

FILMES DA ÁFRICA E DA DIÁSPORA

objetos de discursos

MAHOMED BAMBA
ALESSANDRA MELEIRO
Org.



FILMES DA ÁFRICA E DA DIÁSPORA

objetos de discursos

UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA

Reitora

Dora Leal Rosa

Vice-Reitor

Luiz Rogério Bastos Leal



EDITORA DA UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA

Diretora

Flávia Goulart Mota Garcia Rosa

Conselho Editorial

Alberto Brum Novaes

Angelo Szaniecki Perret Serpa

Caiuby Alves da Costa

Charbel Ninõ El-Hani

Cleise Furtado Mendes

Dante Eustachio Lucchesi Ramacciotti

Evelina de Carvalho Sá Hoisel

José Teixeira Cavalcante Filho

Maria Vidal de Negreiros Camargo



FILMES DA ÁFRICA E DA DIÁSPORA

objetos de discursos

MAHOMED BAMBA
ALESSANDRA MELEIRO
Org.

Salvador, EDUFBA, 2012

2012, Autores

Direitos para esta edição cedidos à Edufba. Feito o Depósito Legal.

Projeto gráfico, capa e editoração eletrônica

Alana Gonçalves de Carvalho Martins

Revisão

Isadora Cal

Normalização

Rodrigo Meirelles

Sistema de Bibliotecas – UFBA

Filmes da África e da diáspora : objetos de discursos / Mahomed
Bamba, Alessandra Meleiro, organizadores. - Salvador : ÉDUFBA,
2012.
??? p.

ISBN 978-85-232-0999-5

1. Cinema africano. 2. Diáspora. 3. Cinema africano - Aspectos
sociais. 4. Cinema africano - Aspectos políticos. 5. Antropologia. I.
Bamba, Mahomed. II. Meleiro, Alessandra.

CDD - 791.43

Editora afiliada à



Edufba

Rua Barão de Jeremoabo, s/n - Campus de Ondina

40170-115 - Salvador - Bahia

Tel.: +55 71 3283-6164 | Fax: +55 71 3283-6160

www.edufba.ufba.br | edufba@ufba.br

[...] os cineastas africanos, ao tomarem parte das estruturas multiculturais da Europa e dos Estados Unidos, entram no nicho de filmes antropológicos tanto na televisão quanto nos cinemas. As pessoas vão assistir aos filmes africanos como se eles retratassem a realidade da África, em vez de vê-los como filmes.

Manthia Diawara

Sumário

Introdução

- 9 **FILMES DA ÁFRICA E DA DIÁSPORA**
imagens, narrativas, músicas e discursos

Narrativas pós-guerra civil Angolana e Moçambicana

- 19 **A EXPERIÊNCIA ANGOLANA DE GUERRA E PAZ**
um olhar por meio da representação fílmica de Luanda em
Na Cidade Vazia (2004), de Maria João Ganga, e em *O Herói* (2004),
de Zezé Gamboa

Antônio Márcio da Silva

- 43 **RECONSTRUINDO O CORPO POLÍTICO DE ANGOLA**
projeções globais e locais da identidade e protesto em *O Herói*

Mark Sabine

- 75 **RETRATOS DE MOÇAMBIQUE PÓS-GUERRA CIVIL**
a filmografia de Licínio Azevedo

Fernando Arenas

A onipresença da música africana em
“filmes de autor” africanos

- 101 **A CAMINHO DE UM AMADURECIMENTO NA UTILIZAÇÃO DA**
MÚSICA NO CINEMA AFRICANO
Sembene, Sissako e Sené Absa

Beatriz Leal Riesco

- 129 **O FILME NHA FALA**
musical guineense de múltiplos trânsitos

Jusciele Conceição Almeida de Oliveira

Maria de Fátima Maia Ribeiro

Fronteiras, margens, alteridade e experiências diaspóricas

- 157 **A COSMOPOÉTICA DA FRAGILIDADE**
Abderrahmane Sissako, a sensibilidade cosmopolita
e a imaginação do comum
Marcelo Rodrigues Souza Ribeiro
- 189 **FILMES DE REGRESSO**
o cinema africano e o desafio das fronteiras
Amaranta Cesar
- 209 **ESQUIVAS**
representações das margens no cinema beur
Catarina Amorim de Oliveira Andrade

Realismo social, cinefilia e experimentação
em três filmes africanos

- 227 **UTOPIA, DISTOPIA E REALISMO NO CINEMA DE FLORA GOMES**
Denise Costa
- 239 **MOUSTAPHA ALASSANE, UM *BRICOLEUR***
NO CINEMA DO NÍGER
Cristina dos Santos Ferreira

Imagens do corpo da mulher e figuras do “eu” feminino
em quatro filmes

- 265 **CONSTRUÇÃO DE UMA NARRATIVA DE APRENDIZAGEM**
E *MISE-EN-SCÈNE* DO CORPO FEMININO EM *HALFAOUINE*
***E UN ÉTÉ À LA GOULETTE* (DE FÉRID BOUGHEDIR)**
Mahomed Bamba
- 293 **CERZIDEIRA DE MEMÓRIAS**
narrativas do dilaceramento em *Contos Cruéis de Guerra,*
de Ibea Atondi
Lúvia Maria Natália de Souza
- 309 **DE CARTA CAMPONESA (1975) À CARTA A SAFI FAYE**
Sugane Lima Costa

Introdução

FILMES DA ÁFRICA E DA DIÁSPORA imagens, narrativas, músicas e discursos

Os textos reunidos neste livro resultam de um exercício hermenêutico coletivo sobre um mesmo objeto: os filmes da África e de suas diásporas. São textos analíticos tecidos a partir de perspectivas diversas: antropológica, literária, sociológica, estética e política. Depois de ter despertado o interesse dos críticos ávidos de novidade, as obras dos cineastas africanos acabaram se constituindo em valiosos objetos de estudo para os pesquisadores universitários. Em resenhas, teses, dissertações e outros trabalhos acadêmicos, os filmes africanos são estudados como “textos” e pretextos a partir dos quais se elaboram reflexões teóricas abrangentes sobre questões identitárias, culturais e ideológicas que formam o bojo do pensamento pós-colonial e dos *cultural studies*.

Os filmes africanos, apesar de serem produtos culturais com traços idiossincráticos marcados, são também objetos estéticos e semióticos. São textos que podem ser usados, lidos, estudados, reapropriados pelos diversos públicos cinematográficos com vista nos seus particularismos culturais ou atentando para suas ousadias formais. A tarefa analítica de circunscrever a pluralidade de sentidos de qualquer objeto fílmico não dispensa, obviamente, o estudo dos fatores contextuais que incidem na sua organização discursiva interna. Os fatores extrafílmicos¹, aliás, justificam, muitas vezes, a seleção dos

1 Os estudos do cinema mundial numa perspectiva histórica, sociológica ou econômica (economia do cinema), por exemplo, ao destacarem a importância de alguns desses fatores, têm contribuído muito para a compreensão das mudanças e da evolução das práticas cinematográficas em muitos países africanos.

filmes nos eventos cinematográficos. Acoplar o rótulo de “filme africano” a uma obra, por exemplo, pressupõe um gesto de atribuição que situa a dita obra num determinado espaço geográfico e cultural. Mas não podemos esquecer que um filme africano é também um objeto significativo. O contato dos diversos públicos com os filmes faz deles objetos de discursos e objeto dos mais diversos tipos de atividades interpretativas. Com isso queremos dizer que a grade de leitura “culturalista” não deve se transformar numa norma ou no único *modus operandi* na análise dos filmes africanos. A mesma metodologia que preside ao estudo teórico dos filmes ditos ocidentais devem valer também para os filmes dos cineastas africanos.

Afinal de contas, como diz Bourdieu (2002, p. 4), “os textos circulam sem seu contexto”, isto é, não levam consigo o campo da produção, nem solicitam uma grande leitura pré-determinada. Bourdieu (2002) aliás, ia mais longe ao preconizar “uma ciência” que estudaria as lógicas que condicionam a circulação internacional das ideias e dos objetos culturais. Parte dessas lógicas está numa “série de operações sociais implicadas no processo de seleção (o que se publica, quem traduz, quem publica?) e de selo (editora, coleção, prefácio etc.)”. (BOURDIEU, 2002, p. 4) Tal “ciência”, na verdade, não passa de um estudo das condições de recepção das ideias e dos objetos simbólicos. É neste processo que a análise fílmica, em meio acadêmico, se constitui numa atividade heurística, mas também num campo de recepção com suas lógicas divergentes.

Tal “ciência”, na verdade, não passa de um estudo das condições de recepção das ideias e dos objetos simbólicos. É neste processo que a análise fílmica, em meio acadêmico, se constitui numa atividade heurística, mas também num campo de recepção com suas lógicas divergentes.

As novas tecnologias de armazenamento e reprodução (e de *download* legal ou ilegal) de filmes vêm facilitando o acesso rápido às obras e filmografias de cineastas africanos. Este fator tecnológico possibilita, de um lado, a organização de pequenas mostras e eventos culturais em torno dos filmes provenientes da África e de suas res-

pectivas diásporas. Por outro lado, permite que esses filmes sejam objetos de estudos. Parafraseando Bourdieu (2002), podemos dizer que, no caso da circulação internacional dos filmes africanos, cabe, em última instância, aos críticos, aos espectadores e aos diversos estudiosos do cinema, eles próprios inseridos em campos e contextos diferentes, reinterpretem esses filmes em função de objetivos ou critérios particulares.

É, no contexto particular deste livro, a lógica da apropriação dos filmes estrangeiros pela análise crítica que predomina e dá uma cara de leituras cruzadas ao conjunto das contribuições. No seu texto, Beatriz Riesco se interessa pelos filmes de três renomados cineastas africanos da jovem guarda que não só se destacam por um estilo pessoal na *mise-en-scène*, mas também pelo uso expressivo e autoral da música em seus trabalhos. A forte presença dos ícones e índices auditivos sempre contribuiu para dar este tom e esta cor tão idiossincráticos hoje reconhecidos às obras provenientes das cinematografias ditas periféricas. Porém, ainda há poucos trabalhos que questionem os cinemas africanos pela análise da música presente nas narrativas. Ora os filmes africanos não são nem avarentos nem desprovidos desta dimensão sonora. Ao contrário, da primeira geração dos cineastas até os mais contemporâneos nota-se uma preocupação em dar um “sotaque” local aos seus filmes pelo recurso ao canto em línguas africanas e às diversas sonoridades dos instrumentos percussivos (harpa, djembe, tatã) que fazem a riqueza das músicas africanas. Se Beatriz preferiu se interessar à análise desta dimensão sonora e musical no registro do cinema autoral, é porque ela tem a convicção de que está havendo uma mudança e uma consciência mais clara no uso da música nas filmografias de alguns cineastas africanos.

Já Antônio Márcio da Silva analisa as experiências angolanas durante e após quatro décadas de extensas guerras através de representações fílmicas no maior centro urbano de Angola, Luanda, nas obras *Na Cidade Vazia*, de Maria João Ganga, e em *O Herói*, de Zezé Gamboa. O autor vê, através de *O Herói*, que Angola será capaz de se reconstruir por meio de diferentes dinâmicas sociais e pessoais que

ajudarão seus cidadãos a superarem os traumas e as perdas enfrentadas por mais de quatro décadas. *Na cidade vazia*, para ele, entretanto, é mais cético com relação a tais mudanças e possibilidades, explicitando que a exploração dos mais fracos pelos mais fortes tem sido perpetuada desde a era colonial – e continuará assombrando os angolanos.

Mark Sabine também se debruça sobre *O Herói*, de Zezé Gamboa – um dos três filmes realizados em Angola no ano de 2004 –, tanto por se interessar pelas críticas realizadas sobre a sociedade angolana e sobre a ordem política da nação pós-conflito, quanto pelo fato do filme haver engajado uma audiência internacional geralmente alheia às especificidades culturais e históricas de Angola. Sabine enfatiza que, antes de alcançar uma audiência local, os cineastas angolanos devem assegurar financiamento e outras facilidades de produção fora de seu próprio país. Este mesmo cenário caótico de apoio ao cinema nacional reaparece em outro país africano, Guiné Bissau.

O diretor Guineense, Flora Gomes, num verdadeiro “percurso de combatente”, conseguiu reunir meios e condições para se afirmar profissionalmente, tanto em âmbito interno quanto internacional. E foi justamente com base nesses diversos trânsitos físicos e culturais – como as viagens da protagonista do filme *Nha fala* entre Guiné-Bissau – França – Guiné-Bissau (África-Europa) – que as autoras Jusciele Oliveira e Maria Ribeiro analisaram o filme de Flora Gomes. O artigo pontua que a articulação de diferenças, a negociação e a conciliação entre tradições e modernidades têm como protagonistas mulheres guineenses envolvidas em relações de gênero e em inscrições identitárias e continentalidade – África e Europa, lado a lado – que transcendem fronteiras geopolíticas e culturais.

Denise Costa, em seu artigo, acredita que o cinema de Flora Gomes pode ser visto como um contínuo de pensamento que prossegue em construção em cada um dos seus filmes – sua predileção por finais inconclusos nos permite imaginar que façam parte de uma continuidade intertextual e que sua obra seja parte de um pensamento

que vem sendo formulado pelo realizador a respeito de questões históricas e políticas de seu país.

As experiências do exílio e do trânsito entre diferentes paisagens culturais, entrelaçadas com as paisagens da memória, os panoramas da história recente da globalização, e a questão do cosmopolitismo da agenda internacional (as migrações transnacionais, o combate à pobreza como meta milenar global, direitos humanos etc.) são questões articuladas pelo cinema de Abderrahmane Sissako, segundo o artigo de Marcelo Souza Ribeiro. Para Ribeiro, o cinema de Abderrahmane Sissako constitui um exemplo de cinema transnacional, tanto por suas bases estruturais (recurso a diferentes fontes de financiamento, trabalho com técnicos, profissionais e atores de diferentes nacionalidades etc.) quanto pelo conteúdo de suas narrativas e pelas formas de sua narração. Nascido na Mauritânia, criado no Mali e atualmente residente na França, Sissako é um cineasta que vive o exílio e cujo cinema está intimamente ligado a esta posição. Para Sissako, os movimentos que o colocaram na condição de imigrante foram motivados pelo próprio cinema.

Para um conjunto significativo de filmes assinados por realizadores africanos, que vivem ou viveram a experiência da imigração, o retorno ao país de origem é a ocasião para representar um processo de (re)posicionamento identitário. Esse é o campo de interesse de Amaranta Cesar, que investiga a maneira como a encenação dessas trajetórias de um país a outro pode dar lugar tanto a novas operações de subjetivação, quanto a um cinema singular, que se cria nos interstícios das identidades – e que ela chama de filmes de regresso. No artigo, a pesquisadora se interessa, especialmente, pelos filmes *La vie sur terre*, de Abderrahmane Sissako e *Bled Number One*, de Rabah Ameur-Zaïmeche. Ao encenar o retorno ao país natal do cineasta migrante, esses dois filmes operam atravessamentos de fronteiras diversos para além dos limites geográficos. A análise do cinema diaspórico francês e africano pelo viés da interculturalidade é feita, também, por Catarina Andrade, através do filme *A esquiva*, que narra a história de um grupo de adolescentes de diferentes origens étni-

cas vivendo na periferia parisiense. Para a autora, o filme nos leva a refletir sobre o fato de que, entre o ontem e o hoje, pouco mudou na relação centro/periferia, dominante/dominado.

A representação do cinema africano a partir de dentro, de seu lugar de origem, no Niger, é feita principalmente por um grupo de quatro cineastas autodidatas. No contexto da pequena produção cinematográfica do país, Moustapha Alassane se apresenta como principal diretor, e são dois filmes da trajetória de Alassane que a autora Cristina Ferreira identifica como marcantes: uma ficção de média-metragem, na qual elabora sua própria leitura do gênero *western*, e um filme de animação, em que o autor constrói uma sátira política.

Refletindo sobre a tensão entre “o poder dizer tudo” e “o não poder mostrar tudo” no contexto de uma cinematografia não ocidental e da representação orientalista da mulher no cinema do Magrebe (como Tunísia, Marrocos, Argélia ou Egito), Mahomed Bamba analisa as estratégias de representação icônico-narrativa da figura e do corpo da mulher em duas obras do realizador tunisiano Férid Boughedir, *Halfaouine* e *Un été à la Goulette*. Para o autor, este novo orientalismo manifesto e ideologicamente assumido nas sociedades do Magrebe acaba sendo retratado por cineastas magrebinos nas ficções. Ao analisar a representação da intimidade das mulheres numa civilização em que elas vivem cobertas da cabeça aos pés, Bamba coloca em questão se os preceitos morais e éticos que regem a vida sexual e afetiva das comunidades do Magrebe são efetivamente genuínos ou são, simplesmente, valores morais e culturais importados da Arábia Saudita e do Oriente Médio.

Suzane Costa adentra no debate sobre formatos documentais da imagem, articulando uma discussão sobre a performance de quem escreve cartas, e, conseqüentemente, a questão da autoria em filmes montados na/pela “escrita de si”. O faz através de uma correspondência, uma carta-artigo endereçada à diretora Safi Faye, realizadora da carta-filme *Carta da minha aldeia*, performatizando um encontro íntimo com a etnodocumentarista nascida no Dakar, como a simular o próprio projeto fílmico de autoficção de Safi Faye.

É na tessitura da memória, da reminiscência e da evocação (con-juração) verbal do passado que Livia Natália de Souza indaga a cons-trução daquilo que chama de “narrativa de dilaceramento” no filme *Contos Cruéis da Guerra* da cineasta belgo-congolesa Ibea Atondi. Ibea revisita a guerra civil que assolou e esvaziou a capital de Congo Brazzaville de seus habitantes nos anos 1990. Para Livia, neste docu-mentário operam dois processos de interpretação de si e da realida-de: um processo que começa com o retorno da própria cineasta para a terra natal de seu pai e seu desejo de entender o que se passou; e um outro processo de indagação que aparece no trabalho de *mise-en-scène* da fala dos carrascos e das vítimas que parecem se revezar diante da câmera para evocar aquilo que cada um viveu diferente-mente. O comentário em voz *over* e a imagem da cineasta Ibea Atondi perpassam a estrutura discursiva do filme, misturam-se com o relato dos sobreviventes para formarem as principais figuras da subjetivi-dade deste documentário reflexivo construído na primeira pessoa.

Fernando Arenas debruça-se sobre o conjunto da obra do mais prolífico cineasta em Moçambique desde o início da década de 1990, o brasileiro Licínio Azevedo.

Sua filmografia oferece um mosaico da vida contemporânea em Moçambique, abordando uma grande variedade de questões impor-tantes para o entendimento da experiência pós-colonial e pós-guer-ra de Moçambique. Arenas proporciona importante contribuição, já que Azevedo não tem recebido a atenção crítica que merece – apesar de ser o cineasta mais importante daquele país.

Os autores-colaboradores deste livro não só falam dos filmes africanos como narrativas que retratam a realidade da África, mas também como obras que interpelam tanto pelos seus respectivos programas estéticos e poético-narrativos quanto pelas questões so-cioculturais e políticas que os cineastas abordam.

A ideia deste livro nasceu, portanto, de uma vontade de reunir e dar visibilidade a uma parte dos discursos teóricos suscitados pelos filmes africanos. O *parti-pris* da coletânea é pôr à disposição do leitor ensaios de viés mais analítico sobre os filmes africanos. Optamos por

uma perspectiva multidisciplinar. Sendo assim, os autores tiveram a liberdade de escolher filmes e cineastas e focar – em suas respectivas análises – os aspectos formais, estilísticos e temáticos que lhes pareceram pertinentes. A nossa intenção é privilegiar uma outra abordagem dos cinemas africanos, isto é, a partir das obras e dos conhecimentos produzidos pela atividade de leitura/interpretação dos filmes. Nessa perspectiva, a noção de filme africano passa a ser entendida como objeto cultural, mas também como realidade discursiva e narrativa singular. Se os cinemas nacionais já são plurais de um ponto de vista geográfico e cultural, eles o são ainda mais pelas diferentes maneiras como os próprios cineastas, com propostas estilísticas e estéticas particulares, e, às vezes, autorais, problematizam questões ligadas à subjetividade, às realidades comunitárias, nacionais ou transnacionais. Abordar analiticamente os cinemas africanos significa, portanto, indagar as formas como cada filme “pensa” e “refrata” essas realidades, e como articula estrategicamente as imagens, a música, os sons, as falas e as cores da sua narrativa ficcional e documental.

Mahomed Bamba e Alessandra Meleiro

REFERÊNCIAS

BOURDIEU, Pierre. Les conditions sociales de la circulation internationale des idées. *Actes de la recherche en sciences sociales* n. 145, p. 3-8, 2002.

DIAWARA, Manthia. A iconografia do cinema da África ocidental. In: MELEIRO, Alessandra (Org.). *Cinema no Mundo: indústria, política e mercado*. São Paulo: Escrituras Editora, 2007. p. 59-75.

Narrativas pós-guerra civil Angolana e Moçambicana

A EXPERIÊNCIA ANGOLANA DE GUERRA E PAZ um olhar por meio da representação fílmica de Luanda em *Na Cidade Vazia* (2004), de Maria João Ganga, e em *O Herói* (2004), de Zezé Gamboa

Antônio Márcio da Silva

INTRODUÇÃO

Os angolanos viveram a maior parte dos anos 1961 a 2002 em guerra. Durante esse período, passaram por quatro guerras com períodos intermitentes de relativa paz. Ao longo desses conflitos, muitas áreas de Angola tornaram-se campos de luta pelo poder entre dois principais partidos que lutavam pela independência – o Movimento Popular de Libertação de Angola (MPLA) e a União Nacional para a Independência Total de Angola (UNITA). Este período de conflito afetou a vida de milhares de civis angolanos, os quais testemunharam massacres, sofreram muita violência física e abuso sexual (especialmente as mulheres). Muitos angolanos foram deslocados de suas regiões e enfrentaram problemas adversos, tais como fome, poucos serviços de saúde e raras oportunidades de educação ou trabalho.

Em virtude das dificuldades socioeconômicas e políticas, as atividades artísticas e culturais também decaíram drasticamente. Por

exemplo, o cinema angolano sofreu em meio a essa agitação social, demonstrado pelo baixo número de filmes produzidos no período de 1960 ao início dos anos 2000.¹ Porém, desde o fim dos longos anos de guerra, em 2002, alguns filmes angolanos têm focalizado a experiência do país e do seu povo durante e após as guerras. Dois filmes de longa metragem produzidos no período pós-guerra civil – *Na cidade vazia*, de Maria João Ganga, e *O herói*, de Zezé Gamboa – enfatizam essa temática e por essa razão têm recebido aclamação internacional. Trata-se de filmes que fazem referência a períodos em que o povo angolano, em particular os residentes na capital Luanda, vivenciaram período de paz: 1991 em *Na cidade vazia*, e a partir de 2002 em *O herói*. Os filmes enfocam as experiências das guerras dos angolanos e as repercussões em suas vidas ao retratarem personagens que representam o povo comum e mostram o que a população passou durante o distúrbio, sem mostrar cenas das guerras em si. Os dois filmes retratam Luanda, porém os relatos dos personagens estabelecem conexões entre a capital Luanda e outras áreas do país devastadas pelas guerras. Ao focar em uma cidade da África, as referidas produções cinematográficas espelham experiências representadas em outros cinemas nacionais africanos. Sob essa ótica, Pfaff (2004, p. 89) argumenta que “A cidade africana [...] contém uma riqueza de experiências humanas capturadas por criadores cinematográficos africanos comprometidos politicamente como um microcosmo de forças históricas e sociais dinâmicas que afetam as suas nações como um todo”. Os cineastas, ao mesmo tempo em que mostram as experiências dos personagens angolanos em Luanda, usam o espaço urbano para capturar a dinâmica histórica e social do país, e, em particular, retratar os problemas causados pelas guerras em diferentes setores de Angola. Dentre os problemas, incluem-se os setores de emprego, de saúde e de educação e, por extensão, na

1 É importante destacar que, diferentemente da produção de filmes de Moçambique, que tinha uma infraestrutura desenvolvida, Angola não tinha uma produção de cinema nacional estabelecida (apesar de ter se desenvolvido em termos de produções para televisão). Para mais informações ver Andrade-Watkins (1995).

circulação do povo no próprio país, na destruição de famílias e no aumento da corrupção e do clientelismo.

Este capítulo, portanto, discute as formas nas quais as representações de Luanda em *Na cidade vazia* e em *O herói* funcionam como um microcosmo usado pelos cineastas para se referirem e comentarem as experiências das guerras dos angolanos e as consequências destes conflitos para os cidadãos de todo o país. A discussão empreendida neste texto está organizada em três seções: a primeira oferece uma retrospectiva histórica dos conflitos no país; a segunda discute os filmes para mostrar como os cineastas aludem aos problemas relativos à guerra ao situar seus principais personagens no maior centro urbano de Angola, Luanda, durante períodos de relativa paz na capital; finalmente, a última apresenta algumas considerações finais.

AS GUERRAS EM ANGOLA

Birmingham (2006) divide as décadas de guerra em Angola em quatro fases distintas: a guerra colonial (1961-1974); a guerra internacional (1975-1991) e os períodos das duas guerras civis (1992-1994 e 1998-2002), nas quais o MPLA e a UNITA combateram entre si ferozmente.²

Na guerra colonial, os angolanos lutaram por sua independência de Portugal, mas formaram diferentes partidos de libertação, dentre os quais três tiveram importante participação nos eventos posteriores: MPLA, UNITA e a Frente de Libertação Nacional de Angola (FLNA). Esta primeira fase de conflitos finalizou quando Angola tornou-se independente de Portugal, em 1975. Todavia, os partidos não lutavam somente por essa independência ao combater Portugal, mas também pelo poder. (JAMES III, 1992) Entretanto, apesar de os três partidos terem discutido a possibilidade de partilharem o poder,

2 Esta clara divisão das guerras em Angola que Birmingham (2006) propõe é também evidente, embora indiretamente, em estudos sobre o assunto; por exemplo, Guimarães (1998), Hodges (2001), James III (1992) e Somerville (1986). Para tanto, a divisão sugerida por Birmingham é seguida com o propósito de contextualizar o conflito descrito neste capítulo.

o MPLA se impôs sobre os rivais e tomou para si o poder. Como resultado desse conflito interno, uma nova guerra teve início em 1975.

