cacau Escravo e o Trabalho Indígena em S. Tomé*, estreado na Sociedade de Geografia de Lisboa a 16 de abril de 1910. De acordo com a cronologia publicada na seção *Cinema Português* do site do Instituto Camões, parece ter existido uma cópia deste documentário intitulada *Serviçal e Senhor*, enviada para ser exibida na Bélgica durante um Congresso Colonial, e Richard Abel também refere este título. Na base de dados do projeto Cine.pt, da Universidade da Beira Interior, aparece mais um documentário de Cardoso Furtado, de 1909, intitulado *Vida nas Roças de S. Tomé*. Segundo Piçarra, relativamente a outros materiais (2016, p.129), é possível que se trate de um único documentário exibido com títulos diferentes, de acordo com uma prática corrente em Portugal motivada pela Lei que impunha a exibição de filmes nacionais em cada sessão de cinema⁵.

Para contextualizar o surgimento deste documentário, veja-se o comentário do autor de um artigo publicado na *Cine-Revista*, dedicado a Ernesto de Albuquerque:

Ei-lo em S. Thomé depois d'uma viagem ao “Malange” e na altura em que um inglez de nome exquisito fazia a propaganda contra o *cacau escravo*. Albuquerque, d'accordo com a Sociedade de Geographia, faz a sua primeira fita “A Cultura do Cacau” (Sousa, 1920, p.1)

Concordamos com Pimentel (2002) e Piçarra (2016) sobre o fato de que *A Cultura do Cacau*, e possivelmente outros documentários de cariz propagandístico, se inserirem na reação portuguesa à chamada “campanha do cacau escravo”: um conjunto de publicações de imprensa e relatórios de autoria de empresários, políticos e diplomatas ingleses e americanos sobre a persistência de formas de escravatura nas colônias portuguesas, com particular enfoque no recrutamento de trabalhadores para as roças de cacau de São Tomé e Príncipe. Iniciada por volta de 1904 (SANTOS, 2004), a primeira fase desta campanha teve o seu clímax com a publicação em 1910 do relatório de William Cadbury – preocupado com a hipótese do cacau escravo desde 1901 (HIGGS, 2012, p.12) – enquanto que a segunda, após o fim da Primeira Guerra Mundial, culminou nas denúncias contidas no Relatório Ross de 1925. A este segundo relatório ‘respondem’ novos documentários de propaganda sobre São Tomé e Príncipe e o trabalho nas plantações, realizados pelos Serviços Cinematográficos do Exército e pela Brigada Cinematográfica Portuguesa em 1929, a saber: *São Tomé Agrícola e Industrial*, sob direção de Augusto Seara⁶, e *Uma visita às propriedades da sociedade agrícola Valle Flôr*, limitada na Ilha de S. Thomé⁷. Como veremos mais adiante, estes materiais coloniais, produzidos no intuito

4 Disponível em <http://www.cinemateca.pt/Cinemateca-Digital/Ficha.aspx?obraid=2689&type=Video>. A sequência disponibilizada pela Cinemateca Digital, da duração de um minuto, é o que subsiste do filme (Piçarra, 2016:128).

5 <http://cvc.instituto-camoes.pt/cinema/cronologia/cro012.html>.

6 Disponível em <http://www.cinemateca.pt/Cinemateca-Digital/Ficha.aspx?obraid=17632&type=Video>.

7 Trata-se de uma longa-metragem da qual ficaram longos fragmentos. O visionamento deste filme foi realizado em S. Tomé graças a Isaura Carvalho que proporcionou uma cópia em DVD.

de defender a missão civilizadora de Portugal, tornam-se fundamentais nalgumas produções do cinema pós-colonial para o resgate da história dos trabalhadores contratados para as roças de São Tomé e Príncipe.

O visionamento do que subsiste de *São Tomé Agrícola e Industrial* confirma de imediato o caráter propagandístico do filme. Sem determo-nos numa análise pormenorizada, bastará atentarmos à sequência das didascálias e a algumas considerações sobre as imagens. De acordo com a nossa leitura, o trecho pretende transmitir informação sobre três aspetos principais: o desenvolvimento técnico das produções e atividades agrícolas; a organização e gestão dos trabalhadores; as condições de vida dos trabalhadores nas roças.

O primeiro tópico – desenvolvimento técnico – pretende realçar, e logo legitimar, a capacidade colonizadora de Portugal na exploração do território. A primeira didascália (“O pequeno caminho de ferro que leva à vila da Trindade”) introduz as imagens do comboio em movimento. A seguir focam-se as atividades de trabalho do cacau e do óleo de palma, com ênfase na mecanização dalgumas fases deste processo. Os trabalhadores aparecem como parte da mecanização e do ciclo de produção. O movimento – do comboio e das máquinas – enquanto sinónimo de progresso, é o significado unificador associado às imagens e às didascálias, que remetem para uma retórica visual funcional à propaganda da ação civilizadora portuguesa – e europeia em geral – nos territórios africanos sob dominação colonial.

O segundo tópico – a organização dos trabalhadores – desenvolve-se através de quatro momentos, assinalados pelas didascálias: chegada dos trabalhadores; inspeção sanitária; identificação; formatura para o trabalho. As imagens filmadas revelam a organização colonial de espaços e corpos, as geometrias do poder colonial e as práticas de domesticação do *outro*.



S. Tomé Agrícola e Industrial - © Cinemateca Portuguesa

O terceiro tópico – as condições de vida dos trabalhadores nas roças – é o que motiva o caráter mais abertamente propagandístico do documentário. Mostram-se as crianças, reunidas na creche ou na escola da plantação, conforme a idade; mostram-se as oficinas onde trabalham os homens que não vão para o campo; e os momentos de recreio com música e danças, de modo a testemunhar-se uma vida organizada e respeitosa dos trabalhadores e dos seus filhos.

Nas décadas seguintes, os títulos relacionados com a colônia de São Tomé são os documentários sobre as diversas viagens oficiais de várias figuras às colônias portuguesas em África, entre os quais, por exemplo, *Viagem do Chefe de Estado às Colônias de Angola e S. Tomé e Príncipe* (1939); *A Segunda Viagem Triunfal* (1939) de Paulo Brito Aranha; *Viagem Presidencial a S. Tomé e Príncipe* (1954) de Perdigão Queiroga. De acordo com Piçarra, vários filmes das décadas de 1930 e 1940 foram realizados ao longo de uma Missão Cinegráfica dirigida por Carlos Selvagem, com a participação de António Lopes Ribeiro, no intuito de se produzirem materiais para a Exposição do Mundo Português de 1940 (PIÇARRA, 2016, p. 146)⁸.

8 Sobre os documentários das viagens oficiais ver também Matos (2016). Relativamente à década de 1930, Piçarra destaca



Em conclusão desta breve incursão no período colonial, destacamos o documentário *Terra Mãe* (1960) de Augusto Fraga, baseado em texto de Francisco Tenreiro e produzido pela Agência Geral do Ultramar⁹. O arquipélago é apresentado como lugar paradisíaco e exótico, pela sua natureza, produtos e gentes. Ao mesmo tempo, é representado como o reino do trabalho e do esforço colonizador de Portugal. Recorrem os tópicos dos documentários mais antigos, tais como a produção agrícola, centrada no cacau, café, andim, banana, etc.; e a mecanização do trabalho. A música alegre que acompanha as imagens dos trabalhadores, empenhados nas atividades agrícolas, tenta sugerir uma dimensão de leveza e prazer, produzindo um efeito de ocultação da dureza das condições laborais. A ideia de ‘progresso’ é veiculada também através das imagens que captam o desenvolvimento urbano: as avenidas, o hospital, o mercado, os meios de transporte, etc. Mas é igualmente relevante a ênfase nos símbolos e monumentos que evocam o passado dos Descobrimentos, articulando-se passado e presente numa narrativa legitimadora da presença portuguesa também no que se refere ao futuro.

O que sobressai neste documentário, marcando uma diferença significativa em relação aos anteriores, é a presença do discurso de cunho lusotropicalista, bem como a insistência na relação ‘orgânica’ e na unidade entre Portugal e as colónias, já definidas de ‘Ultramar’. Sugere-se também a ideia de uma convivência pacífica entre brancos e negros através de imagens de obras e trabalhos, ou de escolas:



«crianças brancas e mulatas, pretas, loiras ou morenas aprendem o bê-á-bá que os tornará cidadãos válidos de Portugal».

Como confirma Piçarra, a partir de meados da década de 1960, o regime investiu, de fato, em veicular o ideário lusotropicalista também através do cinema, convidando realizadores estrangeiros para filmarem Portugal e as suas ‘províncias ultramarinas’ (PIÇARRA, 2016). Deste investimento resultou, entre outros filmes, o documentário *S. Tomé* (1967) do realizador francês Jean Noel Pascal-Angot¹⁰.

De uma maneira geral, as produções portuguesas tinham o seu público alvo na metrópole. O antigo cine-teatro Império – hoje Marcelo da Veiga – foi inaugurado na cidade de São Tomé em 1951¹¹, como parte das obras de modernização da colônia empreendidas pelo governador Carlos Gorgulho. O cinema acolheu a projeção de documentários, mas os dados sobre a fruição em São Tomé, tanto por parte dos africanos quanto por parte dos europeus instalados na colônia, carecem ainda de recolha e análise.

também *S. Tomé – jóia do império*, do realizador francês René Ginet (2016). Quanto à década de 1940, estrearam vários documentários realizados por Lopes Ribeiro no âmbito da missão, entre os quais destacamos *S. Tomé e Príncipe* e *Aspectos de Moçambique* e *S. Tomé e Príncipe*, ambos de 1941.

⁹ Disponível em <http://www.cinemateca.pt/Cinemateca-Digital/Ficha.aspx?obraid=969&type=Video>

¹⁰ Os dados disponíveis no site do projeto Cine-pt apontam para a existência de outros documentários dedicados a S. Tomé produzidos, já na década de 1970, por Miguel Spiguel, figura de destaque do cinema de propaganda e turismo do tempo colonial: *S. Tomé e Equatoriana* – *S. Tomé e Príncipe*, ambos de 1973 e com realização de António Ruano.

¹¹ Declarações do Sr. Governador da Colônia de S. Tomé e Príncipe. **Boletim Geral das Colônias**, XXVI, n. 308, p. 115.

A nova nação e o cinema

A reconstrução que se segue da presença do cinema em São Tomé e Príncipe na altura da independência baseia-se em testemunhos recolhidos junto de antigos operadores de cinema¹². Entre eles, Renato Lima fez dois estágios de formação em Portugal e trabalhou junto do Ministério de Informação. De acordo com as suas lembranças daqueles tempos, foi Alda de Espírito Santo a grande impulsionadora da imagem em movimento, cuja função na altura era retratar a nova situação política de São Tomé e Príncipe.

Jorge do Ó, que atualmente trabalha na TVS-Televisão São-Tomense, entrou como aprendiz no Departamento de Fotografia e Cinema do Ministério da Informação em 1979. Lembra que naquela altura se realizavam em São Tomé sessões de cinema itinerante nas zonas rurais, durante as quais se projetavam filmes de animação e documentários. Segundo o testemunho de Jorge do Ó e de Renato Lima, o Governo são-tomense financiou a aquisição de uma câmara de 16mm, o que possibilitou a recolha de imagens. O material era depois enviado para os laboratórios da Tóbis Portuguesa¹³, em Portugal, para a revelação, edição e montagem, e voltava para São Tomé em forma de documentários. A recepção popular foi muito positiva: “Isto animava muito as pessoas, porque as pessoas começavam a ver as suas imagens, a habituar-se à imagem em movimento”¹⁴, segundo relata Jorge do Ó.

As produções realizadas, geralmente documentários de 30 minutos, funcionavam como cine-jornais que relatavam as atividades dos dirigentes políticos, inaugurações e cerimônias, congressos do Partido, trabalho voluntário, festas religiosas, etc. Para o Ministério da Informação, o objetivo destas produções era levar a informação até aos lugares mais longínquos do país, funcionando o cinema como meio de construção da Nação. Se no cinema Marcelo da Veiga, segundo relata a poeta e jornalista Conceição Lima, havia ciclos de cinema soviético e cubano, por outro lado as sessões de cinema itinerante levavam para as comunidades do interior estes documentários ‘nacionais’ e também documentários enviados pela ex República Democrática Alemã e pela ex União Soviética. A seguir aos documentários, projetava-se um filme de animação. De acordo com Renato Lima, alguns destes pequenos documentários foram exibidos também numa edição do Festival de Tashkent, na então União Soviética.

Consciente da necessidade de se investir no poder da imagem em movimento, o Governo independente financia a deslocação a Moçambique de três jovens operadores para fins de formação em captura de imagem, montagem e sonorização. Como é sabido, a criação do Instituto Nacional de Cinema, logo a seguir à independência, fez de Moçambique um país de alta profissionalização na área. Assim, as imagens recolhidas em São Tomé eram enviadas em bruto para Moçambique, onde eram reveladas e montadas nos laboratórios do INC: “Editávamos e enviávamos os nossos filmes para serem mostrados em S. Tomé”.

Em Moçambique, Jorge do Ó trabalhou na equipe do cinejornal *Kuxa Kanema* e contactou também com o realizador brasileiro Ruy Guerra. Em São Tomé chegou a produzir um documentário – *Preocupação Comum* – sobre um encontro oficial de dirigentes dos países de Língua Portuguesa, que foi exibido no Festival de Tashkent, na então União Soviética.

12 Trabalho de campo desenvolvido no âmbito do Projeto NEVIS.

13 Companhia Portuguesa de Filmes Sonoros Tobis Klangfilm, criada em 1932.

14 Entrevista realizada em São Tomé, a 27 de Janeiro de 2014, com a participação da poeta e jornalista Conceição Lima. Todas as entrevistas citadas encontram-se no arquivo do CeSA – Centro de Estudos sobre Ásia, África e América Latina do ISEG, Universidade de Lisboa.



Do grupo de jovens enviados para Moçambique fazia parte também Manuel Dende, ex-comissário político, antigo diretor do Jornal de Parede do exército, e atualmente jornalista. Manuel Dende também relembra a experiência das projeções nas zonas rurais, a seguir à independência:

Percorriamos os distritos todos a projetar os filmes documentários com dois propósitos: primeiro, passar a informação, na busca duma identidade nova para um povo que acabava de sair do colonialismo e que precisava de se reencontrar consigo próprio, e o cinema dava a sua contribuição na formação dessa identidade; e por outro lado fazer também um trabalho político, de informação política das pessoas.¹⁵

De acordo com os dois antigos operadores, o momento político que se vivia e o tipo de conteúdos dos documentários não deixavam grande espaço à criatividade, embora houvesse um certo nível de satisfação pessoal sobretudo na montagem dos materiais. Tanto Manuel Dende quanto Renato Lima lembram também a pressão psicológica que a equipe sentia na altura das filmagens das atividades políticas, durante as quais era preciso ativar uma grande capacidade para resolver problemas técnicos que pudessem impactar a imagem do Partido. Estas memórias confirmam o peso e a importância que a imagem em movimento teve na construção das novas nações africanas, entre as quais Moçambique constituiu um exemplo de grande alcance. De acordo com outro operador, Leonardo Umbelina, tanto as filmagens quanto as sessões de cinema itinerante realizaram-se em São Tomé até aos primeiros anos da década de 1980. Segundo Umbelina, a equipe de operadores são-tomenses chegou a realizar, com a ajuda técnica dos moçambicanos, entre 6 e 8 pequenos documentários por ano.

O aparecimento da televisão em São Tomé levou a um rápido desinteresse no cinema por parte da classe política. Para Jorge do Ó, «a morte do cinema é a consequência do surgimento da televisão». De fato, os equipamentos existentes caíram no abandono e no esquecimento; muitos materiais filmados perderam-se, enquanto que outros permaneceram em suportes já não utilizáveis, pois que não houve acompanhamento da evolução tecnológica. Manuel Dende lamenta a falta de continuidade do cinema em São Tomé em relação ao período colonial: naquela época, o antigo Cinema Império tinha uma certa atividade e atraía nas noites dos fins-de-semana, sobretudo nos últimos anos do colonialismo, também jovens africanos que viviam nas periferias da cidade de São Tomé.

De um modo geral, os operadores entrevistados lamentam o esquecimento em que caiu o cinema, a falta de uma política cinematográfica e também o fato de as imagens dos primeiros anos depois da independência – bem como os equipamentos – não estarem disponíveis em São Tomé e para os são-tomenses. Para Manuel Dende trata-se de uma autêntica mutilação da memória histórica da nação.



Jorge do Ó



Manuel Dende



Renato Lima

15 Entrevista realizada em São Tomé a 28 de Janeiro de 2014, com a participação da poeta e jornalista Conceição Lima.

A época contemporânea (1990 – 2017)

O início da década dos 90 é um claro marco temporal na política cultural em São Tomé e Príncipe em relação ao cinema. A transição política para o sistema democrático que se concretizou em 1990 com a implementação da nova constituição e, a seguir, com as primeiras eleições multipartidárias em janeiro de 1991, foi um impulso para a revisão dos objetivos e das aspirações do Estado em termos de promoção de cultura. O governo são-tomense fez nesse momento a aposta na televisão, que já funcionava no país em formato de televisão experimental¹⁶, como meio privilegiado de informação e educação. Manuel Dende, que como foi referido, testemunhou todo o processo de formação do cinema nacional e o seu abrupto fim, aponta para a falta de “uma política estruturada de conciliação” entre o cinema e a televisão: “as pessoas embalaram-se com a rapidez da televisão e renegaram ao segundo plano o cinema que ... tem o seu espaço próprio”. A fundação da TVS, televisão pública são-tomense, a 11 de setembro de 1992 com o apoio da RTP portuguesa (ESPÍRITO SANTO, 2001, p. 568) pode ser então vista como o fim de uma certa época na história do cinema em São Tomé e Príncipe.