Embora o MPLA tivesse erradicado a FLNA e derrotado a UNITA, a vitória não durou muito, pois a UNITA contra-atacou. Birmingham (2006) acertadamente chamou esse período de “guerra internacional” já que o MPLA e a UNITA estavam lutando entre si, desta vez com apoio internacional. Esse apoio tornou Angola um campo de batalha para adversários estrangeiros guerrearem entre si, fato comum na época em países de “terceiro mundo”. Dentre os países estrangeiros, a extinta União das Repúblicas Socialistas Soviética (URSS) e Cuba apoiavam o MPLA, enquanto os Estados Unidos e a África do Sul apoiavam a UNITA. Nesse conflito, a UNITA empregou táticas de guerrilha e ataques contra o MPLA. A África do Sul teve uma importante função para a UNITA, visto ter apoiado guerrilhas por toda Angola, o que causou problemas a muitos civis angolanos e prejudicou consideravelmente a economia do país. As guerrilhas, por exemplo, destruíram estradas e ferrovias, as quais eram essenciais para o transporte de bens de consumo por todo o país. Apesar de em alguns momentos distintos os partidos tentarem chegar a um acordo para terminar a guerra, as negociações não tiveram êxito. Além destes quatro países, a República do Congo, a República Democrática do Congo e a Zâmbia, vizinhos de Angola, também se envolveram na “guerra internacional”.

Nas zonas rurais, a luta era travada pela UNITA, visto que seus membros conheciam bem a região, especialmente lugares como Bié e Hanov. Nessas áreas, muitos angolanos tiveram que fugir para cidades ou países fronteiriços em virtude das atrocidades cometidas pela UNITA e pelas tropas governamentais. Uma das localidades-chave para os refugiados era Luanda, que se tornou superpovoada ao longo dos anos de guerra, porém sem infraestrutura para acomodar todos os migrantes. Para agravar a situação, muitas das pessoas que chegavam à capital quase não tinham pertences, já que haviam perdido tudo ao fugirem da guerra em outras regiões de Angola. Para

essas pessoas, o destino final em Luanda era, em sua maioria, as “favelas” – também conhecidas como *musseques*.

Por volta de 1991 havia claros sinais de um possível fim da guerra internacional. Esses sinais advinham da revisão de uma lei constitucional que definiu o país como um “estado democrático baseado no cumprimento da lei”, introduzindo-se um sistema multipartidário. (RPA, 1991, apud HODGES, 2001, p. 12) Esse movimento político parecia oferecer aos angolanos o direito de escolher seus representantes no poder. Tal momento político, entre maio de 1991 e setembro de 1992, de acordo com Birmingham (2006), foi um período em que os angolanos vivenciaram um otimismo espetacular e uma sensação de liberdade jamais presenciados no país por acreditarem que a guerra havia terminado. Por sua vez, o MPLA convocou uma eleição geral em 1992, e a UNITA, com o apoio e influência dos Estados Unidos, estava convencida de que conseguiria uma vitória esmagadora sobre o MPLA. Porém, os resultados não foram exatamente o esperado pelo ganancioso por poder e líder da UNITA, Savimbi. O partido teve um pior resultado do que esperava. A eleição não teve um vencedor no primeiro turno, mas também não houve segundo turno: a UNITA retornou para a guerra depois dos resultados por acreditar que a eleição fora fraudulenta.

Porém, diferentemente das guerras anteriores com lutas ocorridas basicamente nas áreas rurais, desta vez as grandes cidades abrigaram o conflito devido aos resultados da eleição. A UNITA descobriu que a principal razão para sua derrota foi que os moradores da cidade, que representavam um percentual considerável da população total de Angola até então, tinham apoiado o MPLA. Savimbi descobriu inclusive que áreas urbanas com o povo Ovimbundu,³ ao invés de o apoiarem, como esperava, tinham votado no MPLA, assim como angolanos fizeram em outras cidades. (BIRMINGHAM, 2006)

Diante da situação, Savimbi procurou vingar-se daqueles que considerou culpados por sua derrota. Portanto, o terceiro período da guerra, que duraria de 1992 a 1994, começou em Luanda, mas logo

3 Ovimbundu era o maior grupo étnico angolano e o principal apoiador da UNITA.

se espalhou para cidades menores do interior, tais como Huambo, Cuito e Malange. Savimbi puniu severamente tais cidades, especialmente diminuindo a provisão de alimento, fazendo as populações passarem fome. (BIRMINGHAM, 2006) Nesta mesma direção argumentativa, Simon (1998) observa que a maioria das capitais provincianas, incluindo Huambo, Cuito e Malange, foi quase que inteiramente destruída durante este período de guerra. O governo sofreu para controlar os ataques da UNITA, mas atingiu seu objetivo, ou seja, parar a UNITA, por volta de 1994, quando os angolanos acreditaram que a guerra havia acabado. Esta esperança pela paz resultou das intervenções da Organização das Nações Unidas (ONU), representada pelo enviado de paz Alioune Beye, o qual conseguiu assegurar um cessar-fogo em Lusaka, Zâmbia, em 1994. (BIRMINGHAM, 2006)

Entretanto, enquanto políticos usufruíam a paz em Luanda por aproximadamente quatro anos e beneficiavam-se da corrupção excessiva recorrente durante esse período, os seguidores da UNITA das áreas montanhosas preparavam-se para uma nova fase de guerra. (BIRMINGHAM, 2006) Como resultado, em 1998, após quase quatro anos de paz, o país retornou ao seu pior e mais cruel período de guerra. A UNITA utilizou sua tática mais efetiva, isto é, a guerrilha, para desestabilizar a gestão do governo do país. Seus membros atacaram diferentes regiões de Angola e começaram “um jogo de gato e rato” com o governo. Mais uma vez a UNITA fez muitas pessoas passarem fome em cidades como Malange e Cuito “ao impedir que a ajuda humanitária de alimentos fosse entregue via aérea por órgãos internacionais”. (BIRMINGHAM, 2006, p. 154)

No interior, a UNITA sequestrava crianças e as fazia servir a seu propósito militar, além de acusar qualquer dissidente de bruxaria e os queimava como forma de punição. (BIRMINGHAM, 2006) Os atos da UNITA se tornaram cada vez mais extremos e as pessoas que reclamavam das dificuldades da vida no campo ou da falta de gêneros de primeira necessidade (por exemplo: sabão, sal, comida e roupas, entre outros itens) eram acusadas de traição ou bruxaria e até executadas por causa disso. (BRINKMAN, 2000) Em adição a

isto, Richardson (2002) destaca que muitos refugiados, provindos das áreas controladas pela UNITA e que se deslocavam em direção a Zâmbia, relataram recorrentes ataques aéreos e terrestres por tropas do governo (as Forças Armadas Angolanas – FAA), os quais incluíam a “queima de vilarejos e safras, execuções sumárias, e estupro e saques generalizados”. (RICHARDSON, 2002, p. 5)

Até o início desta última fase das guerras em Angola, a comunidade internacional tinha, por intermédio da ONU, gasto muito dinheiro na tentativa de facilitar um acordo de paz no país em duas ocasiões prévias. Neste período, por sua vez, os representantes decidiram não interferir nos conflitos, já que concluíram que não poderiam efetivamente contribuir na solução dos problemas internos de Angola, e acreditavam que esse era papel a ser desempenhado pelos próprios angolanos. (RICHARDSON, 2002) Por isso, o governo angolano teve que gastar uma enorme quantidade de recursos financeiros em defesa; todavia, esse gasto implicou negligenciar outros setores. Por exemplo, em 1999, de acordo com um relatório do Fundo Monetário Internacional (FMI) de 2000, os gastos do governo em defesa e na ordem pública corresponderam a 41% do orçamento do país, enquanto gastos em setores sociais somaram apenas 9,4%; estes últimos gastos incluíam “educação, com 4,8 por cento das reais despesas do governo, e saúde, com meros 2,8 por cento”. (HODGES, 2001, p. 36) Diferentemente dos períodos anteriores de guerra, desta vez os angolanos questionaram o conflito e as dificuldades a que foram submetidos, visto a guerra já não lhes fazer mais sentido.

Em virtude da insatisfação do povo angolano, vários setores da sociedade começaram a questionar o autoritário MPLA, exigindo um fim para o conflito. Richardson (2002) argumenta que desde os anos 1970 essa foi a primeira vez que ocorreram demonstrações antigovernamentais em Angola. Como resultado, diferentes movimentos de paz surgiram a partir de 1999. Um exemplo são as diferentes igrejas, as quais haviam sido ignoradas por mais de 15 anos sob o governo Marxista-Leninista do MPLA, que iniciaram manifestações em prol da paz e encorajaram civis a fazer o mesmo. Entretanto, de

acordo com Birmingham (2006), somente em meados de 2000 é que as igrejas começaram a trabalhar com tais grupos na organização de manifestações pela paz. Entretanto, embora Angola seja um país repleto de riquezas naturais, tais como petróleo e diamantes, os civis angolanos revelavam-se infelizes por passar por dificuldades que resultavam na morte de sua população por subnutrição, por falta de serviços de saúde adequados e de medicamentos, e por falta de itens básicos à sobrevivência. O país manteve seu modelo colonial prévio em que poucas pessoas eram privilegiadas. Os civis angolanos tentavam sobreviver num país que era economicamente inseguro, e isso “levou à corrupção, violência e crime, o que afetou a vida de todos os setores da sociedade”. (BIRMINGHAM, 2006, p. 149)

É nesse contexto de destruição deixado pelas décadas de guerras que os filmes discutidos neste capítulo foram produzidos. Eles retratam a situação sociopolítica do país durante dois períodos de paz entre guerras e colocam sob foco a experiência dos angolanos nas guerras e as consequências das mesmas para a população. Ao se engajarem com diferentes questões relacionadas às guerras, os diretores usam a capital Luanda como o lugar onde todas as sequelas das guerras são claramente indicadas, quer seja pelos relatos dos personagens principais quer seja pela paisagem da cidade em si. Estes dois diretores angolanos, como argumenta Pfaff (2004) em relação a diretores africanos francófonos, usam a iconografia de uma cidade grande, que é também uma criação colonial, “como a base do discurso político para denunciar facetas neo-coloniais de suas nações independentes”. (PFAFF, 2004, p. 89)

NA CIDADE VAZIA

O filme *Na cidade vazia*, de Maria João Ganga, passa-se em Luanda por volta de 1991, período em que as guerras se concentravam nas áreas rurais. Não obstante, o filme aborda temas que mostram os efeitos da guerra na capital. Ele se inicia com um grupo de crianças, que inclui o protagonista N’dala (interpretado por João Roldan) – um

menino órfão de 11 anos da província de Bié, que foi levado de avião para Luanda pelo exército e por freiras católicas para que pudesse escapar da guerra –, que chega a Luanda, desembarcando da aeronave. N'dala, porém, foge do grupo enquanto os demais integrantes descem do avião. Ao longo do filme, uma personagem, sob o papel de freira, tenta descobrir o seu paradeiro, visto acreditar que Luanda “é uma selva”, e afirma: “Ele veio do mato e nunca sobreviverá aqui”. De fato, ela prova estar certa, pois N'dala realmente não sobrevive na cidade, mas antes de seu trágico fim, muita coisa lhe acontece na capital.

Já nesta curta sequência inicial, o filme explora vários problemas que os angolanos encontraram durante e após a guerra: primeiro, o enorme deslocamento de moradores rurais para a capital; segundo, famílias destruídas e dilaceradas por causa da guerra, indicado pelo fato de não haver, na aeronave, crianças acompanhadas por parentes adultos. A sequência também mostra a ajuda humanitária para os povos que sofrem por causa das guerras, representada pela freira que acompanha as crianças. Além disso, o uso de um avião nessa abertura é significativo, pois indica as limitações de acesso às regiões do interior uma vez que estradas, ferrovias e pontes haviam sido destruídas pelas guerrilhas da UNITA nos anos 1980; tal destruição, portanto, contribuiu muito para o sofrimento das pessoas no campo, especialmente pela fome, visto o abastecimento de alimentos se dar por estas vias de transporte.

O contraste entre o campo e a cidade é constantemente reiterado em todo o filme e mencionado por N'dala, por sua não integração ao modo de vida urbano. A desconexão de N'dala com o espaço urbano é inicialmente sugerida na sequência em que ele tenta atravessar a rua, arriscando-se ser atropelado e revelando sua não familiaridade aos códigos urbanos. Essa desconexão com a vida urbana é também evidente na sequência em que ele vai ao cinema. Todos os garotos estão apreciando o filme, porém ele dorme durante a exibição e não demonstra nenhum interesse. Entretanto, quando está no litoral ele encontra um pescador e lhe diz que ele gosta mais da praia, porque

“é mais como lá no Bié”. Portanto, apesar dos conflitos terem devastado sua terra natal, Bié continua sendo o lugar que lhe é familiar e onde ele quer estar, fato que explica sua recusa em aprender os códigos urbanos.

N’dala expressa constantemente seu desejo de voltar para o Bié, local onde ele acredita pertencer. Ele vagueia pela cidade, dorme ao relento e torna-se uma criança desabrigada. Embora isso não fosse um problema alarmante durante o período em que a história se passa, tornou-se um sério problema nas grandes cidades, particularmente em Luanda, no final da década de 1990 e no novo século, quando o filme foi efetivamente feito. Durante o período em que a história se passa (1991) e quando o filme foi lançado (2004), o número de crianças vivendo nas ruas cresceu consideravelmente. Por exemplo, de acordo com a UNICEF (The United Nations Children’s Fund), havia por volta de 1.200 crianças angolanas vivendo permanentemente nas ruas de Luanda em 1997, além de outras que passavam horas nas ruas vendendo coisas ou mendigando. (UNICEF, 1999, apud HODGES, 2001)

A experiência real de guerra de N’dala pelo relato de ter tido sua casa incendiada e toda sua família morta parece ser uma realidade distante às crianças da cidade. Tal contraste é sugerido em uma peça de teatro que alguns alunos ensaiam. Nesta peça, Zé (interpretado por Domingos Fernandes Fonseca) um garoto que N’dala encontraria e tornar-se-ia amigo ao longo do filme, interpreta o principal personagem na peça, Ngunga. As falas ensaiadas pelas crianças relacionam-se a crueldades das guerras encaradas por crianças sequestradas. Não somente a UNITA recrutou crianças para combater, como já mencionado, mas também o exército do governo o fez, roubando-lhes a sua juventude. Tais crianças tinham que agir como adultos e heróis corajosos, independente da sua idade, o que pode ser observado em um trecho da peça: “um homem nunca pode ter medo, é sempre um combatente”. Embora a fala faça parte de uma peça escolar, ela ecoa o discurso e o comportamento de jovens garotos angolanos, particularmente nas áreas rurais, em relação às

tropas. Independentemente do quão difícil essa participação forçada nas guerras era para os garotos nas áreas rurais, as crianças urbanas adotam um discurso mitológico, evidente na peça. Estas descrevem os combatentes como heróis, mas ignoram a dureza a que foram submetidos, expondo, portanto a ignorância da população urbana sobre as experiências reais da guerra nas áreas rurais.

N'dala se recusa a abraçar essa experiência adulta de ser um soldado que é imposta a outras crianças em diferentes regiões de Angola e, portanto, rejeita a oportunidade de tornar-se um herói de guerra. Isto é sugerido pelo fato de N'dala guardar consigo um carrinho de lata feito por ele em Bié. Embora alguém queira comprar o seu brinquedo, ele recusa a venda, apesar de sua necessidade de dinheiro. Portanto, o apego ao brinquedo sugere metaforicamente a recusa em abandonar a sua infância em prol da guerra. Ademais, ele revela ter medo de soldados, os quais normalmente eram quem pegavam crianças errantes e as fazia servir ao exército do governo. Quando ele está dormindo num banco de madeira e vê um caminhão com soldados, os *close-ups* da sua expressão facial revelam medo, porém foge antes de ser visto.

A experiência de N'dala na capital Angolana como um todo é bastante significativa e demonstra que apesar das populações rurais estarem sofrendo por causa da guerra, na cidade, muitas pessoas não parecem interessadas na guerra e preferem ignorá-la. As pessoas do meio urbano estão seguindo com suas vidas, divertindo-se e fazendo festas apesar dos conflitos; por outro lado, as pessoas nas áreas rurais passam fome e são deslocadas de seus lugares, ou ainda pior, são assassinadas. Por exemplo, a madrinha de seu amigo Zé, com quem Zé vive, aparece num salão de beleza; a prima de Zé, Rosita (interpretada por Júlia Botelho), é mostrada dançando num bar e posteriormente no filme ela dá uma festa para amigas prostitutas e para alguns homens. Além disso, o primo de Zé, Joca (interpretado por Raul Rosário), é um golpista e traficante que se diverte em festas e tira vantagem do infortúnio de outras pessoas para continuar o seu negócio desonesto. Uma das vítimas de Joca é o próprio N'dala, o

qual é recrutado para ajudar a ele e a outro homem a entrar na casa de um policial para roubar.

A atitude dos moradores urbanos para com as pessoas do meio rural, deslocadas por causa da guerra, como é o caso de N'dala, pode ser ilustrada pela resposta de Rosita ao apelo de Zé para que ela deixasse o menino viver em sua casa e, portanto, saísse das ruas, respondendo-lhe com uma pergunta: “E fui eu quem fez a guerra?” Além disso, sua pergunta também indica o quanto as pessoas estão cansadas das guerras que destroem o país e a sua gente, sem trazer benefício algum aos civis angolanos, especialmente àqueles que vivem na cidade. Por exemplo, Birmingham (2006) argumenta que ao longo dos anos de guerra os moradores das cidades foram poupados dos conflitos em si, porém se depararam com duras consequências “quando centenas de milhares de vítimas da guerra surgiram do campo para buscar refúgio do trauma que havia engolfado todos os povoados de Angola”. (BIRMINGHAM, 2006, p. 140)

Embora as pessoas deslocadas do campo para a cidade sofram muitos problemas, o filme explora aqueles associados às dificuldades das pessoas deslocadas e recém-chegadas na transição de mudança do espaço rural para o urbano de Luanda e no fato de tornar-se mais um cidadão urbano a viver dificuldades específicas. Na medida em que o filme se desenvolve, podem-se perceber muitos N'dalas por toda parte de Luanda, todos fazendo o que podem para sobreviver, vendendo coisas em semáforos e cometendo pequenos e até grandes furtos. Por exemplo, o motorista diz para a freira durante uma de suas buscas desesperadas por N'dala: “eles são tantos, irmã!” Como a freira previu na chegada do menino a Luanda, N'dala não sobrevive no espaço urbano e é eventualmente morto no final do filme, após assaltar a casa do policial e atirar nele. Portanto, ele sobreviveu à guerra, mas não conseguiu sobreviver à cidade. Apesar de ter escapado da guerra e evitado transformar-se em um soldado da UNITA ou do MPLA, N'dala acaba vítima de um vigarista urbano que recruta e explora pessoas em condições semelhantes à dele.

O HERÓI

O herói, de Zezé Gamboa, também se passa em Luanda, mas no período pós-guerra civil iniciado em 2002. Apesar de também focar na vida de um menino, Manu (interpretado por Milton “Santo” Coelho), o filme concentra-se principalmente na vida dos adultos, com destaque para Vitório (interpretado por Makena Diop), o herói epônimo. No filme de Gamboa, vê-se uma Luanda mais ocidentalizada, com outros problemas além daqueles identificados em *Na cidade vazia*. No início do filme, um grupo de garotos joga basquete, e isso claramente insinua a influência ocidental em Angola, especialmente a dos EUA. Além disso, mais adiante no filme, Manu é atacado por uma gangue de jovens criminosos, e os agressores exigem que lhes pague 50 dólares. Estes dois exemplos, basquete e dólares, estão claramente relacionados aos EUA e sugerem que, de todos os adversários internacionais que lutaram em Angola durante a guerra internacional, os EUA se tornaram o país com o qual os angolanos mais se identificaram. Ademais, esses dois símbolos americanos servem como uma metáfora para o desejo que o MPLA teve, ao longo da guerra internacional, de ter uma relação próxima com os EUA, apoiador da UNITA. Porém, o MPLA continuou no poder e finalmente conseguiu estabelecer a relação com a qual havia sonhado com os EUA em função dos interesses econômicos entre esses dois países, particularmente pelo petróleo.

Vitório é um ex-combatente que lutou nas guerras por duas décadas, desde seus 15 anos quando foi raptado e recrutado à força pelo exército angolano enquanto voltava para casa da escola. Em sua última participação na guerra, Vitório perdeu uma perna ao pisar em uma mina, o que é mostrado no filme em um *flashback* – uma das poucas imagens da guerra em si –, enquanto relata seu acidente. Vitório é mostrado em um hospital pedindo por uma prótese que há muito esperava. O filme revisita o hospital em inúmeras ocasiões e mostra a situação dos hospitais na Angola pós-guerra: carência de pessoal, infraestrutura pobre e escassez de medicamentos e camas. De acordo com Hodges (2001, p. 79),

Durante os anos 90, serviços básicos de saúde virtualmente sofreram um colapso, devido à guerra e à falta de recursos financeiros. Hospitais e postos de saúde foram destruídos ou abandonados, ou funcionavam com os serviços mínimos, geralmente sem quaisquer medicamentos ou equipamentos.

Por essa razão, a representação do hospital em *O herói*, assim como em outros filmes africanos, sugere que os hospitais “não representam saúde, mas morte” (PFAFF 2004, p. 96). As idas de Vitório ao hospital também indicam que se uma pessoa tem contatos, uma posição social e/ou dinheiro, ela pode conseguir o que precisa. Por exemplo, o médico se refere a Vitório como “apenas um soldado” enquanto diz a um colega médico, em francês,⁴ o que Vitório quer. Porém, Vitório lembra ao médico de que ele não é um soldado, mas um sargento, conseguindo, embora após algum sacrifício, receber uma prótese.

No entanto, seu *status* de herói de guerra não perdura muito, e o filme mostra como a sociedade angolana tratava alguém que dedicou a maior parte da sua vida em lutas nas guerras do país. Vitório se torna uma fonte de zombaria e indiferença para os angolanos, de crianças a adultos. Ele se orgulha de sua luta pelo país, que é simbolizada pela sua medalha de guerra de condecoração que carrega, mas seu papel heróico na guerra não atrai nem simpatia, nem admiração dos habitantes da cidade. Vitório se torna meramente uma representação dos muitos angolanos em situações semelhantes à dele. Muitos perderam seus membros em minas, já que existiam muitas por todo o país.⁵ Durante as duas últimas guerras que Vitório participou, pois esteve em guerras por 15 anos, milhares de civis foram mortos. Por exemplo, de acordo com Hodges (2001), a ONU estimou que entre 1992 e 1994 cerca de 300.000 angolanos morreram, ou “como resultado direto das lutas, dos bombardeios em áreas civis e incidentes

4 De acordo com Simon (1998), era comum para o governo trazer médicos estrangeiros para o país, particularmente do Vietnã e da Coreia, numa tentativa de resolver a falta de pessoal local. Entretanto, esses médicos não falavam português.

5 Os números são especulativos, visto que o acesso aos dados era de difícil tarefa para aqueles que queriam fornecer dados precisos.

com minas terrestres, ou indiretamente por causa da aguda subnutrição nas cidades sitiadas”. (HODGES , 2001, p. 15)

No seu retorno para Luanda depois da guerra, Vitório encontrou apoio apenas das pessoas que estavam encarando problemas similares por causa da guerra, não da elite no poder. Estas incluem a prostituta Judite (interpretada por Maria Ceíça), a qual perdeu seu filho e desesperadamente procura por ele; o menino Manu, cujo pai partiu para a guerra quando seu filho ainda era pequeno, porém nunca retornou; e a professora de Manu, Joana (interpretada por Patrícia Bull), uma mulher portuguesa que, por meio de seus contatos com a elite – ela tem um caso com o sobrinho do Ministro do Interior, Pedro (interpretado por Raul Rosário), consegue alguma ajuda para o herói.

Vitório vagueia por Luanda procurando um emprego. Apesar de mostrar a carta de seu médico que o declara um homem normal, não consegue convencer possíveis empregadores de que pode cumprir tarefas que demandam força física e, por isso, recebe recusas semelhantes: “és um herói, mas preciso de homens normais”. Por meio da experiência de Vitório de Luanda pós-guerra e as das pessoas próximas a ele, o filme focaliza problemas intrinsecamente conectados à guerra, como os já mencionados: deslocamento, falta de serviços de saúde decentes, péssimas condições sociais das mulheres angolanas, falta de educação, além de uma nova elite pós-colonial que surgiu e se estabeleceu durante os anos de guerra.

A presença de Judite no filme é extremamente significativa, apesar do filme não retratá-la diretamente na guerra em si, uma vez que ilustra diferentes lutas que as mulheres atravessaram durante as guerras e a situação destas na Angola pós-guerra. Seu papel sugere que apesar das mulheres terem lutado e sofrido durante as guerras, elas continuam sendo marginalizadas e exploradas por uma sociedade patriarcal machista no período pós-guerra. Durante a guerra, as mulheres eram frequentemente menosprezadas e mesmo que estivessem alistadas no exército, elas não eram vistas como essenciais na guerra e recebiam pouco reconhecimento por sua luta nos conflitos.

tos. A maioria dessas mulheres era alistada no exército para prover “toda variedade de serviços domésticos, de carga, e sexuais para os garotos no mato”. (BIRMINGHAM, 2006, p. 169) Contrariamente, as mulheres civis sofreram os mais horrendos crimes durante os anos de guerra, especialmente sendo estupradas – uma “arma de guerra” (BRITAIN, 2003, p. 45) usada por ambos MPLA e UNITA.⁶

Além de violência sexual, as mulheres sofreram outros tipos de violência. Por exemplo, Brinkman (2000) menciona que mulheres grávidas “teriam o ventre aberto por corte e o feto seria jogado fora.” Ademais, Brinkman destaca que em algumas ocasiões os maridos eram forçados a negar suas esposas, dizendo: “Esta é uma boa coisa. UNITA é um bom movimento!” (BRINKMAN, 2000, p. 13), enquanto assistiam aos soldados estuprarem suas mulheres. Em adição, as vítimas eram às vezes forçadas a desempenhar outros atos sexuais considerados perversões, tais como ter relações sexuais com parentes próximos na frente de todo o vilarejo. (BRINKMAN, 2000) Essa violência sexual durante a guerra é confirmada no filme pelos relatos de Vitório relativos a casos semelhantes. Por exemplo, ele conta a história de uma família faminta na qual o pai oferece aos combatentes sua esposa e filhas (a mais jovem com apenas 12 anos) em troca de comida. Entretanto, ao finalizar o ato sexual, os agressores jogaram apenas latas vazias para a família, enquanto zombavam de seus membros. Vitório ainda parece devastado por tais atos, o que o faz concluir que a guerra é “uma filha da puta”.

Na Angola pós-guerra a exploração e violência contra as mulheres, em particular estupros, são excessivas. Mulheres são forçadas à prostituição para sobreviver, porém, mesmo que tentem sair desta vida, restam-lhes poucas opções. No filme, a representação de Judite sugere que ela é explorada e quer escapar dessa vida para se estabelecer com o homem “certo”, porém, apenas no final do filme ela encontra alguém quando começa uma vida com Vitório. Toda-

6 Apesar de guerras terem tido um impacto profundo na vida das mulheres, não só em Angola, mas também em outros países, o assunto só foi trazido para a pauta internacional em décadas recentes, especialmente em discussões da ONU. (BRITAIN, 2003)

via, enquanto trabalha como prostituta, sofre violência, como fora ilustrado numa sequência após ter conhecido Vitório: ela apanha e é estuprada por um cliente porque ele não gostou de seu desempenho sexual. Judite suporta diferentes experiências penosas, mas o que ela não consegue superar é a perda de seu filho alguns anos atrás. Ela continua a procurá-lo, porém o filme termina sem que ela obtenha sucesso.