No entanto, este mesmo período trouxe também novas oportunidades para um (res)surgimento da cinematografia em São Tomé¹⁷. Em 1994 o realizador austríaco Herbert Brödl começa a realizar *A Frutinha do Equador* que passará a ser conhecido como a primeira longa-metragem filmada plenamente em São Tomé e Príncipe e com um enredo local. O filme conta a história de um homem que viaja pela ilha ao encontro da sua mãe que está a morrer. O homem carrega com ele uma fruta-pão gigante que caiu em frente da sua casa como mensagem da mãe desejosa de conseguir ainda ver o filho. Fernando Arenas menciona brevemente esta co-produção austríaco-alemã-são-tomense no capítulo sobre o cinema na África lusófona precisamente como uma produção única em São Tomé em termos de formato (longa-metragem) e de envolvimento dos atores locais (ARENAS, 2011, p. 231). No entanto, na nossa opinião a grande contribuição da *Frutinha do Equador* para a história do cinema em São Tomé não passa tanto pela participação dos atores, mas fundamentalmente pela contratação de pessoas locais como técnicos de cinema. De fato, Januário Afonso¹⁸, um dos mais produtivos e promissores realizadores são-tomenses neste momento, confessa que a sua primeira experiência no mundo do cinema foi justamente trabalhando com Brödl neste projeto. *A Frutinha do Equador*, tal como outras produções internacionais filmadas em São Tomé (por exemplo, o documentário canadiano-são-tomense *Extra Bitter: the legacy of the Chocolate Islands*, de Derek Vertongen de 2010) abrem sem dúvida novas oportunidades e novas perspectivas para o cinema em São Tomé. No entanto, como estas produções são iniciativas pontuais, qualquer possível efeito de longo termo é limitado. Tendencialmente, em São Tomé há falta de equipamento e este é trazido pela equipe estrangeira e levado de volta quando as filmagens acabam. Além disso, mesmo em termos de formação de técnicos, as oportunidades são relativamente limitadas, porque as equipes costumam ser constituídas a partida pelo pessoal especializado que vem de fora. Januário Afonso reflete sobre este problema estrutural:

Temos alguma dificuldade em termos de elementos, porque o cinema não se resume apenas em

16 Não conseguimos identificar uma data exacta do começo da televisão em São Tomé. Segundo os depoimentos que recolhemos a televisão experimental funcionava nos anos 80. Nos outros países de língua portuguesa a televisão em formato experimental data já desde os primeiros anos da independência. Por exemplo, em Cabo Verde surgiu já em 1974, em Angola em 1975, enquanto que em Moçambique o governo contratou Jean-Luc Godard em 1978 para explorar as possibilidades para a televisão, que haveria de aparecer só em 1983 (Watkins-Andrade 1993).

17 Usamos aqui a expressão cinema “em” São Tomé e não “são-tomense” porque achamos que neste contexto não é possível falar de um cinema nacional, mas pelo contrário, transnacional.

18 Entrevista realizada no âmbito do projeto NEVIS, a ser publicada em Leite, Ana Mafalda et al. *Narrativas visuais e escritas da nação pós-colonial. Entrevistas com escritores e cineastas de Cabo Verde, Guiné-Bissau e São Tomé e Príncipe*. Lisboa: Colibri. (No prelo.)



ter só um realizador e uma câmara, o cinema é um mundo muito mais amplo, técnicas de luz, som, caracterização, e nós temos déficit nesse sentido, o nosso trabalho cinge-se ao que é possível fazer, este é outro grave problema, temos falta de uma série de elementos. (...) Pois é difícil, quando vem uma comissão estrangeira, eles importam as suas especializações, trazem tudo, já trabalhei em duas grandes produções, uma é o *Massacre de Batepá*, de Orlando Fortunato¹⁹, eles importaram tudo, utilizaram alguns atores locais, mas em termos de equipamentos técnicos importaram tudo, porque não temos nada. (AFONSO, cf. nota 18)

Também Kalú Mendes, produtor são-tomense, reconhece as limitações técnicas que é preciso enfrentar: “queria fazer um grande filme, mas precisava de todo o resto, toda a equipe, parcerias são precisas, por exemplo, na área de iluminação não temos nada”. Neste contexto de condições limitadas (e até limitantes) a questão do financiamento das produções locais é fundamental. Alguns projetos mais ambiciosos conseguem financiamento através dos concursos da CPLP, como o documentário *Tchiloli – Identidade de um Povo*, de Felisberto Branco e Kalú Mendes (2010), financiado no âmbito do primeiro concurso DOC-TV-CPLP, ou mais recentemente a adaptação da obra de Albertino Bragança por Januário Afonso, *Rosa do Riboque* (2017), financiada através do concurso FICTV-CPLP.²⁰ No entanto, é importante ressaltar que embora essas produções tenham aspirações de serem obras de cinema, o financiamento concedido prevê a sua distribuição apenas nos canais de televisão dos vários países da Comunidade dos Países da Língua Portuguesa e não nas salas de cinema (salvo umas iniciativas pontuais do lançamento das obras, como foi o caso das cerimónias no Cine Cultura em Brasília e na Cinemateca em Lisboa em maio de 2017).

Outros esquemas de financiamento passam pelo patrocínio dos filmes pelas organizações ou empresas privadas. Infelizmente, como repara Januário Afonso na entrevista, em São Tomé não existe uma lei de mecenato que possa incentivar as entidades privadas a financiar mais filmes como o filme educativo *Água boa, vida saudável* de Kalú Mendes (2011) financiado pela Cruz Vermelha, ou o documentário sobre a riqueza da natureza da Ilha do Príncipe, *Ilha do Príncipe – o Éden Esquecido do Atlântico*, de João Teles de Vasconcelos (2014) produzido pela ONG aidnature.org, mas financiado pelos resorts de luxo da área, nomeadamente Bom Bom Island Resort e Omali Lodge Resort Hotel. Este tipo de apoio institucional permite criar um nicho para as produções locais, um laboratório experimental para os realizadores, produtores e técnicos e, por outro lado, criar um público local.

De fato, algumas produções financiadas pelas entidades não-governamentais acabam por ser projectadas em vários centros culturais existentes em São Tomé, que assumem o papel de promotores do cinema nacional e internacional. Este é o caso do filme de ficção *O Averso da Vida* (2014), realizado por Januário Afonso e produzido por Kalú Mendes. O filme, dedicado ao tratamento dos idosos na sociedade são-tomense contemporânea, foi financiado pela Embaixada da França e pela Santa Casa da Misericórdia e foi exibido no Centro Cultural Português. O Centro Cultural Português, a Casa das Artes Criação Ambientes Utopias (CACAU), o Centro Cultural Brasil-São Tomé e Príncipe, que regularmente organizam sessões de cinema nacional e estrangeiro, preenchem uma lacuna que surgiu com o fecho do Cinema Marcelo da Veiga na capital do país. Reconhecendo a importância do cinema e, em geral, das artes multimédia, um grupo de jovens estudantes fundou a ASSECOM (Associação São-Tomense de Entretenimento e Comunicação Multimédia – Cultural e Artístico) que desde 2014 organiza anualmente o festival FESTFILM - Festival Internacional de Cinema de São Tomé e Príncipe. Os organizadores assim definem os seus objetivos:

19 Cineasta angolano que realizou, em 2010, o filme *Batepá*.

20 O concurso é uma iniciativa do Programa CPLP Audiovisual – Programa de Fomento à Produção e Difusão de Conteúdos Audiovisuais da Comunidade dos Países de Língua Portuguesa.

O Festival surge com o objetivo de desenvolver e dinamizar projetos nas áreas do cinema, televisão, vídeo e multimédia, através de oferta de atividades educativas como a realização de workshops e conferências nas áreas mencionadas, passa também por colocar São Tomé e Príncipe na rota do Cinema Internacional, na procura de o tornar um ponto de encontro para todos aqueles que gostam de cinema. O festival deseja despertar nos jovens o interesse pela livre criação valorizando as origens históricas e culturais de São Tomé e Príncipe através do cinema, bem como da língua portuguesa. (<http://saotome-festfilm.com/site/?page-view=festival>)

Como demonstrado neste breve resumo, o mundo do cinema e do audiovisual em São Tomé quer no que diz respeito ao treino dos realizadores e técnicos, quer no que se refere aos esquemas de financiamento, quer, ainda, no plano da recepção por parte do público, é um mundo intrinsecamente transnacional. Por isso, achamos que traçar uma fronteira rígida entre produções nacionais e estrangeiras para os fins da análise seria muito limitante e não seria representativo. Utilizamos aqui o termo ‘transnacional’ numa perspetiva maioritariamente descritiva, no intuito de assinalar que as estruturas institucionais, económicas e culturais que regulam o cinema em São Tomé transcendem o espaço nacional. Assim, falar do cinema contemporâneo em São Tomé e Príncipe significa falar tanto de um filme de Januário Afonso, realizado e produzido localmente, mas com um financiamento da CPLP, como de um filme de Ângelo Torres, realizador são-tomense que passou a maior parte da sua vida fora do país e radicado atualmente em Lisboa, ou de um filme de Inês Gonçalves, realizadora portuguesa residente em São Tomé. Neste sentido, decidimos prosseguir com uma análise não da filmografia de determinados realizadores, mas das temáticas por enquanto dominantes na produção das últimas duas décadas. Assim, o critério de seleção de filmes discutidos nas secções seguintes será o seu foco temático, isto é São Tomé e Príncipe, independentemente do lugar de enunciação dos seus realizadores.

O cinema de engajamento social

Uma das preocupações salientes expressa por Januário Afonso e Kalú Mendes é o desejo de “construir melhor esta sociedade” (Mendes). Enquanto o cinema do pós-independência servia os fins políticos, em grande parte das produções contemporâneas observa-se um claro engajamento social. Além de vídeos de cariz explicitamente educativo, tais como o já mencionado *Água boa, vida saudável*, de Kalú Mendes (2010) ou um *sketch* televisivo de Januário Afonso concebido para convencer as pessoas a comprarem carne em locais que oferecem condições de higiene, vários documentários e filmes de ficção retratam os problemas enfrentados pelos grupos marginalizados, mas que afectam a sociedade na sua totalidade. Essas obras incluem o documentário de Caló Costa, *Em Pequenos Mundos* (2013) que retrata as histórias dos “meninos de rua” e várias obras de Januário Afonso, nomeadamente as longas-metragens *O Fogo do Apagar da Vida* (2002) dedicado ao tema da prevenção de HIV; *Vosso Amor, o Meu Sorriso* (2007) sobre a violência doméstica, e *O Averso da Vida* (2013) que aborda a situação dos idosos.

Este último filme pode ser visto como paradigmático desta vertente do cinema engajado. O enredo é construído à volta da personagem do Sr. Albertino, um idoso que ficou sem abrigo quando saiu da casa da sua filha que o quis colocar num asilo. O filme abre com o Sr. Albertino a acordar num prédio abandonado que lhe serviu de abrigo. Uma demorada cena com vários primeiros planos da cara do homem é acompanhada apenas por música instrumental. Este enquadramento permite criar uma sensação de intimidade e proximidade com os espetadores a assistir o homem nos cuidados de higiene e na arrumação das suas posses. A ausência de qualquer comentário, quer em voz off, quer pelo próprio protagonista ou alguma outra personagem salienta que Sr. Albertino e os idosos que ele metonimicamente representa não têm voz



na sociedade atual. Curiosamente o silêncio é marcante não apenas entre os idosos, mas também entre as crianças, como demonstra a cena seguinte na qual uma mãe acorda os seus filhos, ralhando com eles que já deveriam estar prontas para poderem ir vender arroz doce na rua. O filme desenvolve um paralelo entre o papel social e o tratamento das crianças e dos idosos e mostra tanto os comportamentos negativos que acabam por ser indiretamente criticados, quanto as posturas exemplares, como a da menina Joana que convence a mãe a ajudar ao Sr. Albertino e leva o vendedor de arroz para a escola. Em certos momentos, a narrativa de ficção é interrompida para incluir comentários de respeitadas pessoas públicas para reforçar a mensagem educativa do filme, criando um filme híbrido, na fronteira entre a ficção e o documentário.

Januário Afonso observa que tratar temas problemáticos, como a marginalização dos idosos, em filmes de ficção ou com elementos de ficção, oferece uma certa vantagem em comparação ao documentário: “O documentário até podia chegar mais à fundo da questão e tocar mais as pessoas, porque a forma documental é muito real, mas a ficção dá retratos que convidam a pensar na questão tratada.” Além disso, o fato que estas produções circulam num meio local facilitam uma discussão sobre o assunto retratado, levando a um certo espelhamento entre a realidade e a ficção e, pelo menos em alguns casos, influenciando as posturas e os comportamentos dos espectadores:

Sim, os são-tomenses identificaram-se muito com os meus filmes ou com os filmes dos outros, como os do Kalú, sobretudo porque os filmes tocam questões que interessam o dia-a-dia das pessoas. Recordo-me, à propósito do filme sobre a Sida, que foi o primeiro trabalho ligado a essa matéria em São Tomé e Príncipe, no dia em que lançaram o filme, um senhor depois foi ter comigo e disse-me que naquele dia tinha programado ir ter com uma menina e que depois de ver o filme ficou em casa e não foi ter com ela; isso quer dizer que o filme tocou nele, influenciou-o. Quando fizemos o filme *O avesso da vida* as pessoas choraram, pela forma em que a filha trata o pai, quer dizer que os filmes tocam nas pessoas, nesse sentido tenho tido uma recepção positiva, não é um elogio, são fatos que se constata. Por isso, quando algumas pessoas me vêem, perguntam para o próximo filme, é normal esta reação.

Díásporas e migrações

O cinema em São Tomé e Príncipe define-se como ‘transnacional’ também de acordo com um uso diferente deste termo. Para Higbee e Lim, os estudos de cinema utilizam este conceito para se referirem às produções relacionadas com a diáspora, o exílio, a migração e a pós-colonialidade, produções muitas vezes realizadas por cineastas que experienciam em primeira pessoa essas problemáticas. De uma maneira geral, este tipo de filmes questiona as relações de poder a partir das margens – de uma nação ou do mundo – e desafiam as noções monolíticas de nação e cultura nacional (HIGBEE & LIM, 2010).

São exemplos deste tipo de cinema os trabalhos dos realizadores cabo-verdianos sobre São Tomé, e a filmografia de Ângelo Torres.

A história dos antigos trabalhadores contratados durante o colonialismo para as roças de cacau e café em São Tomé e Príncipe foi objeto de três documentários de realizadores caboverdianos: *São Tomé e Príncipe. Os últimos contratados* de Leão Lopes (2010); *Contract* de Guenny Pires (2010) e *São Tomé. Minha terra, minha mãe & minha madrastra* de Júlio Silvão Tavares²¹ (2012). Os três documentários resgatam assim a memória de uma página dolorosa e frequentemente omitida da história do colonialismo e da emigração de milhares de caboverdianos para São Tomé e Príncipe, denunciando também as atuais condições dos antigos contratados que ficaram a viver nas ilhas.

21 Para biografias e filmografias detalhadas dos realizadores consultar www.nevisproject.com.

São Tomé e Príncipe. Os últimos contratados de Leão Lopes, lançado em 2010, incorpora diversos fragmentos dos filmes coloniais acima referidos, operando uma significativa deslocação de sentido e transformando a propaganda em denúncia, a invisibilização em registo, o arquivo em memória. Como refere Ukadike, trata-se de uma estratégia utilizada por diversos realizadores africanos, que usam de forma criativa as convenções tradicionais do cinema documental e as imagens dos filmes coloniais para veicular significados diferentes (UKADIKE, 2014:182). Neste documentário, bem como em *São Tomé. Minha terra, minha mãe & minha madrastra* de Júlio Silvão Tavares, a representação do passado emerge das memórias individuais e das percepções subjetivas da experiência da emigração. Tanto a memória do colonialismo quanto as relações entre Cabo Verde e São Tomé ocupam um lugar central, devido provavelmente ao contexto de recepção de ambos os filmes, dirigidos para o público dos países envolvidos na história do contrato, e para as novas gerações em particular.

No docudrama *Contract* de Guenny Pires a história do contrato entrelaça-se com a história pessoal e familiar do realizador, que se torna protagonista de um percurso feito de várias viagens à procura de laços parentais perdidos. O filme apresenta-se como um trabalho da *pós-memória*, já que o realizador ‘adota’ as memórias traumáticas dos familiares para inscrevê-las na sua própria experiência artística. Neste filme, São Tomé liga-se a Cabo Verde e aos Estados Unidos numa triangulação geográfica e afetiva que representa uma paisagem cultural e identitária coletiva (FALCONI, 2016).

O tema das migrações e dos trânsitos culturais no espaço do Oceano Atlântico ganha também proeminência nos filmes de Ângelo Torres, ator, realizador e contador de histórias nascido na Guiné Equatorial numa família são-tomense, e residente em vários países ao longo da sua vida, nomeadamente, São Tomé, Cuba, Espanha e finalmente Portugal. Esta experiência pessoal é um ponto de reflexão nos seus dois documentários sobre São Tomé e na curta-metragem *Kunta*, que foca a questão da percepção do Outro no contexto da imigração africana em Lisboa. Enquanto a curta-metragem aborda a integração no país do destino, nos documentários é o regresso a São Tomé que incita um repensar dos laços de pertença e da formação de identidades fragmentadas e multidimensionais que ultrapassam as fronteiras do Estado-nação.

Em *Aqui a Batalha de Yaguajay - Os Sobreviventes* (2014) o realizador conta a história dum grupo de jovens são-tomenses e, entre eles, o próprio Ângelo Torres, que foram enviados para Cuba nos anos a seguir à independência de São Tomé para prosseguirem com os estudos. O filme alterna fragmentos de entrevistas com os antigos comissários políticos e com os alunos que experienciaram a ida a Cuba. Este enquadramento permite apresentar tanto o contexto político desta iniciativa de formar os quadros da nova nação na perspectiva da fundadora dos Pioneiros Alda Espírito Santo ou o Ministro de Educação da altura, Leonel Mário de Alva, como o lado pessoal e íntimo das vivências dos jovens para os quais Cuba foi um momento de viragem: foi “ali que começou a nossa história”, como confessa Feliciano, uma das entrevistadas. Segundo argumentado num outro ensaio, a ida para Cuba parece ser na memória dos antigos Pioneiros uma experiência de abertura, de assimilação de novos valores, novas vozes e novos sabores, enquanto o regresso a São Tomé é visto como uma nova imigração e parece evocar a instabilidade, a transmutabilidade da identidade cultural, intrínseca a cada indivíduo e a cada comunidade, mas ainda mais forte no caso das comunidades diaspóricas (KRAKOWSKA).

As entrevistas são acompanhadas por filmagens curtas de espaços abertos em São Tomé e imagens de arquivo tanto locais como cubanos. No entanto, o passado é apresentado visualmente apenas por fotografias, sem recurso a um registo audiovisual. O mesmo fenómeno é presente também no recente documentário sobre a luta pela independência *São Tomé e Príncipe: Retalhos de uma História*, de Nilton Medeiros e Jeronimo Moniz (2015). Nesse filme, salvo uma curta filmagem do próprio acto de proclamação



da independência por Nuno Xavier, presidente da Assembleia da República, todas as outras imagens da época são em fotografias, acompanhadas pelas gravações áudio dos discursos políticos. Esses exemplos mostram como as políticas de desvinculação do Estado relativamente ao cinema no país deixaram uma lacuna no imaginário nacional que está a ser preenchida pelos cineastas contemporâneos com os “retalhos” de memórias colados de fotografias e, principalmente, testemunhos.

Enquanto *Os Sobreviventes* retrata dois espaços ilhéus – São Tomé e Cuba – num jogo entre reconhecimento e estranhamento, entre sensação de diferença e de semelhança, *Mionga ki Obô – Mar e Selva* (2005), o primeiro filme de Torres e a razão da sua primeira visita a São Tomé após 20 anos de ausência, aborda a mesma dinâmica no contexto local são-tomense. O filme apresenta o povo dos angolares, um dos grupos étnicos são-tomenses, cuja história e cultura alimentaram vários mitos e narrativas fundacionais da identidade são-tomense. Atualmente, os estudos etno-linguísticos defendem que os angolares seriam descendentes dos escravos fugitivos das roças, mas no período colonial a sua origem era atribuída a um naufrágio de um navio negreiro na costa da ilha de São Tomé (SEIBERT, 2012). Segundo outra lenda, Amador, o líder da maior revolta de escravos (1595), seria o Rei dos angolares, o que o tornaria um símbolo da resistência anti-colonial. Deste modo, os angolares funcionam simbolicamente no imaginário são-tomense como, por um lado, um marco de diferença e diversidade etno-linguística do arquipélago e, pelo outro, como uma metonímia da nação que nasceu nas ruínas do sistema colonial português. O realizador entra em diálogo com as várias lendas que continuam vivas entre a comunidade dos angolares e a sociedade são-tomense, em geral, incorporando, entre outros, o mito das origens na sua narrativa fílmica. O caráter mítico-épico da história do naufrágio é salientado pelo recurso à oralidade na sua representação. De fato, a lenda é narrada em voz-off com as técnicas de modulação de voz com as imagens animadas em estilo de gravura antiga como pano de fundo. Como elaborado num outro artigo, *Mionga ki Obô* não é, no entanto, um relato-síntese das várias manifestações culturais do povo angolares (KRAKOWSKA). Tais tradições como o Danço Congo, “metáfora angolares para a eterna e titânica luta entre o bem e o mal” (TORRES, 2005) são transformadas artisticamente, por exemplo, com o uso da técnica da câmara lenta nas filmagens, para destacar o seu teor mítico e compor uma narrativa da nação a partir das margens.

Tchiloli no ecrã

Concluimos este breve panorama do cinema e do audiovisual em São Tomé e Príncipe abordando três documentários sobre uma das manifestações mais conhecidas da cultura são-tomense: o Tchiloli. Performance teatral baseada na peça do ciclo carolíngio de Baltasar Dias - *A Tragédia do Marquês de Mântua e do Imperador Carlos Magno* - o Tchiloli é uma manifestação cultural ainda de grande relevância em São Tomé, tendo sido objeto de diversos estudos teatrais, antropológicos e históricos.

Uma história imortal (1990) da realizadora sueca Solveig Nordlund foca uma representação do grupo de Tchiloli Formiguinha da Boa Morte, fundado em 1955. Os depoimentos acerca da transmissão familiar dos papéis e da interpretação da peça demonstram a importância da Tragédia para os figurantes e, mais em geral, para a identidade cultural são-tomense. O documentário mostra também alguns aspetos do dia-a-dia dos atores, veiculando ao mesmo tempo informação sobre a história, a sociedade e a economia de São Tomé e Príncipe. As imagens da performance revelam a grande participação popular, sobretudo das crianças, sendo o público um elemento fundamental do Tchiloli. Sugerindo uma interpretação contemporânea da tragédia, estabelece-se também um paralelismo interessante entre alguns aspetos da peça (a chegada dos advogados Anderson e Bertrand) e a questão da ajuda externa em São Tomé e Príncipe.

Tchiloli – Identidade de um povo é um documentário para televisão realizado por Felisberto Branco e co-produzido por Kalú Mendes e a CPLP, no âmbito da série DOCTV-CPLP. Foi lançado em 2010 e participou na edição de 2011 do FESTiN- Festival de Cinema Itinerante da Língua Portuguesa²².

O documentário retrata a performance do Tchiloli da *tragédia* (grupo) Florentina de Caixão Grande, fundado em 1944. Acompanhando as imagens da preparação dos figurantes, e das primeiras cenas da performance, uma voz off aborda brevemente uma das questões mais discutidas pelos estudiosos da cultura são-tomense, ou seja, a introdução do Tchiloli em São Tomé. De acordo com uma análise e interpretação bastante tradicional desta manifestação cultural, a voz off comenta também os elementos alegóricos da tragédia, abraçando a interpretação que vê o Tchiloli como um julgamento da colonização. Fornecendo um apanhado de vários momentos da representação, que inclui também música e dança, o documentário destaca um aspeto particularmente interessante do Tchiloli, que foi analisado pelo antropólogo Paulo Valverde: a importância do movimento e a natureza ‘polifocal’ do espaço da performance. Para o antropólogo, o espaço do Tchiloli é um espaço sem fronteiras que permite uma autêntica deambulação tanto do público quanto dos figurantes (VALVERDE, 1998, p. 233). Como se vê no documentário de Felisberto Branco, o Tchiloli acontece muitas vezes no contexto de uma festa religiosa, proporcionando ao espectador a possibilidade de se movimentar entre os vários polos das manifestações.

Lança um olhar diferente para o Tchiloli o documentário *Tchiloli – Máscaras e Mitos* (2009) de Inês Gonçalves e Kiluanje Liberdade, produzido pela No land Films e pela RTP- Rádio Televisão Portuguesa. Focando o grupo Formiguinha da Boa Morte, o documentário proporciona um olhar íntimo sobre o Tchiloli, na medida em que privilegia mais o testemunho dos atores do que as imagens da representação. Ao entrar no interior das casas dos atores, os realizadores recolhem as memórias e os laços familiares associados ao Tchiloli, que representa, de fato, uma herança cultural e familiar. A câmara foca os ensaios, o treino verbal e corporal dos mais jovens, as aspirações destes em relação ao Tchiloli, produzindo assim uma aproximação do espectador aos aspetos menos visíveis e menos conhecidos desta célebre manifestação cultural. Visualizamos, nas imagens em que os mais novos procuram ‘aprender’ a representar, o que Paulo Valverde define de transmissão de ‘saberes verbais e corporais’, que é fundamental para os grupos de Tchiloli (VALVERDE, 1998, p. 232).

Um aspeto inédito do documentário é o foco na questão do gênero: o Tchiloli é uma tradição exclusivamente masculina, também os papéis femininos são representados por homens, porque “Tchiloli não é para as senhoras”, segundo afirma um dos atores. Para outro figurante, não é qualquer um que aceita representar os papéis femininos, sugerindo a existência de avaliações negativas do travestismo do Tchiloli junto da sociedade são-tomense.

Outra dimensão central do filme é a relação das personagens e da cultura são-tomense em geral com o mundo dos espíritos e dos mortos. De fato, deste filme surgiu outro projeto de Inês Gonçalves sobre São Tomé que deu origem ao documentário *Na terra como no céu* (2010) em que a realizadora acompanha o dia a dia de Nijo, um curandeiro, e do espírito com quem o jovem convive.

22 Manifestação organizada pela ASCULP- Associação Cultura e Cidadania da Língua Portuguesa, em coprodução com o Cinema São Jorge e em parceria com a EGEAC – Empresa de Gestão de Equipamentos e Animação Cultural. Para mais informação consultar o site: <https://festin-festival.com/>.



Conclusão

Desde os documentários coloniais até à contemporaneidade, a história do cinema e do audiovisual em São Tomé e Príncipe é feita de fragmentos e lacunas, mas também de memórias, e das novas experiências que pretendem revitalizar a área da imagem em movimento. Longe de ser um levantamento exaustivo, este artigo pretendeu traçar um panorama diacrônico e temático das experiências mais significativas, iluminando também alguns aspetos relacionados com a produção e a circulação das mesmas, no intuito de estimular um maior conhecimento desta área, e um debate mais alargado sobre a dimensão transnacional do cinema, a partir do caso específico do arquipélago de São Tomé e Príncipe.

Referências

- Abel, Richard (ed.). **Encyclopedia of early cinema**. London & New York: Routledge, 2005.
- ANDRADE-WATKINS, Claire. Portuguese African cinema: Historical and contemporary perspectives – 1969 to 1993. **Research in African literatures**, vol. 26, n. 3, p. 134-150, 1995.
- ARENAS, Fernando. **Lusophone Africa: Beyond independence**. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2011.
- CADBURY, William. **Labour in Portuguese West Africa**. London: G. Routledge & sons, 1910.
- ESPÍRITO SANTO, Carlos. **Enciclopédia fundamental de São Tomé e Príncipe**. Lisboa: Cooperação, 2001.
- FALCONI, Jessica. Narrativa visual e pós-memória: o caso do docudrama *Contract*, de Guenny Pires. **Configurações**, 17, p. 167-180, 2016.
- HIGBEE, Will e LIM, Song Hwee. Concepts of transnational cinema: towards a critical transnationalism in film studies. **Transnational cinemas**, vol. 1, n. 1, p. 7–21, 2010.
- HIGGS, Catherine (2012) **Chocolate islands: cocoa, slavery, and colonial Africa**. Athens: Ohio University Press.
- KRAKOWSKA, Kamila. Focando as margens: narrativas da nação são-tomense nos documentários de Ângelo Torres, in LEITE, Ana Mafalda et al. **Narrativas Visuais e Escritas da Nação Pós-colonial. Ensaios sobre Cabo Verde, Guiné-Bissau e São Tomé e Príncipe**. Lisboa: Colibri. (No prelo.)
- LEITE, Ana Mafalda *et al.* **Narrativas visuais e escritas da nação pós-colonial. Entrevistas com escritores e cineastas de Cabo Verde, Guiné-Bissau e São Tomé e Príncipe**. Lisboa: Colibri. (No prelo.)
- MATOS, Patrícia Ferraz de. Imagens de África? Filmes e documentários portugueses relativos às antigas colónias africanas (primeira metade do século XX). **Comunicação e sociedade**, vol. 29, p. , 2016.
- PIÇARRA, Maria do Carmo. Cinema Império: a projeção colonial do Estado Novo português nos filmes das exposições entre guerras mundiais. **Outros tempos**, vol. 13, n. 22, p. 126-151, 2016.
- PIMENTEL, Joana. La Collection coloniale de la Cinemateca Portuguesa-Museu do Cinema: 1908-1935.

Journal of Film Preservation, n. 64, 22-30, 2002.

SOUSA, F. Gomes de. Ernesto D'Albuquerque. **Cine-Revista**, Anno IV, n. 44, 1-2, 15/11/1920.

SEIBERT, Gerhard. "Tenreiro, Amador e os Angolares ou a Reinvenção da História da Ilha de São Tomé". **Realis: Revista de estudos anti-utilitaristas e pós-coloniais**. Vol. 2, nº 2, Jul. - Dez. 2012: 21-39.

UKADIKE, N.F. Critical dialogues. Transcultural Modernities and Modes of Narrating Africa in Documentary film, in UKADIKE, N.F. (ed.) **Critical approaches to African cinema discourse**. Plymouth: Lexington Books, 2014, p. 177-191.

VALVERDE, Paulo. Carlos Magno e as artes da morte: estudo sobre o *Tchiloli* da Ilha de São Tomé. **Etnográfica**, vol. II, n. 2, p. 221-250, 1998.

Filmografia

AFONSO, Januário. **O avesso da vida**, KM Produções, São Tomé, 2013.

AFONSO, Januário. **O fogo do apagar da vida**, KM Produções, São Tomé, 2002.

AFONSO, Januário. **Rosa do Riboque**, 2017.

AFONSO, Januário. **Vosso amor, o meu sorriso**, KM Produções, São Tomé, 2007.

BRANCO, Felisberto; MENDES, Kalú. **Tchiloli – Identidade de um povo**, KM Produções/CPLP, São Tomé/Portugal, 2010.

BRÖDL, Herbert. **A frutinha do Equador**, Baumhaus Film Brödl, Alemanha/Áustria/São Tomé e Príncipe, 1998.

FRAGA, Augusto. **Terra mãe**. AGC, Portugal, 1960.

GONÇALVES, Inês. **Na terra como no céu**. NO LAND Films, São Tomé/ Portugal, 2010.

GONÇALVES, Inês; Liberdade, Kiluanje. **Tchiloli – máscaras e mitos**, NO LAND Films/RTP, Portugal, 2009.

LOPES, Leão. **São Tomé e Príncipe. Os últimos contratados**, Cabo Verde, 2010.

MENDES, Kalú. **Água boa vida saudável**, KM Produções, São Tomé, 2011.

NORDLUND, Solveig. **Uma história imortal**, TorromFilms, Suécia/Portugal, 1990.

PIRES, Guenny. **Contract**, Txan Films, Cabo Verde/USA, 2010.

SEARA, Augusto. **São Tomé Agrícola e Industrial**. AGC, Portugal, 1929.

TAVARES, Júlio Silvão. **São Tomé. Minha terra, minha mãe & minha madrasta**, Silvão Produções, Cabo Verde, 2012.



TORRES, Ângelo. **Kunta**. Blablaba Media: Portugal, 2007.

TORRES, Ângelo. **Mionga ki Ôbo**. Lx Filmes. São Tomé/Portugal, 2005.

TORRES, Ângelo. **Aqui a batalha de Yaguajay – Os sobreviventes**. Cinemate: São Tomé/Portugal, 2013.

ABSTRACT:

This article presents an overview of cinema and audiovisual production in São Tomé and Príncipe, from the colonial period until the present. Adopting a transnational point of view, it addresses main productions related to the archipelago, both by São Tomean and foreign filmmakers.

KEYWORDS: *São Tomé and Príncipe, cinema, documentary film.*

RESUMEN:

Este artículo traza un panorama del cine y lo audiovisual en Santo Tomé y Príncipe, a partir del período colonial hasta nuestros días. Se abordan las principales producciones relacionadas con el archipiélago, tanto de santotomenses como de extranjeros, de acuerdo con una perspectiva transnacional.

PALABRAS-CLAVE: *Santo Tomé y Príncipe, cine, documental.*





***PAMODI NÔS NA KABUVERDI SEM
KULTURA NÔS É KA NADA*¹ – UM OLHAR
SOBRE DOIS DOCUMENTÁRIOS DE JÚLIO
SILVÃO TAVARES²**

*PAMODI NÔS NA KABUVERDI SEM KULTURA NÔS É KA NADA – A LOOK AT TWO
DOCUMENTARIES BY JÚLIO SILVÃO TAVARES*

*PAMODI NÔS NA KABUVERDI SEM KULTURA NÔS É KA NADA – UNA MIRADA SOBRE
DOS DOCUMENTARIOS DE JULIO SILVÁN TAVARES*

Marta Banasiak³

RESUMO:

No presente artigo propõe-se uma análise dos dois filmes documentários, *Batuque, a alma de um povo* (2006) e *Eugénio Tavares – coração crioulo* (2011), ambos da autoria do realizador cabo-verdiano Júlio Silvão Tavares. A análise foca as formas de participação do filme documentário na consolidação da identidade cultural de Cabo Verde e as principais funções que este gênero cinematográfico pode desempenhar nos países africanos.

PALAVRAS-CHAVE: documentário cabo-verdiano, batuque, Eugénio Tavares, Júlio Silvão Tavares.

1 O texto em língua cabo-verdiana segue a grafia de ALUPEC (Alfabeto Unificado para a Escrita do Cabo-Verdiano) reconhecido pelo governo cabo-verdiano em 2005 <http://alupec.kauberdi.org/resolucao-48-2005.html>, citação do filme.

2 O presente artigo resulta do trabalho desenvolvido no âmbito do projeto “NEVIS – NARRATIVAS ESCRITAS E VISUAIS DA NAÇÃO PÓS-COLONIAL”, CESA/FCT PTDC/CPC-ELT/4939/2012, coordenado pela Profa. Dra. Ana Mafalda Leite, <http://www.nevisproject.com>, do qual a autora do texto foi bolsista.

3 Licenciada em Literatura pela Charles University in Prague. Mestre pela Universidade de Lisboa. Doutoranda na Universidade de Lisboa, bolsista FCT do projeto NEVIS – NARRATIVAS ESCRITAS E VISUAIS DA NAÇÃO PÓS-COLONIAL. CESA/FCT PTDC/CPC-ELT/4939/2012, coordenado pela Profa. Dra. Ana Mafalda Leite. banan158@hotmail.com

Ao referir-se à produção cinematográfica em Cabo Verde, o estudioso de cinema, Fernando Arenas, afirma:

A produção cinematográfica em Cabo Verde no período pós-colonial tem tido uma história particularmente modesta devido à praticamente absoluta falta de realizadores nativos/locais e quase inexistente infraestrutura cinematográfica, o que levou a um número extremamente baixo de filmes de ficção a partir dos meados dos anos noventa. (...) No entanto, existe uma plethora dos documentários que focam o vasto leque de assuntos ligados à cultura e história feitos principalmente pelos diretores cabo-verdianos e portugueses⁴. (tradução nossa) (ARENAS, 2010, p.131)

Embora a palavra “pletora”, quando se fala do cinema cabo-verdiano ou do cinema sobre Cabo Verde, possa parecer um exagero, não é sequer discutível o fato de que a produção dos documentários ultrapasse significativamente a produção de ficção e que nos últimos tempos seja possível falar dum visível crescimento de interesse pela produção cinematográfica existente nas ilhas e sobre estas.

Um dos realizadores cuja obra se destaca no âmbito do cinema- documentário cabo-verdiano é Júlio Silvão Tavares, um homem de corpo e alma dedicado ao desenvolvimento e promoção do cinema no seu país. Como ele próprio declara, em uma entrevista dada aos investigadoras do projeto de investigação NEVIS⁵, o seu percurso profissional de certa forma espelha as várias dificuldades vividas pelos cineastas insulares relativas à falta de financiamentos, equipamentos e, por fim, de pessoas aptas e formadas na esfera do cinema. Júlio Silvão, após vários anos de trabalho na televisão cabo-verdiana, para a qual preparou diversos programas, principalmente de cunho cultural, começou a dedicar-se ao cinema, já como proprietário de Silvão-Produção Filmes, no início do século XXI, tornando-se em 2011 presidente da Associação de Cinema e de Audiovisual de Cabo Verde (ACACV).

Quanto à escolha do gênero, Silvão Tavares aponta como motivo particular a urgência de fazer a representação do país feita do ponto de vista local, como se fosse uma espécie de resposta, ou talvez até oposição, à proliferação dos documentários feitos pelos estrangeiros, à qual se junta a necessidade de tentar captar as histórias e os testemunhos dos mais velhos que em pouco se vão desvanecendo. Nas palavras do próprio:

Então, eu acabei por tomar consciência de que, em vez de deixar as pessoas que não conhecem a realidade contar a história do meu país, seria eu próprio a investigar a história do meu país e contá-la segundo o meu ponto de vista, ouvindo diretamente de pessoas mais velhas, e não por ouvir dizer, que às vezes chega a deturpar, por uma pessoa que não conhece a realidade dum país, e essa pessoa, quando vem contar a história, imagina o que é aquele país. É diferente. É isso que eu quero, que me obrigou, precisamente, a optar pelo documentário apesar de existir uma forte “pressão” de realizadores amigos de Portugal e do Brasil, e também de Angola, para eu enveredar para a área da ficção. Não quer dizer que eu não vá fazer isso, mas acho que ainda é muito cedo, porque o documentário dá-me possibilidade de contar a história, de viver a história, e dá-me a possibilidade de deixar registado para muitas gerações aquilo que pode.⁶

4 Film production in postcolonial Cape Verde has had a particularly modest history in view of the almost complete lack of home grown directors and barely existent film infrastructure that has led to an exceedingly small number of feature films since the mid-1990s (...) Nonetheless, there has been a plethora of documentaries focusing on the wide array of topics related to Cape Verde culture and history directed primarily by Cape Verdean and Portuguese directors. (ARENAS, 2010, p.131)

5 Entrevista com Júlio Silvão Tavares, realizada na cidade da Praia, em setembro 2014, a ser publicada, brevemente, no âmbito do projeto NEVIS, em livro: LEITE, Ana Mafalda et alii. **Narrativas escritas e visuais da nação pós-colonial. Entrevistas.** Lisboa: Colibri (no prelo).