Outra importante personagem feminina no filme é a professora Joana. Os relatos feitos e os relacionamentos tidos por ela no filme com as classes trabalhadoras e dominantes revelam outros problemas pelos quais Angola está passando, especialmente em relação à educação. A representação de Joana também funciona como uma metáfora para a ajuda estrangeira que os angolanos têm necessitado para sua sobrevivência durante e após a guerra na reconstrução do país. Ela é portuguesa, mas não volta para Portugal com seu pai, como muitos portugueses fizeram desde a independência de Angola; ela escolhe ficar no país. Ela quer ajudar na reconstrução do país e é retratada como uma pessoa boa que se interessa pelo bem estar dos semelhantes. Por exemplo, ela cumpre um papel de quase-mãe para Manu e tenta impedi-lo de ir adiante numa vida de pequenos crimes nos quais ela sabe que ele já se envolveu.

Joana também parece acreditar que a reconstrução e o progresso do país só serão possíveis se o povo lutar e o governo cumprir sua parte. Ela é uma pessoa que critica as políticas do governo, especialmente a falta de apoio à educação. Apesar de ter uma paixão pela educação, sua atitude sugere que sem o apoio do governo não há muito que os professores possam fazer. Sua crítica em relação ao governo, por exemplo, é evidente numa sequência em que ela informa aos alunos que os professores entrarão em greve. Esse é um momento significativo no filme, pois toca nas mudanças feitas na lei pelo MPLA, porque, anteriormente, era ilegal fazer greve; isto foi permitido pelo governo apenas a partir de 1991. Hodges (2001) destaca que o sindicato dos professores (Sindicato Nacional dos Professores – SINPROF) tornou-se mais ativo entre todos os sindicatos que

representavam seus próprios setores, e envolveu-se na “organização de uma série de greves para pressionar por salários mais altos, pelo pagamento de salários atrasados e por melhorias na educação”. (HODGES, 2001, p. 83) Todos estes problemas são criticados no filme por meio da personagem Joana.

A situação da educação na última fase da guerra estava caótica, assim como estavam outros setores públicos. Professores recebiam baixos salários que diminuíram ainda mais depois que o país entrou em guerra novamente em 1998. Durante este período, apenas 8% do orçamento do Estado era destinado à educação, o que é um enorme contraste se comparado aos seus gastos de 47% em guerra e segurança. Hodges (2001) aponta que em outros países africanos havia menos de um soldado por cada professor de escola primária, exceto em Moçambique, mas que em Angola este número era de 2,5. Ainda de acordo com Hodges, as alocações altamente impróprias de verbas resultaram em uma séria carência de professores qualificados, livros-textos e outros materiais pedagógicos. As escolas nas áreas rurais foram destruídas ou abandonadas durante a guerra. Em contraste, o alto número de pessoas refugiadas nas cidades significou que suas escolas ficaram com número excessivo de estudantes sem terem os recursos necessários. (HODGES, 2001)

Entretanto, a elite angolana não tinha de lidar com problemas educacionais. A maioria das famílias ricas era privilegiada ao receber bolsas de estudo do Estado para enviar seus filhos para o exterior, não apenas no nível escolar, mas também no nível universitário. (HODGES, 2001) Durante o período entre as duas guerras civis (BIRMINGHAM, 2006), o orçamento geral para educação era muito baixo, e ainda 18% deste, em 1996, era gasto em bolsas de estudo no exterior, embora se comparado ao ano anterior esse percentual representava apenas a metade. (MINFIN, 1995; 1996; UNICEF, 1999, apud HODGES, 2001) Isto é fortemente criticado no filme por meio da representação dos conhecidos ricos de Joana. Seu quase-namorado Pedro era uma das crianças da elite que estivera estudando no exterior, nos Estados Unidos, e retornou a Angola para ocupar uma

posição de poder no governo. Joana é quem se opõe e critica Pedro. Para ela, é fácil para a elite não se importar com a situação da educação no país, já que eles não precisam dela porque estudam no exterior com o dinheiro do governo.

Além do caos no serviço público, um fator complicador para os angolanos que viviam nas áreas urbanas – as quais Luanda representa no filme – diz respeito ao número de deslocados por todo o país. A esse respeito, Hodges (2001) relata que em maio de 1991 os números acusavam em torno de 800.000 pessoas internamente deslocadas (PIDs) e 425.000 refugiados. Além disso, o autor aponta que, de acordo com informações da ONU, em junho de 1999 havia ainda 400.000 PIDs remanescentes daquelas desalojadas entre 1992 e 1994, “adicionadas às confirmadas 952.202 novas PIDs erradicadas desde o reinício da luta em 1998”. (HODGES, 2001, p. 22) Essas pessoas contribuíram para o aumento da população em Luanda. Observa-se que, já em 1995, a cidade tinha uma população estimada em 2.2 milhões de pessoas, ao passo que sua real capacidade era de menos de 1 milhão. (SIMON, 1998) Simon também nota que no ano de 1998 a cidade somava aproximadamente entre 20% e 25% da população de Angola.

Ao longo do filme, muitos deslocados estão desesperadamente procurando por seus entes queridos perdidos durante os conflitos, na maioria das vezes com a ajuda da mídia. Sequências mostrando filas de pessoas, inclusive crianças, procurando por seus parentes pela televisão, ao vivo, repetem-se muitas vezes no filme. Uma mistura de vozes em *off* combinam-se com imagens de pessoas procurando por seus parentes perdidos, o que denota o alto número de deslocados na cidade e o caos que Luanda está vivenciando em função dessa migração. Além disso, o Ministro do Interior usa o rádio para advertir as pessoas para que não venham para Luanda, já que a cidade já está superpopulosa. De acordo com Hodges (2001), o grande número de angolanos rurais que migraram para a zona urbana contribuiu para “uma das maiores taxas de urbanização da África”. (HODGES, 2001, p. 7) Consequentemente, isso mudou o perfil do país, ou seja, de uma

sociedade predominantemente rural para “uma onde cerca da metade da população vive nas cidades”. (HODGES, 2001, p. 21) Sendo assim, a população rural migra para onde a nova elite pós-colonial angolana está concentrada. *O herói* enfatiza repetidamente o grande contraste da elite com o povo deslocado e com a classe trabalhadora, especialmente por meio de referências aos privilégios da elite, como aos estudos de Pedro no exterior, aos bens materiais que possuem (belos carros e casas, água encanada). Salienta-se que ter água encanada era privilégio de muito poucos em Luanda.

A nova elite angolana era formada principalmente pela comunidade crioula de Luanda, seus aliados e seus clientes. (CHABAL, 2007) Ela era representada pelo presidente que concentrava a maior parte do poder, juntamente com seus aliados. Estes poucos membros da elite dominante estavam em uma posição financeira confortável, fator criticado no filme por meio do personagem Vitório. Portanto, o “abismo entre o estrato mais rico, coletivamente apelidado por alguns angolanos de as “100 famílias”, e o resto da população é suficientemente real”. (HODGES, 2001, p. 37) Diferentemente de *Na cidade vazia*, *O herói* mostra claramente diferenças entre as classes sociais dentro da cidade, em meio a uma excessiva corrupção e exploração que se tornaram comuns na Angola pós-guerra. Os poucos seletos têm acesso à educação, saúde e aos serviços públicos, enquanto a maioria da população tem pouco ou nada para sobreviver. Isto é sugerido no filme quando Vitório é encorajado por um homem em um bar a não desistir, o qual diz ao “herói” que “tudo está a ficar melhor”, a quem Vitório responde criticamente “sim, mas para alguns”.

Ao obter vantagem da situação em um país onde a maioria de seus habitantes luta para sobreviver, estes membros da elite encontraram maneiras para enriquecer (HODGES, 2001) por meio da renda gerada pela exploração do petróleo e de diamantes. A luta e as condições de vida da população urbana são evidenciadas em uma pesquisa feita em 1995, que mostrou que “61 por cento das famílias estavam vivendo abaixo da linha de pobreza [...] e que 12 por cento estavam vivendo em extrema pobreza”. (INE, 1996, apud HODGES,

2001, p. 29) A situação para os angolanos estava tão ruim que seu país ocupava o 160º lugar em um *ranking* de 174 países, no índice de desenvolvimento humano na edição de 2000 do Programa de Desenvolvimento da ONU (UNPD), a qual fora baseada em informações de 1998. (HODGES, 2001) Dessa maneira, ao mostrar as dificuldades pelas quais a maioria dos angolanos estava passando para sobreviver, o filme sugere que, apesar de ser um momento de reconstrução, as pessoas no poder estavam apenas interessadas em cuidar de suas próprias vidas e interesses e, acima de tudo, enriquecerem. Consequentemente, a população parece ter começado a desistir lentamente das mudanças que esperavam com a independência do país. Como a avó de Manu, Flora (interpretada por Neuza Borges), diz após ouvir as notícias no rádio: “Antes as pessoas se juntavam para resolver problemas. Agora, ninguém quer saber de nada”. Portanto, a guerra não fazia mais sentido e servia apenas “como um alibi para um mau gerenciamento econômico, permitindo ao regime lavar as mãos dos muitos problemas que na realidade são de sua própria autoria” (HODGES, 2001, p. 54), o que é criticado substancialmente em *O herói*.

CONCLUSÃO

Como em outros filmes africanos que retratam a cidade como lugar de contestação de identidade e crítica a má administração política e corrupção, os filmes discutidos neste capítulo representam Luanda como um lugar onde história e sociedade se entrelaçam. Ao retratarem as experiências dos personagens na capital, os filmes mostram as dificuldades que a guerra trouxe para a vida dos angolanos. A capital se torna um lugar de encontro de pessoas da área rural e da cidade. Esta relação serve ou para cooperar e ajudar uns aos outros a sobreviverem em períodos difíceis, como em *Na cidade vazia* em que Zé representa a pessoa urbana e N’dala a pessoa rural engolida pela cidade, ou para criar uma relação de exploração. Como exemplo desta última (no mesmo filme), Joca beneficia-se da situação. Por outro lado, *O herói* proporciona um retrato mais fragmen-

tado e detalhado dos setores social e público angolanos, que mostra um escopo maior dos problemas sociais resultantes da guerra e também da má administração do governo e da corrupção.

Vitório representa aqueles que lutam pelo país e acreditam em mudanças, mas se deparam com desapontamento, desilusão e desencrença por causa das pessoas que estão no poder. O filme mostra problemas relativos à provisão do sistema de saúde, educação e emprego no país – e a falta destes que os angolanos têm que suportar. Além disso, *O herói* mostra uma população que perdeu seu rumo e recebe pouca orientação ou ajuda daqueles responsáveis pelo bem-estar dos angolanos. Ademais, muitas crianças não têm mais seus pais e estão condenadas a tentar sobreviver sozinhas na capital “selvagem”, como a freira em *Na cidade vazia* se refere a Luanda. Entretanto, *O herói* dá um melhor fim para seu menino protagonista do que *Na cidade vazia*. O filme cria um novo modelo de família – Vitório, Judite e Manu –, que oferece uma alternativa para compensar seus membros por suas perdas de seus entes queridos; mas, no outro filme, N’dala não recebe uma alternativa e acaba encontrando a morte na capital.

Para concluir, a mensagem de *O herói* é que Angola somente será capaz de se reconstruir por meio de diferentes dinâmicas sociais e pessoais que ajudarão seus cidadãos a superarem os traumas e as perdas enfrentadas por mais de quatro décadas. A mensagem parece clara: é tempo de enterrar o maldito passado e seguir em frente com a vida em novas formas, isto é, através da solidariedade. *Na cidade vazia*, entretanto, não é tão positivo quanto *O herói*, e apesar do filme fazer referência às boas qualidades dos angolanos como uma maneira de sobreviverem aos desafios que a maioria da população enfrenta, é mais cético em relação a tais mudanças e possibilidades. O que o filme acaba dizendo é que a exploração dos mais fracos pelos mais fortes tem sido perpetuada desde a era colonial, e continuará assombrando os angolanos por muitos anos vindouros.

REFERÊNCIAS

- BIRMINGHAM, D. *Empire in Africa: Angola and its Neighbours*. Athens: Ohio University Press, 2006.
- BRINKMAN, I. Ways of Death: Accounts of Terror from Angolan Refugees in Namibia. *Africa: Journal of the International African Institute*, v. 70, n. 1, p. 1-24, 2000.
- BRITTAİN, V. The Impact of War on Women. *Race & Class*, v. 44, n. 4, p. 41-51, 2003.
- CHABAL, P. Introduction: E Pluribus Unum: Transitions in Angola. In: CHABAL, P.; VIDAL, N. (Ed.), *Angola: The Weight of History*. London: Hurst and Company, p. 1-18, 2007.
- GUIMARES, F. A. *The Origins of the Angolan Civil War: Foreign Intervention and Domestic Political Conflict*. Hampshire; London: Macmillan Press, 1998.
- HODGES, T. *Angola: From Afro-Stalinism to Petro-Diamond Capitalism*. Bloomington; Indianapolis: Indiana University Press, 2001.
- JAMES III, W. M. *A Political History of the Civil War in Angola: 1974-1990*. London: Transaction Publishers, 1992.
- NA CIDADE vazia. Direção: Maria João Ganga. *New York*: Global Film Initiative; Angola: First Run; Portugal: Icarus Films, 2004 (88 min.). 1 DVD, color. Legendado em Inglês.
- O HERÓI. Direção: Zezé Gamboa. Angola; David & Goliath; Portugal; Les Films d'Après-midi; França: Gamboa & Gamboa, 2004 (97 min.). 1 DVD, color. Legendado em Inglês.
- PFAFF, F. (Ed.). *Focus on African Films*. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 2004.
- RICHARDSON, A. Angola: Civil War and Humanitarian Crisis – Developments from Mid 1999 to End 2001. *UNHCR*, n. 8, 2001. Disponível em: <www.unhcr.org>. Acesso em: 15 ago. 2010.
- SIMON, D. Angola: The Peace is not yet Fully Won. *Review of African Economy*, v. 25, n. 77, p. 495-503, 1998.
- SOMERVILLE, K. *Angola: Politics, Economics and Society*. London: Pinter Publishers; Boulder: Lynne Rienner Publishers, 1986.
- ANDRADE-WATKINS, C. Portuguese African Cinema: Historical and Contemporary Perspectives – 1969 to 1993. *Research in African Literatures*, v. 26, n. 3, African Cinema (Autumn), p. 134-150, 1995.

RECONSTRUINDO O CORPO POLÍTICO DE ANGOLA projeções globais e locais da identidade e protesto em *O Herói*¹

Mark Sabine

INTRODUÇÃO

Na esteira do frágil otimismo gerado pelo Memorando de Paz de Luena, em 4 de abril de 2002, o ano de 2004 pareceu para muitos observadores ser um *annus mirabilis* para a produção cinematográfica em Angola. As décadas de conflitos armados que devastaram o país tinham também gradualmente acabado com a sua pequena, porém distinta, tradição cinematográfica, e fez de fato o ato de assistir a filmes algo inacessível à maior parte da população.² O lançamento naquele ano de três filmes feitos em casa – *O comboio da Canhoca*

1 Gostaria de agradecer aos seguintes colegas por suas inestimáveis ajudas e pelos conselhos na preparação desse artigo: Fernando Arenas, Anthony Soares, Raquel Ribeiro, Bernard McGuirk e Roger Bromley. Eu também gostaria de agradecer à generosidade da Universidade de Nottingham e do Conselho de Pesquisa de Artes e Humanidades da Grã-Bretanha e Irlanda do Norte (AHRC), por possibilitarem o período de licença de pesquisa durante o qual os primeiros rascunhos desse artigo foram preparados.

2 Como Arenas resume, “o cinema angolano praticamente desapareceu nos anos 90 como um resultado da guerra civil e da falta de atenção do governo nacional”. (2010, p. 114) Ver também Moorman (2001, p. 116) e Abrantes (1987) sobre o impacto da produção de filmes angolana na eclosão da guerra e restrições de orçamento.

(*Canhoca Train*), dirigido por Orlando Fortunato, *Na cidade vazia* (*Hollow City*), dirigido por Maria João Ganga, e *O herói* (*The Hero*), dirigido por Zezé Gamboa – levou a se falar de um renascimento do cinema angolano, patrocinado por um reativado Instituto de Filme e Multimídia nacional. Apesar de a aclamação internacional por estes dois recentes filmes em particular continuar, essa conversa de alguma maneira agora parece ter sido prematura. A paz continuada e uma espetacular explosão econômica expandiram as oportunidades para a expressão cultural, até mesmo numa Angola ainda por alcançar uma democracia livre e pluralista.³ No entanto, levará mais tempo para direcionar a carência de fundos para a produção de filmes, e as lacunas na infraestrutura e na técnica da produção cinematográfica local, pelo que cada uma das três atrações de 2004 levaram mais de uma década para serem produzidas, precisando confiar em fundos estrangeiros.⁴ Enquanto a gradual manifestação de uma viável indústria de cinema local permanece uma possibilidade, os três filmes oferecem exemplos inspiradores de como cineastas angolanos podem almejar identificar as preocupações e desejos dos públicos locais, mesmo quando se encontram forçados pelas circunstâncias do país pós-conflito, sendo obrigados a atrair fundos e audiência de centros de poder distantes, dentro de uma cada vez mais globalizada indústria de filmes e mídia. Em relação a este artigo, *O herói*, em particular, é notável pelos meios pelos quais ele equilibra o objetivo de comentar as realidades políticas e sociais na Angola pós-conflito com as necessidades de negociar restrições de liberdade de expressão em casa, e de engajar uma audiência internacional que é muito alheia às especificidades culturais e históricas de Angola. Num primeiro olhar, *O herói* apresenta um conto simples e acolhedor da sobrevivência e reabilitação pós-guerra, que estão ameaçadas por atitudes e práticas antissociais, mas que são em última instância alcançadas através do desprendimento e da solidariedade. Uma inspeção mais aproximada, no entanto, revela sua crítica poderosa não apenas da sociedade

3 Sobre a explosão da Angola pós-guerra, ver Hodges (2007).

4 Ver Arenas (2010) e Spranger (2005).

angolana, mas também, e particularmente, da ordem política da nação pós-conflito. No contexto globalizado a que a produção angolana de filmes contemporâneos deve se dirigir para ser financeiramente viável, o que é especialmente extraordinário é que a crítica de *O herói* envolve a reafirmação de uma cultura e *ethos* especificamente nacionais. O apelo do filme pelo ressurgimento de uma “solidariedade angolana” implica em um retorno para a agenda socialista da era independente, o que a liderança do MPLA (Movimento Popular de Libertação de Angola), no governo desde a independência, em 1975, abandonou há muito tempo.⁵ O filme exprime essa mensagem através de uma diegese e uma linguagem visual onde símbolos tradicionais dos valores “nacionais” de comunidade e diligência, e da aspiração de criar uma nova e inalienada humanidade, estão integrados em um retrato da vida do dia a dia numa Luanda pós-guerra. Como este artigo irá explorar, o desenvolvimento simbólico dos personagens do filme e de seus principais temas resulta em uma atenuada, porém claramente identificável dualidade hermenêutica no filme. A combinação do filme de narração focado no personagem com elementos de uma estética do realismo social permite que ele ofereça um conto otimista do triunfo de seu protagonista sobre a dureza do pós-conflito que o filme documenta. Ao mesmo tempo, o filme pode ser lido como uma alegoria criptografada, apresentando uma tributação mais pessimista da alienação e corrupção endêmicas, como doenças perpetuadas pela lógica da economia neoliberal, e das promessas quebradas das instituições governamentais e nacionais, que podem ser remediadas apenas com o retorno de uma agenda de desenvolvimento de inclusão social. Essa estratégia de criptografia simbólica, essencial para articular a mensagem de protesto do filme diante das circunstâncias de censura informal, possui um distinto *pedigree* nacionalista e revolucionário, tendo sido largamente empregada no que são agora canônicos trabalhos literários e cinematográficos associados à luta pela independência angolana. A reutilização dessa estratégia de *O herói* no seu exame das injustiças dos dias atuais su-

5 Ver Messiant (2007) e Hodges (2003).

gere a relevância contínua de um conceito socialista de uma cultura nacional popular, e de princípios políticos e estéticos associados ao *Terceiro Cinema* (Terceiro Cinema), num estado africano no início do século XXI se recuperando de décadas de violência e destruição.

CONSTRUINDO ANGOLA PARA UMA AUDIÊNCIA GLOBAL: O HOMEM COMUM ANGOLANO ENTRE O REALISMO SOCIAL E O DOCUDRAMA

Numa entrevista sobre *O Herói*, Zézé Gamboa ressaltou sua intenção de “contribuir diretamente para a tarefa da reconstrução nacional”, e da implantação do cinema como um “poderoso meio para o desenvolvimento” numa região onde as taxas de analfabetismo continuam altas.⁶ (GAMBOA, 2010, 2004) Entretanto, antes de alcançar uma audiência local, os cineastas angolanos devem assegurar tanto o financiamento como outras facilidades de produção fora do seu próprio país como, por exemplo, a distribuição no circuito dos festivais internacionais de cinema. Em 2004, um punhado de salas de cinema sobreviveram em Angola projetando filmes nos formatos 35mm e Betacam, mas foi somente após *O Herói* ter vencido o Prêmio do Júri para o Cinema Internacional (divisão de dramas) no Sundance Film Festival de 2005 (um dos mais de 25 prêmios que havia abocanhado até a data) que o lançamento de uma edição em DVD facilitou a sua circulação em Angola.⁷ O filme foi, portanto, concebido como necessariamente uma “estória universal” que reverberaria na “Europa Central, América Latina, África e em todos os lugares aonde existe ou existiu guerra [...] mostrando as crianças – os antigos instrumentos de guerra – que é possível viver em paz” (GAMBOA 2010) Os apoios técnico e financeiro necessários foram assegurados em Portugal e, particularmente, na França, tendo Gamboa trabalhado em ambos os

6 Alfabetização básica em português entre adultos em Angola nos dias de hoje é estimada em 70%.

7 Como Moorman (2001, p. 119) coloca, “os cinemas delapidados de Luanda habitados pelos desalojados pela guerra, um antigo cinema onde hoje o parlamento se reúne, e teatros transformados em restaurantes de alta classe são símbolos irônicos do estado contemporâneo da nação em Angola.” *Rua de Baixo* (2010) nota o número de prêmios ganhos por *O herói*, mas não os lista.

países na maior parte dos anos 1980 e 1990, após renunciar ao seu posto na corporação estatal da televisão angolana em 1980. (KEHR (2005) A preocupação em, simultaneamente, envolver e informar tanto os circuitos de festivais de cinema como as audiências locais traduz-se em um foco nas especificidades locais que são facilmente apreendidas pelas audiências estrangeiras, e uma abordagem de filmagem e edição que recorrem tanto às convenções de realismo social quanto àquelas da estética mais contemporânea e (supostamente) mais rentável do documentário de drama.⁸ Essa abordagem permite um equilíbrio entre uma história pessoal emocionalmente envolvente e um hábil esboço de um corte transversal na sociedade em Luanda, em direção à culminação do processo de desmilitarização em 2002-2003. O filme ilustra claramente como a infraestrutura e ambiente dessa, outrora tão bonita, capital foram severamente comprometidos devido a uma ampla explosão de população não gerenciada, quando milhões de angolanos fugiram do interior minado e devastado pela guerra. A maioria não tinha outra opção além de sobreviver nas favelas miseráveis ou *musseques*, que agora dominavam uma cidade cuja população proliferou de cerca de 750.000 habitantes, em 1975, para uma estimada em 4 milhões, em 2000.⁹ (VIDAL, 2007; ARENAS, 2010) Através do programa pós-guerra de desmobilização e “reintegração social”, eles se uniram a centenas de milhares de antigos combatentes militares do governo do MPLA e ao exército rebelde da UNITA. A falta de abastecimento de água e energia, esgotos ou coletas de lixo, a inadequação das estradas, transportes públicos, e a falta de aplicação da lei, unida à escassez de oportunidades de educação e empregos remunerados e legítimos sofrida

8 Com exceções significativas que serão discutidas abaixo, a filmagem e edição de *O herói* contribuem para a caracterização que Dereck Paget oferece “da prática moderna na (realista) ficção televisiva”, com o uso de “sets realistas ou locações de verdade, ‘key lighting’, som gravado para a máxima limpidez da sequência narrativa, edição de continuidade [...] e música não diegética mixada durante a pós-produção para influenciar o clima”. (PAGET, 1998, p. 75)

9 A taxa precisa do crescimento populacional em Luanda é difícil de acertar, já que nenhum censo foi conduzido desde os anos 1970. Pitcher e Graham (2006, p. 177-178) dão números de 300.000 nos anos 1950; 800.000 nos anos 1970; 3,5 milhões em 2004. A estimativa atual da ONU é de 4 milhões.

pelos habitantes das *musseques* é abundantemente demonstrada à medida que os protagonistas do filme são apresentados, e são contrastados com o luxo desfrutado por um pequeno círculo ao redor dos escalões superiores do governo do MPLA, e que vivem em opulentos condomínios fechados a beira mar.¹⁰

Em nível de estrutura da trama, o filme procura sua análise abrangente do estado em que se encontra aquela nação, situando o seu homônimo “herói” como um homem comum pós-conflito, cuja jornada ao redor de Luanda o conduz a encontros com uma variedade de tipos sociais. Vitório (Oumar Makéna Diop) – cujo nome indica o uso de simbolismo e ironia no filme para equilibrar um otimismo superficial com uma velada crítica política – é um sargento recém-dispensado que perdeu a perna em uma explosão de uma mina terrestre nos últimos meses da guerra civil. No início do filme, Vitório junta-se à minoria de angolanos de sorte, estimada em 62.500 pessoas, vítimas de minas terrestres, às quais foram fornecidas próteses de membros de boa qualidade.¹¹ Embora tenha se tornado mais uma vez – nas palavras do médico que lhe fornece a prótese – um “homem válido”, Vitório permanece desempregado, desabrigado e totalmente excluído, como muitos outros, do espetacular *boom* econômico do país pós-guerra.¹² Faltando-lhe amigos ou familiares para apoiá-lo e dormindo ao relento nas ruas da cidade, um dia ao acordar verifica que sua prótese foi roubada. Em sua luta subsequente para recupe-

10 Em 2006, quase 40% das populações urbanas em Angola tinham falta de acesso ao sistema de água encanada e mais de 20% tinham falta de acesso ao sistema sanitário. (UNICEF, 2010) A taxa de mortalidade abaixo de cinco anos era de 220 a cada mil nascimentos em 2008, caindo dos 260 na alta da guerra em 1990. A expectativa de vida nacionalmente era de 47 anos em 2008, subindo de 42 em 1990. Pitcher e Graham estimam o “núcleo” da elite rica, fundada nos impostos de petróleo do estado de uma maneira que garante o poder da MPLA como uma forma de “autocracia de pacto”, em cerca de 3.000 indivíduos, apesar de haver também “camadas e camadas de beneficiários” de uma relação clientelista com o topo da hierarquia governamental. (UNICEF, 2006, p. 177)

11 Na crise sobre as minas em Angola, e a provisão de atendimento de saúde para os sobreviventes de minas detonadas, ver o relatório *Landmine and Cluster Munition Monitor* (2010) (monitor de minas e grupo de munição).

12 A maioria das fontes concorda que, em 2002, cerca de 65% da população angolana viveu abaixo do nível de pobreza reconhecido pela ONU de US\$ 1.25 por dia. As recentes alegações do governo, de que a pobreza tenha diminuído para 38%, foram endossadas por observadores da ONU Anon (2010), mas são questionadas por muitos outros partidos.

rá-la, Vitório cruza o caminho de quatro personagens cujas intervenções o ajudarão a alcançar uma nova vida civil que até agora lhe tinha sido negada. O primeiro deles é Maria Bárbara (Maria Ceixa), uma mãe separada da sua família por um ataque da UNITA, trabalhando agora sob o falso nome de Judite em um bordel de Luanda e à procura do seu filho desaparecido. O segundo é Manu (Milton Coelho), um adolescente órfão, esperto, porém problemático, cuja introdução para o espectador na sequência de créditos de abertura estabelece sua história como o foco narrativo secundário do filme. Crescendo em meio à miséria das *musseques* e ansiando por notícias do seu pai desaparecido, Manu cai inexoravelmente numa vida de crimes, apesar dos esforços da sua avó, Flora (Neusa Borges), e da sua professora Joana (Patrícia Bull), a filha de prósperos ativistas do MPLA, que agora está desiludida e se esforçando para manter a fé nos seus ideais sociais. Vitório encontra Joana por acaso quando ele retorna ao hospital da cidade buscando assistência, após o roubo da sua perna, e é ela, ao invés dos funcionários do hospital, que se desvia do seu próprio caminho para ajudá-lo. Explorando as conexões políticas do seu rico namorado *playboy* Pedro (Raúl Rosário), Joana consegue que Vitório faça um programa de rádio em conjunto com um ministro do governo (Orlando Sérgio), apelando para a solidariedade angolana e para a devolução da prótese. O que nenhum desses personagens suspeita é que a perna roubada está agora nas mãos de Manu, que a trocou por um rádio roubado em um dos famosos ferros-velho, que são centrais na grande economia do mercado paralelo de Luanda, e a está usando na tentativa de contatar o seu pai por meios de rituais de magia improvisados.¹³ Quando, logo após o programa, a avó de Manu descobre a perna, ela encaminha Manu para a estação de rádio onde, para sua vergonha, ele reconhece Vitório como o homem que recentemente o salvou de um ataque brutal por uma gangue de rua local. Apesar disso, tudo é perdoado; Vitório e Judite/Maria Bárbara – que, no ínterim, apaixonaram-se e resolveram começar uma nova vida juntos – tornaram-se grandes amigos

13 Na troca de *commodities* roubados em Luanda, ver Pitcher e Graham (2006).

de Manu e Flora, e Vitório, através do patrocínio do Ministro, ainda consegue um emprego como motorista do governo.

Reduzido a esses elementos de trama e a um final puro de felizes para sempre, o filme de Gamboa pode parecer culpado perante a acusação lançada contra várias obras compromissadas com a pobreza urbana e marginalização, que alcançaram sucesso comercial de bilheteria em todo o mundo. *Cidade de Deus* (*City of God*) (MEIRELLES; LUND, 2002) e *Quem quer ser um milionário?* (*Slumdog Millionaire*) (BOYLE; TANDAN, 2008) são, mais a mais, casos proeminentes de representações de exclusão social intratável, que douram a amarga pílula sociológica através de uma resolução de trama que satisfaz o desejo da plateia por uma mensagem inspiradora (geralmente individual) do triunfo sobre a desvantagem. Em *O Herói*, a excepcional boa sorte de Vitório e os benefícios que desta se espalham para os personagens à sua volta, dependem em grande parte dos encontros coincidentes que solicitam a intervenção de um *deus-ex-machina*, vindo na figura de um poderoso benfeitor, e também do altruísmo de duas mulheres, Joana e Judite/Maria Bárbara, a quem Vitório, inicialmente, pouco mais oferece do que sua cara bonita e sua história de vida comovedora. A evocação, através dessas duas personagens e de suas funções no enredo, dos mais poderosos arquétipos cristãos da virtude feminina – respectivamente, a mãe universal (Maria) e a prostituta redimida (Madalena) – é, entretanto, uma das muitas decisões presentes no roteiro e na escalação do elenco que possibilita envolver um público substancial em Portugal e, particularmente, no Brasil. O mais importante disso é a participação, nos papéis principais, das estrelas das telenovelas brasileiras, Ceíça e Borges. Enquanto Gamboa referenciasse as dificuldades de montar um elenco totalmente local em uma nação com somente quatro ou cinco companhias de teatro ativas (KEHR, 2005), as brasileiras não pareciam escolhas acertadas para a realização de um documentário de estética realista. Ceíça, em particular, luta para modificar o seu sotaque brasileiro e, além disso, mantém uma atuação exageradamente expressiva e emotiva, própria de telenovelas, de forma que, ocasionalmente, se

choca com o discreto desempenho de Makéna Diop e dos atores angolanos. Ao mesmo tempo, porém, a contribuição de ambas as mulheres aumentou enormemente a visibilidade e apelo do filme num Brasil que recentemente havia renovado o orgulho pelas suas raízes africanas e, particularmente, pelos seus laços culturais com Angola. Além disso, a caracterização de Joana e as referências à contribuição heroica do seu pai português na luta pela autodeterminação de Angola agradam as audiências em Portugal, destacando os legados mais benignos de uma relação de 500 anos de colonização. A implicação de uma herança cultural unindo Luanda a uma mais vasta comunidade lusófona é, entretanto, articulada pelo foco em práticas recreativas partilhadas, particularmente na cultura das espreguiçadeiras de praia e restaurantes de frutos do mar aproveitados pelos abastados e, entre os pobres, a indulgência em café e doces, para mulheres e crianças, e beber cerveja ao ar livre para os homens.

Quando se deixa de lado os artifícios para agradar o público, presentes na trama central de *O Herói*, e os sinais sedutores de familiaridade cultural que ela oferece, o que fica, no entanto, são imagens e alegorias de narrativa que funcionam segundo uma lógica dual de representação. Quer diretamente, quer através da construção de um quadro alegórico, estas imagens transmitem uma avaliação sombria e muito mais politicamente carregada de mal-estar da nação e suas perspectivas de recuperação pós-guerra. Quando essa lógica dual é identificada, *O Herói* parece menos preocupado em educar seu público global do que em garantir, por meio de um razoável grau de sucesso às bilheteiras e festivais internacionais, a sua projeção para a população angolana que Gamboa se referiu como sendo seu “público alvo”. Gamboa (2005) apresenta a condição abjeta de Luanda num formato que, por um lado, é internacionalmente reconhecido como possuidor de (alguma) credibilidade documental, mas que, por outro, não é limitado por objetivos estritamente documentais. Embutido dentro desse formato, entretanto, encontra-se um código simbólico a nível local específico que (combinado, num momento chave, com as descontinuidades da atuação de Maria Ceíça) deses-

tabiliza a mensagem superficialmente otimista do filme. Esse código também serve para sugerir a negligência da nação às mãos de uma cleptocracia arraigada no MPLA e a inadequação da ética individualista ou clientelista em que se baseia o atual modelo de reconstrução e desenvolvimento do país.

O balanço de estratégias usadas para documentar a sistemática disfunção econômica e social da Luanda pós-conflito, através de um drama exemplar de um heroico homem comum, é claramente delineado na sequência de créditos de abertura do filme. A imagem de abertura é um plano aéreo que varre as *musseques* de Luanda, e mostra como elas estão encostadas aos empreendimentos de luxo que abrigam a elite do MPLA. Isso é cortado para uma rápida sequência de planos seguindo a ação de um jogo de basquete da gangue de Manu em uma quadra ao ar livre improvisada. Juntas, essas imagens exemplificam como o filme muda de um uso esporádico de longos planos no estilo social-realista e música ambiente (sugerindo uma perspectiva panorâmica e localizando os protagonistas claramente dentro de um contexto socioeconômico), para uma preponderância de *close-ups* mais frequentes e planos de rastreamento em primeira pessoa (técnica de filmagem de *point of view*, ou POV), frequentemente acompanhados por música extradiegética (*extradiegetic music*), provocando a empatia do espectador com uma perspectiva individual do personagem. Essas duas abordagens de representação são nitidamente combinadas na conclusão da sequência dos créditos, onde Manu abandona o jogo (o qual, como sendo o mais popular esporte de Angola, torna-se um símbolo potente da aspiração de um garoto que quer escapar da pobreza) e é enquadrado no plano panorâmico que fecha a sequência, capturando uma vista panorâmica a distância do centro da cidade, da beira-mar e das luxuosas casas na ilha de Luanda. Nas cenas subsequentes que apresentam os principais personagens e eventos, cada sequência é cortada por um curto plano estabelecido para *close-up* e planos em primeira pessoa (POV) que mantêm um alinhamento com experiências individuais, enquanto resumem os problemas do país. A primeira dessas

sequências apresenta a chegada de Vitório ao hospital superlotado e com poucos recursos, onde nada funciona de forma transparente ou programada, onde os médicos quebram os seus compromissos e onde Vitório reivindica que ele está esperando a prótese prometida há dois meses, enquanto outros pacientes furam a fila. Uma volta a Manu, então, ilustra o seu deslize em direção à criminalidade, quando ele e sua gangue aprimoram as suas habilidades em furtos, desmontando uma bicicleta acorrentada na rua e fugindo com as suas partes mais vendáveis. Flora é apresentada em seguida, esgotada do trabalho e do levar água para casa vinda de hidrantes distantes pelas perigosas *musseques*, e incomodada com a pouca motivação de Manu com os seus estudos. A inclinação de Manu para escolher a vida do crime mais que a educação (como ele afirma, quer se estude, quer não, “vai dar tudo no mesmo”) é redobrada quando Joana e seus outros professores fazem greve em protesto contra grandes atrasos nos salários e nos orçamentos escolares. A inacessibilidade de serviços básicos, como educação e assistência médica, é posteriormente demonstrada quando cortes de energia impedem Vitório de ler sob as luzes dos postes e quando não existem ônibus ou mesmo táxis para levá-lo ao hospital. Nessa situação, Vitório é um dos 120.000 combatentes recém-liberados que (pela estimativa do governo) irá encarar o desemprego. Esse fenômeno é inicialmente apresentado como sendo parte do drama pessoal de Vitório (quando o chefe de um canteiro de obras fica bastante aflito com a situação de Vitório e decide mandá-lo embora com algum dinheiro, uma vez que ele não deseja dar um trabalho de construção para um amputado). Em seguida, porém, o desemprego é “documentado” em contexto mais amplo em um plano longo no qual Vitório caminha em direção a uma grande tabuleta fora do canteiro de obras que informa que “Não há vagas”, ao mesmo tempo em que um reluzente jipe passa por ele em (relativa) velocidade.

O retorno periódico para uma perspectiva panorâmica que esses artifícios exemplificam permite que a elaboração da psicologia dos personagens seja lida como contribuição para uma representação,

em um microcosmo, do estado pós-conflito do país. O desenvolvimento das linhas do enredo centradas em Vitório ou em Manu explora os danos acarretados para o psicológico individual e coletivo por décadas de conflito. No caso de Vitório, a difícil e dolorosa tarefa de aceitar uma identidade forjada por experiências de violências, de destruição e de privações, que frequentemente carecem de encerramento, é sugerida num plano dele confrontando o seu reflexo no espelho numa academia do hospital, quando ele aprende a andar com sua nova perna. Se Vitório tem idade suficiente para compreender a destruição do seu país como um processo histórico, uma geração mais jovem simplesmente aceita a ilegalidade, o roubo e a fraude ao seu redor. Embora Manu seja repreendido por Joana e Flora por roubar, ele enxerga isso como a sua melhor perspectiva de carreira e como meio de financiar a busca do seu pai desaparecido, e o filme delinea o progresso dele de roubos de componentes de bicicleta a itens de luxo, como aparelhos de som de carros. Vitório, entretanto, personifica o fracasso dos adultos em dar um bom exemplo. Logo após obter a sua prótese, ele vende as suas muletas no mercado paralelo, ao invés de retorná-las ao hospital, e usa o dinheiro ganho não só pra comprar necessidades básicas, mas também para adquirir consolações, como roupas da moda, cerveja e sexo. Além disso, Vitório somente assegura sua prótese em primeiro lugar subscrevendo as práticas sociais notoriamente hierárquicas e clientelistas de Angola, reivindicando aos médicos, com êxito, prioridade como um oficial do exército e herói de guerra condecorado, e assim passando por cima de tropas de civis e militares feridos. Embora o uso da hierarquia possa ser justificável a fim de responsabilizar as autoridades mais poderosas a prestar contas, Vitório posteriormente ostenta uma verdadeira arrogância quando usa o seu *status* de herói de guerra como justificativa para furar a longa fila daqueles que esperavam junto a uma bomba d'água. Mais sinistra que a aceitação ao furto, desonestidade e demonstração de superioridade, entretanto, é a falta de sensibilidade para com a violência. Enquanto a brutalidade casual é inevitável nos becos das *musseques* e no prostíbulo onde

Judite/Maria Bárbara trabalha, Manu e os seus amigos demonstram uma fascinação pelas armas e pela guerra que denuncia a identificação deles com a agressão e violência destrutiva como a mais efetiva solução para os seus desabonos. Somente após Manu ter sido atacado e roubado, faz-se um plano dele, observando-se num espelho no banheiro, que sugere a sua capacidade de refletir sobre a sua identidade e situação, e sobre as limitadas alternativas à violência e ao crime que estão disponíveis para ele.

Enquanto funcionando inequivocamente de forma a ilustrar as doenças da sociedade angolana pós-conflito, essas cenas exemplares constituem uma receita muito menos nítida para a recuperação nacional. De um lado, o filme indica como cada um tem sofrido por causa da guerra, confirmando que a violência e o trauma danificam a psicologia coletiva e geram situações em que todas as partes (sem excluir os oficiais do MPLA, como Vitório testemunha) comportam-se de maneira repreensível. Com isso ele oferece uma lição de reconciliação amigável através da contrição e do perdão, sem partilhar culpa ou aventurar-se a julgar um assunto tão controverso como a assimilação, dentro do governo angolano, do serviço civil e militar, de elementos do movimento da UNITA.¹⁴ Por outro lado, tal detalhe é construído em torno de um pequeno grupo de alegorias que, eu argumento, quando lidas simbolicamente, acionam a mais controversa mensagem de que a responsabilidade de assegurar a recuperação de Angola pós-conflito situa-se menos no Homem Comum alienado e de mãos atadas, lutando apenas para manter-se vivo, do que na elite do MPLA, a qual, através do seu abraço da economia neoliberal e sua implicação na fraude desenfreada, nepotismo e intimidação, traiu os princípios socialistas da época da independência e renegou as suas promessas de reassentamento dos refugiados, de reabilitação dos combatentes e de remoção das minas terrestres.¹⁵

14 Ver Méssiant (2007) e Vidal (2007a).

15 As eleições parlamentares prometidas pelo presidente dos Santos em 2002 finalmente aconteceram em setembro de 2008, com os candidatos da MPLA vencendo uma maioria impressionante Wheeler e Péliissier (2009, p. 375) e *Human Rights Watch* (2009). Após muitos anos de adiamento de eleições presidenciais, no início de 2010 o parlamento angolano revisou a

RECONSTRUINDO A CULTURA NACIONAL PARA UMA AGENDA LOCAL: O “HOMEM NOVO”, TRABALHO E PROGRESSO NA ALEGORIA PÓS-CONFLITO

Como tem sido descrito, embora o objetivo de Gamboa de documentar o estado de guerra da nação e educar a audiência popular lembre os objetivos sociais realistas do cinema, *O Herói* faz somente uso ocasional das técnicas de filmagem, de edição e montagem de som associados àquele movimento. Ao mesmo tempo, entretanto, pode-se identificar no filme outra herança da estética social realista, uma que é essencial para a representação da nação pós-conflito, e que é, além disso, associada às afirmações iniciais da independência de Angola. Essa herança é o uso de criptografias simbólicas de alegorias familiares, importantes dentro da diegese, com o intuito de elaborar a documentação da vida cotidiana proposta pelo filme, ao construir alegorias superimpostas e ideologicamente consistentes das relações socioeconômicas e políticas. Tal alegoria criptografada era comumente usada na literatura e cinema oposicionista de Portugal e nas suas colônias sob o Estado Novo a partir da década de 1940, servindo para articular polêmicas que não poderiam, sobre severas condições de censura, serem apresentadas transparentemente nas representações da vida nacional. Uma estética “neorrealista” da ficção, e o flexível e abrangente léxico de criptografia elaborado por romancistas como Alves Redol, Carlos de Oliveira e, em Angola, Castro Soromenho, tornaram-se fortemente associados às lutas marxistas pela independência e pela coesão das novas identidades nacionais em toda África governada por Portugal.¹⁶ É interessante especular se a escolha, n’*O herói*, dessa estratégia retórica foi determinada puramente pelas alarmantes intimidades, nos primeiros anos do novo milênio, de intolerância às críticas públicas abertas entre os membros da elite do MPLA, ou foi, como parece eminentemente plausível, feita

constituição nacional, estabelecendo o líder do partido com o maior número de cadeiras parlamentares como presidente.

16 Sobre criptografia simbólica em escritos “neorrealistas” e oposicionistas em Portugal e suas colônias, ver Ferreira (1992), Cardoso Pires (1972) e Sabine (2010).

expressamente a fim de reabilitar componentes da cultura socialista da era pré e pós-independência, e usá-los como um veículo de reafirmação dos valores nacionais supostamente traídos, por sua vez, pelo neoliberalismo.¹⁷

O começo para uma resposta a essa questão deriva do estudo da escolha das alegorias básicas a partir das quais a alegoria do *O Herói* é construída. Enquanto algumas dessas alegorias ativar as imagens e metáforas do discurso da nação em todo o mundo – por exemplo, casas e famílias e a (re)construção de ambas –, outras dizem respeito mais especificamente à retórica de afirmação nacional da Angola socialista. Destes últimos, os mais distintos e proeminentes são o “herói” Vitório e o seu corpo destruído e reconstruído. A carga metafórica dessas alegorias é a base para alegorias das vicissitudes de dois projetos nacionais do período socialista interligados, a saber, uma acelerada industrialização de acordo com os princípios socialistas, e a criação, através da educação, da reforma econômica e da socialização revolucionária, de uma nova humanidade. O conceito do “Homem Novo” comunista origina-se como uma ideia brevemente esboçada nos ensaios iniciais de Marx, mas adquire essência ideológica só nos escritos bolchevistas nos anos de 1920.¹⁸ O seu desenvolvimento na teoria política e na propaganda pós-independência do MPLA foi inspirado significativamente pelo programa traçado no ensaio de 1965 de Che Guevara, *Socialismo e o homem em Cuba*, e pelo programa cubano de educação e mobilização social desenhado para produzir uma subjetividade proletária inalienada; isto é, um trabalhador leal à sociedade coletiva e comprometido com os valores socialistas e emancipatórios da revolução.¹⁹ Os teóricos do MPLA sintetizaram este modelo com teorias (incluindo aquelas de Amílcar

17 Sobre matanças supostamente politicamente motivadas de jornalistas e ativistas de ONGs em Luanda, ver Birmigham (2002, p. 183) e *Human Rights Watch* (2004b).

18 Ver Marx (1961) e Scruton (1982). Meus sinceros agradecimentos vão para Robert Chilcote por me chamar atenção sobre essas fontes.

19 Ver Guevara (1969), Araújo (2005), Rius (1976), e UNAP (1979). Meus sinceros agradecimentos vão para Tony Kapcia, Christabelle Peters, Kelly de Oliveira Araujo, Betty Rodriguez – Feo e Delinda Collier por sua generosidade em me aconselharem no que diz respeito a este debate angolano-cubano, e por me fornecerem muitos desses textos.

Cabral e Frantz Fanon) que endereçavam os desafios particulares à luta revolucionária na África pós-colonial, focando a necessidade de “descolonizar” as mentes africanas e efetivar a coesão entre as nações etnicamente diversas, ao mesmo tempo recuperando tradições nativas, expurgadas de elementos “regressivos” ou “não científicos”, para culturas nacionais revolucionárias²⁰ Embora o projeto político da criação do Homem Novo tenha quase desaparecido, o conceito manteve uma proeminência no discurso político e patriótico de Angola, sendo ainda uma referência chave no hino nacional, “Angola, avante!”, que afirma que

Honramos o passado e a nossa história,

Construindo no trabalho o homem novo.

Vitório, em *O herói*, nascido cerca de cinco anos antes da independência e compelido a juntar-se ao exército do MPLA aos 15 anos, cresceu não para encarnar o “homem novo” sonhado por seus pais, mas sim como um sujeito mental e fisicamente traumatizado pela guerra. Nesse contexto, ecos irônicos do sonho de uma nova humanidade, próprio da era da independência, estão presentes, por exemplo, na afirmação do médico que diz que Vitório está prestes a “começar uma nova vida”, reforçando a manipulação simbólica do corpo de Vitório como metáfora múltipla para um homem comum disfuncional, ou como sujeito nacional, ferido e diminuído pela guerra, como também para um projeto nacional, pelo progresso e pela indústria, pervertido e paralisado, ou ainda para uma nação danificada e fragmentada necessitando de um modelo de reconstrução que integre e harmonize todas as partes constituintes.

O significado do corpo de Vitório e da sua reconstrução como elementos centrais e de união nas alegorias de interseção da nação é estabelecido na sequência em que Vitório, recém-adaptado à sua prótese, se junta a dezenas de companheiros feridos de guerra que

20 Ver Araújo (2005). Estou em dívida com Antonio Tomas por seu resumo, postado na H-Net Lusophone Studies Discussion List em 22 de outubro de 2010, sobre a influência de Cabral como “o líder africano que levou essa ideia adiante, através da dialética das zonas de libertação”.

estão reabilitando os seus corpos feridos ou mutilados na academia do hospital. Cenas de pacientes puxando e empurrando ritmicamente as alavancas e roldanas de aparelhos de remo e de equipamentos de musculação, e de fisioterapeutas manipulando membros com persistência, são acompanhadas por uma trilha sonora de correntes zumbindo, motores zunindo e ruídos e cliques metálicos. O que é evocado não é simplesmente a recuperação física, mas também o processo, fundamental para a construção do homem novo, de harmonização do humano com uma revolucionária, mecanizada e totalmente inclusiva ordem econômica. A reconstrução e reabilitação física de Vitório são dessa forma desenvolvidas como uma sinédoque de um projeto de desenvolvimento nacional recomeçado. Ao mesmo tempo, a ideia de que a falta da “reintegração social” do pós-conflito ameaça o futuro da nação é sugerida por uma variação no uso frequente da alegoria da amputação como uma metonímia de castração (um tópico não surpreendente, dada a organização da diegese em torno de dois personagens masculinos e o reflexo de valores e ansiedades patriarcais, por exemplo, na construção dos personagens femininos do filme e nas representações da vida familiar). O filme modifica a metonímia convencional, focando na perda da prótese mais do que na perna original de Vitório, como uma castração simbólica, e assim, evitando uma analogia simplista entre deficiência e castração.²¹ A castração simbólica de Vitório pela perda da sua prótese torna-se aparente através da sua relação com Manu. Os dois se encontram quando Vitório intervém para salvar Manu da gangue que ameaça matá-lo, golpeando com sua muleta a faca do líder da gangue, tirando-a de suas mãos, e jurando que vai matar qualquer um dos jovens que ferir “meu filho”. A resposta exultante de Manu – “sempre sabia que tu irias voltar, pai” – e o seu posterior abatimento quando Vitório confessa que ele havia mentido para fazer sua ameaça parecer mais convincente, cria um sentimento de *pathos*. Isto, por sua vez,

21 Deveria ser notado que a reiteração de Vitório do pronunciamento de seu médico de que ele é um “homem válido” e seu lamento – “a minha prótese foi a minha liberdade” – enfatiza a natureza de sua invalidez mais como um fato circunstancial do que essencial.

prepara o terreno para a resolução do enredo, no qual o destino dos personagens em formar uma família feliz é sinalizado quando Maria Bárbara, encontrando Manu pela primeira vez, declara que “esse menino podia ser meu filho”. Entretanto, a criação de uma família de “protéticos”, feita por e para enlutados e despossuídos, não pode ser iniciada quando Manu e Vitório se encontram pela primeira vez: Vitório deve partir imediatamente para o hospital, onde ele espera ser equipado com uma nova prótese. Somente após as intervenções do ministro e de Dona Flora para impelir Manu a retornar a prótese original, Vitório pode reentrar na sua vida, acompanhado por Maria Bárbara, e assumir um papel paterno. Por meio dessa metáfora fálica, *O Herói* sugere a necessidade da sociedade angolana de reconhecer relações e responsabilidades que são tanto paternas como fraternas. Primeiro o estado ao qual Vitório serviu toda a sua vida adulta – e sob cujo comando foi mutilado – deveria tardiamente assumir suas responsabilidades (como quando Vitório conta ao doutor que amputou sua perna que “você tem que ser responsável pelo que fez”). Desde então, Vitório pode fornecer o necessitado suplemento aos esforços feitos por Flora e Joana para ensinarem ao adolescente Manu a arcar com suas responsabilidades.

O contraste entre as responsabilidades universais de honestidade e solidariedade, e a prática que se tornara habitual na vida pública de Angola, é certamente destacada pelo terceiro e mais crucial tratamento metafórico da alegoria do corpo desmembrado e reconstruído. O desenvolvimento do enredo especificamente em torno do roubo de um membro artificial fornece uma ilustração exata e precisa do vasto comércio de mercadorias roubadas que mantém a economia não oficial de Luanda em movimento, e do enorme custo humano desse comércio. Ao mesmo tempo, o roubo da perna pode ser interpretado como uma indicação do quanto o projeto de reconstrução é confundido não apenas pelos pequenos roubos nas *musseques*, mas muito mais pela escala astronômica de furto em direção ao ápice da pirâmide social. O roubo de um membro oferece uma clara metáfora do desvio de (de acordo com as contas do FMI) cerca de 1/4 da com-

panhia estatal de óleo, Songangol, durante os últimos anos da década de 1990 até meados dos anos 2000.²² Assim como para Vitório a sua prótese era a “independência” dele, o complemento que faz dele um “homem válido” capaz de se responsabilizar por uma criança órfã, assim como a nação angolana não pode libertar-se da dependência de ajuda externa e do patrocínio cínico das potências mundiais e do capital globalizado, enquanto é rotineiramente roubada de tão vital porção da sua riqueza.