6 Entrevista com Júlio Silvão Tavares, realizada na cidade da Praia, em setembro 2014, a ser publicada brevemente no âmbito do projeto NEVIS.



Esta explicação dada pelo realizador relativamente à escolha do gênero cinematográfico inscreve-se nas “funções” dos documentários africanos sugerida pela estudiosa franco-senegalesa Lydie Diakhaté:

O cinema é uma arte emergente para os realizadores africanos. Está tudo por fazer, e, desde o início, para fazer prova de criatividade, o realizador defronta-se com um duplo desafio, pois, para ser moderno, tem de integrar as ferramentas e a relação espaço-tempo inventadas pelo Ocidente. O realizador deseja também contribuir, a curto prazo, com uma nova representação e com um novo olhar sobre si próprio e sobre a sua comunidade (a imediata, a regional, a continental e, depois, a longínqua, até integrar a diáspora). A longo prazo, quer participar nesta transformação e revolução estética através da imagem. (DIAKHATÉ, 2011, p.90-91)

Tomando em consideração essas premissas iniciais, propõe-se neste ensaio uma reflexão sobre dois filmes deste realizador praiense. Os dois documentários escolhidos representam e abordam os elementos, ou seja, os componentes fundamentais para o patrimônio cultural das ilhas. Trata-se, em primeiro lugar, do filme *Batuque. A alma de um povo* (2006), um retrato da prática do batuque (em crioulo *batuku*), uma das mais importantes práticas performativas da ilha de Santiago, e, em segundo lugar, o filme *Eugénio Tavares – Coração Crioulo* (2011) que evoca uma das mais importantes figuras da cultura das ilhas na passagem dos séculos XIX e XX.

Os tambores da alma

No seu primeiro documentário de longa metragem, Silvão Tavares escolhe o tema do batuque, um gênero de música e dança de Santiago. No entanto, como pretendemos demonstrar, este documentário vai muito além duma simples apresentação desta prática cultural. Pois, retratando o batuque como um elemento vivo e influente da cultura de Cabo Verde, “seguindo-o”, espiando-o nas casas, ou melhor, nas vidas dos seus praticantes, Júlio Silvão Tavares parece “usá-lo” como pretexto para contar a história do país, da sua cultura, enfim, da sua alma.

Interrogado sobre os porquês desta escolha, o realizador aponta para a vontade de homenagear os mais nobres representantes deste gênero musical:

No caso do *Batuque – A Alma de um Povo*, é a história de uma tradição cabo-verdiana que eu adoro, então eu quis homenagear as diferentes personagens que achei que já estavam no final da sua vida cultural, e personagens que poderiam falecer a qualquer momento. E quase das personagens principais do *Batuque* resta somente o Denti d’Ôro, salvo alguns do grupo do Batuque, e o personagem central que é o guia, o Naná, que ainda está de pé, mas aquelas personagens já idosas, praticamente, já faleceram⁷.

Desta forma, no documentário realmente aparecem duas figuras icônicas na história do batuque: nomeadamente Nácia Gomi⁸ e Ntóni Dênti d’Ôro⁹; no entanto, as suas presenças, consideradas referências de importância, não se tornam o eixo do filme. Pelo contrário, Júlio Silvão Tavares propõe ao espetador que os guias pelo mundo do batuque sejam pessoas muito menos conhecidas, isto é: Náná, camionista de profissão, e Diréz e Nela, vendedoras de peixe. Os três, que durante o filme conhecemos somente pelos

7 Entrevista com Júlio Silvão Tavares, realizada na cidade da Praia em setembro 2014, a ser publicada brevemente no âmbito do projeto NEVIS.

8 Maria Inácia Gomes Correia (1924-2011) considerada a rainha do finançon, uma das vozes mais conhecidas do batuque, gravou alguns discos, entre eles *Finkadu na Raiz* e *Ku ses mocinhos*.

9 António Vaz Cabral (1927) um dos mais célebres intérpretes e criadores de batuque, conhecido também como Rei de Batuque.

seus nomes de casa – os nomes completos só aparecem nas legendas finais – permitem que a câmera os acompanhe no seu dia a dia, do qual, como logo se repara, o batuque é uma parte integral e indispensável.

Desta forma, como se podia esperar, o filme se abre ao som frenético de um batuque de casamento, em que a câmera se desloca, focando ora os movimentos rítmicos das ancas das dançarinas, ora a expressão de êxtase de suas faces. Logo a seguir a esta abertura, o espetador chega a conhecer Náná. A câmera acompanha-o no seu dia de trabalho como camionista, durante o qual ele conta a história do seu grupo de batuque, o seu envolvimento pessoal com o gênero e a história do batuque em si. O mesmo acontece também com Diréz e Nela que, ao longo dos seus afazeres domésticos e profissionais, explicam tanto os vários ritmos e instrumentos que são usados no batuque, quanto o seu significado para o funcionamento da comunidade. Este tipo de abordagem por parte do realizador tem, na nossa opinião, vários objetivos. A primeira coisa que ressalta é a nítida valorização do conhecimento popular, tradicional e das fontes orais na perpetuação das práticas culturais, que, por sua vez, remetem para as raízes africanas da cultura cabo-verdiana, das quais o batuque é a expressão mais conhecida. Em segundo lugar, desta forma destaca-se a vivacidade do batuque enquanto uma atividade intrínseca da população dos habitantes da ilha de Santiago. O realizador enfatiza igualmente o caráter inclusivo do batuque, focando a figura do Náná, cantador e bailarino dentro de um universo frequentemente categorizado como tipicamente feminino.

Esta importância do batuque no dia a dia e a função quase terapêutica que ele desempenha na vida das batucadeiras tornam-se mais evidentes nas palavras de Nela, que, ao explicar as dificuldades do quotidiano das vendedoras de peixe, indica o batuque como o elemento que permite esquecer os obstáculos, tornando-se, por tal razão, uma espécie de ajuda existencial: “*Oxi nô ka sta bem, nô pó nhas batuku, nô sta ben. (...) Ten vez, nós ka vendi. Nós ka ten batuku, nós ta falta mata kumpanheru.*”¹⁰

Como já foi mencionado, a vasta maioria das informações sobre o batuque é fornecida pelos seus praticantes. Neste plano diferenciam-se os fragmentos em que a história do batuque é contada pelo pesquisador José Maria Semedo. Trata-se da filmagem da gravação de um programa de rádio que se encontra dividida em duas partes. Na primeira parte, que surge no meio da primeira metade do filme, depois de serem apresentadas todas as “personagens principais”, Semedo relembra a história mais antiga das ilhas – a escravatura e o colonialismo português –, inserindo nela a história do próprio batuque, o seu surgimento e a proibição deste durante o tempo colonial. Assim, pela voz do pesquisador, é lembrado o decreto da Câmara Municipal de Santiago, de 1886, em que o batuque passava a ser uma ilegal, sendo considerada uma atividade obscena, imoral e primitiva, ou seja, indigna de ser vista ou praticada pela gente civilizada. Nesse momento, as palavras do pesquisador já se encontram em voz *off* e, gradualmente, perdem-se dentro do som rítmico da *chabeta* para dar a palavra ao cantor de batuque que, com a sua letra, mais uma vez, relembra o tempo colonial. Depois, na segunda parte, seguem-se cenas que ilustram, ou seja, explicam o papel do batuque na sociedade contemporânea, os diferentes procedimentos técnicos da sua execução, para, posteriormente, voltar ao estúdio da Rádio CV.

Observa-se que os dois fragmentos da fala de José Maria Semedo constroem uma espécie de parênteses da memória/sabedoria oficial (sob a forma de documento histórico e pesquisa acadêmica) que estão a ser preenchidos pelas memórias individuais e sabedoria popular. Essa junção está também visualmente re-

10 Hoje não estamos bem, fazemos o nosso batuque e ficamos bem. Às vezes não conseguimos vender. Se não tivéssemos batuque, matávamos uns a outros (transcrição e tradução nossa).



presentada nas cenas de ensaio do grupo de batuque de Naná que decorrem numa escola. Repara-se que os dois discursos são consoanantes, isto é, complementam-se mutuamente, com o objetivo de apresentarem a dimensão plena da cabo-verdianidade aqui representada por intermédio deste seu pequeno recorte — o batuque. Importante é destacar que a esta complementaridade de saberes e memórias corresponde a dualidade linguística, pois o conhecimento documentado (o de Semedo) é transmitido em português, enquanto que todas as personagens restantes utilizam somente o crioulo. Isto, por sua vez, parece espelhar o uso real dessas duas línguas no arquipélago de Cabo Verde. A questão da língua como ferramenta de circulação cultural é de resto abordada no segundo filme a ser analisado.

Eugénio Tavares, a palavra do poeta no olho da câmara

O amanhecer. A vila acorda lentamente. A luz clareia e as pessoas começam a aparecer nas ruas. No fundo, ouvem-se as palavras duma morna: “*Nova Sintra vila di morna ma flor, morada di Eujenio, nôs poeta di amor*”¹¹. É esta a abertura do documentário *Eugénio Tavares – Coração Crioulo*. A imagem idílica da ilha verde junto com a música e a sua letra “anunciam” o protagonista do filme, mas também os principais motivos que perpassam o filme inteiro: espaço ilhéu, literatura (poesia), amor e as ligações entre eles.

Através do olho da câmara, o espetador observa como a vila acorda e segue pelas suas ruas até a porta de uma escola para poder entrar em uma sala de aula. Com a câmara situada no fundo da sala, consegue-se ter a sensação de se ser um dos alunos. O professor começa a aula explicando a posição e divisão geográfica do Arquipélago e, ao chegar à ilha Brava, introduz a figura de Eugénio Tavares, poeta, jornalista, político e intelectual bravense. Esta cena “escolar” manifesta-se, ao nosso ver, como a cena chave para o filme inteiro, pois Eugénio Tavares é aqui apresentado como o elemento “fixo” de Cabo Verde, isto é, uma figura intrínseca ao Arquipélago, o que, por sua vez, sugere que, ao relembrar o poeta, será revisto também aquilo que podemos chamar de cabo-verdianidade.

Eugénio Tavares (1867-1930) foi um poeta, prosador, compositor, jornalista e ativista político bravense, um dos representantes de nativismo, ou proto-nacionalismo cabo-verdiano, sendo ele um dos primeiros a defender os direitos do povo ilhéu e a sua autonomia cultural.

Ao longo do filme, Eugénio Tavares é lembrado por várias pessoas e os comentários podem ser divididos em dois grupos: o primeiro é constituído pelos testemunhos dos bravenses idosos que ainda se lembram de Tavares, testemunhos estes feitos na sua maioria em crioulo; e o segundo grupo contém os comentários dos intelectuais e escritores acerca da obra e vida do poeta, na sua totalidade em língua portuguesa. Por meio dos testemunhos em crioulo surge a imagem de uma pessoa presente na vida quotidiana da ilha naquela altura, uma pessoa amável e amada pelo povo: o nhô Eugénio adorado por todos, que, ao longo da sua permanência na ilha, manteve sempre uma ligação profunda com os seus moradores. Através dos comentários feitos em português pelos escritores, professores etc., surge a imagem de um intelectual, poeta, ativista político. Esta duplicidade linguística presente no filme parece corresponder à duplicidade da própria obra de Eugénio Tavares.

Ondina Ferreira, no documentário, diz:

11 “Nova Sintra, vila da morna, uma flor, morada de Eugénio, nosso poeta do amor.” (tradução nossa)

Eugénio Tavares quando fazia os seus textos jornalísticos, as suas cartas, os assuntos graves e sérios ou de maior pendor discursivo analítico ele tinha a nítida percepção que só o conseguiria, mas também tamos a falar de um tempo, na língua portuguesa, e quando ele queria expandir os seus sentimentos íntimos que lhe iam na alma, o ambiente local, a cor local da sua vivência, aí ele ia ao crioulo, mas ele fê-lo numa forma admirável e sem conflito, aliás, ele amou por igual as duas línguas.¹²

É importante destacar que a parte da obra de Eugénio Tavares que se tornou, e até hoje permanece, mais conhecida é precisamente a sua poesia em crioulo, as letras das suas mornas. De resto, como lembra no filme Brito Semedo, foi precisamente Tavares que fez a primeira tentativa de atribuir ao crioulo o estatuto de língua literária, nem só escrevendo poesia nesta língua, mas também traduzindo para ela a lírica de Camões. Desta forma, na nossa opinião, a dualidade linguística utilizada pelo realizador não só constrói paralelismo com a obra de Eugénio Tavares, mas ainda incentiva a reflexão sobre a situação linguística de Cabo Verde, de uma forma mais evidente do que no filme anteriormente analisado. Tomando em conta o fato de que hoje as relações entre a língua materna dos cabo-verdianos, o crioulo, e a língua oficial do país, o português, estão cheias de tensões e por uma vasta parte dos cabo-verdianos a língua portuguesa é vista como algo alheio, algo que não lhes pertence, esta questão torna-se mais que pertinente. Julgamos, então, que a razão de Júlio Silvão Tavares manter esta duplicidade linguística ao longo do filme e enfatizar a questão do uso das línguas pelo poeta pode ser interpretada como uma tentativa de “devolver” a língua portuguesa aos cabo-verdianos como um dos elementos do seu património, da sua herança cultural. Nota-se, então, de certa forma, uma inversão do trabalho de Eugénio. Enquanto o poeta dava a literariedade à língua crioula, Silvão Tavares devolve à cabo-verdianidade a língua portuguesa.

Além desta importante questão linguística, no filme discutem-se vários elementos presentes na obra de Eugénio Tavares, que, por sua vez, se olharmos para a história da literatura cabo-verdiana (partindo do princípio de que a literatura é um dos elementos principais de afirmação da identidade cultural), observaremos que perpassam todas as fases dela. Assim, sobressaem tais motivos como o espaço ilhéu, o mar, ou então a relação mar-terra, a questão da emigração e, claro, o amor, nas suas facetas terrestre e divina. De grande importância revela-se aqui o fato, sublinhado em vários comentários, de que, para Eugénio Tavares, a ilha não representa a prisão, não aparece em suas composições a angústia evasionista de “querer partir e ter que ficar” que, pouco depois da sua morte, vai ser um dos elementos principais da poética dos claridosos, considerados a primeira geração “verdadeiramente” nacionalista na história da literatura cabo-verdiana. O escritor Brito Semedo explica isso no filme da forma seguinte:

A relação mar e ilha e ilha e amor está muito bem sintetizada na sua morna “hora di bai, hora di dor” “hora de ida, hora de dor”, mas “si ka badu ka ta biradu” “é preciso ir para voltar” e era um seguir o caminho do mar em busca de novos horizontes, em busca da terra de liberdade como ele dizia e defendia, terra de trabalho, terra de liberdade e para ele os Estados Unidos era o máximo em termos disso, ter oportunidade por oposição do que já estava a acontecer na altura, a emigração forçada para São Tome, então para ele era terra de trabalho e de liberdade e era o mar que ligava isso.¹³

12 Transcrição do filme “Coração Crioulo”, citada na entrevista com o realizador a ser publicada brevemente no âmbito do projeto NEVIS. (transcrição nossa)

13 Transcrição do filme “Coração Crioulo”, citada na entrevista com o realizador a ser publicada brevemente no âmbito do projeto NEVIS. (transcrição nossa)



Veja-se então que para Eugénio Tavares a ida, embora dolorosa, revela-se como uma necessidade de busca de um novo horizonte e também uma condição necessária para poder sentir a alegria de voltar à ilha — um espaço a que ele pertence, um espaço que representa o lar, a casa. Arriscamos dizer que, de certa forma, Eugénio Tavares, ao dizer “si ka badu, ka ta biradu”¹⁴, antecipadamente, ultrapassando os claridosos, anuncia as palavras de Corsino Fortes, escritas já na véspera da independência:

Que toda partida É potência na morte/
 todo o regresso É infância que soletra
 (...)
 Que toda a partida é alfabeto que nasce
 todo o regresso é nação que soletra

(FORTES, 2001, p.68-71)

Nesse poema, a infância remete à alegria de cunho pessoal e a possibilidade da nação soletrar dá-se através do conhecimento adquirido fora. Isto é, à dor da partida, que ao regresso estava a ser aniquilada pela volta ao estado anterior, está a ser contraposto o novo objetivo da partida (conhecimento) e os nobres efeitos do regresso (consolidação da nação). Quer dizer, é destacado o lado positivo da emigração como algo necessário no processo de educação, e este é indispensável para a formação duma nação moderna. Aliás, o incentivo educativo promovido por Eugénio Tavares é apresentado no filme como um dos elementos mais atuais, vivos e necessários na contemporaneidade. Atual permanece também a sua música, presente no filme tanto nos comentários dos músicos, como em uma lindíssima cena da serenata noturna em que o grupo dos músicos canta na rua, ouvido por uma menina parada na varanda de sua casa.

Podíamos perguntar-nos porque o realizador teve a necessidade de tornar Eugénio Tavares o tema do seu filme, qual o objetivo de lembrar a figura do escritor. Anthony Smith, na sua obra *National Identity*, escreve: “Not only must the nation boast a distant past on which to base it’s promise of immortality; it must be able to unfold a glorious past, a golden age of saints and heroes, to give meaning to it’s promise of restoration and dignity”¹⁵. (SMITH, 1990, p.161)

Julgamos que no presente filme o realizador atribui a Eugénio Tavares um papel igual ao dos antigos heróis da nação, sendo ele a personagem marcante para os primórdios do nativismo, pois ainda não havia propriamente um nacionalismo cabo-verdiano. Desta forma, o poeta funciona como um dos pilares da construção da identidade nacional da cabo-verdianidade; sua obra e *gestes* permanecem atualmente.

Em termos de conclusão

Lydie Diakhaté, ao refletir sobre o papel do cinema-documentário na África, chama atenção:

O documentário é um vector de descoberta, de aprendizagem, e de abertura por intermédio da educação, da investigação e do entretenimento. Dirige-se a todos os tipos de público e permite não só decifrar o mundo de ontem e de hoje, mas também imaginar o do futuro. O cinema documentário é uma ferramenta incontestável para a democratização do acesso ao conhecimento. Através do documentário, a história longínqua e a recente podem ser ensinadas a populações, nas suas línguas e pelos seus próprios concidadãos.