A crítica política de *O Herói* mostra-se mais incisiva quando se considera a interação entre esses tratamentos metafóricos do corpo e aquelas imagens de casas, máquinas e mão de obra. Representações da reconstrução e reparação de casas e veículos que atestam a exclusão de Vitório de emprego remunerado lembram também, ironicamente, o *status* da classe operária, outrora, como um sítio de orgulho e unidade nacional, e sua centralidade na visão socialista da *Bildung* nacional, evidente na escolha de um motor de engrenagem como motivo central da bandeira de Angola. O desemprego do “Homem Comum” – apesar da sua força física e treinamento mecânico – conota o abandono da indústria pelo Estado como uma das virtudes nacionais, e da ideia da liberação através da industrialização democrática. Como é indicado em uma cena onde Vitório é recusado para o trabalho num canteiro de obras, a privatização da moradia e o uso da terra para o desenvolvimento residencial excluem o ex-combatente de uma, supostamente, reconstrução nacional que, de fato, beneficia somente a elite rica em petróleo e investidores e especuladores estrangeiros.²³ A exploração, no filme, das alegorias de portões e entradas denunciam como as novas realidades de habitação, desenvolvimento imobiliário e acesso às comodidades do Estado excluem a maior parte da nação da “recuperação” pós-conflito.

22 Trata-se de uma ideia desenvolvida por Jacques Derrida em seu trabalho *Espectros de Marx*, onde o termo é uma combinação da palavra “*haunt*” e o sufixo “*ology*”. Lida com “o estado paradoxal do espectro, que não é nem ser nem não-ser”.

23 Vidal (2007b: p. 229, nota 9) nota o cálculo do FMI da receita do Estado equivalentes a 23% do GDP nacional, não sendo contabilizados no período de 1997-2001. Sobre alegações de corrupção e apropriações indevidas para com o serviço civil, ver também Hodges (2007), *Human Rights Watch* (2004a) e *Global Witness* (2004).

Uma filmagem em *close-up* do ponto de vista do portão da rica vila de Dona Palmira sendo fechado para Manu, que acaba de entregar sua encomenda de bolos, evoca poderosamente a privatização elitista do espaço urbano, que em 2004 já havia gerado a evacuação forçada de milhares de habitações nas *musseques*, sem compensação ou realojamento dos residentes, para que o governo vendesse títulos de terra para o desenvolvimento de moradias de luxo.²⁴ Entretanto as “casas” das instituições e serviços do governo, como o hospital, o prédio do Ministério onde Pedro trabalha e a estação de rádio (de cujo portão Vitório deve esperar seu benfeitor, o Ministro, do lado de fora), são acessíveis somente para aqueles com transporte privado e/ou poderosos contatos. Considerando que a assistência de tais instituições para cidadãos comuns é, na melhor das hipóteses, o mínimo necessário e é geralmente afetada pelas práticas corruptas e promessas quebradas daqueles em posição de autoridade, é nas casas humildes de Flora, Joana e Judite/Maria Bárbara que Vitório e Manu são supridos de proteção, nutrição, amor e reintegração familiar (e desse modo, por sinédoque, reintegração nacional). A ênfase nas casas de pessoas comuns como sendo o verdadeiro lugar da reconstrução e reconciliação nacional é mais gráfica na cena perto do final do filme, onde Vitório, Maria Bárbara, Manu e Flora estão reunidos para o almoço como uma família pós-conflito e pós-nuclear. De mãos dadas com Maria Bárbara (que agora tinha enterrado a sua identificação dos tempos de guerra como Judite, a justa cortesã do Antigo Testamento, e reassumido o nome da santa que protege contra explosões e mortes súbitas), Vitório pode subir os degraus em direção à porta aberta da casa de Flora sem a ajuda de uma bengala. Reconstrução, a nível popular, ocorre num lugar onde os cidadãos pensam como uma comunidade (patriarcal, socialista), confiando, investindo e apoiando ativamente um ao outro.

24 Enquanto o filme fornece o exemplo da propriedade portuguesa desenvolvedora, na realidade os investidores mais significativos têm sido companhias chinesas que geralmente mandam seus próprios trabalhadores peritos para formarem a equipe das operações angolanas ao invés de maximizarem oportunidades de trabalho para locais.

A alegoria cujo tratamento simbólico mais politiza o filme, entretanto, é aquela do veículo de transporte. Em ambos os níveis, documentário e alegórico, as representações dos veículos e das relações dos personagens com os mesmos poderosamente comunica a ideia da Angola pós-conflito como uma nação em duas vertentes. Considerando que, de acordo com a ideologia e simbolismo da era da independência, a nação-estado é uma máquina cujas partes precisam ser atendidas e necessitam trabalhar em harmonia para que o todo possa avançar, na realidade, o progresso para a maior parte da nação é paralisado enquanto a elite controladora do Estado acelera à frente. Enquanto Vitório implora por trabalhos mecânicos aos serralheiros reparando destroços de veículos, seu caminho ao redor de Luanda é cortado por carros do governo dirigidos por choferes e jipes luxuosos. Mais tarde, após o roubo da sua prótese, a provisão de transporte público é tão exígua que ele só pode chegar ao hospital graças a um chofer do Ministério que faz um bico como motorista de táxi candongueiro.²⁵ Os diversos planos do filme que mostram destroços queimados de ônibus, trens e aviões de combate assumem maior pungência quando vagões arruinados e enferrujados formam um pano de fundo para as cenas em que Manu é perseguido e violentamente assaltado, enquanto caminha pelas *musseques* para entregar bolos para Joana. Juntas, essas cenas sugerem como a comunidade nacional é igualmente ameaçada pela falta de acesso a veículos públicos (que são mostrados como sendo indispensáveis para as pessoas e empresas), e pelo progresso da elite privilegiada isolada em veículos que são transformados em objetos de desejo implicitamente patológicos e agentes da divisão social. Como Pitcher e Graham argumentam, a provisão de carros do alto comando do MPLA para os principais burocratas de médio escalão é uma regra tática de clientelismo, “desenhada para evitar a adoção de soluções públicas de problemas coletivos, comprando oponentes potenciais um por um”. (PITCHER; GRAHAM, 2006, p. 183)

25 Em despejos e demolições forçadas em *musseques* de Luanda, ver Amnesty International (2007), e *Human Rights Watch/ SOS Habitat* (2007).

A exclusão social que procede da privatização clientelista do transporte é mais poderosamente ilustrada em duas cenas que, juntas, oferecem uma imagem dialética de como “carros [luxuosos] estão matando Luanda”, (PITCHER; GRAHAM, 2006, p. 173) aquela em que Pedro derruba uma criança de rua com o seu jipe, enquanto discute com Joana; e a cena na qual o carro do Ministro é bloqueado ao sair da estação de rádio, não pelos clamorosos jornalistas que se juntaram para questioná-lo, mas por uma multidão silenciosa de vítimas de minas terrestres, usando muletas e cadeiras de rodas, encarando-o. Se a relutância de Pedro em levar o garoto ferido ao hospital exemplifica a aversão de um burocrata do MPLA em executar as suas responsabilidades sociais como um cidadão comum, a resposta do Ministro à multidão sugere a sua ainda menor preocupação com relação à sua responsabilidade ao público. Relutantemente, após uma pausa para reiterar suas promessas de ajuda aos feridos de guerra e desalojados, o Ministro volta ao seu carro e asperamente diz ao seu motorista “Anda devagar. Não quero matar ninguém.” Essas representações de carros como perigos mortais são literais tanto quanto metaforicamente adequadas na descrição de uma cidade onde “o risco de morte para pedestres devido à má direção e excesso de velocidade [...] tornou-se tão grande que mais pedestres do que ocupantes de veículos morrem em acidentes de trânsito”. (ANON, 2005, apud PITCHER; GRAHAM 2006, p. 182) Entretanto, uma sequência posterior, em particular, convida para uma leitura simbólica – uma que aguça as conotações políticas do filme – demasiado óbvia para ignorar. Conforme a câmera corta para um plano dentro do carro do Ministro, o burburinho dos jornalistas do lado de fora é silenciado quando as janelas automáticas do carro se fecham: enquanto os privilégios dos burocratas do Estado e a privatização do espaço renderam vozes críticas inaudíveis e sem efeito, veículos de alta tecnologia, longe de carregarem os novos homens (e mulheres) da nação adiante, cortaram um caminho para a elite através de uma humanidade danificada pela guerra, não reabilitada e silenciosamente sofredora.

DESCONSTRUINDO FINAIS FELIZES: CINEMA COMO UMA PRÓTESE CULTURAL NA ANGOLA PÓS-CONFLITO

Retornando, após essa exploração do uso da alegoria criptografada em *O herói*, às questões de abertura desse artigo sobre a possibilidade de um cinema em Angola que seja tanto comercialmente viável como engajada a assuntos políticos e culturais, parece adequado retomar a insistência de Paul Willeman (1989, p. 3) sobre uma estética flexível ou híbrida para o Terceiro Cinema, como um “historicamente analítico ainda que culturalmente específico modo de discurso cinemático”. Assim sendo, segundo Willeman (1989, p. 7) o cinema popular engajado politicamente deve reconhecer “a variabilidade histórica das necessárias estratégias estéticas a serem adotadas”, de acordo com as oportunidades e restrições das suas circunstâncias de produção e recepção. (WILLEMAN, 1989, p. 3) Gamboa, em *O herói*, reconhece isso, e para que sua crítica da Angola pós-conflito alcance seu “público-alvo” popular, local, seus mais duros e inflamados elementos devem ser disfarçados, tanto para uma audiência global não receptiva a polêmicas e afro-pessimismo, como para uma potencialmente repressora elite governamental africana. Seu sucesso está em disfarçar esses elementos por meios de símbolos e estratégias estéticas especificamente nacionais, sinalizando, portanto, para a sua audiência local sua posição privilegiada como receptores do filme e como árbitros de seus sentidos. Além disso, ao mesmo tempo em que Gamboa oferece ao seu público-alvo percepções privilegiadas das realidades políticas e culturais fora de si mesmas, ele usa com sucesso “estratégias cinemáticas feitas para explorar aquilo que regimes de significação dominantes foram incapazes de lidar”, (WILLEMAN, 1989, p. 7) em uma maneira que também alerta sua plateia internacional para a lacuna entre as realidades angolanas e suas representações, através do que poderíamos categorizar como um “cinema agradável com consciência social”. Isso ocorre quando o meio termo que o filme desenvolve entre o documentário e a narrativa focada num personagem se desfaz espetacularmente numa sequência filmada no *set* de um verdadeiro programa de TV local, *Ponto*

de *Reencontro* (sendo o título do programa uma brincadeira com o termo em português “ponto de encontro”). Uma das mais imaginativas iniciativas do governo para acelerar a reabilitação pós-conflito, *Ponto de Reencontro* levou milhares de angolanos a espalhar apelos por notícias de familiares e amigos perdidos, sendo filmado semanalmente em um local na Praça da Independência, em Luanda, onde o público podia também acessar registros, documentando o *status* e o último paradeiro dos desalojados e desaparecidos.²⁶ Com a permissão de seus produtores, Gamboa gravou cenas do programa em produção, incorporando-o em seu filme como um pano de fundo para a busca de Maria Bárbara por seu filho. Na edição de som de uma sequência inicial retratando pessoas desalojadas na vida real, formando filas para receber e para apelar por informação, Gamboa sobrepõe as vozes dos participantes do programa gravando suas mensagens e aplica um efeito de eco cumulativo que constrói um fantástico e estranho som grave de rebuliço, denotando efetivamente a incompreensível escala da tragédia humana a qual *Ponto de Reencontro* se refere. A sequência seguinte reside na inevitável falha do cinema de representar verdadeiramente a realidade daquela tragédia, através de uma sequência de tomadas aparentemente em tempo real dos participantes do programa (vida real) formando fila para apresentarem seus apelos à câmera, que é concluído com um apelo (fictício, atuado) feito por Maria Bárbara. Ao longo dessa sequência, Maria Ceíça é visualmente anômala, sendo consideravelmente mais alta e com a pele mais pálida que qualquer outra mulher angolana ao seu lado. O que quebra completamente o efeito de realidade da cena, entretanto, é seu sotaque brasileiro e sua hiperbólica entrega física e emotiva, o que conclui em trejeitos de miséria e soluções de destruição. A disjunção entre o que o espectador sabe ser uma performance paga de um ator de telenovela, e a enunciação e conduta reservadas daqueles identificados como os colaboradores da vida real de *Ponto de Reencontro*, obrigam o espectador a reconhecer o abismo entre a experiência diária de um trauma real e do luto e a ocasional

26 Sobre transporte público e táxi em Luanda, ver Pitcher e Graham (2006).

experiência da representação disso, em um drama histórico ou em documentário, como melodrama ou tragédia, para um consumo essencialmente voyeurístico.

Paradoxalmente, talvez até inevitavelmente, o sucesso de *O herói* como uma contribuição para um cinema popular angolano politicamente engajado deriva da visibilidade de suas falhas e ambiguidades representacionais, e de seus compromissos com pautas políticas e culturais mais poderosas. Depois que isso foi advertido nas sequências previamente discutidas, fica mais fácil identificar como, na sequência final do filme, as estruturas alegóricas estabelecidas antes desestabilizam a mensagem otimista aparentemente implícita na conclusão da trama. Manu faz uma visita ao seu pai adotivo em seu novo emprego como motorista de um ministro, e Vitório o leva para dar uma volta ao longo da orla de Luanda no carro do ministro. Uma leitura alegórica da cena sugeriria que ambos estão finalmente dentro da camada social que funciona e progride, apesar de questões permanecerem. As histórias de sucesso que os levaram até lá permanecem exceções à regra, o carro não é deles, e de fato pegá-lo emprestado (e o combustível em seu tanque) é racionalmente um ato de roubo contra a nação. Serão as relações quase familiares dos protagonistas consolidadas? Será que Manu e Vitório realmente aprenderam suas respectivas lições sobre “solidariedade angolana”, ou eles foram enjaulados no hegemônico sistema de patronagem? Para onde está indo o carro como projeto nacional e será que ele vai buscar mais algum passageiro? E, finalmente, poderíamos adicionar, que influência pode ter a disseminação de produtos culturais com intenção didática entre os cidadãos angolanos, em termos de curar as doenças desta nação pós-conflito?

Uma possível resposta para essa última questão emerge se se admitir uma interpretação metafórica mais obscura do corpo reconstruído de Vitório, uma que redobra as problemáticas implicações da leitura alegórica da sequência final. Comparar a relação de Vitório e sua perna artificial àquela existente entre a nação angolana e o cinema contemporâneo pode parecer menos rebuscado se acei-

tarmos o conceito da “cultura nacional [popular] como uma prótese mediadora que enaltece um auto-retorno das pessoas através da auto-encarnação e reconhecimento no mundo externo”, que Pheng Cheah (2003, p. 358) identifica como “central para a maioria das teorias da literatura Africana”, mas que foi mais efetivamente elaborada pelo novelista e teórico cultural queniano Ngũgĩ wa Thiong’o.²⁷ A caracterização de Ngũgĩ de cultura como prótese é situada dentro do que Cheah considera sua concepção organicista do desenvolvimento da nação pós-colonial “de acordo com seus processos biológicos internos e suas interações com arredores externos”. (CHEAH, 2003, p. 354) Próteses – como corpos estrangeiros impingindo sobre o corpo orgânico da nação – são instrumentais em tal interação, e podem “suplementar uma deficiência e promover um apoio essencial se [...] encaixada e utilizada corretamente” (CHEAH, 2003). A prótese ruim, no entanto, não passa a fazer parte do corpo orgânico, mas “age como um conduíte [...] (que) abre o corpo para forças externas e ainda faz com que sejam dependentes delas”. (CHEAH, 2003, p. 354)

A força dominante global do capital financeiro, Cheah resume, “reproduz relações neocoloniais em espaços pós-coloniais por meio de um número de próteses ligados ao organismo popular-nacional”. (CHEAH, 2003, p. 354) Para Ngũgĩ, a mais mortal dessas próteses é o estado clientelista, que no caso de Angola poderia ser caracterizado como herdeiro da elite crioulo mercantil do primeiro colonialismo um Estado que governa para manter a abjeção econômica e inércia política da população, enquanto sifonando para fora a riqueza mineral do país ou como aponta Cheah (2003, p. 355), reduzindo a nação para “economizar partes para a máquina capitalista global”. Nessa situação, Ngugi arguiu que o estado e outras próteses neocolonialistas podem ser “dissolvidas” pela disseminação da cultura como o que Cheah denomina “uma prótese mais salutar” (CHEAH, 2003, p. 352) do corpo nacional vivo que “pressiona contra o estado a fim de inspirar e transfigurar o presente degradado” (CHEAH, 2003, p. 12). De fato, “a cultura nacional popular é o exemplo paradigmático de uma

27 Para uma reportagem sobre *Ponto de Reencontro* e seu impacto, ver TV Brasil (2010).

boa prótese por duas mutuamente reforçadas razões: é originada na população, mas ainda mais importante, através da incorporação física coletiva, ela tem um papel crucial na contínua autoformação da nação”. (CHEAH, 2003, p. 356)

A revisão de Cheah sobre a teoria de cultura como prótese de Ngugi conclui usando a exploração da espectralidade de Derrida, e o conceito de *hauntology*²⁸, ao interrogar se a “cultura possui a causalidade orgânica auto-recorrente que a torna a sustentadora da liberdade”. (CHEAH, 2003, p. 352) Entretanto, a nossa proposta de ler a relação de Vitório com sua prótese em *O herói* como uma alusão ao conceito de cultura como uma prótese redentora aponta para um problema mais simples, porém igualmente fundamental. Assim como a potencialmente redentora perna protética de Vitório é fornecida por doadores estrangeiros sob os auspícios do estado “neocolonial”, em Angola hoje a projeção cinemática de uma visão originada “do povo” depende da negociação com instituições patrocinadoras ou inteiramente alinhadas com um projeto de neocolonização. Naturalmente, tal dependência pode acabar por alienar esta visão das suas origens populares. No futuro, a proliferação de tecnologias de filmagem e edição digitais de baixo-orçamento podem fornecer oportunidades para uma cultura de tela popular-nacional (as quais são improváveis de surgirem no atual *revival* de produções de filme e TV de propriedade do Estado em Angola). Enquanto, provavelmente, nenhuma futura revolução angolana será televisionada, é bem provável que as câmeras de celular e o YouTube vão se tornar indispensáveis, senão confiáveis, ferramentas de mobilização e educação em campanhas populares por justiça (como mostrado em desenvolvimentos recentes em Moçambique, Quênia e onde mais for sugerido).²⁹ Neste meio tempo, enquanto na alegoria política de *O herói* Vitório pode terminar usando

28 Aqui Cheah se refere principalmente a argumentos apresentados em Ngũgĩ wa Thiong’o (1993) e (1998).

29 Eu me refiro aqui a relatórios do uso de telefones celulares e câmeras de telefones, ambos para organizarem os protestos contra altas planejadas nos preços de produtos alimentícios em Moçambique em 2010, e para reunir evidências de violência e outros crimes cometidos na agitação em seguida da disputada revelação das eleições presidenciais do Quênia em 2008.

sua prótese para pressionar o pedal do acelerador da máquina possuída pelo Estado, o espectador não consegue ter certeza se a perna veio para representar uma parte integral do corpo orgânico da nação, ou se, contrariamente, ela é o agente simbólico da incorporação de Vitório no corpo clientelista e cleptocrático do Estado, o que propõe a hegemonia do capitalismo global.³⁰ Fica ainda por saber se um *ethos* nacional recuperado – representado por um “homem novo”, flagelado de guerra, pela valorização da indústria sobre o capital, e pelo conceito da “solidariedade angolana” – que vai inspirar o Estado, ou se, por outro lado, o Estado vai se infiltrar no corpo nacional e corromper sua agência. Assim como a população angolana, com estoicismo e ingenuidade, remodelou o ambiente pesado e devastado legado por décadas de guerra em utilidades viáveis, *commodities* e *habitat*; também a retórica e simbólica artilharia de um projeto de libertação popular de uma era de independência, estragada pelas hostilidades da Guerra Fria e por uma reestruturação econômica excludente, pode ser reciclada na produção de artefatos culturais que falam para as realidades pós-conflito. Entretanto, enquanto as ferramentas de tal produção cultural forem restritas àquelas financiadas por, ou compartilhadas com, forças não solidárias ou neocolonialistas, tais artefatos não poderão ter garantia de transmitir uma visão de liberação, ou qualquer *ethos* de uma pressuposta redenção popular-nacional.

REFERÊNCIAS

ABRANTES, Mena. Cinema Angolano: Um Passado a Merecer Melhor Presente. In: CINEMATECA PORTUGUESA. *Cinema Angolano*. Lisbon: Cinemateca Portuguesa, 1987. p. 13-31.

AMNESTY INTERNATIONAL (AFR). *Angola: Lives in Ruins: Forced Evictions Continue*. 15 jan. 2007. Disponível em:

30 Como Cheah sintetiza o argumento de Ngũgĩ em *Moving the Centre* (Movendo o Centro), “como um piloto em uma máquina, a cultura genuína direciona a interação do corpo nacional com forças políticas e econômicas para que possa finalmente voltar a ser ele mesmo.” (CHEAH, 2003, p. 356-7)

<<http://www.amnesty.org/en/library/info/AFR12/001/2007>. Consultado 14 nov. 2010>.

ANON. Motorista assassina pequeno de doze anos, *Folha 8*, Luanda, 14 maio, 2005, p. 8.

ANON. Angola: Poverty level nearly halved in a decade. *Les Afriques: The African Finance Journal*, 2010. Disponível em: <<http://www.lesafriques.com/en/international/angola-poverty-level-nearly-halved-in-a-decade.html?Itemid=35?articleid=0330>>. Acesso em: 22 Oct. 2010.

ARAÚJO, Nelly Cristina de Oliveira. *Um só povo, uma só nação: o discurso do Estado para a construção do homem novo em Angola (1975-1979)*. 2005. Dissertação (Mestrado) – História Social. Universidade de São Paulo, São Paulo, 2005.

ARENAS, Fernando. *Lusophone Africa: Beyond Independence*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2010.

BIRMINGHAM, David. 'Angola'. In: PATRICK, Chabal (Ed.). *A History of Postcolonial Lusophone Africa*, London: Hurst, 2002. p.137-84.

CIDADE de Deus. Direção: Fernando Meirelles; Kátia Lund, prod. Andrea Barata Ribeiro. Brasil: O2 Filmes; VideoFilmes; Globo Filmes; França: Lumière; Wild Bunch, 2002. (130 min.).

CHEAH, Pheng. *Spectral Nationality: Passages of Freedom from Kant to Postcolonial Literatures of Liberation*. New York: Columbia University Press, 2003.

FERREIRA, Ana Paula. *Alves Redol e o Neo-Realismo Português*. Lisboa: Caminho, 1992.

GAMBOA, Zézé. Angolan Cinema Flourishes after the War: Interview with *De Kracht van Kultuur*, 2004. Inge Ruigrok (Ed.). Disponível em: <http://www.powerofculture.nl/uk/specials/cinema_in_africa/angola.html>. Acesso em: 18 oct. 2010.

GAMBOA, Zézé. Entrevista concedida à, Paulo Spranger. Como Angola está, eu não podia fazer um filme alegre. *Diário de Notícias*, 15 feb. 2005. Disponível em: <http://www.angonoticias.com/full_headlines.php?id=4093>. Acesso em: 18 oct. 2010.

GAMBOA, Zézé. *African Perspectives: "O Heroi" Africavenir international*, Windhoek: Studio 77, 29 maio 2010. Disponível em:

<http://www.africavenir.org/index.php?id=32&tx_ttnews%5Btt_news%5D=131207&cHash=1313ee5db357c1c9e8e5a9ef7e4e736f>. Acesso em: 18 oct. 2010.

GLOBAL WITNESS. *Time for Transparency: Coming Clean on Oil, Mining and Gas Revenues*, 2004. Disponível em: <http://www.globalwitness.org/sites/default/files/pdfs/oil_061.04.04.pdf>. Acesso em: 14 November 2010.

GUEVARA, Ernesto 'Che', 'Socialism and Man in Cuba', In: Rolando E. BONACHEA; VALDÉS, Nelson P. (Ed.; trans.) *Che: Selected Works of Ernesto Guevara*. Cambridge, MA-London: The MIT Press, 1969, p. 155-61.

HODGES, Tony. *Angola: From Afro-Stalinism to Petro-Dollar Capitalism*. Bloomington: Indiana University Press, 2003.

_____. The Economic Foundations of the Patrimonial State. In: Patrick Chabal and Nuno Vidal (Ed.) *Angola: The Weight of History*. London: Hurst, 2007. p. 175-199.

HUMAN RIGHTS WATCH (HRW). *Struggling through Peace: Return and Resettlement in Angola*, 2003. Disponível em: <http://www.peacewomen.org/portal_resources_resource.php?id=677>. Acesso em: 14 nov. 2010.

_____. *Some Transparency, No Accountability: The Use of Oil Revenue in Angola and its Impact on Human Rights*, 2004a. Disponível em: <<http://www.hrw.org/node/12196>>. Acesso em: 14 nov. 2010.

_____. *Unfinished Democracy: Media and Political Freedom in Angola*, 2004b. Disponível em: <<http://www.hrw.org/en/node/77703>>. Acesso em: 14 nov. 2010.

_____. *Democracy or Monopoly? Angola's Reluctant Return to Elections*, 2009. Disponível em: <<http://www.hrw.org/en/node/80926/section/8>>. Acesso em: 14 nov. 2010.

HUMAN RIGHTS WATCH. SOS HABITAT. *They Pushed Down the Houses: Forced Evictions and Insecure Land Tenure for Luanda's Urban Poor*, 2007. Disponível em: <<http://hrw.org/reports/2007/angola0507/angola0507web.pdf>>. Acesso em: 14 nov. 2010.

KEHR, D. 'Part Tale, Part Real: Film from Stricken Angola'. *New York Times*, 24 marc. 2005. Disponível em: <http://www.nytimes.com/2005/03/24/movies/24hero.html?_r=1>. Acesso em: 18 oct. 2010.

LANDMINE AND CLUSTER MUNITION MONITOR. *Angola: Country Report*, 2007. Disponível em: <<http://www.the-monitor.org/index.php/publications/display?url=lm/2007/angola.html>> Acesso em: 18 oct. 2010.

MARX, Karl. *Economic and Philosophical Manuscripts of 1844*, ed. and trans. by T. B. Bottomore, New York: Frederick Ungar, 1961.

MÉSSIANT, Christine. The Mutation of Hegemonic Domination. In: PATRICK Chabal; NUNO, Vidal (Ed). *Angola: The Weight of History*. London: Hurst, 2007. p. 93-123.

MOORMAN, Marissa. Of Westerns, Women, and War: Re-situating Angolan Cinema and the Nation. *Research in African Literatures*, v. 32, n. 3, p.103-122, 2001.

NA CIDADE Vazia. Direção: Maria João Ganga. Angola: François Gonot; Portugal: Animatógrafo II; Integrada, 2004. (88 min.).

O COMBOIO da Canhoca. Direção: Orlando Fortunato. Angola; França: Unifrance, 2004. (90 min.).

O HERÓI. Direção: Zézé Gamboa. Produção: Fernando Vendrell. Angola: David & Golias; França: Les films de l'après-midi; Portugal: Gamboa & Gamboa, 2004. (97 min.).

PÉCLARD, Didier. Les Chemins de la "Reconversion Autoritaire. In: *ANGOLA, Politique Africaine 110 'L'Angola dans la paix: Autoritarisme et reconversions*. 2008. p. 5-20. Ed. Didier Péclard.

PAGET, Derek. Codes and Conventions. In: ____ *No other way to tell it: Dramadoc/ Docudrama on television*. Manchester-New York: Manchester University Press, 1998. p. 61-89.

PIRES, José Cardoso. Changing a Nation's Way of Thinking. *Index on Censorship*, v. 1, n. 1, p. 93-106, 1972.

PITCHER, M.A; GRAHAM, A. Cars are killing Luanda: Cronyism, consumerism and other assaults on Angola's postwar capital city. In: MURRAY, M.J.; MEYERS, R. A. (Eds), *Cities in Contemporary Africa*. New York: Palgrave: Macmillan, 2006. p. 173-94.

RIUS, Hugo. Construiremos un hombre nuevo, angolano y universal. *Verde Olivo*, v. 17, n. 3, p. 19-21, 18 jan. 1976. Interview with António Jacinto

SABINE, Mark. Re-fitting the Lexicon of Resistance: Saramago, symbolism and dictatorship. In: MENESES, Alison Ribeiro de (Ed.).

Legacies of War and Dictatorship in Contemporary Spain and Portugal. Oxford-Bern: Peter Lang, forthcoming, 2010.

SCRUTON, Roger. New Man. In: *A Dictionary of Political Thought*. London: Macmillan, 1982. p. 322.

TV Brasil. *O instinto de sobrevivência da TV Angolana*. Disponível em: <<http://www.tvbrasil.org.br/novidades/?p=6230>>. Acesso em: 14 nov. 2010.

THIONG'O, Ngũgĩ wa. *Moving the Centre: The Struggle for Cultural Freedoms*, Portsmouth. NH: Heinemann, 1993.

_____. *Penpoints, Gunpoints, and Dreams: Towards a Critical Theory of the Arts and the State in Africa*. Oxford: Clarendon, 1998.

UNIÃO NACIONAL DE ARTISTAS PLÁSTICOS (1979), 'União Nacional de Artistas Plásticos – UNAP: Proclamação. *África: literatura: arte e cultura*, v. 1, n. 2, p.183-184, oct./dec. 1978,

UNICEF – UNITED NATIONS CHILDREN'S FUND. *Information by Country: Angola*, 2010. Disponível em: <http://www.unicef.org/infobycountry/angola_statistics.html#69>. Acesso em: 22 oct. 2010.

UNICEF – UNITED NATIONS CHILDREN'S FUND. *Country Profile: Angola*, 2010. Disponível em: <<http://data.un.org/CountryProfile.aspx?crName=ANGOLA>>. Acesso em: 14 nov. 2010.

VIDAL, Nuno. The Angolan Regime and the Move to Multi-Party Politics. In: CHABAL, Patrick; VIDAL, Nuno (Ed.), *Angola: The Weight of History*. London: Hurst, 2007a. p. 124-174

_____. Social Neglect and the Emergence of Civil Society. In: CHABAL, Patrick; VIDAL, Nuno (Ed.). *Angola: The Weight of History*. London: Hurst, 2007b. p. 200-235.

VINES, Alex, and Bereni Oruitemeka. Bullets to Ballots: The Reintegration of UNITA in Angola. *Conflict, Security and Development*, v. 8, n. 2, p.241-63, 2008.

SLUMDOG Millionaire. Direção: Danny Boyle e Loveleen Tandan. Produção: Christian Colson. Reino Unido: Celador Films; Film4; Pathé, 2008. (120 min.).

WILLEMEN, Paul. The Third Cinema Question: Notes and Reflections. In: PINES, Jim; WILLEMEN, Paul (Ed.) *Questions of Third Cinema*. London: BFI, 1989.

WHEELER, Douglas; PÉLISSIER, René. *História de Angola*. Lisboa: Tinta da China, 2009.

RETRATOS DE MOÇAMBIQUE PÓS-GUERRA CIVIL a filmografia de Licínio Azevedo¹

Fernando Arenas

Moçambique desempenhou um papel pioneiro na história do cinema africano pós-colonial através da criação, à época da independência, de uma infraestrutura de cinema nacional desvinculada do circuito cinematográfico comercial global e ao serviço da nação marxista que emergiu após o colonialismo português. Em 1975 o primeiro ato cultural por parte do partido governante Frente de Libertação de Moçambique (FRELIMO) foi a criação do Instituto de Cinema de Moçambique. O governo convidou Rui Guerra, um dos mestres do Cinema Novo brasileiro (nascido em Moçambique), para ser seu diretor. De acordo com Camilo de Sousa (2003 apud CARDOSO, 2003), o cinema foi utilizado como instrumento vital para os propósitos de educação e propaganda ideológica no processo de construção simbólica da nova nação independente. O Instituto tornou-se um laboratório que aproximou os talentos e visões de inúmeros cineastas, roteiristas, editores, produtores e técnicos moçambicanos e estrangeiros. Tornou-se a arena de treinamento para cineastas emergentes como

1 Este artigo é em parte baseado num capítulo do meu livro, *Lusophone Africa: Beyond Independence* (2011) e foi traduzido por Cristiano Mazzei (a quem muito agradeço), em colaboração comigo.

Licínio Azevedo, João Ribeiro e Sol de Carvalho, entre outros. Simultaneamente, atraiu uma onda de solidariedade internacional, inclusive os diretores vanguardistas franceses Jean Rouch e Jean-Luc Godard.

Os projetos encabeçados por Rouch e Godard, respectivamente, ilustram as limitações tecnológicas da produção cinematográfica dentro do contexto de extrema pobreza e tensões resultantes de um relacionamento que era percebido pelos moçambicanos como neocolonial, apesar das melhores intenções ideológicas por parte dos cineastas franceses. Além disso, Godard entrou em conflito com o dogmatismo ideológico da FRELIMO, pois estava mais interessado em proporcionar aos camponeses moçambicanos meios técnicos e a liberdade criativa para produzirem imagens para um novo tipo de televisão do povo para o povo, sem seguir a linha do partido. Rouch e Godard foram ambos convidados pelo governo moçambicano, sob orientação de Rui Guerra e do Instituto. Rouch encabeçou o acordo de cooperação patrocinado pelo governo francês envolvendo um importante projeto, Super 8, o qual incluiu a construção de um laboratório totalmente equipado com a tecnologia necessária para produzir filmes juntamente com instrutores franceses, e cujo objetivo era treinar os moçambicanos no uso de tal tecnologia. Desentendimentos fundamentais surgiram entre Guerra e o Instituto sobre concepções e abordagens divergentes no que dizia respeito à produção, em especial, a praticabilidade e viabilidade em termos de custo a longo prazo de tal laboratório no contexto moçambicano. Watkins (1995) destaca que no início os moçambicanos estavam mais interessados no formato 35 mm do que o 8 mm proposto por Rouch. Sentiram que Rouch estava de fato “tentando institucionalizar um nível de subdesenvolvimento técnico”² (WATKINS, 1995, p. 10, tradução do autor). Entretanto, Rouch simplesmente não achava que o formato de 35 mm fosse prático ou eficiente em termos de custo. Em última instância, nenhuma das fórmulas se tornou viável em termos de custo no longo prazo para Moçambique. No caso de Godard (juntamente com sua produtora Sonimages), houve um desentendimento ideológico fundamental com a

2 “trying to institutionalize a level of technical underdevelopment”

FRELIMO, conforme documentado pelo filme de Margarida Cardoso (2003), *Kuxa Kanema*, e Manthia Diawara (1992).³

Além desses projetos de colaboração, o Instituto tornou-se o centro de produção de cinejornais, documentários e alguns longas-metragens.⁴ Seu projeto mais conhecido, *Kuxa Kanema* (O nascimento do cinema),⁵ é considerado por críticos e historiadores do cinema africano a tentativa mais bem sucedida na criação de um cinema africano que atendia aos interesses do povo africano; neste caso, o propósito de construir uma nação sob os auspícios do partido governante e antigo exército de libertação FRELIMO e sua visão de uma república socialista. De acordo com a cineasta portuguesa Margarida Cardoso em seu extraordinário documentário, *Kuxa Kanema: o nascimento do cinema*, o projeto envolvia cinejornais semanais de dez minutos que seriam exibidos em todo o país nos cinemas ou através de *vans* doadas pela antiga União Soviética em áreas rurais remotas. Entre 1981 e 1991 *Kuxa Kanema* produziu 359 edições semanais e

3 O desentendimento entre Guerra, Rouch e Godard em Moçambique foi amplamente documentado por Diawara (1992).

4 Rui Guerra dirigiu um dos primeiros longas-metragens em Moçambique, *Mueda: memória e massacre* (1979), documentando a representação anual do massacre de 1960 do povo makonde pelas forças coloniais portuguesas no norte de Moçambique. Vide Ukadike (240–241) para uma análise deste filme. Houve quatro longas importantes lançados ao final da década de 1980, inclusive a coprodução polêmica com a Iugoslávia intitulada *O tempo dos leopardos* (1987), que enfoca os anos finais da guerra de libertação no norte de Moçambique. Conforme relatado por Licínio Azevedo e Luís Carlos Patraquim (corroteiristas) no documentário de Margarida Cardoso, *Kuxa Kanema*, a polêmica teve a ver com a arrogância e eurocentrismo por parte dos iugoslavos que entregaram a eles um roteiro que ignorava as especificidades históricas e culturais da guerra de libertação moçambicana e que estavam mais interessados em produzir um filme de ação que se passava num lugar exótico, sob uma lógica maniqueísta lançando negros contra brancos. *O vento sopra do norte* (1987) de José Cardoso também ressalta a guerra de libertação no norte de Moçambique e foi a primeira produção exclusivamente moçambicana. O documentário moçambicano-brasileiro *Fronteiras de sangue* (1987), de Mário Borgneth, adverte sobre a campanha de desestabilização realizada pela África do Sul da era do Apartheid contra seus vizinhos (inclusive Moçambique). *A colheita do diabo* (1991), codirigida por Licínio Azevedo e Brigitte Bagnol mistura fato e ficção para retratar um vilarejo assolado pela seca no meio da guerra civil. Para mais detalhes sobre estes e outros filmes desse período ver Watkins (1995) e Marcus Power (2004).

5 De acordo com Lopes, Siteo e Nhamuende (2000), *Kuxa Kanema* é um neologismo criado pelo poeta, roteirista e produtor Luís Carlos Patraquim, que significa “o nascimento ou a aurora do cinema”, cunhado a partir das línguas nacionais changana e makua faladas no sul e norte de Moçambique, respectivamente, num gesto que evidencia o princípio abrangente de unidade nacional após independência.

119 documentários de curta duração Watkins (1995), além de vários longas. Em 1991, infelizmente, os equipamentos de cinema, a sala de edição, de som e os laboratórios de processamento pertencentes ao Instituto de Cinema de Moçambique foram praticamente destruídos por um incêndio, o que levou ao seu colapso. Mesmo antes do incêndio, o Instituto já vinha sofrendo consideravelmente com problemas financeiros, de logística, infraestrutura e criatividade devido à devastadora guerra civil. A ruína do Instituto de Cinema Moçambicano ocorreu sob o pano de fundo da guerra, assim como da morte prematura de seu fundador e carismático líder, Samora Machel, num suspeito acidente de avião sobre a África do Sul em 1986, selando definitivamente o fim do sonho utópico de uma sociedade igualitária onde o cinema desempenharia um papel importante.

O conflito armado em Moçambique durou até 1992 com a assinatura do Acordo de Paz de Roma entre a FRELIMO e a Resistência Nacional Moçambicana (RENAMO). Houve aproximadamente um milhão de pessoas e cerca de um milhão e meio de refugiados espalhados pelo Zimbábue, Zâmbia e Malawi. Esta guerra foi impulsionada pela geopolítica neo/pós-colonial do Apartheid e da Guerra Fria na África austral, envolvendo o serviço de inteligência rodesiano, ex-agentes da Política Internacional de Defesa do Estado (PIDE) portuguesa e expatriados portugueses que fugiram de Moçambique, ex-guerrilheiros da FRELIMO e a África do Sul. A RENAMO surgiu no início como movimento anticomunista apoiado por ditas forças. O principal objetivo era desestabilizar o governo da FRELIMO, sabotar a infraestrutura nacional (sobretudo os corredores estratégicos de transporte ferroviário e rodoviário) e enfraquecer o apoio da FRELIMO ao ANC (sigla em inglês do Congresso Nacional Africano que lutava contra o regime do Apartheid). Após o fim da guerra civil a RENAMO tem-se consolidado como partido legítimo de oposição a nível nacional.

Desde o final de sua guerra civil em 1992, Moçambique tem tido um fluxo limitado, embora contínuo, de documentários socialmente engajados, além de curtas de ficção feitos principalmente para te-

levisão. Tais produções foram dirigidas principalmente por Licínio Azevedo, Orlando Mesquita, João Ribeiro e Sol de Carvalho; todos contribuíram ativamente de múltiplas formas aos “anos dourados” dos primórdios do cinema moçambicano, com destaque para o projeto *Kuxa Kanema*. O cineasta mais prolífico desde o início da década de 1990 tem sido o brasileiro Licínio Azevedo, que vive em Moçambique há mais de 30 anos. Azevedo dirigiu, entre outros títulos, *A árvore dos antepassados* (1995); *A guerra da água* (1995); *Rosa Castigo* (2002); *Desobediência*, (2002); *Night Stop* (Parada noturna, 2002); *O acampamento de desminagem* (2004); *O grande bazar* (2006), o primeiro curta-metragem moçambicano a ser lançado em DVD; *Hóspedes da noite* (2007); além de uma série de curtas feitos para televisão sob o título de *Histórias comunitárias* (2000), que Azevedo dirigiu e escreveu juntamente com Orlando Mesquita. Tal série inclui seis documentários de curta-metragem ou filmes do tipo docudrama que se passam principalmente em áreas rurais de Moçambique (em sua maioria, nas províncias de Nampula e Cabo Delgado), enfocando dimensões humanas concretas no que diz respeito a questões de desenvolvimento confrontadas pela população local. *Histórias comunitárias* destaca os esforços por parte das comunidades rurais em busca de autonomia econômica e sustentabilidade a longo prazo, em harmonia com suas próprias culturas e meio ambiente, inclusive a autogestão coletiva de suas terras e recursos naturais, fornecimento de água e eletricidade, além de melhores condições de moradia e acesso à saúde e educação.

Licínio Azevedo dirigiu a maioria dos curtas-metragens de ficção e documentários com um alto nível de produtividade desde a década de 1990 até hoje. Outros diretores moçambicanos de destaque incluem o supracitado Orlando Mesquita, que é sócio de Licínio Azevedo na empresa Ébano Multimedia, e que esteve envolvido em mais de 30 filmes como editor, diretor e produtor, documentando a evolução da sociedade moçambicana desde 1984. Em 1999, ganhou o prêmio Kuxa Kanema de melhor vídeo como codiretor e editor, juntamente com Azevedo, de *Histórias comunitárias*. João Ribeiro esteve

envolvido no projeto *Kuxa Kanema* como supervisor de produção. O seu projeto tem sido adaptar obras literárias do escritor moçambicano Mia Couto. Seus curtas e longas incluem, respectivamente, *Fogata* (1992), *O olhar das estrelas* (1997), *Tatana* (2005), e *O último voo do flamingo* (2009). *O olhar das estrelas* é baseado numa ideia de Mia Couto, que também colaborou no roteiro com o diretor Ribeiro. O filme é uma delicada e divertida farsa que aborda políticas de gênero na sociedade contemporânea moçambicana através do retrato do machismo patriarcal como uma máscara para a ansiedade masculina em relação às mulheres.

Sol de Carvalho, antigo editor do cinejornal *Kuxa Kanema*, dirigiu *O jardim do outro homem* (2006),⁶ o qual fez parte do Global Lens Film Series de 2007.⁷ Esse é o primeiro longa-metragem moçambicano a surgir desde os “anos dourados do cinema” e o mais caro até hoje (aproximadamente um milhão de dólares americanos). O filme apresenta um engajamento social com dimensões educacionais que explora, através da vida de Sofia, personagem principal representada admiravelmente por Gigliola Zacara, os desafios devastadores vividos por mulheres pobres em sua luta para realizarem seus sonhos profissionais, afirmando-se enquanto indivíduos, ao mesmo tempo em que contribuem para a melhoria das vidas de suas famílias e Moçambique como um todo. Na verdade, todos os cineastas moçambicanos mencionados até agora, apesar das mudanças ideológicas e políticas desde o final da década de 1980, continuaram a desenvolver um legado do compromisso social que tem sido a quintessência do cinema desde os primórdios da independência de Moçambique.⁸

6 Em 2007, o filme *O jardim do outro homem* foi vencedor de vários prêmios, inclusive o melhor longa africano no Festival de Cinema Panafricano de Cannes, melhor longa digital no Vues d'Afrique (Montreal) e melhor produção e melhor ator no CINEPORT Brasil.

7 A série 2009 Global Lens exibiu com destaque a adaptação para o cinema da obra-prima literária de Mia Couto *Terra sonâmbula*, dirigida pela portuguesa Teresa Prata.

8 Desde 2006, a distribuidora de cinema Ébano Multimedia e a Associação Moçambicana de Cineastas (AMOCINE) têm organizado um ambicioso festival de documentários internacionais em Maputo (Dockanema) com filmes de Moçambique, a África em geral e outros países do mundo. Esse festival desempenha um papel fundamental na exibição de filmes moçambicanos para o mundo e filmes internacionais para o público moçambicano.

Licínio Azevedo nasceu no Rio Grande do Sul, mas vive em Moçambique desde sua independência. Trabalhou no Instituto Nacional de Cinema durante os primeiros anos dos filmes moçambicanos, colaborando com Jean Rouch e Jean-Luc Godard. Azevedo também trabalhou para a televisão de Moçambique e hoje é um cineasta independente e presidente da produtora de filmes e multimídia Ébano Multimedia, com sede em Maputo. Azevedo tem realizado um número considerável de documentários e longas-metragens abordando uma grande variedade de questões importantes para o entendimento da experiência pós-colonial e pós-guerra de Moçambique, do retorno emocional dos refugiados de guerra à sua terra natal (*A árvore dos antepassados*); à ameaça mortal das minas terrestres espalhadas pelo interior de Moçambique (*O acampamento da desminagem*); às perdas humanas e ambientais causadas por 15 anos de guerra civil (*A guerra da água*); às trágicas consequências da epidemia da AIDS (*Night Stop*). Vários de seus filmes foram exibidos em festivais internacionais e ganharam prêmios. Porém, a obra de Licínio Azevedo ainda não recebeu a atenção crítica que merece, apesar de ser o cineasta mais importante de Moçambique.

O conjunto da obra de Azevedo oferece um mosaico da vida contemporânea em Moçambique através das experiências de pessoas comuns vivendo, até certo ponto, sob circunstâncias extraordinárias. O *ethos* humanístico de Azevedo é a força motora por trás de sua prática cinematográfica onde retrata a sociedade moçambicana através de uma multiplicidade de vozes. Seus documentários, que constituem a maior parte de sua produção cinematográfica, representam a realidade social moçambicana e seguem uma abordagem ética que permite ao “outro” (neste caso, pobres moçambicanos das zonas rurais em sua maioria) falar com um mínimo de interferência do diretor, onde os diálogos parecem não terem sido ensaiados e as cenas não terem sido redigidas. A práxis cinematográfica de Azevedo revela uma grande afinidade com o “modo observacional” (*observational mode*) dos documentários descrito por Bill Nichols em seu clássico *Representing Reality* (1991), que enfatiza a não intervenção

do cineasta. Fiel à sua experiência colaborativa com Jean Rouch, os documentários de Azevedo seguem algumas das convenções do cinema *vérité* (que constitui uma excelente ilustração do modo observacional), assim como a distância não intrusiva entre a câmera e os sujeitos; a natureza da performance aparentemente pouco ensaiada ou dramatizada por parte dos atores; o foco em pessoas comuns; o uso de câmera portátil; locais autênticos; sons naturais e pouca pós-produção. A edição envolve cenas curtas ocasionais que são intercaladas pelo fio narrativo que retrata o cotidiano, a paisagem, animais, instrumentos musicais tocados por pessoas locais, ou rituais de dança, que acrescentam textura ao mesmo tempo em que enriquecem e complementam a história através da inclusão de elementos relacionados a práticas culturais e *habitat*, constitutivos das vidas dos sujeitos retratados. O estilo de direção de Licínio Azevedo conta, em grande parte, com uma “presença ausente” conforme teorizado por Nichols (1991), proporcionando sons e imagens, mas com uma presença de direção que permanece despercebida e não reconhecida. Os documentários de Azevedo são, em grande parte, estruturados ao redor de um “princípio axiográfico” (NICHOLS, 1991, p. 77-95) onde 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 uma aceitação tácita, mútua, entre o cineasta e os sujeitos, a qual prevalece em todos os seus filmes. Pode-se argumentar que o papel de Azevedo em seus documentários é simultaneamente o de *outsider/insider*, portanto descentralizando, até certo grau, sua perspectiva de um brasileiro branco de classe média em relação aos sujeitos retratados – moçambicanos negros e pobres, na sua maioria camponeses.

A árvore dos antepassados (1994) foi produzido à medida que a guerra civil chegava ao fim. Documenta o retorno de Alexandre Ferrão e aproximadamente 15 integrantes de sua família do Malaui à província fronteiriça de Tete, ao noroeste de Moçambique. É a história de seu retorno à terra ancestral e sua reconciliação com o pas-

sado doloroso. A família Ferrão precisa viajar com seus pertences (inclusive animais de estimação) por muitos quilômetros a pé e às vezes pegando carona entre ruínas, sujeira, fezes, veículos queimados, tanques abandonados, e a ameaça de minas terrestres e cobras. Alexandre Ferrão narra em *off* à medida que decorre a ação do filme. Ele é o líder designado do grupo que escreve um diário, no qual inclui um registro dos nascimentos e mortes em sua família. Ele parece ser o único integrante da família alfabetizado, portanto fica encarregado de ler as cartas que trazem as notícias sobre as mortes dos familiares distantes. Em seu diário, Ferrão também inclui passagens bíblicas pertinentes e meditações sobre o seu destino existencial, os quais são lidos em voz alta. O filme documenta o cotidiano da família através da árdua viagem, inclusive refeições, crianças brincando, banhos de rio, acordar de manhã, assim como momentos de tédio, fadiga e acessos de fome. A família compartilha histórias de guerra e expressa suas esperanças e medos a respeito dos entes queridos que desejam ver, além do futuro de sua própria subsistência. A odisseia da família Ferrão é acompanhada pela doce e delicada, e às vezes animada, trilha sonora com músicas moçambicanas, com destaque para violões, baixo e instrumentos de percussão. A trilha desempenha um papel diegético no filme, transmitindo uma sensação de movimento para a frente, na medida em que a família embarca na viagem de volta para a casa, além de um sentimento de esperança com relação ao futuro para a família Ferrão, assim como para Moçambique. Há também uma cena com música ao vivo na metade do filme com um pequeno conjunto de músicos tocando instrumentos artesanais de corda e percussão. As letras expressam a gratidão para com Joaquim Chissano e Afonso Dhlakama (líderes dos antigos partidos beligerantes FRELIMO e RENAMO, respectivamente) por terem “libertado” o povo de Moçambique, nesse caso, dos horrores da guerra. O fato de que essa canção agradece ambos os líderes é sem dúvida um sinal otimista de reconciliação entre o povo moçambicano.

A família Ferrão finalmente chega ao seu destino com esperança e alegria. Todos os sobreviventes jovens da família os recebem

com festa. A comemoração altamente emocional traz sorrisos e lágrimas aos seus rostos à medida que os parentes redescobrem uns aos outros após dez anos de separação. Em seguida, os refugiados que retornaram visitam os anciãos que estão de luto pela perda de um integrante da família. Lá, no momento mais doloroso do retorno da família Ferrão, a tia Maria (uma das que retornaram) é informada sobre seus parentes falecidos, inclusive sua mãe e avó. Todavia, a vida deve continuar e, portanto, seguem em frente para construírem novas casas e começarem a preparar a terra (*machambas* no português de Moçambique) a fim de plantarem sementes em tempo para a estação das chuvas que está por vir. A cena final introduz o ritual simbólico da bênção da árvore com uma mistura de água e farinha para honrar o espírito dos ancestrais. A tia Maria é encarregada do ritual criado para preservar espiritualmente o elo entre os vivos e os mortos. A árvore em muitas sociedades africanas tradicionais (assim como ameríndias) representa de forma metonímica o espírito dos mortos, evidenciando uma relação simbiótica entre seres humanos e a natureza, o material e o espiritual. De forma semelhante, no filme de Azevedo existe um motivo recorrente da “porta”, que ilustra a importância simbólica dos elos materiais no contexto das vidas vastamente interrompidas dos refugiados de guerra. Entre seus objetos mais preciosos, a família Ferrão carrega uma porta de madeira vermelha que pertenceu à sua casa temporária no Malaui de volta a sua terra ancestral em Moçambique. A porta é perdida ao longo do caminho causando consternação aos integrantes da família, sobretudo junto da jovem figura patriarcal, Alexandre. A porta é o fragmento remanescente mais importante de suas vidas como refugiados, pois não apenas proporciona um sentido de continuidade em suas vidas interrompidas, mas também sugere um anseio por uma vida nova num lar estável, sem completamente apagar os dez anos que passaram como refugiados. Enquanto a árvore proporciona o elo espiritual entre vida e pós-vida, a porta oferece o elo material entre a vida como refugiados e uma vida no pós-guerra como camponeses sedentários que ensaiam os primeiros passos. Felizmente, os Ferrão

conseguem recuperar a porta no mercado local da cidade onde tinha desaparecido repentinamente por engano. Através d'*A Árvore dos antepassados*, Licínio Azevedo faz uma notável contribuição durante um período de transição crítico para a nação moçambicana à medida que dava seus primeiros passos em direção à paz, política multipartidária e reconstrução.