(DIAKHATÉ, 2011, p.84)

14 Sem partida, não há regresso (tradução nossa)

15 Não só a nação tem um passado distante sobre o qual basear a sua promessa de imortalidade; deve poder se desdobrar para o passado glorioso, a idade de ouro dos santos e heróis, para dar sentido à sua promessa de restauração e dignidade. (Tradução nossa)

O projeto cinematográfico de Júlio Silvão Tavares, sem dúvida, inscreve-se nessa vertente educativa do documentário pelo fato de juntar em si vários elementos que formam a identidade cabo-verdiana e que, ao mesmo tempo, estão a ser apresentadas de uma forma local para, facilmente, deixarem o cabo-verdiano identificar-se com eles. No entanto, para além disso, os documentários de Silvão Tavares, com o seu forte cunho explicativo, frequentes recorrências às fontes históricas e aos testemunhos, podem aproximar-se ao conceito de auto-etnografia desenvolvido, para os fins de análise literária, por Mary Louise Pratt. Ao definir os textos que chama auto-etnográficos (no nosso caso teríamos de estender o termo texto para uma produção cultural mais ampla), Pratt escreve que

[os] texto[s] no[s] qua[is] as pessoas procuram autodescrever-se [levam] em conta as representações que os outros fizeram delas. (...) Os textos auto-etnográficos não são, então, aquilo que frequentemente se consideram formas autóctones ou “autênticas” de auto-representação. Em vez disso, envolvem uma colaboração selectiva com os idiomas da metrópole ou do conquistador e a apropriação dos mesmos.

(PRATT, 2006, p.236-237)

Para fundamentar melhor esta ideia, temos ainda que recorrer à mencionada Mary Louise, quando ela afirma que “a arte auto-etnográfica envolve uma asserção não de si-como-outro, mas de si-como-outro-do-outro, e de si como mais que-outro-do-outro” (PRATT, 2006, p.258). Tomando em conta o fato de que os filmes analisados foram produzidos na época da independência, o outro dos documentários de Júlio Silvão Tavares deixa de ser o conquistador indicado por Pratt, chegando a ser substituído por múltiplos outros desdobrados em vários níveis. Devido a Silvão Tavares tender a escolher para os seus documentários os elementos “de bandeira” da cultura cabo-verdiana, e tendo em conta as suas motivações citadas na parte inicial do presente ensaio, é possível supor que no seu caso esse novo outro pode ser representado tanto por um realizador estrangeiro que aborda no seu trabalho os temas ligados a Cabo Verde, quanto o público mais vasto acostumado a esse olhar de fora.

Referências:

ARENAS, Fernando. **Lusophone Africa: Beyond independence**. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2011.

DIAKHATÉ, Lydie. O documento em África e na sua diáspora: uma emancipação pela imagem. In: DIAWARA, M.; DIAKHATÉ, L. **Cinema africano: novas formas estéticas e políticas**. Porto: Sextante, 2001, pp. 83-125.

FALCONI, Jessica. **Entrevista com Júlio Silvão Tavares** a ser publicada brevemente no âmbito do projeto NEVIS.

FORTES, Corsino. **A cabeça calva de Deus**. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 2001.

LEITE, Ana Mafalda *et alii*. **Narrativas escritas e visuais da nação pós-colonial. Entrevistas**. Lisboa: Colibri (no prelo).

MARIANO, Gabriel. **Cultura caboverdeana. Ensaios**. Lisboa: Vega, 1991.

PRATT, Mary Louise. Transculturação e auto-etnografia: Peru 1615/1980. In: SANCHES, Manuela Ribeiro (org): **Deslocalizar a “Europa”, antropologia, arte, literatura e história na pós-colonialidade**



dade. Lisboa: Cotovia, 2005, p. 231-258.

SMITH, Anthony. **National identity.** Reno: University of Nevada Press, 1993.

ABSTRACT:

The present paper analyzes two documentary films by Cape Verdean director Júlio Silão Tavares, **Batuque, a alma de um povo** (2006) and **Eugénio Tavares – coração crioulo** (2011). The article focuses on forms of participation of documentary cinema in the process of consolidation of national identity in Cape Verde and on the basic functions that this cinematographic genre could have in African countries.

KEYWORDS: Cape Verdean documentary, batuque, Eugénio Tavares, Júlio Silvão Tavares

RESUMEN:

En este artículo se presenta un análisis de dos películas documentales, **Batuque, a alma de um povo** (2006) y **Eugénio Tavares – coração crioulo** (2011), ambas obra del realizador caboverdiano Júlio Silvão Tavares. Este trabajo se centra en las posibilidades de participación que ofrece el cine documental para la consolidación de la identidad cultural de Cabo Verde, así como en las principales funciones que este género cinematográfico puede desempeñar en los países africanos.

PALAVRAS-CLAVE: documental caboverdiano, batuque, Eugénio Tavares, Júlio Silvão Tavares.





ENTREVISTA COM INÊS GONÇALVES

INTERVIEW WITH INÊS GONÇALVES

ENTREVISTA CON INÊS GONÇALVES

Jessica Falconi¹

Kamila Krakowska Rodrigues²

RESUMO:

Entrevista com Inês Gonçalves realizada em São Tomé em janeiro de 2014 no âmbito do projeto NEVIS - *Narrativas Escritas e Visuais da Nação Pós-colonial*. Cabo Verde, Guiné-Bissau e São Tomé e Príncipe (PTDC/CPC-ELT/4939/2012), coordenado pela Dra. Ana Mafalda Leite e financiado pela FCT, Portugal.

Inês Gonçalves é fotógrafa, realizadora e produtora. Fundou em 2005 com Kiluanje Liberdade a produtora NO LAND Films. Como fotógrafa participou de inúmeras exposições e publicações. A sua filmografia inclui: *Outros Bairros* (1998), co-realizadora com Kiluanje Liberdade e Vasco Pimentel; *Pátria Incerta*, (2005) co-realizadora com Vasco Pimentel; *Oxalá Cresçam Pitangas* (2005/2006), diretora de fotografia, realização de Kiluanje Liberdade e Ondjaki; *Mãe Jú* (2006/7) documentário/instalação, co-realizadora com Kiluanje Liberdade; *Luanda: A Fábrica da Música*, (2008) co-realizadora com Kiluanje Liberdade; *Tchiloli: Máscaras e Mitos* (2009), co-realizadora com Kiluanje Liberdade; *Na Terra Como no Céu* (2010); *A Minha Banda e Eu* (2011); *25 Anos dos Direitos das Crianças São Tomé e Príncipe* (2013); 11 SPOTS para Televisão e Rádio sobre os “Direitos das Crianças” (2014). É também autora de um site dedicado ao Tchiloli, <https://tchiloli.com/>.

P. Como é a situação do cinema em São Tomé?

R. Eu nunca tenho feito uma reflexão sobre isso. O que é interessante, sem dúvida, são aqueles documentários coloniais, que se fizeram no início do século XX. Aquilo era bom cinema, muito bem filmado. Claro, não há um olhar crítico, tem um olhar de propaganda, como é evidente, propaganda mesmo. As pessoas até estão vestidas com uma roupa especial, não é roupa de trabalhador, são fatos lindos. E depois há a montagem, nitidamente. Mas é um documento super interessante, agora uma pessoa não pode olhar para aquilo a pensar que é a realidade, nem sequer havia esse conceito, esse conceito surge muito mais tarde.

1 Professora Doutora, pesquisadora do CESA/ISEG-Ulisses. jessica-77@libero.it

2 Professora Doutora da Leiden University. krakowska.rodriques@gmail.com

P. Uma das questões que nos colocamos é: será que faz sentido pensar o cinema em termos nacionais, cinema de São Tomé, de são-tomenses sobre São Tomé, ou a questão do cinema é muito mais fluida?

R. Claro, nem hesito em dizer que é mais fluida. Esta visão nacionalista é algo muito errado. As coisas que se fizeram no 25 de abril em Portugal interessantes mesmo foram todas feitas por estrangeiros. Há um filme do Sérgio Trefaut sobre imagens do 25 de Abril onde vocês vêem a quantidade de fotógrafos estrangeiros que fazem parte da história exatamente como os fotógrafos portugueses.

P. Em África coloca-se muito a questão do olhar ‘de fora’?

R. É uma questão que se põe agora. Porque é que o teu olhar há de ser melhor do que outro, ou porque é que eu hei de ter como realizadora – que não tenho minimamente – um olhar racista sobre África. Eu não tenho. Fiz imensos filmes sobre São Tomé, Luanda, mas não me ponho minimamente como ‘observadora’, não tenho essa atitude. Não me ponho como portuguesa que vai ver como é que as pessoas se comportam no estrangeiro.

P. Portanto não sente diferença quando está a fazer um documentário em Portugal sobre Portugal e quando está fora?

R. Não sinto diferença nenhuma. Porque o que nós conhecemos sobre os outros é muito pouco. Nós conhecemos os outros que nos são muito próximos. Se eu for fazer um filme sobre uma comunidade, ou sobre a Lisnave – que já fiz – eu não conheço nada sobre a Lisnave, conheço tanto sobre a Lisnave (o Estaleiro) ou sobre os trabalhadores da Lisnave, como eles se comportam, como conheço sobre um curandeiro de São Tomé, ou seja, zero. Entro igual numa coisa como noutra.

P. A escolha do documentário que tipo de motivações tem?

R. Eu sou fotógrafa, sinto-me mais fotógrafa do que realizadora na verdade, e comecei a fazer documentários porque há uma grande falha na fotografia, é um erro enorme na história da fotografia e da arte: tu não ouves as pessoas falarem, é isso que sinto, vês o olhar do fotógrafo sobre uma realidade, é uma coisa muito parcial. Apesar de ser fotógrafa, sempre achei que havia esse *handicap* na fotografia. Mesmo nas minhas próprias fotografias sempre tive pena, gostava de ouvir o que têm para dizer, gostava que as pessoas ouvissem o que é que este senhor ou esta senhora têm para dizer. Sempre senti essa falha, e o documentário, e a facilidade de fazer documentário hoje em dia no sentido das máquinas... como se a fotografia não fosse suficiente. E, de fato, aquilo que as pessoas dizem tem uma força... O que as pessoas têm para dizer, elas pela boca delas... Podes ter o melhor plano do mundo, imagens maravilhosas, mas nunca têm essa força. E nós também, como realizadores, ao montarmos o som dizemos muito mais do que ao montarmos a imagem, o som é muito importante. Não é manipulável, tem muita força, eu fico encantada com aquilo que as pessoas dizem, pensam; aquilo que se ouve me impressiona muito mais que as imagens.

P. A questão do som num filme não é só o que as pessoas dizem, mas também a música, toda a banda sonora, concorda?

R. As músicas dizem muito sobre as personagens, a música diz muito no contexto de uma figura. Os filmes que eu fiz foram sempre uma construção à volta de uma pessoa, de uma personagem. O documentário sobre Tchiloli é mais sobre uma comunidade, muito focado também na parte das mulheres, no fundo é um filme sobre Tchiloli e também sobre as mulheres em São Tomé, questiona muito a posição da mulher na sociedade são-tomense.



P. Como surge essa aproximação a São Tomé em termos de filmagem, e da decisão de fazer um documentário?

R. Eu vim a São Tomé por convite da Bienal como artista residente e fiz uma exposição sobre o Tchiloli na Bienal. Nessa altura, eu já fazia documentários, e foi uma consequência normal, porque eu e o Kiluanje Liberdade já conhecíamos todas as personagens do Tchiloli e decidimos fazer o documentário. Todos os meus filmes vêm sempre agarrados a outras coisas.

P. E também o outro documentário sobre São Tomé surgiu a seguir?

R. Exatamente, o outro que eu fiz, chamado *Na terra como no céu*, é sobre um curandeiro que é príncipe na tragédia *Madre de Deus*, foi assim que o conheci.

P. O documentário sobre Tchiloli que tipo de financiamento teve?

R. Foi da RTP. Muitos filmes que nós fizemos tiveram financiamento da RTP, que apoia documentários, não é muito, mas como nós somos uma equipe mínima – somos dois – , conseguimos fazer.

P. Acha que sente uma diferença quando está a filmar um documentário que sabe que é para a televisão?

R. Não, não sinto, porque, mesmo a televisão quando apoia um filme meu, por exemplo, ela também quer que nós façamos um filme de autor. Nem me ocorre que vai passar na televisão. Eu propus à televisão, a televisão aceitou, mas eles querem ver um filme de Inês Gonçalves, não querem ver uma reportagem. Eles já me conhecem, e têm um departamento de pessoas que escolhem os documentários que vão passar na televisão, e os documentários entram também num circuito de festivais, etc.

P. O espaço de língua portuguesa dá oportunidades de financiamento?

R. Existem financiamentos específicos para filmes de língua portuguesa, o próprio ICA³ tem concursos para filmes dos PALOP; existem co-produções, mas se calhar não tanto quanto deveria haver por acaso, porque, se nós pensarmos em todo o mercado do Brasil, não há assim tanta ligação, acho que não. Penso que os portugueses, se eu propor um filme sobre a Estónia ou sobre São Tomé, apesar de tudo preferem que eu faça sobre São Tomé, porque faz parte de um imaginário, em todo o caso, apesar da colonização ter sido aquela coisa terrível, criou muitos laços: laços familiares, a língua, as pessoas têm memórias.

P. Voltando aos dois documentários sobre São Tomé, foi fácil estabelecer um diálogo com estas comunidades?

R. Era fácil, sim. Não é nada difícil para mim nem filmar nem fotografar. Eu já faço estas coisas há muitos anos, é a minha profissão mesmo. Nós temos uma maneira completamente diferente de entrar nas coisas. Não é que eu comece logo a filmar ou a fotografar. Há um tempo de preparação, tem que existir também uma curiosidade das outras pessoas para nós, senão não estão interessados, portanto uma pessoa está sempre numa espécie de sedução constante. Não tive nenhum tipo de problema, mas não tive problemas em lado nenhum, nem cá, nem lá. Agora, é um trabalho, é preciso muita disponibilidade nossa, total, mas também é preciso que as outras pessoas se disponibilizem porque senão ninguém quer filmar.

3 Instituto do Cinema e do Audiovisual, Portugal.

P. Quer comentar um pouco mais o documentário sobre Tchiloli, e a questão de gênero?

R. A questão no documentário era: por que excluir as mulheres?, e acho que fica bastante claro durante o filme o porquê. A conclusão que eu tirei é que os homens se vestem de mulheres para excluir as mulheres; mesmo que lhes custe vestir-se de mulher e mesmo que socialmente possa não ser aceite, isso é mais importante, ou seja, eles preferem vestir-se de mulheres, por mais que seja desagradável, a deixar as mulheres entrarem. Está bastante claro no filme, nós perguntamos porque é que não deixam entrar as mulheres, e há um que diz ‘porque é a tradição’; outro diz ‘se as mulheres entrarem quem é que toma conta dos filhos, quem é que toma conta da casa’; depois há outro que diz ‘se as mulheres entram, entram os ciúmes, porque depois vamos viajar e como é que é?’. Há um último que diz ‘a mulher não entra e ponto final’. Achei também muito interessante aquela coisa de os papéis passarem na família, o pai ensinar ao filho... Gostei imenso de fazer o filme.

P. Na sua opinião que tipo de relação a comunidade em geral tem com o Tchiloli?

R. Vivem o Tchiloli de uma forma completamente integrada na vida de São Tomé. As pessoas gostam mesmo de ir ver o Tchiloli. É como um mantra, repete-se. Eu vejo tantas vezes o Tchiloli e vivo cá desde 2012; as pessoas cá começam a ver o Tchiloli desde que nascem, sabem todas as falas de cor, vêem 5, 6, 7 vezes por ano e vão lá ver, e é sempre igual. O fato de vermos uma coisa que se repete é muito agradável, é um ritual. Mas de fato muda, mesmo sendo as mesmas falas, as mesmas personagens, muda. É igual e diferente.

P. É interessante o compromisso que os atores assumem para com o Tchiloli, não é?

R. Isso tem a ver com a tradição e com o respeito pelos mais velhos. Para eles é um grande sofrimento sentirem que o Tchiloli está a cair. Durante muitos anos todas as aldeias ou as pequenas cidades em São Tomé na sua festa contratavam o Tchiloli, hoje em dia não, contratam uma banda, fazem uma discoteca, fazem outras coisas, já não é fundamental o Tchiloli. Acho que está no limite de acabar. Mas é algo recente. Eu filmei o Tchiloli em 2008, São Tomé tem mudado muito desde 2008 para cá. Só o fato de haver eletricidade constante, que não havia, faz mais fácil haver uma discoteca do que alguns anos atrás. E há outras coisas que mudam, por exemplo há muita mais mobilidade das pessoas, há mais táxis, há mais motas, as pessoas não estão restritas só àquilo que se passa no bairro delas. As coisas estão a mudar, e obviamente que nas mudanças se perdem umas coisas e se ganham outras.

P. O outro documentário sobre São Tomé então surgiu do primeiro?

R. É uma história fascinante. O protagonista, com 30 anos, na tragédia faz de príncipe, que é um papel muito importante. É um grande jogador de futebol do Almeirim, que é uma grande equipe em São Tomé, da primeira divisão, e toma um santo, toma um homem morto, portanto, tem uma dupla vida: tem a vida do Nijo, e tem a vida de um homem de 90 anos, que entra no corpo dele e tem uma vida completamente diferente, tem uma voz diferente. O que eu quis fazer, no fundo, foi ver o que é que se passa com este homem que vive duas vidas, e que ainda por cima vive na terra e no céu, vive a vida dos vivos e vive a vida dos mortos, e as pessoas relacionam-se com ele de maneira diferente. Não só ele tem essas duas personagens dentro dele, como as pessoas à volta dele, quando o Nijo não é o Nijo e é o Nove-Nove, têm um comportamento diferente porque ele é outra pessoa. Tudo isso é fascinante, sem dúvida que é. Agora, isso foi o ponto de partida do filme, mas depois acabou por ser uma coisa muito mais complexa, porque



eu não conhecia nada, e entrei um bocado no filme sem perceber nada do que é o curandeirismo, porque é que as pessoas vão ao curandeiro. Foi um filme muito duro de fazer, muito duro, e super difícil, porque as pessoas não queriam ser filmadas. As pessoas vão ao curandeiro um bocado como quem vai ao psicólogo, contar da vizinha... o que o marido a traiu e ela gostava de arranjar ali uma solução. E depois a relação com o vivo e com o morto é algo muito complicado. Graças a Deus que o morto – o senhor Nove-Nove – quis sempre ser filmado, nunca se irritou comigo, mas por exemplo, o Nijo já estava farto das filmagens. E depois também as pessoas que vão lá são clientes dele, e no fundo aquilo estragava-lhes um pouco o negócio.