A guerra da água (1996), lançado quatro anos depois do acordo de paz de Roma entre os partidos beligerantes de Moçambique, destaca o pós-guerra civil de um ângulo diferente, enfocando uma grave crise de água no interior rural da província de Inhambane (na região central de Moçambique) causada por uma combinação infeliz entre o colapso da infraestrutura, resultante da guerra, e uma prolongada seca. Durante o conflito armado de Moçambique, muitas batalhas ocorreram em torno do controle de poços de água, danificados ou destruídos pela contenda. Por vezes, uma das facções em guerra até mesmo destruíam seus próprios poços para que o inimigo não pusesse suas mãos neles. Portanto, o equilíbrio simbiótico frágil entre natureza, vidas humanas e tecnologia é alterado, desencadeando um ciclo de sofrimento. Como resultado desse cenário específico, as mulheres, as principais provedoras dos lares africanos rurais, devem viajar longas distâncias em busca de água (com frequência levando seus filhos) e enfrentarem longas filas sem garantia de conseguir a preciosa mercadoria. Surgem tensões com atos de egoísmo e crueldade de uns contra os outros, embora temperados, às vezes, por atos de generosidade e altruísmo. *A guerra da água* (1996) evidencia de forma viva a divisão de gênero dentro desse contexto cultural onde as mulheres carregam um fardo muito mais pesado para garantirem a sobrevivência de toda a família (criar os filhos, buscar água, trabalhar no campo, comprar comida – se a opção existir – e cozinhar), enquanto os homens caçam (embora os animais estejam morrendo como resultado da seca), ficam ociosos ou embebedam-se. Uma das histórias mais tocantes em *Guerra da água* envolve uma viúva idosa que perdeu toda a família na guerra, além de sua casa e poço d'água. Ela não tem ninguém para tomar conta dela (nem mesmo vizinhos);

é fraca demais para caminhar quilômetros, ficar em fila e carregar um balde de água na cabeça. A viúva torna-se uma figura emblemática das terríveis consequências da guerra, que afetam o povo rural de Moçambique no período que se segue. Portanto, Azevedo permite que ela conte sua própria história em *off* para de tal forma chamar a atenção para o drama coletivo retratado por esse filme, enfatizando o próprio sofrimento pessoal da viúva.

Night Stop (2002) é uma espécie de docudrama que faz parte de uma série de vídeos africanos intitulada *Steps for the Future* (Passos para o futuro), com enfoque na AIDS na África austral. Falado em ndebele, shona, nhungwe, português e inglês, esse filme oferece um olhar etnográfico sobre as vidas das trabalhadoras de sexo ao longo do Corredor da Beira no centro de Moçambique, que existem dentro de uma subcultura de dependência sexual-econômica onde a AIDS alastra-se de forma implacável (em 2002, 30% da população desse chamado “corredor da morte” tinha AIDS, de acordo com a descrição do filme).⁹ As imagens na sequência de abertura em preto e branco evidenciam os restos materiais da devastação da guerra civil ao longo da estrada. Em seguida, vemos cores emergirem numa tomada da cidade na província de Manica aos sons do muezim convidando os fiéis a orarem. As cenas que se seguem envolvem imagens de mulheres acordando de manhã enquanto preparam-se para o dia, intercaladas por imagens de motoristas de caminhão chegando à parada noturna quase ao pôr do sol. A próxima cena apresenta uma prostituta e seu cliente discutindo, e a mulher sendo esbofeteada. Essas cenas de abertura contrastantes não apenas situam a história de *Night Stop* em proximidade histórica à própria guerra civil, mas também sugerem uma certa continuidade de um estado de crise entre a guerra e a subsequente “guerra” contra a pandemia da AIDS, além da dinâmica desigual e tensa entre os gêneros.

9 De acordo com o *website* do Centers for Disease Control and Prevention (Centro de Controle e Prevenção de Doenças), 12,5% da população adulta de Moçambique, entre 15 e 49 anos de idade, encontrava-se infectada com o vírus do HIV em 2010 (com base no UNAIDS Epidemiologic Fact Sheet [Dados Epidemiológicos do Programa das Nações Unidas sobre a AIDS]). A Organização das Nações Unidas estima que Moçambique tinha uma população de 23.391.000 habitantes em 2010.

O filme passa-se à noite em volta do motel Montes Namuli, localizado não muito longe da intersecção das estradas entre o Malaui e o Zimbábue (um elo de transporte importante dentro dessa sub-região da África austral). A ação em *Night Stop* é permeada por uma trilha sonora sensual de *jazz* e envolve principalmente cenas de interação alegre entre as prostitutas de nome Suja, Rosa, Claudina, Lili, Olinda, a viajante etc.; entre as prostitutas e seus clientes (principalmente em volta e dentro de seus caminhões); e entre os próprios clientes (nunca sabemos seus nomes, embora haja um conhecido como o malauiiano possuidor de um enorme pênis que pode machucar). As trabalhadoras do sexo mais velhas são sobreviventes da “guerra da AIDS” e compartilham conselhos com as mais jovens sobre a importância de usar preservativos enquanto distribuem alguns a elas. Há uma mulher que cede a um cliente que lhe oferece mais dinheiro se ele não usar camisinha; há outra que não recebe o pagamento de seu cliente; e outra que é enganada por promessas de que viajará pela África austral com seu cliente. De longe, as trabalhadoras do sexo mais jovens são as menos espertas e as mais vulneráveis às exigências dos caminhoneiros. Durante todo o filme as prostitutas são retratadas como seres tridimensionais, enquanto que os clientes são muito menos desenvolvidos enquanto personagens e pouco se sabe sobre suas vidas. Os caminhoneiros (muitos deles presumidamente casados com filhos) são retratados como tipos sociais ganhando a vida viajando longas distâncias por muitos dias, cujo trabalho é crucial para a sobrevivência econômica de seus respectivos países. A natureza de seu trabalho envolve uma solidão constante, portanto, compreensivelmente, emerge uma relação simbiótica entre eles e as prostitutas (acredita-se amplamente que o ecossistema social entre os caminhoneiros e trabalhadoras de sexo africanas constitui um dos epicentros para a disseminação inicial da AIDS na África subsaariana).

Em *Night Stop* não há narração em *off* ou explicações textuais, e os 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 de Azevedo, que conseguem trazer à tona a beleza e humanidade das jovens à medida que sorriem e riem, trocam confidências, abraçam-se, e, por vezes, choram. Contudo, brigas também acontecem entre as prostitutas, assim como entre os clientes e as prostitutas, mas estas são intercaladas por momentos de ternura entre eles, assim como momentos de orientação envolvendo lições de vida transmitidas pelas trabalhadoras mais velhas às mais jovens. Algumas das mulheres confessam terem sido forçadas ao mundo da prostituição; e todas são as principais provedoras de suas famílias. Algumas têm ou tiveram filhos; algumas ficam grávidas na profissão e algumas estão buscando o amor. No entanto, todas devem lidar com a constante ameaça da AIDS, e, na verdade, muitas prostitutas e clientes morreram da doença. Enquanto a cena final evidencia a natureza exuberante das jovens mulheres vivendo no limite, cabe aos espectadores ponderarem sobre o caráter tênue de suas existências e da nova tragédia que assalta Moçambique não muito depois da catastrófica guerra civil, cujas consequências ainda são sentidas nas décadas de 2000 e 2010.

De fato, o documentário de 2004, *O acampamento de desminagem*, conforme seu título indica, acompanha uma equipe de trabalhadores cuja tarefa é detectar e eliminar minas terrestres espalhadas pelo interior rural de Moçambique como resultado da guerra civil. As minas terrestres constituem um dos efeitos secundários mais duradouros de guerras, com terríveis consequências para as populações rurais em países que passaram por grandes conflitos nos últimos anos do século XX, inclusive Angola, Moçambique, Camboja e Colômbia. O filme mostra as complexidades do procedimento 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 realizar as operações mais difíceis do processo. Ao mesmo tempo, *O acampamento de desminagem*

ressalta a dinâmica humana no campo entre os trabalhadores e a população local, assim como entre os próprios trabalhadores. Como em *Night Stop*, não há narração em *off*; a câmera simplesmente mostra e portanto permite que as imagens e diálogos entre os sujeitos falem por si mesmos (quase todo o filme é falado em português). O filme retrata o cotidiano dos trabalhadores, tomando banho, urinando, ligando para entes queridos, criando laços emocionais, brigando, compartilhando refeições, assim como histórias trágicas de companheiros de trabalho e integrantes familiares morrendo por causa das minas terrestres que explodiram. Além disso, Azevedo demonstra sensibilidade enquanto revela a complexidade social do trabalho dos “desminadores” e suas vidas pessoais, ao mesmo tempo em que convivem temporariamente com as comunidades de camponeses onde foram enviados. Apesar das interações sociais parecerem harmoniosas, estas não acontecem de forma automática ou fluídas.

O argumento em *O acampamento de desminagem* é que embora a guerra civil moçambicana tenha terminado graças ao acordo de paz assinado entre a FRELIMO e RENAMO em 1992 (que no filme são caracterizados como “irmãos em guerra”), a guerra, de muitas maneiras, continua na forma de milhares de minas terrestres espalhadas pelo território nacional, matando e mutilando civis inocentes. Consequentemente, o processo de desminagem envolve batalhas diárias que, às vezes, podem terminar tragicamente para os trabalhadores. A desminagem em si é uma tarefa descomunal e às vezes quase impossível; mesmo assim, é uma das medidas do pós-guerra mais cruciais na retomada da terra e para proporcionar aos camponeses a vida digna e segura que necessitam e merecem. Minas terrestres constituem uma das ameaças mais duradouras e evasivas às populações civis, que persiste décadas após o fim de uma guerra.

Apesar da memória da guerra ainda estar presente em Moçambique ao final da década de 2000, ela não mais suscita a sensação de urgência do período anterior. O país continua focado na reconstrução e expansão da sua infraestrutura de base, mas a ênfase está centrada hoje na redução da pobreza e no aumento da produtividade

econômica. Moçambique possui uma das economias de mais rápido crescimento na África e tornou-se atraente a investimentos estrangeiros, especialmente nos setores mineral, industrial e turístico. O curta-metragem de ficção de Azevedo, *O grande bazar* (2006) surge a partir desse cenário novo e aparentemente otimista. O primeiro filme a ser lançado em DVD em Moçambique, *O grande bazar* combina técnicas cinemáticas e convenções narrativas que seguem protocolos e a práxis tanto de filmes de ficção, assim como de documentários, ao mesmo tempo em que muda seu foco para o espaço urbano, mais especificamente, a cidade de Maputo. O filme privilegia a experiência dos pobres como objeto de representação e oferece uma profusão de detalhes sobre a vida cotidiana no mercado africano. A prática filmica de Azevedo ressalta questões sociais ao mesmo tempo em que é influenciada por uma “sensibilidade etnográfica”, através da qual o diretor reforça as perspectivas oferecidas pelos sujeitos representados com atenção ao *habitat* social dos mesmos sujeitos. Portanto, as narrativas são recheadas com cenas e tomadas da vida cotidiana que retratam as práticas culturais, ou que transmitem conhecimento local, portanto, proporcionando um rico panorama cultural para melhor entendermos as questões sociais discutidas. Em *O grande bazar*, Azevedo continua a favorecer as vidas daqueles mal tocados pelo propalado crescimento econômico de Moçambique, retratando as populações pobres urbanas, que, de modo semelhante à maioria dos africanos, enfrentam dificuldades, mas que também exibem uma inventividade, versatilidade e dignidade necessárias para subsistirem. Aqui o mercado africano é o palco central para uma história de amizade entre Paíto e Xano. O mercado, principal local de um enorme setor informal dentro da maioria das economias africanas, é um mosaico vasto e colorido de pessoas pobres que representam a maioria da população. Os mercados ao ar livre típicos da África são locais de “bricolagem e invenção criativa” (*bricolage and creative invention*) (FERGUSON, 2006), onde cada objeto que se possa imaginar é revendido, reciclado ou reutilizado. Todos os tipos de transformações estão à venda, conforme exibidos nesse filme, por exemplo: pares de

sapatos desiguais, guarda-chuvas “com poucos furos”, dentes de alho avulsos, ou conteúdos de uma garrafa de óleo de cozinha distribuído em inúmeros saquinhos de plástico.

Os dois amigos adolescentes, Paíto e Xano, vêm de diferentes camadas sociais. Paíto é pobre e vende salgadinhos fritos para sua mãe. Um dia, acaba a farinha e Paíto sai para comprar mais, mas a loja também não tem mais farinha. Como resultado, decide comprar um maço de cigarros no mercado negro a fim de vender os cigarros avulsos, mas assim que começa a gritar para atrair clientes, seu precioso maço é roubado por trapaceiros de pequenos golpes. Essa sequência de acontecimentos faz com que Paíto vá ao mercado em busca de ideias para recuperar o escasso dinheiro de sua mãe, o qual era destinado à farinha. Xano é um mulato de pele clara que vem de uma família de classe média. Sua mãe é dona de um salão de beleza e está tendo um caso com um homem que bate em Xano. Como resultado, Xano rouba dinheiro de sua mãe e seu namorado, preferindo viver longe de casa no mercado. Xano representa o papel do garoto de rua durão, enquanto que Paíto possui uma inocência meiga, porém com uma esperteza comercial. Juntos, planejam esquemas para ganhar dinheiro, até mesmo roubando, ao mesmo tempo em que devem lutar contra uma gangue de jovens bandidos que reivindicam o mercado como seu território.



Figura 1 - Paíto (Edmundo Mondlane) e Xano (Chano Orlando) brincam à medida que se tornam amigos em um dos agitados mercados ao ar livre de Maputo.

Fonte: *O grande bazar* (2006).

Ao longo do caminho, nessa fábula infantil picaresca Paíto e Xano encontram figuras excêntricas, que são sobreviventes de aconteci-

mentos históricos mundiais e moçambicanos recentes. Magerman, dono de um negócio chamado “Buraco na unha”, é um fotógrafo retratista cuja técnica curiosa é utilizar um buraco em sua longa unha do dedão como visor. Ele é um personagem exótico que costumava viver na antiga Alemanha Oriental durante o comunismo e que diz adeus a seus clientes entoando “*Tschüss*” em alemão. Kadapé é um sapateiro que conserta e vende sapatos em combinações altamente criativas. O lenhador vive no mercado e passa a noite ao ar livre junto com outros “empresários” do mercado (todos sem abrigo) com um machado que possui com os nomes de sua mulher e filha gravados, as quais perdeu na guerra. Esses homens também são vítimas da guerra; um deles é um refugiado que nunca retornou a sua terra natal e o outro perdeu toda sua família. Agora se encontram criando novos laços sociais, batalhando por uma subsistência com outras figuras pobres e marginalizadas que ficaram sem lar. Tanto Paíto quanto Xano recebem conselhos e encontram segurança na companhia desses homens, ao mesmo tempo em que aprendem lições de vida durante suas escapadas pelo mercado.

Em *O grande bazar* o motivo da visão através do “buraco na unha” é significativo e Azevedo literaliza-o à medida que a câmera faz um close numa profusão de pequenos detalhes relacionados à dinâmica do setor da economia informal personificado pelo mercado. Através do meio cinematográfico e com um olho de documentarista, Azevedo é capaz de transmitir um sentido microeconômico, assim como sociológico do mercado africano, enquanto proporciona um retrato humanista, poético e sensível sobre o povo de Maputo, rico em cores e texturas. *O grande bazar*, dirigido a um público maior, emana de forma mais pronunciada um ar de inocência e alegria em contraste com os documentários de Azevedo. A atmosfera descrita aqui é pontuada por uma trilha sonora (a base de harmônica) alegre e suave, acompanhada de uma percussão delicada e um baixo elétrico, composta e representada por Chico António, que aparece no filme, tendo colaborado com Licínio Azevedo na maioria de suas produções.

Hóspedes da noite (2007) desenrola-se no Grande Hotel, na cidade da Beira (costa central de Moçambique), um antigo hotel de luxo à beira-mar com 350 quartos e uma piscina olímpica, e lá hoje vivem 3.500 pessoas. O hotel, com arquitetura em estilo *art déco*, foi inaugurado em 1953 e é hoje a imagem esquelética de tal passado: faltam paredes, janelas, eletricidade, água encanada, elevador e corrimão nas escadas. Muitos de seus atuais moradores (homens e mulheres, em sua maioria jovens ou de meia-idade, além de muitas crianças) são sobreviventes da guerra civil. Todos são pobres, enfrentando dificuldades para sobreviverem em tempos de paz com criatividade e perseverança, em meio a uma nação pós-colonial que os abandonou por completo. Esse curto documentário visualmente poético oferece um mosaico da vida no Grande Hotel, onde os moradores são filmados à medida que desenvolvem suas atividades diárias em condições deploráveis e perigosas, ao mesmo tempo em que são retratados com dignidade e beleza. *Hóspedes da noite* também destaca a visita de dois ex-empregados do hotel (Sr. Caíto e Sr. Pires). À medida que exploram a estrutura fantasmagórica do hotel pululando de vida, os ex-funcionários relembram sua época opulenta durante o período colonial. Suas memórias dos anos dourados, quando senhoras elegantes bebiam *whiskey* no fabuloso bar/discoteca do hotel, contrastam nitidamente com as imagens dos atuais moradores, “hóspedes da noite,” esquecidos pela história, cujas vidas desafiam os indicadores tão divulgados do forte crescimento econômico de Moçambique.



Figura 2 - Rachida, Sofia, e Francisca grávida, compartilhando suas histórias no ex-Grande Hotel

Fonte: *Hóspedes da noite* (2007)

A narrativa fílmica é estruturada em torno de várias cenas envolvendo diálogos entre os dois visitantes, três jovens mães (Rachida, Sofia e Francisca), dois irmãos jovens e órfãos, e dois homens de meia idade (Eusébio, um segurança noturno, e Eunísio, um vendedor ambulante). De forma semelhante a *Night Stop* (discutido anteriormente), estas cenas proporcionam uma textura humana à medida que os sujeitos compartilham histórias de tragédia e sobrevivência durante e após a guerra civil, assim como antes e depois de chegarem ao Grande Hotel. Suas conversas variam entre tentativas por parte dos garotos órfãos de lembrarem de sua falecida mãe; os horrores da fuga de vilarejos em chamas durante a guerra, conforme descritos pelas mulheres quando jovens, ou seus complexos relacionamentos com homens quando adultas; e histórias compartilhadas entre o segurança e o vendedor ambulante sobre crianças e bêbados caindo dos andares mais altos do hotel para a morte. Todas essas figuras, especialmente as mulheres, são representadas através de *closes* que acentuam seu charme inocente e capacidade de superar dificuldades. Tais cenas são intercaladas por sequências de tomadas de plano geral e médio retratando variados aspectos da vida nesse microcosmo dos pobres de Moçambique, por exemplo: crianças assistindo a um filme de ação de Hong Kong numa tela esverdeada de TV, um grupo barulhento de crianças que pulam de alegria com a ideia de fazerem suas necessidades na praia, mães alimentando seus filhos, cultos religiosos muçulmanos e pentecostais, baldes de dejetos humanos sendo jogados das sacadas, um professor de geografia (com o nome improvável, porém simbólico, de Professor Camões) trabalhando em seu computador enquanto candidata-se a um cargo universitário, momentos de afeto entre mães e filhos, jovens praticando golpes de caratê, mulheres e homens cozinhando, mulheres fazendo penteados nos cabelos umas das outras, adultos trocando gracejos divertidos e sugestivamente sexuais, pessoas buscando água na piscina, tomadas de pessoas com membros amputados como resultado da guerra, e imagens de ratos correndo pelas paredes.

Ocasionalmente, o ponto de vista adotado é o dos ex-funcionários do hotel, mas a perspectiva que predomina é a do diretor, o qual emprega um olhar de empatia um pouco voyeurístico sem evocar pena nos espectadores face aos sujeitos representados, mas exigindo um reconhecimento de sua humanidade. Tal estratégia de representação é acentuada pelo amplo uso de *closes* dos sujeitos falantes (evidenciado anteriormente) e a estética *chiaroscuro* onde a intensa luz dos espaços exteriores contrasta de forma marcante com a escuridão dos interiores, criando um efeito *tableaux* onde tem lugar uma certa estetização da pobreza que lembra o diretor português Pedro Costa e seus filmes com enfoque nas margens sociais de Lisboa – por exemplo *O quarto de Vanda* (2004) ou *Juventude em marcha* (2006). A estetização da pobreza no caso de Azevedo é, contudo, amenizada por inúmeras referências escatológicas, verbais ou visuais, feitas durante todo o filme. Portanto, ao invés de simplesmente “embelezar” a sua representação dos pobres, Azevedo opta por tornar palpável tanto a beleza como a feiura, de forma explícita ou implícita, no quadro das forças biopolíticas, infraestruturais, históricas e econômicas em funcionamento para moldar a “vida nua” (conforme postulado pelo filósofo Giorgio Agamben)¹⁰ que os espectadores testemunham no Grande Hotel. Da mesma forma, em *Hóspedes da noite* não há narração em *off* (semelhante à maioria dos documentários de Azevedo) e o filme apenas fornece informações básicas na forma de letreiros sobre os sujeitos falantes quando aparecem pela primeira vez. Todas as informações adicionais sobre suas vidas, a história do hotel, assim como suas condições de moradia, são apresentadas através de conversas quase sem nenhuma roteirização entre os sujeitos (como em *O acampamento de desminagem* e *Night Stop*), ao mesmo tempo em que proporcionam um amplo panorama sobre a vida urbana de Moçambique (semelhante ao curta de ficção *O grande bazar*).

Em última análise, Azevedo apresenta o Grande Hotel como uma metáfora viva da espacialização do tempo; neste caso, as múltiplas

10 Agamben (1998, p. 119-135) postula a noção de “vida nua” como análoga ao corpo, assim como à vida biológica e suas necessidades – todos eles fatores decisivos na esfera política.

temporalidades e processos históricos convergindo num único local (os anos finais do colonialismo, a guerra civil pós-independência, o relativamente estável, embora incerto, presente neoliberal) e seus efeitos nos segmentos mais vulneráveis e marginalizados da população moçambicana. Embora denunciando de forma implícita a injustiça social reservada aos sujeitos representados, o filme não os retrata necessariamente como vítimas sem esperança.

Azevedo permanece fiel ao imperativo ético de representar o povo de Moçambique e proporcionar agenciamento histórico aos pobres das zonas rurais, evidenciado por esse capítulo extraordinário na história do cinema africano que ocorreu em Moçambique durante os primeiros anos de independência. Acontecimentos cataclísmicos levaram à destruição da utopia de uma sociedade igualitária, sob a liderança de um governo de partido único nacionalista e marxista-leninista, causando uma ruptura no paradigma socioeconômico e político hegemônico, enquanto que o cinema se adaptou aos tempos em mudança. Licínio Azevedo tem dedicado a sua arte cinemática a documentar as consequências do fracasso violento da utopia; em especial, o preço cobrado dos sobreviventes que estão atualmente inventando um futuro incerto no meio da pandemia que se alastrou no país, e que, desde então, tem cuidado de suas feridas de guerra e encontra-se, em grande parte, reconciliado.

REFERÊNCIAS

A ÁRVORE dos antepassados. Direção: Licínio Azevedo. Moçambique: Ébano Multimedia; BBC; TVE; One World Group, 1995. (49 min.).

A COLHEITA do diabo. Direção: Licínio Azevedo e Brigitte Bagnol. Moçambique: Instituto Nacional de Cinema; Bélgica: Centre d'Action Culturel de Montbelliar; França: RBT; CIP; FR3; Pygma; Dinamarca: Nordisk Film, 1988. (54 min.).

A GUERRA da água. Direção: Licínio Azevedo, Moçambique: Ébano Multimedia, 1995. (73 min.).

- AGAMBEN, Giorgio. *Homo Sacer: Sovereign Power and Bare Life*. Stanford: Stanford University Press, 1998. Transcrição de Daniel Heller-Roazen.
- ARENAS, Fernando. *Lusophone Africa: Beyond Independence*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2011.
- CENTERS FOR DISEASE CONTROL AND PREVENTION. 2011. Disponível em: <<http://www.cdc.gov/globalaids/Global-HIV-AIDS-at-CDC/countries/Mozambique/>> Acesso em: 15 mar. 2011.
- DAIWARA, Manthia. *African Cinema*, Bloomington & Indianapolis: Indiana University Press, 1992.
- FERGUSON, James. *Global Shadows: Africa in the Neoliberal World Order*. Durham: Duke University Press, 2006.
- FOGATA. Direção: João Ribeiro. Moçambique: Kanema; Cuba: INC; França: EICTV, 1992. (18 min.).
- FRONTEIRAS de sangue. Direção: Mário Borgneth. Brasil: Austra Cinema e Comunicação; Moçambique: Kanema Produção e Comunicação, 1987. (90 min.).
- HISTÓRIAS comunitárias. Direção: Licínio Azevedo e Orlando Mesquita. Moçambique: Ébano Multimedia, 2000. (192 min.).
- HÓSPEDES da noite. Direção: Licínio Azevedo. Moçambique: Ébano Multimedia, 2007. (53 min.).
- JUVENTUDE em marcha. Direção: Pedro Costa Portugal: Contracosta produções; França: L'Étranger; Unlimited; Suíça: Ventura Film; RTP; RTSI; Arte France, 2006. (155 min.).
- KUXA Kanema: The Birth of. Cinema Direção: Margarida Cardoso, Portugal: Filmes do Tejo. 2003, (52 min.).
- MANNING, Carrie L. *The Politics of Peace in Mozambique: Post-Conflict Democratization, 1992-2000*. London: Praegar, 2002.
- MUEDA: memória e massacre. Direção: Rui Guerra. Moçambique: PRODUTORA, 1979. (100 min.).
- NENANE, Armando; COELHO, João Paulo Borges. Políticos já não monopolizam memória nacional. *Savana*, p. 16-17, 13 jun. 2008.
- Nichols, Bill. *Representing Reality: Issues and Concepts in Documentary*, Bloomington; Indianapolis: Indiana University Press, 1991.
- NIGHT Stop. Direção: Licínio Azevedo. Moçambique: Ébano Multimedia, 2002. (52 min.).

NO QUARTO de Vanda. Direção: Pedro Costa. Portugal: Atalanta Filmes, 2001. (171 min.).

O CAMPO de desminagem. Direção: Licínio Azevedo. Moçambique: Ébano Multimedia, 2004. (60 min.).

O GRANDE bazar. Direção: Licínio Azevedo, Moçambique: Ébano Multimedia, 2006. (56 min.).

O JARDIM do outro homem. Direção: Sol de Carvalho. . Moçambique: Promarte, 2006. (80 min.).

O OLHAR das estrelas. Direção: José Cardoso. Moçambique: Ébano Multimedia, 1997. (26 min.).

O TEMPO dos leopardos. Direção: Velimirovic Zdravko. Moçambique: Instituto Nacional de Cinema, 1987. (95 min.).

O ÚLTIMO voo do flamingo. Direção: José Cardoso. Mozambique; Portugal; Italy: Carlo d'Ursi Produzioni; Fado Filmes; Neon Productions; Potenza Producciones; Slate One Produções, 2009. (86 min.).

O VENTO sopra do norte. Direção: José Cardoso. Moçambique: Instituto Nacional de Cinema, 1987. (100 min.).