P. É um filme corajoso, concorda?

R. É, muito corajoso. Também conheci imensas coisas interessantes, como é o djambi, que são festas de invocação aos mortos; ainda fui ao Príncipe, e aprendi imenso, coisas de que não fazia ideia. Mas acho que sim, no mínimo foi corajoso.

P. Os seus documentários passaram em festivais?

R. Estes sobre São Tomé não muito. Os meus filmes feitos em Angola passam em mais festivais do que aqueles feitos em São Tomé. Um filme sobre Ku duro tem muito mais interesse do que um filme sobre Tchiloli. O filme sobre Tchiloli passou em vários sítios, mas não é comparável com nenhum outro filme que eu tenha feito. As pessoas não se interessam pelo que tem a ver com São Tomé. Angola tem muito mais impacto do que São Tomé.

P. Pode dizer-nos quais são as suas referências?

R. Mais do que referências de cinema, eu costumo fazer muita pesquisa para os filmes. Uma grande inspiração para mim, para tudo o que fiz sobre São Tomé, foi o antropólogo Paulo Valverde, que trabalhou sobre o Tchiloli e sobre os curandeiros. Foi uma grande força motora para mim, enorme. E há um livro que se chama *Máscara, Mato e Morte*⁴, que é uma recolha, um diário, porque ele não chegou a escrever a tese, porque morreu de malária. Isso sim, foi uma grande fonte de inspiração.

4 Valverde, Paulo. *Máscara, Mato e Morte: Textos para Uma Etnografia de São Tomé*, compilação e prefácio de João de Pina Cabral, Oeiras, Celta Editora, 2000.

ABSTRACT:

Interview with Inês Gonçalves, conducted in St. Thomas and Príncipe in January 2014 within the frame of the project NEVIS- Narrativas Escritas e Visuais da Nação Pós-colonial. Cape Verde, Guinea-Bissau and St. Thomas and Príncipe (PTDC/CPC-ELT/4939/2012), directed by Dra. Ana Mafalda Leite and financed by FCT, Portugal.

Inês Gonçalves is photographer, film director and producer. She launched the production company NO LAND Films, with Kiluanje Liberdade in 2005. As a photographer she has participated in a number of exhibitions and publications. Her filmography includes: Outros Bairros (1998), co-director with Kiluanje Liberdade and Vasco Pimentel; Pátria Incerta, (2005) co-director with Vasco Pimentel; Oxalá Cresçam Pitangas (2005/2006), photography director, directed by Kiluanje Liberdade and Ondjaki; Mãe Jú (2006/7) documentary/Installation, co-director with Kiluanje Liberdade; Luanda: A Fábrica da Música, (2008) co-director with Kiluanje Liberdade; Tchiloli: Máscaras e Mitos (2009), co-director with Kiluanje Liberdade; Na Terra Como no Céu (2010); A Minha Banda e Eu (2011); 25 Anos dos Direitos das Crianças São Tomé e Príncipe (2013); 11 SPOTS for Television and Radio on «Direitos das Crianças» (2014). She is also the author of a website dedicated to Tchiloli, <https://tchiloli.com/>.

RESUMEN:

Entrevista con Inês Gonçalves, realizada en Santo Tomé en enero de 2014 en el ámbito del proyecto NEVIS - Narrativas Escritas e Visuais da Nação Pós-colonial. Cabo Verde, Guiné-Bissau e São Tomé e Príncipe (PTDC/CPC-ELT/4939/2012), coordinado por Dra. Ana Mafalda Leite y financiado por la FCT, Portugal.

Inês Gonçalves es fotógrafa, realizadora y productora. Fundó en 2005 con Kiluanje Liberdade la productora NO LAND Films. Como fotógrafa participó de innumerables exposiciones y publicaciones. Su filmografía incluye: Outros Bairros (1998), corealizadora con Kiluanje Liberdade y Vasco Pimentel; Pátria Incerta, (2005) corealizadora con Vasco Pimentel; Oxalá Cresçam Pitangas (2005/2006), directora de fotografía, realización de Kiluanje Liberdade y Ondjaki; Mãe Jú (2006/7) documental/Instalación, corealizadora con Kiluanje Liberdade; Luanda: A Fábrica da Música, (2008) corealizadora con Kiluanje Liberdade; Tchiloli: Máscaras e Mitos (2009), corealizadora con Kiluanje Liberdade; Na Terra Como no Céu (2010); A Minha Banda e Eu (2011); 25 Anos dos Direitos das Crianças São Tomé e Príncipe (2013); 11 SPOTS para Televisión y Radio sobre los «Direitos das Crianças» (2014). Es también autora de un site dedicado al Tchiloli, <https://tchiloli.com/>.





“FOI COMO SE TIVESSE FICADO ÓRFÃO DUAS VEZES”: ORFANDADE EM *O TIBETE DE ÁFRICA*

“IT WAS AS IF I HAD BECOME AN ORPHAN TWICE OVER”: ORPHANHOOD IN *O TIBETE
DE ÁFRICA*

“FUE COMO SI ME HUBIERA QUEDADO HUÉRFANA DOS VECES”: ORFANDAD EN *O
TIBETE DE ÁFRICA*

Patrícia Isabel Martinho Ferreira¹

RESUMO:

Ao funcionar como contracorrente à retórica imperial em torno da família e da casa patriarcais, o tropo literário do órfão oferece uma visão crítica da experiência colonial e pós-colonial portuguesa, enfatizando as ansiedades e os traumas que se viveram particularmente no contexto do fim do Império, da descolonização e do retorno a Portugal dos colonos e seus descendentes. A vivência entre dois mundos (o português e o africano) caracterizadora da trajetória da protagonista de *O Tibete de África* – romance publicado por Margarida Paredes em 2006 – materializa-se num estado de dupla orfandade decorrente, por um lado, da morte do pai e da consequente desagregação da família e, por outro, da perda do lugar onde nasceu – Angola. É sobre este percurso de orfandade de repercussões simbólicas evidentes que este ensaio de crítica literária se debruça.

PALAVRAS-CHAVE: órfão, descolonização, retorno, trauma, Margarida Paredes.

1. Prólogo

“Sou uma sobrevivente! Preciso apenas de algum tempo para pensar... para repor a direção da vida no lugar!” (PAREDES, 2015, p. 138) É com esta declaração que Ana, a protagonista do romance de Margarida Paredes, se consola ao constatar que a sua relação com Justino, o engenheiro angolano com quem trabalha, não lhe poderia dar a ventura por que há tanto tempo ansiava. Subjacente a esta declaração, desenha-se a história de vida da protagonista, através da qual o leitor é transportado para o passado colonial português e, mais especificamente, para o momento crepuscular do Império.

¹ Doutoranda na Brown University, Department of Portuguese and Brazilian Studies. patimf@brown.edu

O Tibete de África, publicado em 2006², antecipa, como observa Raquel Ribeiro no prefácio à edição de 2015, a “explosão da doença de África” (p. 6) que ocorre na literatura portuguesa contemporânea, atestando a necessidade de reavaliação do passado colonial português e do drama da descolonização vivido por um grupo heterogêneo de pessoas. Quarenta anos transcorridos desde a Revolução de Abril, o foco desta “literatura de revisitação africana”³ já não é a guerra colonial e seus efeitos, mas o impacto da descolonização na ex-sociedade metropolitana, a representação da figura do retornado, bem como as especificidades da sua (re-des)integração num contexto pós-colonial.

A geração a que Ana pertence caracteriza-se por ser a última geração de colonos nascidos na África, os quais são jovens à época da descolonização e, no dizer da própria personagem-narradora, “só nasce[eram] em África por causa da casmurrice de um velho ditador” (p.138). Este nascer por acaso em terras africanas implica, para a protagonista e para o grupo geracional a que pertence, a vivência num limbo entre dois mundos: o português e o africano, o do colonizador e o do colonizado.⁴ Uma vivência à espera de ser reapropriada:

Estive a vida inteira à espera de uma oportunidade, desta oportunidade. À espera do momento em que a minha vida fizesse sentido. Esperei estes anos todos para que o destino se mostrasse bondoso comigo e eu reconquistasse a alegria de viver. Tenho estado suspensa num limbo à espera deste momento. (p. 134)

A inquietante suspensão entre dois mundos, duas ordens sociais, experienciada por Ana encontra materialização ficcional no estado de uma dupla orfandade decorrente, por um lado, da perda da família e, por outro, da perda do lugar onde nasceu.

Dividida entre “Passado” e “Presente” e intercalando os discursos de primeira e terceira pessoas, a estrutura de *O Tibete de África* é traçada em vinte capítulos relativamente curtos. Neles dá-se a conhecer ao leitor a infância de Ana em Angola, a chegada e a adaptação à ex-metrópole, a breve estadia em Lovaina (onde a jovem vai fazer uma pós-graduação e onde conhece Amândio, um exilado político português que escolhe não regressar a Portugal no período pós-revolucionário, com quem ela se casa) e, por fim, o regresso a Lisboa, onde aceita um cargo numa empresa de telecomunicações. Entretanto, já divorciada de Amândio, Ana acaba por se envolver amorosamente com Justino, um jovem engenheiro angolano contratado para fazer parte da sua equipe. Embora a perspectiva narrativa de Ana ocupe uma posição central, a história é tecida igualmente pelas vozes das duas personagens masculinas que com ela interagem, estratégia polifônica usada com o objetivo de acrescentar dinamismo à narração e, ao mesmo tempo, complexificar a versão da protagonista.

A história de Ana remete à experiência do fim do império colonial vivida com a descolonização: filha de portugueses emigrados para África na década de 60, Ana é forçada a sair do lugar onde nasceu e a

2 Este romance foi publicado pela primeira vez em 2006 pela editora Âmbra (Portugal), reeditado em 2009 pela editora Chá de Caxinde (Angola) e, em 2015, pela Verso da História (Portugal). As citações do romance incluídas no corpo deste trabalho foram retiradas da edição de 2015 e serão identificadas apenas com o número da página.

3 Termo cunhado por Onésimo T. Almeida e usado por Isabel Ferreira Gould na sua tese de doutoramento (*Memória e império: colonos e famílias no romance português de revisitação africana dos anos 90*. Diss. Brown University, 2004).

4 Homi Bhabha (*The location of culture*, 1994) caracteriza a identidade dos sujeitos pós-coloniais como diaspórica, isto é, como uma identidade naturalmente marcada pela condição de estar *in between*, pela condição de ser e pertencer a diferentes lugares e, ao mesmo tempo, não ser de lugar nenhum. Fazendo as devidas ressalvas no que concerne ao fato de aqui nos referirmos ao ponto de vista do ex-colonizador e não do ex-colonizado, talvez seja importante problematizar o retorno, tomando como ponto de vista a geração dos filhos dos retornados, migrados às pressas para fugir ao caos que se instalara nos territórios africanos no período das independências. O percurso de Ana é, neste sentido, um exemplo de identidade diaspórica.



adaptar-se à terra natal dos pais. À semelhança de outros jovens colonos nascidos na África, a sua relação sensorial e emocional com este continente é, ao crescer, relegada para a gaveta das memórias, porém acaba por inevitavelmente reaparecer durante a idade adulta. A sua trajetória constitui um testemunho individual de uma história vivida, mas também silenciada coletivamente. Com efeito, Ana esforça-se pragmaticamente por cortar “o cordão umbilical” (p.66) com as suas vivências africanas em prol quer da estabilidade emocional quer da adaptação às circunstâncias encontradas na sociedade de acolhimento, tal como ela própria explica a Amândio:

Quando entrei na universidade prometi a mim mesma que ia começar uma vida nova. Estava farta de conviver com a minha amargura e revolta. África que se lixasse! Resolvi esquecer o passado e fingir que não tinha tido uma infância e adolescência. Era como se tivesse nascido de novo no início da idade adulta. Sem sair do mesmo sítio mudei de país, inventei um país novinho em folha só para mim. (p.122-123).

No entanto, a invenção de uma vida nova é apenas temporária porque a força do passado não desaparece e acaba mesmo, anos mais tarde, por se presentificar assim que Ana conhece o engenheiro angolano e se descobre irascivelmente atraída por ele. Este envolvimento amoroso serve um duplo propósito: por um lado, é o gatilho para a protagonista visitar as memórias de infância e questionar a sua identidade; por outro, é “um meio para Ana se libertar dos estereótipos e lugares comuns fabricados dentro da cultura portuguesa em relação aos africanos e ao colonialismo”, como bem observou Jessica Falconi numa breve sinopse que escreveu do romance (2011, s/p). Assim sendo, continua esta autora: “a relação amorosa aparece como uma interação complexa de conflitos pessoais e culturais, marcados por circunstâncias históricas determinadas, e torna-se um lugar de reflexão íntima, cultural e política: um lugar ético.” (FALCONI, 2011, s/p) A relação amorosa potencializa, pois, o reencontro com o passado e o confronto com os fantasmas a ele associados.

2. Perdas

O percurso de vida da protagonista-narradora é, como já se disse, marcado por uma dupla orfandade. Ana “Perd[e] o pai no mesmo dia em que [é] obrigada a abandonar o único chão que conhecia e pisava desde que nasce[ra].” (p.47). Se a morte do pai poderá ser interpretada, em termos simbólicos, como a morte do colonizador e da sua autoridade, a perda da terra natal remeterá obviamente para o inevitável culminar de um tempo histórico em que essa autoridade colonial é questionada de modo definitivo, o que leva os colonos a saírem da África. Regressar a Portugal não constituía exatamente um regresso, porque Ana, ao contrário dos pais e à semelhança de tantas outras crianças e jovens, nunca tinha estado na metrópole, e é por isso que a saída de Angola é encarada como drama coletivo de uma geração inteira – o uso dos tempos verbais no plural atesta isso mesmo:

Para mim não era regressar, era fugir da *minha terra* porque nunca tinha conhecido outra. Porque tínhamos de aceitar que nos mandassem embora? Porque não resistíamos? Porque é que esta era a nossa terra quando tínhamos soldados de Portugal a defender-nos e agora, que eles se iam embora, parecia que tínhamos ficado todos órfãos de um dia para o outro?! (p.43, itálico do original)

O sentimento de orfandade, a que se poderá chamar de “orfandade da terra”, vivido por Ana provém da rutura repentina com o universo sensorial em que estava imersa desde o nascimento. Naturalmente, a infância de Ana é marcada pelas sensações relacionadas com o espaço doméstico africano, em cujo centro

se moviam os criados e as suas rotinas, universo do qual os pais estavam, à partida, excluídos. É, por isso, na companhia do criado Aguiar que Ana sente, descalça pelo mercado, “os cheiros das frutas frescas” (p.27) e, nas ruas próximas dos musseques ao entardecer, os cheiros do “milho assado, mandioca tostada e outros aromas quentes e picantes das quitandeiras” (p.28). É igualmente Aguiar que ensina Ana a manejar a bicicleta e a praguejar em *kimbundo*. Aguiar é, de fato, o centro do seu mundo infantil e, quando este desaparece, a cozinheira Fina passa a ser o seu refúgio e o seu repertório de histórias e costumes africanos. Também as sensações são determinantes no apego de Ana pela criada; na verdade, é no seu cheiro a engomado e na sua pele macia que Ana encontra o conforto para amainar a dor da ausência de Aguiar.

O confronto com a realidade portuguesa constitui, sem surpresa, um corte com o colorido e aromático passado da infância e é sentido como uma perda de difícil reparação. Com efeito, a par da sensação de opressão que a invade por não conseguir enxergar a linha do horizonte nos seus primeiros tempos em Lisboa (cf. p.50), o “quotidiano miserabilista”(p. 52) português abala-na física e emocionalmente. O desconforto da casa da avó materna, localizada na Figueira da Foz, constitui apenas um dos vários sinais da penosa adaptação à terra natal da família. Para além de ser pouco iluminada, observe-se que a casa encontra-se repleta de paninhos, mantas e naperons de croché, objetos esses que agudizam, de imediato, a alergia que Ana tem aos ácaros e, conseqüentemente, fazem com que esta desenvolva uma hipersensibilidade aos cheiros. O sentido do olfato, tão estimulado na infância pelos agradáveis aromas africanos, é amplamente abalado pelo mundo desconhecido encontrado na ex-metrópole. Como se a sua adaptação a Portugal implicasse o bloqueio da sua capacidade de cheirar e, por extensão, de sentir prazer. Efetivamente, apesar do carinho que a avó lhe despertava, é com repulsa que Ana descreve a sua casa: a exiguidade do espaço, a falta de sol e de luz, mas é ainda com mais aversão que esta se refere aos cheiros desagradáveis que empestam aquele espaço:

Primeiro foi o cheiro a mofo da humidade que escorria das paredes, depois o cheiro da lixívia, com a qual a avó tentava disfarçar as manchas negras na parede. Mas o pior de tudo era o cheiro da roupa suja, que era sucessivamente vestida sem ser lavada. Nojo era o que eu sentia. Nojo que a gratidão me obrigava a disfarçar, porque a avó era a minha âncora e aquela casa o meu porto. (p.54)

Cultivando um espírito independente (traço, aliás, típico das personagens órfãs), Ana depressa encontra maneira de evitar passar tempo em casa da avó, procurando refúgio à beira-mar e concentrando-se nos estudos, com o afincado de quem pretendia lutar contra os insultos ouvidos com frequência na escola quer por ter nascido na África, por usar roupas coloridas, quer por parecer “uma preta a dançar” (p.55).⁵ À medida que a jovem se empenha na adaptação à realidade portuguesa, a sua ligação corporal e sensorial à terra africana vai-se tornando mais tênue. A diminuição das crises de paludismo depois da chegada a Portugal revelam, justamente, um progressivo distanciamento das suas vivências e memórias africanas. As marcas da sua ligação à África perdem o vigor com o passar do tempo e esse enfraquecimento é experienciado por Ana como uma perda irreparável, tal como a passagem seguinte deixa entrever:

O retorno a África, que as febres me proporcionavam, foi se diluindo. Deixei de ter calores, suores frios e arrepios. Nunca me passou pela cabeça que podia morrer de paludismo. Pelo contrário, o delírio da febre e a pele pegajosa faziam-me sentir perigosamente viva. Quando deixei de ter crises senti falta dessa vertigem, como uma perda. Cada vez menos fios me ligavam ao passado. (p.55)

5 A partir do comportamento da protagonista, a socióloga Sheila Khan elabora uma perspicaz leitura simbólica: “O que Ana nos devolve pelos seus amores, pela sua postura de mulher independente e, superficialmente, segura, é, no fundo, a metonímia de uma nação que se satisfaz com a insuficiência da sua memória histórica e cultural, um país que se olvida do seu *modus vivendi* mesclado, para, imperturbavelmente, orbitar em torno de uma sublimação enganadora de país conquistador e europeu.” (KHAN, 2007, p. 23)



Temporalmente, o estado órfão de Ana manifesta-se, no entanto, um pouco antes tanto da morte física do pai quanto da saída de Angola. A corrente de perdas que afeta a vida da protagonista tem início quando Aguiar, o cozinheiro da família, aparece morto no quintal. Ao seu olhar inocente, matizado pela pouca idade, não escapa a brutalidade a que Aguiar tinha sido submetido. Embora a sua morte tenha sido classificada como acidental pelas autoridades, o leitor lê nas entrelinhas que a morte do criado teria sido arquitetada pelo pai de Ana, depois de este ter ficado a saber que Aguiar, excitado por ver a patroa a masturbar-se, teria abusivamente entrado na cama dela por pensar que esta o aliciava a fazê-lo.⁶ A descrição do cadáver de Aguiar assenta num visível embate entre prazer e medo, beleza e horror, concentrando em si a força intrusa e repetitiva de uma imagem traumática:

Um dia, ao espreitar pela janela da arrecadação nos fundos do quintal, vejo uma bola de borracha castanha escura, enorme, brilhando com todas as cores do arco-íris. Encosto o nariz à vidraça e vejo uma haste ereta espetada na bola. Um bola com pernas e braços. Não percebo o que é, mas grito. Através do vidro fico hipnotizada com aquela imagem filtrada pela poeira. Grito outra vez de horror misturado de prazer porque aquela coisa é bela e não parece verdade. Ainda hoje sonho com aquele corpo, mais belo morto do que alguma vez foi em vivo e que se gravou na minha memória como uma das mais fascinantes imagens que vi. Nenhum escultor teria o arrojo estético de produzir uma obra tão sedutora e inquietante como o cadáver do Aguiar, que acabei por descobrir, inchado pelo calor e esticado pelos fluidos, refletindo na pele negra todas as cores do universo e coroado por um pênis ereto. O destino em poucos dias tinha-me confrontado com o sexo inchado do *meu* Aguiar vivo e morto. Com a inocência perdida tinha-se acabado a felicidade, mas nessa altura eu ainda não sabia que vivíamos num mundo rodeado de fantasmas. (p.30-31, itálico do original)

A horrífica morte de Aguiar, por quem Ana sentia uma forte ligação física e emocional, tem origem num episódio que justificará o ressentimento desenvolvido por Ana em relação à mãe: um dia, no quarto dos pais, escondida dentro do roupeiro com a intenção de inocentemente pregar uma partida à mãe, Ana acaba por vê-la na cama e por ver, minutos depois, o criado a entrar no quarto, a despir-se e a deitar-se com ela. Ainda que, dada a inocência própria da idade, Ana não compreendesse inteiramente o significado daquele evento, a sensação de que a mãe era culpada de algum crime invade os seus pensamentos (“a mãe parecia-me culpada, mas não sabia de quê!”, p.38) e, a partir daí, compromete de forma irremediável a relação entre mãe e filha. Efetivamente, é com um desconcertante desapego que Ana explica a Amândio a desilusão e o ressentimento que alimenta contra a mãe: “O afeto que nos ligava rompeu-se no dia em que me escondi no guarda-fatos. Debaixo da agitação daqueles lençóis suados fiquei sem mãe...” (p.46)

A convivência com o segredo de ter visto a mãe e o criado pela porta entreaberta do guarda-fatos e, passados alguns dias, de ter encontrado o cadáver de Aguiar no quintal é extremamente penosa e transforma-se numa violenta sensação de opressão, só aliviada quando Ana sai para a rua e toca com os pés nus no capim. Traumatizada, durante meses, o espaço doméstico, na visão da criança, começa a ser invadido por sinais e objetos mórbidos: a cor laranja do quadro evocava nela a cor do fogo do purgatório, o tampo de mármore da mesa uma campa de cemitério e o sofá preto um caixão. Só as viagens que faz com o pai lhe permitem evitar a presença física da mãe, a qual, no seu entender, seria a única culpada do desconforto que sentia.

6 A propósito deste mal entendido por parte do criado, diga-se que é a atitude transgressora da mãe de Ana, ao se masturbar, que faz com que Aguiar ultrapasse a divisão entre os dois mundos em que vivia: o do criado submisso no mundo dos brancos e o do dançarino orgulhoso e respeitado no mundo dos negros, mundos do quais Ana nos dá conta na seguinte passagem: “O pai não sabia mas havia dois Aguiares. O meu Aguiar trabalhava lá em casa manso, triste e silencioso, o outro pertencia a um mundo que eu não conhecia, muito diferente do nosso, cheio de sons e música dos conjuntos, um mundo onde o Aguiar era alegre, feliz, tinha namoradas e uma reputação a defender gingando e dançando com orgulho – A menina não sabe mas lá no salão sou muito respeitado.” (p.29) Agradeço à autora, Margarida Paredes, a generosidade de ter trocado comigo, por *e-mail*, as suas impressões sobre este episódio.

À chegada à metrópole, o distanciamento emocional já existente entre mãe e filha aumenta e é imediatamente visível no espaço do aeroporto. Indiferente e apática, a mãe entra para um autocarro sem esperar pela filha, o que faz com que esta última sinta a profunda dor do desamparo: “Ainda estava preocupada em manter o equilíbrio quando vi a mamã entrar num autocarro. ‘Mamã, espera por mim!’ Sem olhar para trás ela caminhava como um autómato.” (p.49) Este comportamento contribui, justamente, para o derradeiro afastamento físico entre as duas. Depois de ambas passarem alguns dias na casa de um familiar nos arredores da capital, Ana decide ir viver com a avó materna em vez de acompanhar a mãe e o padrasto para o interior do país. Textualmente, esse afastamento encontra-se não só na expressão “a minha progenitora” (p.53) usada por Ana para se referir à mãe com indiferença, mas também nas observações que faz à falta de coragem da mãe face às novas circunstâncias e dificuldades financeiras encontradas à chegada. Com efeito, se na África, a mãe reclamava do calor, em Portugal reclama do frio e nas suas memórias africanas só consegue guardar os privilégios antigos, esperando que o passado por magia se transformasse em presente.⁷ O sentimento de rejeição relativamente à mãe inscreve-se ainda na agressividade com que a protagonista traça a sua descrição psicológica e física.⁸ Para Ana, a mãe é uma mulher sem coragem, apática e dependente, o tipo de mulher que Ana recusa ser. Aliás, o seu percurso é, por evidente oposição, o de uma mulher lutadora, financeira e sexualmente independente.

Poder-se-á afirmar, por conseguinte, que o início da experiência órfã de Ana coincide com a morte de Aguiar e o pesado silêncio que a jovem é levada a manter sobre o episódio do guarda-fatos, porque, como ela própria diz, “Ninguém se lembrou de [a] interrogar.” (p.31) A história de Ana não se constitui como a procura das suas raízes (típica das narrativas de e sobre órfãos) mas como o inevitável confronto com essas raízes, porque só esse confronto permitirá uma reconciliação com o passado impregnado de silêncios e segredos. Ana silencia a violência da qual foi testemunha até ser confrontada com circunstâncias que a obrigam à revisitação dessa violência. Quando esse confronto mental e emocional ocorre, Ana é impelida a contar a sua versão dos acontecimentos, confessando:

Leva-se uma vida inteira a esconder, debaixo de camadas e camadas de recordações, os segredos que nos magoaram em criança e, quando pensamos que estamos a salvo, o passado sai das dobras do esquecimento e confronta-nos com as nossas indeléveis misérias. (p.83, itálico do original)

A viagem pelas memórias não está isenta de sofrimento, como observa Amândio: “Quando [Ana] falava sobre a infância, as palavras eram articuladas com dificuldade e a expressão sofrida.” (p.25) Na realidade, ao descrever o cadáver de Aguiar que lhe despertara simultaneamente impressões de beleza e horror, Ana liberta-se não do sofrimento, mas do segredo em torno dos eventos que antecederam a morte de Aguiar. Morte que Ana, embora não explicitamente, atribui à má conduta da mãe e não à ousadia de Aguiar, nem aos ciúmes ou à crueldade do pai.

7 Destaca-se, neste âmbito, um comentário curtíssimo em que sarcasmo e ironia se confundem, acentuando a “mágoa ancestral” (p.47) guardada por Ana contra a mãe: “Uma única década ausente da terra natal e já era uma africanista convicta.” (p.53).

8 Citem-se dois exemplos: “Está anestesiada pela psicologia barata dos romances cor-de-rosa e dos livros de autoajuda. [...] É uma mulher pouco inteligente. [...] uma esposa feia e inexpressiva como a minha mãe.” (p.46) e “— É uma mulher sem pescoço, de cara redonda, com olhos protuberantes e afastados. Tem aquele ar imperturbável, vazio de emoção, das pessoas que nunca se questionam. Não sorri com os olhos. Nos lábios finos exhibe o sorriso pálido de alguém a quem a vida desconcertou.” (p.47)



3. Segredos

Alguns estudos sobre a representação literária da figura do órfão sublinham que a orfandade surge com frequência relacionada tanto com a questão da ilegitimidade quanto com a existência de segredos familiares que o órfão acidentalmente descobre ou ativamente procura desvendar. No caso de Ana, para além do segredo que guardou sobre o episódio que antecedeu a morte de Aguiar, a protagonista acaba por descobrir dois inesperados segredos após a chegada a Portugal. O primeiro é a fuga dos pais para África: os pais eram ambos casados com outras pessoas quando se apaixonaram, e não podiam divorciar-se por serem casados pela igreja. O segundo é a existência dos filhos que o pai tinha desse casamento. Talvez ainda mais desconcertante, todavia, era o fato de Ana oficialmente ser filha não do pai biológico, mas do marido que a mãe tinha deixado em Portugal (e que, ao contrário do que se esperaria, aceita a mãe de volta quando esta regressa da África).

A confirmação da morte do pai, alguns dias depois da sua chegada a Portugal, coincide, não por acaso, com o desvendar destes inesperados segredos. Descobrir que o pai tinha uma esposa e três filhos já adultos em Portugal constitui, pois, um momento profundamente dramático na vida de Ana, levando-a a assumir a sua radical orfandade advinda não só da perda física do pai, mas também da perda do seu próprio nome, como ela própria assinala: “Foi como se tivesse ficado órfã duas vezes. Não pude enterrar o papá, não herdei o nome dele e passei a ser filha de um desconhecido.” (p.50-51) É nesse momento de inusitadas revelações que Ana ganha consciência não só da sua ilegitimidade, mas também da vulnerabilidade da sua posição no interior da família, por outras palavras, é nesse momento que Ana reconhece o seu estado órfão. Como sublinha Laura Peters, “The secret hidden nature of orphanhood manifests itself not only in foreignness but also often intertwines with illegitimacy.” (2000, p. 23)

O universo familiar, no centro do qual a protagonista se movia durante a infância, desmorona-se com a saída da África. E, conseqüentemente, Ana passa a representar a diferença, o membro ilegítimo no interior da família. Curiosamente, essa ilegitimidade já tinha sido desvelada por Aguiar, o seu criado e companheiro de brincadeiras, quando, num dia entre tantas outras histórias, ele lhe segredara que o pai tinha filhos na metrópole e que para ela e os pais serem uma família teriam de viver escondidos para sempre na África. Mas na imaginação da pequena Ana, essa história era apenas mais um exemplo engraçado de que “A vida parecia um jogo de esconde-esconde.” (p.29)

A dissolução familiar a que Ana assiste involuntariamente ocorre em simultâneo com o assumir, por imposição, de uma nova identidade. Desconhecendo os códigos culturais da metrópole, Ana confronta-se com o olhar de alteridade que a vê como estando fora do lugar. Afinal, não era europeia mas também não era africana:

Não era angolana, não era portuguesa: era *retornada*. Com o tempo apercebi-me de que ser retornada era uma espécie de doença que todos os recém-chegados tinham contraído em África. Ser retornada era muito pior do que ser feio, gordo, careca ou corcunda. Não me gravaram o nome na pele, mas ele ficou como um estigma na alma. (p.50-51, itálico do original).

“A doença de África” referida pela protagonista diz respeito à condição de quem é “arrancad[o] à força do seu paraíso” (RIBEIRO, 2015, p. 6), condição que foi vivida por uma geração inteira. A história de Ana é a história dos filhos dos colonos retornados, aqueles que guardaram os silêncios e as memórias dos pais.¹⁰

9 “A natureza secreta escondida da orfandade manifesta-se não apenas em estranheza, mas também muitas vezes se entrelaça com a ilegitimidade”. (Tradução nossa)

10 A literatura de revisitação africana caracteriza-se na maior parte dos casos por exibir uma forte dimensão autobiográfica e memorialista, daí que muitos estudos críticos sobre esta produção literária se debruçam sobre o ato de escrita como testemunho,

Fazendo uma leitura mais abrangente, talvez não seja abusivo traçar, neste contexto, um paralelo entre a ilegitimidade de Ana no seu contexto familiar e a ilegitimidade contida na designação “retornados”, grupo com o qual Ana é inadvertidamente identificada. Com efeito, o retrato de quem tinha chegado da África feito pelos metropolitanos enfatiza a ilegitimidade que estes últimos atribuíam aos primeiros. Os chamados “retornados” eram, assim, sem distinções, os elementos vistos como exteriores à sociedade portuguesa (muitas vezes também chamados de “portugueses de segunda”). Eram os elementos que, consciente ou inconscientemente, forçavam os metropolitanos a confrontarem-se com a sua participação, mesmo que indireta, no projeto colonial. Dito de outro modo, estes membros da grande família constituída, na retórica imperialista, por Portugal e as colônias vinham expor a violência de um passado e de um presente que ninguém estava disposto a assumir, daí o estigma que sobre eles recaiu e daí o jogo de culpas e desculpas que alimenta até hoje a história deste período. *É interessante notar que a passagem narrativa que diz diretamente respeito à visão metropolitana sobre os retornados surge em itálico e apresenta a indicação em nota de rodapé de que foi baseada num artigo jornalístico.* Recorrendo a um discurso vagamente coletivo, a escritora faz um apanhado das ideias cristalizadas na sociedade portuguesa sobre a figura do retornado e, com um tom levemente irônico, mostra como é perniciososa a atribuição de culpas perante eventos históricos envoltos numa enorme complexidade:

Retornados e profundamente infelizes, tentamos recomeçar a vida sob a pressão de uma comunidade que, em vez de culpabilizar os ventos da história, se virou contra nós. Em Portugal aprendemos a carregar com todas as culpas do mundo. Em África vivíamos bem porque explorávamos os negros. A tropa portuguesa foi enviada para a guerra nas colônias durante catorze longos anos, por nossa causa, para nos defender. Enquanto eles sofriam no mato, nós divertíamos-nos nas cidades. Depois de uma vida de fausto, ao primeiro tiro abandonámos tudo e chegámos a Portugal sem nada, porque não soubemos acautelar o futuro. (p.52, itálico do original)

Os retornados, órfãos de uma África que deixava de existir – *África colonial* – expunham as ansiedades e as contradições de uma outra sociedade, a portuguesa, marcada pela ausência de um pensamento anticolonial generalizado¹¹ e, nos primórdios da Revolução de Abril, um tanto apegada à ideia de se achar (com maior ou menor razão, note-se) vítima do salazarismo. As reivindicações da população que entra

privado e íntimo, de um trauma coletivo. É esse o sentido que têm seguido algumas análises de, por exemplo, *Caderno de memórias coloniais*, de Isabela Figueiredo ou, até mesmo, de *O retorno* de Dulce Maria Cardoso. No caso do romance aqui em análise, essa questão não se coloca diretamente porque Margarida Paredes não viveu a experiência do retorno. A sua ligação à África acontece quando decide abandonar o curso universitário na Bélgica para aderir ao MPLA e viajar para Angola a fim de lutar pela independência da colônia e colaborar na construção da nova nação. Os eventuais dados biográficos presentes no livro são, assim, meramente marginais para o desenvolvimento ficcional da narrativa. Confrontada, numa entrevista, com a existência ou não de uma dimensão autobiográfica neste romance, Margarida Paredes responde: “*O Tibete de África* é uma história inventada. Não é a minha autobiografia mas permitiu-me dar sentido às diferentes realidades que vivi. A escrita é muitas vezes uma história inventada à volta da nossa vida. [...] Eu sei que os leitores procuram o autor por trás de cada palavra e é verdade que eu recorri a algumas vivências pessoais. Mas, apesar de ter uma história de vida movimentada, não sou nenhuma personagem de romance! O leitor atento descobrirá se apareço, ou não, na narrativa...” (PAREDES, 2006, s/p)

11 Num livro de ensaios publicado em 1980, Alfredo Margarido reconhece sem hesitar o peso do “espírito colonial” em Portugal impeditivo, durante o regime salazarista, do reconhecimento do “peso negativo do facto colonial”, obstáculo que o autor viu generalizado nas atitudes dos intelectuais independentemente das áreas político-ideológicas de pertença, como se lê: “Porque se a direita escreveu sempre sobre a África, desaguadouro de muitos aristocratas e de muitos burgueses arruinados, como já sabemos desde *A ilustre casa de Ramires*, a esquerda nem sempre foi capaz de compreender a estrutura do facto colonial. Incapaz, por isso mesmo, de pôr a nu as várias formas de dominação. Basta pensar num certo número de escritores neo-realistas que, tendo trabalhado e vivido em África, não puderam descrever, menos ainda denunciar, a brutalidade da colonização. Encontramos entre eles alguns escritores importantes: Afonso Ribeiro, o primeiro neo-realista português, Alves Redol, Sôcio Pereira Gomes, Sidónio Muralha, Alexandre Cabral e outros. Qual a razão desta impossibilidade? Não pretendo responder, mas compreende-se que esta dificuldade se deve a uma ausência de teoria sobre o colonialismo português. Desarmados, os escritores da denúncia são incapazes de denunciar.” (MARGARIDO, 1980, p. 28)



em Portugal na sequência do processo de descolonização colidiu com o conteúdo político do Processo Revolucionário em Curso. O que fez com que o debate sobre a recepção dessa população tão heterogênea se tornasse complexo e difícil de deslindar. Tanto mais que Portugal, convirá recordar, não era senão uma sociedade recém-democratizada.

Convém ainda observar que a questão da ilegitimidade atribuída à população de colonos portugueses pode também ser considerada a partir de um outro prisma: o dos colonizados. Quando a violência da guerra pela independência atinge os centros urbanos e se torna incontrolável, a presença dos colonos é abertamente sentida pelos africanos como ilegítima. Exemplos dessa percepção são não apenas as histórias sobre a escravatura e a bravura da rainha Njinga Mbandi contra os portugueses contadas por Fina a Ana à revelia do patrão, mas também a mudança de comportamento das criadas quando percebem que a vitória sobre a opressão colonial e a saída dos colonos estavam iminentes. A passagem em que se descreve a inesperada rebeldia das criadas dá conta justamente, através do olhar da jovem Ana, dessas mudanças que se avizinhavam. Não obstante, de forma oblíqua, a ilegitimidade dos portugueses na África é posta em evidência:

A cada dia que passava, a Fina chegava mais tarde e saía mais cedo e já não parecia tão gorda. A Lila andava feliz, o irmão veio de Brazzaville e ela começou a fazer só o que lhe apetecia. A roupa suja já não cabia no cesto de verga entrançado pelos Lundas e o tabuleiro da roupa engomada achava-se estranhamente vazio. Os pais chamavam-lhe a atenção, mas quando eles viravam costas fazia um muxoxo e cantava entre dentes: *Cheira mal, cheira a Lisboa...* (p. 41, itálico do original)

A ilegitimidade do colonizador é, no entanto, denunciada no presente pós-colonial de forma abertamente descomplexada através da voz do ex-colonizado, voz que raramente se ouve na literatura portuguesa. Como negro trabalhando na capital da ex-metrópole, Justino oferece uma visão bastante crítica do passado colonial e do presente pós-colonial ainda agarrado a mitos e nostalgias, confrontando Ana e todos os portugueses com a perspectiva do Outro. Observando um conjunto de fotografias de Angola exibidas na parede de um bar-restaurant em Lisboa, Justino discorre sobre o funcionamento da sociedade colonial, concluindo que as fotografias do empregado do restaurante que tinha vivido em Angola “retratam pessoas que conviviam num mesmo espaço sem se verem.” (p.75), ou seja, “mostram duas sociedades que, nos loucos anos 60, viviam juntas e de costas viradas uma para a outra” (p.76). É também Justino que, acossado por Ana, expõe os ressentimentos dos colonos forçados a sair da África, ao comentar:

- Sabes qual é o vosso mal? Vocês viviam fechados num mundo só vosso. O que nós pensávamos, o que nós sentíamos não tinha importância nenhuma! Na realidade vocês não nos viam. Angola era só paisagem! Saíram de lá derrotados, humilhados ficaram magoados para sempre. (p.136)

Como se depreende do discurso deste jovem angolano, a experiência colonial é problematizada neste romance a partir daquilo que Jessica Falconi chamou de “dois lugares de enunciação diferentes” (2011, s/p). Ana e Justino, tendo crescido no mesmo lugar, guardaram desse tempo vivências e visões irremediavelmente contrastantes e irreconciliáveis.

4. Desejos

Embora tenha vivido anos a evitar confrontar-se com o passado, a revisitação ativa das recordações de infância parece ser a única forma de Ana entender o reencontro com essas memórias proporcionado pelo presente, através do aparecimento de Justino na sua vida. Como se a sua história não estivesse resolvida e Ana precisasse de reconhecer as perdas gravadas não apenas no seu universo mental e emocional, mas

também no seu repertório de sensações corporais. Na verdade, o seu reencontro com o passado é também um reencontro com o seu próprio corpo.

A dimensão sensorial é, de fato, importante para a tessitura do romance e surge em vários momentos-chave: na infância e na forçada adaptação de Ana a Portugal como já se mencionou acima, mas sobretudo no seu reencontro com a infância. Com efeito, essa viagem pelas memórias é despoletada pelo cheiro de Justino que a atrai intensamente e lhe devolve tanto a capacidade de cheirar quanto o secreto prazer provocado por um cheiro da infância, o cheiro de Aguiar. É, aliás, com um súbito espanto que a narradora descreve o impacto de ser transportada para o passado através do cativante odor do futuro amante – as abundantes frases exclamativas no excerto a seguir transcrito comprovam a emoção contida nessa lembrança:

Havia mais qualquer coisa no ar. Sempre que estava com ele, vinda sabe Deus de onde, tinha aquela horrível sensação de *déjà-vu*. Quando identificou o que era, deixou-se cair na cadeira e ficou ainda mais perturbada. O *je ne sais quoi* era o cheiro! Ela conhecia aquele cheiro! Ao contrário da maior parte dos quadros africanos, o colega não usava perfume. Cheirava a pele lavada com sabonete. Sabonete *Feno de Portugal*. O mesmo cheiro do Aguiar. Há anos que não se lembrava do Aguiar. Que situação caricata, um sabonete com o nome de Portugal a remetê-la para a infância em África. Uma intrusão muito desconfortável, o passado a aparecer sem ser convidado. Como aquela realidade parecia distante! [...] O Aguiar... Ana lembrou-se, envergonhada, que às vezes espreitava o criado a tomar banho na arrecadação que tinham no fundo do quintal. Ele ensaboava-se energicamente, esfregando a pele negra com o sabonete verde. Ficava muito engraçado, cheio de espuma, da carapinha aos pés, parecido com um boneco de borracha que lhe tinham trazido da metrópole. O *meu Aguiar!* O seu querido e saudoso Aguiar!¹² Meu Deus, as brechas que um cheiro pode abrir na nossa memória. (p. 82-83, itálicos do original)

A atração sexual de Ana por Justino pode ser interpretada como a vontade de concretização de um desejo sexual reprimido na infância. Não por acaso Ana, antes de a relação amorosa com Justino se concretizar, passa a ter um pesadelo recorrente, no qual é perseguida por um homem cujo rosto não consegue ver mas que suspeita ser Aguiar, pois esse homem chama-a de “menina” tal como o criado fazia. A arma que esse homem sem rosto lhe aponta é, como ela mesma explica, símbolo de um “impulso sexual não realizado” (p. 89)¹³. Tendo consistentemente tentado eliminar as suas ligações com o passado, tentado construir o seu próprio caminho longe da violência familiar herdada, e cultivando uma atitude de independência e segurança, quando o passado lhe invade o presente, Ana é levada a confessar a sua identidade fraturada, construída à sombra de uma África que só existia na sua memória – a África da sua infância “perdida e amada” (KHAN, 2007, p. 23) –, mas que espreita através das sensações corporais:

Sentia-se a mergulhar de cabeça num mundo de fantasia, o mundo do passado. Durante anos parecera não ter importância nenhuma, pensava que aprendera a controlar o destino e se tinha transformado numa pessoa diferente, madura. E de repente, por causa de um cheiro, o passado rompe esta barreira de segurança em que vive e sujeita-a a esta aflição. *A culpa é daquela terra maldita onde nasci. Desde criança que está emboscada dentro de mim à espera de uma oportunidade. Sinto-a conspirar no corpo pegajoso quando sudo, no movimento das ancas que não controlo, no olhar grandioso com que observo o mundo.* (p. 105, itálicos do original)

12 Note-se que o possessivo usado por Ana para se referir a Aguiar não é, em nenhum momento da narrativa, desconstruído, o que talvez sirva para ilustrar a ambiguidade das relações coloniais e o complexo universo dos afetos que nelas está contido. O possessivo tanto expressa a afetividade da menina em relação ao criado que a fascinava, quanto desvela a ideia de posse inconscientemente interiorizada por si. Uma vez cristalizada nas memórias de infância, a figura do empregado emerge ambígua; talvez, por isso, se compreenda que Ana continue a lembrar-se e a referir-se a Aguiar desse modo e não perceba que, ao fazê-lo, reproduz de alguma maneira a prática colonial opressiva de os criados serem “posse” dos patrões.

13 Embora seja apenas um pormenor, é curioso reparar que as sensações olfativas têm também aqui uma importância central. Com efeito, à medida que cresce o fascínio por Justino e os sonhos se repetem, Ana começa a desinteressar-se do marido e, pela primeira vez, a protagonista refere o incómodo que o “cheiro acre” deste (p.90) lhe causa.



A relação sexual entre Ana e Justino consuma-se como se de uma cerimônia religiosa se tratasse, o corpo dele deixa-a em puro êxtase e é nesse instante que o passado e o presente se confrontam. Ana, desarmada e ainda “em estado de graça” (p.107), confessa a Justino que, ao conhecê-lo, percebeu que só poderia ser feliz reconciliando-se com a sua história e não renegando as suas origens africanas. No entanto, Justino não é Aguiar e o passado urge ser contextualizado à luz do presente. A resposta desassomburada e irônica de Justino enfatiza precisamente não só a irrecuperabilidade do passado mas também, e acima de tudo, o imperativo de a mundividência colonial não se repetir: “— Outra portuguesa doente de África. Parece uma epidemia! Graças a Deus pertences à última geração que foi contaminada.” (p.107)

Justino, como o seu próprio nome parece indicar, é o paladino dos justos, não mais o colonizado submisso forçado a seguir a mentalidade do colonizador. Justino não fala em ajuste de contas, porém assume uma voz plena, fala em nome próprio, tem uma visão crítica sobre os acontecimentos históricos, assume abertamente os seus gostos e hábitos culturais e é capaz, sem peias, de identificar os resquícios de nostalgia colonial nos comportamentos dos portugueses, assim como de confessar que o dia mais feliz da sua vida foi o dia da Independência de Angola.¹⁴ Justino não é subserviente perante Ana, ao contrário do que fora Aguiar perante os pais dela. Justino exerce, aliás, um forte ascendente sobre Ana, operando-se na relação amorosa uma assinalável inversão de papéis. Na cena da relação sexual entre os dois em pleno tiroteio no Ruanda, é Ana quem assume o papel vulnerável e passivo. Justino excita-se com a adrenalina do perigo e o som dos tiros, já Ana, assemelhando-se a uma presa, paralisa com o medo e a violência que rodeia o hotel. É nesse ato sexual congregador de sensações tão contrastantes que o filho de ambos é gerado.

No penúltimo capítulo do livro, constituído por um diálogo intenso entre Ana e Justino, descobre-se que ele está de noivado marcado e que não pretende deixar de se casar em favor de uma relação monogâmica com Ana. Esse diálogo ganha, destarte, uma enorme relevância na história não só porque evidencia duas lógicas culturais opostas, a monogamia e a poligamia, mas sobretudo porque enfatiza a dificuldade de uma reconciliação total com um passado marcado pelo signo da violência. Exaltada e contrariada com o arrojo e a segurança de Justino, Ana perde o controle e é incapaz de abafar as contradições da sua herança colonialista ao desejar, por breves instantes, viver no tempo colonial, num tempo de impunidades convenientes. Leia-se: “— Estou ferida! Com o ódio e a raiva com que estou matava-te e ficava tudo resolvido! [...] matava-te da mesma maneira que o meu pai deve ter feito com o Aguiar...” (p.135-136)

É nesta troca de acusações que se opera a tentativa de acerto de contas com o passado. Num choro compulsivo e misturando sentimentos e situações, Ana assume a culpa pelo silêncio da morte de Aguiar, mas reitera não ter culpa do que os antepassados fizeram na África, revelando, deste modo, a existência de uma correlação entre o seu percurso individual e a história coletiva dos portugueses na África. Mesmo não querendo ou até recusando culpas, Ana é herdeira da pesada experiência colonial e vive ensombrada de memórias contraditórias de amor e de ódio. O seu reencontro com o passado exige a destruição de mitos. O filho de Ana e Justino é o resultado desse confronto entre branco e preto, entre português e africano mas num tempo diferente, num tempo em que o mestiço poderá ganhar voz, tal como ambos acabam por re-

14 A não subserviência de Justino encontra-se igualmente em certas avaliações que faz como a de Lisboa ser “Uma velha cidade que não cheira bem, nem mal.” (p.97), em certas declarações como a de sentir saudades do “cheiro nauseabundo dos trópicos” (p.97); mas também nas apreciações que elabora sobre a falta de talento dos portugueses para aproveitarem a vida; ou, ainda, na denúncia do racismo dos portugueses (“Os portugueses são racistas e o orgulho ferido é gravado pela miséria dos que vivem na periferia, à margem da sociedade portuguesa!” p.110). Justino lamenta ainda o impacto da cultura do colonizador na sua vida, uma vez que, por pertencer a uma família de assimilados, todas as suas memórias de infância estão presas à cor branca.

conhecer: “Foram mudanças a mais para uma só geração! Não vou negar que ele vai ter um longo caminho para percorrer, mas o mundo é cada vez mais mestiço e as pessoas têm cada vez mais identidades...” (p.138) Através do filho mestiço que irá ter, a ligação da protagonista à África emerge do passado e presentifica-se para sempre na sua vida.

A impossibilidade de um final feliz para Ana e Justino enquanto casal realça naturalmente as dificuldades de reconciliação total com o passado e de superação dos traumas coloniais no espaço-tempo de apenas uma geração. Todavia, se, até conhecer Justino, Ana afirmava não querer ter descendência, assumir a gravidez resultante da relação de ambos é uma forma de resistir e de sobreviver, é afinal uma maneira de preencher o vazio deixado pela orfandade de que ela irremediavelmente padece. A relação com Justino permitiu-lhe, deste modo, desprender-se do passado e sentir-se minimamente em paz com ele, por outras palavras, permitiu-lhe livrar-se do segredo sobre a morte de que foi testemunha, oferecendo-lhe a cura de que tanto precisava: a possibilidade real de construir a sua própria família, ou seja, a oportunidade de um recomeço através dum filho. Há uma esperança latente no final do romance, uma esperança não isenta de dificuldades, mas ainda assim luminosa. Ana enceta um caminho de redescoberta do passado através da memória, uma jornada solitária mas resolvida para que ela, pesem as contrariedades, se possa reintegrar na sociedade. Os traumas do passado não enfraquecem a possibilidade de Ana ser bem sucedida e é essa aura de superação que distingue o trajeto órfão da protagonista.

5. Coda

O romance de Margarida Paredes propõe uma abordagem descomplexada e crítica não só da relação entre colonizador e colonizado, mas também da visão nostálgica dos portugueses em relação a uma África perdida, das relações pós-coloniais entre portugueses e africanos a partir da cooperação económico-política, das diferenças culturais e da violência que, na década de 90, atingiu diferentes países africanos, sendo disso exemplo o genocídio que aconteceu no Ruanda na primavera de 1994.

A opção da autora ao retratar o genocídio e os conflitos étnicos no Ruanda poderá ser lida, por um lado, como uma forma de evitar referir-se à conturbada situação sociopolítica angolana que se vivia na mesma época e, por outro, como uma forma de, não se restringindo ao caso das ex-colónias portuguesas, expor as complexidades do continente africano, agravadas em grande parte pelo colonialismo europeu. O momento vivido no Ruanda por Ana e Justino durante a sua viagem de trabalho àquele país desencadeia um acerto de contas com as suas memórias que Ana ainda não tinha feito e precisava urgentemente de fazer. Descrevendo o medo que sentiu em Kigali, a capital do Ruanda, Ana desabafa: “Misturo a fuga desordenada da minha família de Luanda em 1975 e as mortes, do meu pai e do Aguiar, com os corpos dos ruandeses mutilados espalhados pelas estradas e campos do país.” (p.122) A violência vivida na infância e a violência observada no Ruanda misturam-se, desvendando um processo de luto individual ainda por realizar. Ao ser confrontada com o ódio e a violência, Ana assume-se como uma “testemunha horrorizada” (p.123) e, mesmo que, nesse instante, a personagem se refira especificamente ao massacre étnico que tinha acabado de presenciar, é lícito adivinhar nas entrelinhas o horror das impunidades praticadas durante a época colonial da qual também foi testemunha (como por exemplo a morte de Aguiar). Talvez seja por isso que Ana não se demita da sua parcela de culpa ao declarar: “Somos todos culpados.” (p.122)

O estado de orfandade que caracteriza o percurso individual de Ana poderá ser lido como sintoma de um drama silenciado e transmitido transgeracionalmente. Os fantasmas que inquietam Ana e que a forçam a visitar as memórias de infância, nomeadamente a horrífica morte de Aguiar e a desagregação da



família, remetem simbolicamente para um passado de violência que não poderia ter sido ignorado porque o seu rasto estava fadado a reaparecer. O segredo que Ana guardou e que, no auge do seu confronto com Justino, emerge aparentemente descontextualizado, associa-se a sentimentos de culpa e de vergonha reprimidos, podendo mesmo ser o resultado de um trauma que não foi superado e que, por isso, reaparece. Ao analisar a noção de “*transgenerational haunting*” proposta por Abraham e Torok, Christine Bertin (2010) explica que os segredos não revelados e os dramas não resolvidos têm o potencial de serem transmitidos de geração em geração. E muitas vezes esses segredos acabam por impregnar as ações da geração mais nova, a ponto de a afetarem negativamente. A reação de Ana ao sentir-se preterida por Justino mostra, na verdade, os resquícios da mundividência colonialista herdados por si, mesmo se inconscientemente. A desconstrução dessa visão do mundo é, portanto, condição necessária para que Ana sobreviva, deixando de “viver encarcerada no mito de um passado e de uma África que já não existe” (p.136).

Referências

BERTHIN, Christine. **Gothic hauntings: melancholy crypts and textual ghosts**. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2010.

FALCONI, Jessica. O sal da terra. **Buala**. 2 ago. 2011. Disponível em < <http://www.buala.org> >. Acesso: 15 set. 2016.

KHAN, Sheila. Memória Colonial - *O Tibete de África* de Margarida Paredes. **Jornal de Letras, Artes e Ideias**, Ano XXVII / n. 959, p. 23, 2007.

MARGARIDO, Alfredo. **Estudos sobre literaturas das nações africanas de língua portuguesa**. Lisboa: A regra do jogo, 1980.

PAREDES, Margarida. **O Tibete de África**. Vila do Conde, Verso da História: 2015.

_____. Folheando com... Margarida Paredes. **Portal da Literatura**, 22 jun 2016. Disponível em < <http://www.portaldaliteratura.com> >. Acesso: 15 set. 2016.

PETERS, Laura. **Orphan texts: victorian orphans, culture and empire**. Manchester: Manchester UP, 2000.

ABSTRACT:

*Working as a countercurrent to the imperial rhetoric around the patriarchal family and home, the literary trope of the orphan offers a critical view of the Portuguese colonial and postcolonial experience, emphasizing the anxieties and traumas that were felt in the context of the end of the Empire, the Decolonization process and the return of settlers and their descendants to Portugal. The experience between worlds (the Portuguese and the African), which characterizes the trajectory of the protagonist of *O Tibete de África* – a novel published by Margarida Paredes in 2006 – manifests itself in a state of double orphanhood stemming from her father's death and subsequent disintegration of the family, as well as from the loss of her place of origin - Angola. This essay delves into this orphan journey, which has obvious symbolic repercussions.*

KEYWORDS: orphan, decolonization, return, trauma, Margarida Paredes.

RESUMEN:

*Al funcionar como contracorriente de la retórica imperial en torno a la familia y la casa patriarcales, el tropo literario del huérfano ofrece una visión crítica de la experiencia colonial y postcolonial portuguesa, enfatizando las ansiedades y los traumas que se vivieron particularmente en el contexto del fin del Imperio, de la descolonización y del retorno a Portugal de los colonos y sus descendientes. La vivencia entre dos mundos (el portugués y el africano) caracterizadora de la trayectoria de la protagonista de *O Tibete de África* - novela publicada por Margarida Paredes en 2006 - se materializa en un estado de doble orfandad resultante, por un lado, de la muerte del padre y la consiguiente desagregación de la familia y, por otro, de la pérdida del lugar donde nació - Angola. Es sobre este recorrido de orfandad de repercusiones claramente simbólicas donde se centra este ensayo.*

PALABRAS-CLAVE: huérfano, descolonización, retorno, trauma, Margarida Paredes.