POWER, Marcus. Post-colonial Cinema and the Reconfiguration of *Moçambicanidade*. *Lusotopie*, v. 11, n. 1, p. 261-278, 2004.

ROSA Castigo Direção: Licínio Azevedo. Moçambique: Ébano Multimedia. 2002. (90 min.).

TATANA. Direção: José Cardoso. Portugal; Moçambique: Fado Filmes, 2005. (14 min.).

TERRA SONÂMBULA. Direção: Teresa Prata. Portugal: Filmes de Fundo; Moçambique: Ébano Filmes, 2007. (97 min.).

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

UNITED NATIONS. Disponível em: <<http://esa.un.org/unpd/wpp/unpp/p2k0data.asp>>. Acesso em: 4 jul. 2012.

WATKINS, Claire Andrade. Portuguese African Cinema: Historical and Contemporary Perspectives -1969 to 1993. *Research in African Literatures*, v. 26, n. 3, p. 134-50, 1995.

A onipresença da música africana em “filmes de autor” africanos

A CAMINHO DE UM AMADURECIMENTO NA UTILIZAÇÃO DA MÚSICA NO CINEMA AFRICANO

Sembene, Sissako e Sené Absa

Beatriz Leal Riesco

“A imagem emigrou para o território do som; a música passou para o território da imagem”.

Artavatz Péléchian, cineasta armênio

INTRODUÇÃO

A linguagem audiovisual é, em suas mais pobres manifestações, um diálogo de duas vozes entre imagem e som. No entanto, este diálogo pode ser tão frutífero que o resultado do trabalho em conjunto cria melodias polifônicas ou de contrapontos reveladoras. Para tanto, um filme que se considere bom usará de maneira consciente e, ao mesmo tempo, criativa os instrumentos à sua disposição para oferecer espaços de encontro e de troca. Apesar desta realidade constatável da linguagem cinematográfica, ainda hoje em dia a análise, em toda a sua complexidade, do uso do som no cinema é um aspecto habitualmente menosprezado, e inclusive esquecido, diante da oni-

presente ditadura da imagem. Se a esta qualidade genérica própria do meio unimos a grande importância que a música e a dança têm na África por si só, concluiremos que um estudo do musical neste cinema é uma tarefa pendente.

A música, entendida como manifestação cultural de um determinado grupo social, é um lugar privilegiado de estudo das representações identitárias e ideológicas, assim como seu uso artístico subversivo e dialogador é capaz de nos mostrar com clareza decisões formais ligadas às dinâmicas de poder e dominação. Este papel revelador tem, portanto, uma interessante função positiva: a de propor possibilidades de encontro necessárias, já que, como diz Abderrahmane Sissako (informação verbal, tradução da autora)¹: “Entre o ocidente e a África não há intercâmbio, no sentido de duas coisas que se encontram” Talvez na música e na sua recepção se abra um espaço onde esse intercâmbio se produza. Não em vão, tal viagem de ida e volta entre ocidente e África, se não foi especialmente frutífero em outros âmbitos, certamente foi no musical já desde o século passado quando, no ocidente, graças ao encontro com as melodias e ritmos dos escravos africanos na América, houve uma revolução na forma e no conteúdo da música daquele momento, surgindo o *jazz* e o *blues*. Desde então, e claramente no nosso mundo atual globalizado, os influxos da produção africana se observam em muitas das produções (mais ou menos) populares que inundam o mercado da música.

A afirmação do papel crucial que atualmente tem a música africana como lugar de intercâmbio parece ver-se confirmada no uso consciente e experimentador que determinados cineastas africanos fazem dela. Também na literatura o valor identitário e de pertinência tão claro que a música e a dança têm para um africano foi identificado em inúmeras ocasiões. Essas manifestações culturais acompanham, no continente africano, seus habitantes, tanto na sua vida privada quanto no espaço social, e têm um significado completamente

1 Apresentação de Abderrahmane Sissako no 55th Robert Flaherty Film, na Universidade de Colgate, entre 26 e 29 de junho de 2009. Anotações e tradução da autora. Original: “Between African and the West there is no exchange, in the sense of a meeting of two things”.

diferente do que lhe dão no ocidente. Por tudo isso é preciso, antes de adentrarmos na música no cinema africano, fazer uma série de considerações. Em primeiro lugar, temos que ressaltar a peculiaridade do próprio conceito de musical na África: “nas línguas africanas não existe uma palavra sequer que traduza nosso termo ‘música’; as palavras que utilizam designam tanto dança quanto música; não existe tampouco um termo para distinguir a música do ruído”. (PAVIS, 1996, p. 148) Por causa disso, as imensas possibilidades de análise que se abrem para a compreensão do seu uso no cinema têm sua contraparte na dificuldade da delimitação entre o propriamente musical e o resto que entra em jogo (a dança, o movimento, o texto recitado).

Uma segunda consideração é pertinente: a música africana é caracterizada pelo movimento: “Para muitos africanos, incorporar determinadas séries de movimentos é um critério importante para compreender a música. Diferente do ocidente, a concepção e a recepção da música não são puramente auditivas, mas também rítmicas”. (PAVIS, 1996, p. 151-152) Rítmicas, diríamos ainda “profundamente emocionais” e criativas e transmissoras de uma determinada identidade. Tal consciência aparece habitualmente em diversas obras de arte, especialmente nas de numerosos escritores africanos que, graças à palavra, a tornam visível. São reveladores alguns trechos do primeiro romance autobiográfico da escritora senegalesa exilada em Estrasburgo, Fatou Diome, que nos explica como passos de dança no corredor do seu apartamento são o “único luxo” que se pode permitir na sua vida de emigrante cheia de restrições.² Também encontramos exemplos similares nas obras da escritora pioneira e ativista Mariama Bâ, à qual a autora anterior presta constante homenagem.³

2 “A primeira coisa que fiz na habitação de proteção oficial foi renunciar simplesmente a todo o supérfluo ocidental. Minhas distrações se reduziam ao número de passos de dança que executava no meu corredor, depois de longas horas diante da tela. O telefone era o cordão umbilical que me unia ao resto do mundo. Mesmo trancado você continua com a sua marcha existencial”. (DIOME, 2004, p. 223)

3 É interessante ressaltar que Diome (2004) está fazendo um trabalho sobre o diretor senegalês Ousmane Sembene e seu conceito de viagem, autor que analisarei em páginas posteriores,

Portanto, as ferramentas conceituais das quais dispomos estão culturalmente determinadas por uma tradição musical ocidental de séculos, e acabam sendo insuficientes para o nosso caso. Dito isso, é necessário fazer umas últimas pontuações, já que, devido à análise concreta de determinados filmes, encontramos algumas dificuldades a mais. Sem contar a óbvia complicação de ter acesso, na Espanha, a esse tipo de música e obras fílmicas, existem outros problemas. À barreira pontual que supõe entender as letras (em línguas autóctones) de certas canções com valor determinante no filme em que se inserem, se unem aspectos ligados à consciência que o diretor tem de estar imerso numa rica cultura onde a música, a dança e a tradição oral variam, e o fato de que só dele depende o ato de empregá-las com um sentido comum ou subversivo. A compreensão dessas opções é, em muitas ocasiões, complicada para o espectador ocidental que precisa de uma bagagem cultural similar. Que o diretor tenha valorizado ou não o papel do receptor (ocidental ou autóctone) pensando na possível distribuição e exibição que se fará do seu filme, são também aspectos essenciais na análise que me proponho para situar convenientemente o objeto artístico em questão.

De novo as palavras de Fatou Diome (2004) servem para evidenciar o problema da compreensão e interpretação por parte do espectador ocidental (ou qualquer pessoa não familiarizada com ela) de uma determinada dança africana:

[...] e os coqueiros que balançam suas folhas numa despreocupada dança pagã cuja origem se perdeu. É por acaso uma dessas danças funerárias que antigamente consagravam o encontro dos mortos com os antepassados? Ou a dança incessante que celebra o casamento depois da colheita ao terminar o inverno? Ou talvez uma dessas danças que provocam as tempestades e cujo ritmo, segundo dizem, os coqueiros imitam o movimento de negação das mulheres oferecidas em matrimônio a homens que não amam? Ou a dança mais misteriosa, o tango do deva-

criando a possibilidade de encontrar relações entre ambos, oportunidades de reflexão e, por que não, também vazios significativos.

neio, no qual cada um dança do seu jeito, no ritmo da sua respiração. (DIOME, 2004, p. 223)

Como eu dizia acima, a dança e a música acompanham todas as celebrações do povo africano, sejam elas públicas ou privadas, e com uma diversidade tão numerosa quanto os povos que formam a geografia humana do vasto continente. Mariama Bâ, ao falar sobre os problemas que, no Senegal, uma garota negra e da Costa do Marfim tem para ser aceita, sendo que os dois países pertenceram ao mesmo colonizador francês, diz: “Mas a África é diferente, está dividida. Um mesmo país muda várias vezes de rosto e de mentalidade, de norte a sul e de leste a oeste.” (BÂ, 2003. p. 69)

Encontrar recorrências no uso da música e da dança no conjunto do cinema africano está para além da minha análise. Por isso, desse rico e complexo continente só estudarei determinados filmes da zona francófona da África ocidental, concretamente (pela quantidade de produção e por seu valor artístico inquestionável) o pioneiro Ousmane Sembene e os cineastas contemporâneos Abdehrramane Sissako e Moussa Sené Absa.

No momento de estudar o uso que se faz da música nesse cinema, tentarei também, na medida do possível, tratar das apreciações gerais e particulares previamente feitas sobre o musical africano.

O PAPEL DO GRIOT NA TRADIÇÃO ORAL AFRICANA: SEU USO E REPRESENTAÇÃO NO CINEMA

Agora é necessário concentrarmo-nos na figura do griô, tanto pela sua relevância no momento de analisar o cinema africano como um todo desde o início (década de 1960, quando se considera que nasce um cinema feito por e para africanos) como por sua pertinência ao adentrarmo-nos no estudo detalhado dos filmes que fazem parte do *corpus* de análise. De acordo com o pesquisador de teoria e história do cinema africano Manthia Diawara (1996), existe uma relação evidente entre o cinema e a tradição oral africana. Além das coincidências nos modos de narrar na tradição oral popular e no

cinema africano (das quais não me ocuparei aqui), Diawara (1996) fala sobre como este cinema incorporou conscientemente desde o início elementos da cultura popular e, fundamentalmente, a figura do griô.⁴ Este homem (ou mulher, no caso *griotte*) é um contador de histórias, um bardo ou um cantor-orador. Historicamente ligado a uma família ou a uma pessoa das castas mais importantes (guerreiros, os nobres e similares), sua obrigação consistia em recordar o passado, honrar o presente e, em menor medida, ainda que também importante, imaginar o futuro, sempre dentro do contexto de honrar a família ou a pessoa à qual estava ligado. Era, como se pode ver, um genealogista e, ao mesmo tempo, um historiador da comunidade à qual pertencia. Por isso o valor da sua tarefa para a coesão e estabilidade social e cultural era fundamental. (MURPHY, 2007, p. 7-11) Nele, a relação entre palavra, música e expressão corporal é constante, como veremos.

As diferentes formas de entender essa figura e as mudanças que foi sofrendo se observam ao longo da produção cinematográfica africana. Em primeiro lugar, existe uma visão romântica da casta dos griôs entendidos como historiadores, educadores e guardiões da consciência das pessoas, em cujo caso estaríamos diante de uma bela imagem do passado recuperada com valor estético. Em segundo lugar, encontramos a revalorização da figura mítica, criticada para que se possa questionar o sistema de castas. Segundo a tradição, o griô era originariamente um guerreiro que (cansado de matar) decidiu se converter em cantor, contador de histórias e músico. Como atualmente são considerados uma casta inferior, há uma tentativa de reabilitá-los, e, deste modo, tem relação direta com o necessário progresso libertador da África. A terceira opção, muito mais crítica e questionadora, é a que encontramos na obra de diretores como Ousmane Sembene, Abderrahmane Sissako e Moussa Sené Absa. Neste caso, o cineasta se identifica com o griô como “a voz e o ouvido do

4 Na Espanha, a consciência da importância desta figura se faz ver no único festival que existe integralmente no país sobre o cinema africano – o Festival de Cine Africano de Tarifa –, no qual se entregam prêmios denominados *griots*.

povo”, como, já em 1978, tinha exposto Ousmane Sembene. A similaridade fácil de estabelecer entre as técnicas narrativas dessa figura tradicional e as empregadas por esses cineastas é um aspecto habitualmente assinalado: através da câmera – tal como o faz o griô ao narrar sob o seu ponto de vista – o diretor interpreta a realidade e nos oferece sua visão, mas esta não é individual (como no ocidente), e sim daquelas que se esquecem dos momentos subjetivos característicos de nossas individualistas latitudes a serviço de uma narração coletiva. No entanto, esta última afirmação (construtor teórico útil e quase perfeito em sua construção), que foi defendida por muitos estudiosos, é questionável, como tratarei de explicar. Relacionados ao papel do griô como “mestres do discurso”, existem também outros elementos da narração oral como o uso dos refrões, das frases feitas e de máximas populares depositárias de uma grande carga expressiva ligada à tradição. Todos eles se incluem habitualmente nesses filmes.

No entanto, no que concerne à tradição oral, Diawara, (1996), que tanto influiu no modo de narrar no cinema e no uso de figuras e recursos derivados dela, há vários problemas, como apontam, de maneira contundente, os autores de *Postcolonial African cinema. Ten directors*, David Murphy e Patrick Williams (2007): em primeiro lugar, o griô não é uma figura universal do continente africano, mas uma figura que existe fundamentalmente na parte ocidental. É por essa razão que optamos por estudar casos de Senegal e Mauritânia/Mali (países limítrofes de Senegal e pertencentes à mesma área geocultural). Além disso, há diferentes ideias (às vezes opostas) do que seja tradição oral e como se materializa nas estruturas narrativas, variando enormemente de uma zona a outra do continente africano. Ao querer, portanto, considerar o diretor de cinema como o novo griô, surgem inúmeros problemas, muitos deles ligados ao habitual reducionismo teórico que aceita, sem questionar, determinados conceitos por sua grande operacionalidade (este é um deles). Tampouco podemos esquecer a característica de trabalho coletivo e industrial do cinema, onde a técnica é fundamental e não se re-

duz a poucas mãos, ainda que, se algo caracteriza os diretores mencionados, é reunir em suas *personas* múltiplas facetas criativas: são ao mesmo tempo músicos, diretores, escritores, atores, cantores... Este aspecto, unido ao fato de que em todos eles a decisão última é individual, corresponderia finalmente os cineastas africanos e os griôs. Enfim, uma figura bela, poética e por isso tão querida por críticos e teóricos, mas na realidade, e como em tantas outras ocasiões, um conceito que é preciso limar à luz das variáveis circunstâncias e dos cambiantes meios de expressão. Talvez fosse possível falar de um *griauteur*, híbrido que juntasse as características derivadas do autor na linha teórica ocidental, mas atualizando-o com as características do griô tradicional, marcando as continuidades e profundas rupturas existentes, tal como acontece entre o cinema e a tradição cultural prévia africana.

Apesar disso, não há dúvida de que o papel que teve e tem essa figura tão intimamente relacionada e imersa no musical no cinema africano foi notável; daí a necessidade de se aproximar dela, ainda que superficialmente, antes de começar a análise concreta das obras de Sembene, Sissako e Sené Absa.

A música no cinema africano: aproximando-nos do objeto de análise

Ao longo de quatro décadas alguns diretores africanos entenderam a necessidade de utilizar a música para a consecução de determinados objetivos estratégicos: em um primeiro momento tratava-se de construir a recentemente criada nação própria e confiaram este trabalho a diretores pioneiros como Ousmane Sembene, de uma maneira crítica. Por sua vez, viram a necessidade de recuperar a memória histórica intencionalmente sepultada pelos colonizadores, tarefa fundamental para oferecer alternativas ao colonialismo opressor e ao seu continuador, o neocolonialismo. E, fundamental também, entenderam a importância de criar uma teoria africana para as práticas culturais e sociais próprias. Neste ambiente, o cinema teve um papel

central. O fato de a nova arte ser filha do século XX, marcado pelo domínio ocidental, e que, por esta razão, teve, até o momento, uma natureza etnocêntrica que não considerava a específica “estética negra”, (MURPHY; WILLIAMS, 2007, p. 17) unido à força da sua linguagem audiovisual, leva os autores africanos a considerá-lo o meio privilegiado de luta frente às injustiças de sua realidade.⁵ Quando começaram a trabalhar, estes primeiros cineastas africanos eram conscientes do problema que enfrentavam e do poder que, através não só das imagens, mas também e em especial do som, o cinema tinha na construção de uma identidade para o povo africano em oposição aos constructos paternalistas e reacionários ocidentais. A música, linguagem poderosíssima e manifestação artística, industrial e cultural, é capaz de nos ajudar a entender problemas como o da identificação e da natureza da arte popular e sua importância na vida africana, bem como seu possível uso subversivo pode servir para combater estereótipos amplamente aceitos. A partir da música, conhecer a realidade africana há tanto tempo silenciada se apresenta como uma tarefa fundamental porque reveladora.

Um panorama da música africana

Antes de entrar em detalhe sobre os usos particulares que Ousmane Sembene, Abderrahmane Sissako e Moussa Sené Absa fazem da música em alguns dos seus filmes, gostaria de realizar um breve panorama sobre a trilha sonora ao longo dos anos – que vai do nascimento do cinema africano como tal (nos anos 1960, após os movimentos independentistas africanos) até os nossos dias. A progressão que observamos pode-se resumir em uma tomada de consciência das possibilidades críticas, estilísticas e subversivas da música, e em

5 Esta capacidade do cinema frente às outras artes de chegar a grandes públicos nos processos dos novos estados pós-coloniais se dá também em outras latitudes. Vale citar a insistência com respeito ao conhecido diretor de Bangladesh Ritwik Ghatak (2000): diante de outros meios artísticos, a única diferença que torna o cinema mais interessante é que “Ele pode alcançar milhões de pessoas de uma vez, o que nenhum outro meio é capaz de fazer”. (GHATAK, 2000, p. 1) Declarou também, em muitas ocasiões, que se aparecesse outro meio com o qual pudesse alcançar maior número de pessoas, trocaria o cinema por ele.

uma progressiva maturidade independentizadora frente aos usos da mesma, provenientes de cinemas comerciais como Hollywood, Bollywood ou os exitosos musicais egípcios. O espectador africano teve acesso a esses produtos na maior parte do tempo. Veremos que a tendência está mudando drasticamente para Nollywood nos últimos anos, no entanto as peculiaridades de sua produção não permitem prever este cinema nigeriano como aquele que tirará o uso da trilha, a um nível generalizado, de sua tendência mais conservadora.

Esquecendo-nos do emprego ocidental em suas produções de melodias que servem para identificar o africano e que, desde o início do cinema sonoro, vêm se repetindo incessantemente, nos centraremos no cinema africano em si (feito por e para africanos). Em suas duas primeiras décadas de existência (anos 1960 e 1970) observamos como continuam empregando (similares às produções coloniais imediatamente anteriores e copiando Hollywood por ainda não ter alcançado uma autonomia artística neste âmbito) idiomas sinfônicos e populares ocidentais que, no entanto, começam a ser substituídos por música tradicional africana do âmbito rural e por estilos musicais urbanos. Desde os primeiros filmes africanos *Borom Sarret* (1962) de Ousmane Sembene encontramos essas tendências renovadoras, além de afirmadores de uma identidade própria. Nesta linha se encontram, entre outros e de modo experimental, os conhecidos autores Ousmane Sembene, Djibril Diop Mambety e Med Hondo.

A partir da década seguinte (anos 1980), enquanto alguns filmes continuam empregando idiomas sinfônicos e populares na trilha sonora, isto se dá em menor medida que o uso das músicas de estirpe tradicional, que são empregadas com dois objetivos fundamentais: transmitir uma autoconsciência do valor artístico do sonoro e estabelecer um elemento diferenciador frente ao ocidente por parte de um continente que quer criar um contraponto à produção majoritária e gerar espaços/tempos de reflexão *Octubre* (1992), de Abderrahmane Sissako. Seguindo essas duas linhas não incompatíveis, mas complementares, observamos como vão se incorporando aos idiomas musicais modernos (sinfônicos ou sintetizados), motivos africanos

(hibridização muito frutífera), e o crescente uso de idiomas africanos do *pop* urbano. Os idiomas tradicionais não são esquecidos por completo e continuam sendo usados ocasionalmente, mas são muito menos habituais que os urbanos. As referências à tradição africana se misturam e encontramos estilos musicais urbanos que variam de uma região pra outra, mesclando-se com estilos musicais ocidentais (inclusive hinos e cantigas coloniais revisadas). Fundamental na linha de renovação e criação autônoma, encontramos famosos compositores como Francis Bebey, Abdullah Ibrahim, Manu Dibango, Ray Lema, Salif Keïta, Ali Farka Touré, Wasis Diop, Papa Wemba ou Zegué Bamba, que realizam trilhas sonoras em que a sofisticação de estilos (desde o popular ao *jazz*, passando pela adaptação de música orquestral contemporânea do ocidente) funciona como elemento poético criador de efeitos inesperados. Nos referimos às colaborações de Francis Bebey em *Yam Daabo* e *Yaaba*; Abdullah Ibrahim em *Tilai*; Manu Dibango em *Countdown at Kusine*, *Ceddo*, *L'Herbe sauvage*, *Le prix de la liberté*, *Le Silence de la forêt*, *Nha Fala* e *Na cidade vazia*; Ray Lema em *Afrique je te plumerai* e *Moi et mon blanc*; Salif Keïta em *Yeelen* e *La vie sur terre*; Ali farka Touré em *Abouna*, Wasis Diop em *Touki Bouki*, *Hyènes*, *Samba Traoré*, *Le Prix du pardon*, *Silmandé*, *De-Iwende*, *Daratt* e *Un homme qui crie*, Papa Wemba em *La vie est belle*, e Zegué Bamba em *Bamako*.

Nessa linha de priorização do urbano se encontra a realidade de Nollywood (KAYE, 2007) no seu uso constante de sintetizadores e reciclagem de músicas populares como o *reggae*, *R&B*, *hip hop/rap*... A enorme indústria que representa Nollywood, surgida graças às inovações tecnológicas e com uma produção de 1000 filmes e mais de 100 milhões de dólares anuais, poderia ser o espaço ideal para uma renovação (também) musical. A realidade é outra: o gasto médio por filme é ínfimo, com base em uma rodagem e montagem meteóricas, em que a trilha sonora fica geralmente nas mãos de uma única pessoa que, servindo-se de sintetizadores em um estúdio quase artesanal, se ocupa de toda a música. O resultado segue a linha tradicional ocidental de criar estados de ânimo, ainda que – especialmente se

o uso da música é diegético – sejam incluídos ritmos tradicionais. Outra característica que chama a atenção é que, conscientes da importância de ter um tema musical memorável como identificador do filme como um todo, este é composto e repetido ao longo do filme. Trata-se, enfim, de músicas simples criadas em sua maior parte com sintetizadores e com idiomas musicais como o *high life*, *reggae*, *R&B* e *hip hop/rap*, e cuja importância está em aparecer como símbolo de certo modo de vida na África contemporânea. A resposta à pergunta de por que músicos reconhecidos não trabalham nestas produções é simples: não há orçamento suficiente, sendo o gasto musical mínimo. Em oposição à tendência de cinema-arte que surgiu nos anos 1960, e da qual os autores que analisarei são claros expoentes ou continuadores, Nollywood se institui como uma realidade autônoma e exemplificadora da África atual.

Uma última observação: a música realizada por cineastas africanos emigrados tem sido um campo de experimentação notório, mas que excede a abordagem deste artigo. Não posso, no entanto, deixar de apontar a importância crescente da música dos cineastas africanos emigrados na Europa da segunda geração, um campo frutífero em contínua expansão. A revalorização de ritmos e melodias do continente de origem, de músicos que são autênticos heróis para seus fãs, e a mudança de apreciação das músicas étnicas “que deixam de ser um resíduo nostálgico para se converter numa forma de auto-reconhecimento” (MONTERDE, 2008, p. 188) é uma tendência comum no cinema de raiz africana nos últimos anos e que mais uma vez nos chama atenção para a relevância da música neste continente.

Voltando ao nosso objeto de estudo, a conclusão a que chegamos é que atualmente, no trabalho de determinados autores, existe uma maturidade no uso das diversas tradições musicais e de suas possibilidades na trilha sonora – sem nenhuma limitação. No caso de Abdehrramane Sissako, que estudarei em detalhe, o emprego da música forma parte essencial do que para ele significa fazer cinema. Afastando-me do cinema mais comercial, do ligado a interesses propagandísticos ou submetidos à censura do governo, e de tentativas

menos bem sucedidas, me centrei em obras críticas e de grande valor artístico, tanto no seu conteúdo quanto nos seus aspectos formais. Estudando determinados fragmentos dos filmes de Sembene, Sissako e Sené Absa, comprovaremos como existe uma consciência na escolha de um determinado motivo musical, e assim explicarei a importância da trilha sonora e mostrarei as enormes possibilidades que foram se abrindo para ela. Pretendo, deste modo, demonstrar como a maturidade no uso da música alcançou níveis elevados no cinema africano contemporâneo, e como já não é possível simplificar as tendências gerais o emprego que certos autores fazem dela.

PERCORRENDO DESDE O CLASSICISMO
ATÉ A EXPERIMENTAÇÃO: OUSMANE SEMBENE
(SENEGAL, 1923 – JULHO, 2007)

Considerado por muitos o “pai do cinema africano”, começou sua carreira no início dos anos 1960, e em sua obra está uma série de primeiros marcos históricos na cinematografia: o primeiro filme subsaariano na África *Borom Sarret* (1962), o primeiro filme sobre uma subsaariana imerso no contexto europeu (*La Noire de...*, 1966), e o primeiro filme em idioma africano *Mandabi* (1968). Mas seu verdadeiro pioneirismo se deve ao fato de seus filmes das décadas de 1960 e 1970 serem, ao mesmo tempo, radicais politicamente e estilisticamente inovadores.

Inicialmente escritor e ativista político, migrou para o cinema ao considerar que era um meio mais apropriado para alcançar seu povo, num continente com uma enorme taxa de analfabetismo. Nesta linha tentou criar um estilo cinematográfico que refletisse as multiformes realidades múltiplas, permanecendo sempre acessível e mantendo um significado apropriado para o público autóctone. Em seus filmes passou do uso do realismo social para a sátira, do intimismo doméstico para o uso de técnicas brechtianas, levando sempre em conta a tradição oral na qual estava inserido.

Este autodidata de formação, falecido recentemente, conseguiu durante toda a sua vida se manter fiel às suas origens, manifestando desde então, tanto em sua vida como em sua obra cinematográfica e literária, uma forte resistência à autoridade e uma contínua crítica a qualquer forma de injustiça.

Sua produção pode ser dividida em três períodos: o primeiro de 1962 a 1970, caracterizada por seguir o estilo do neorealismo italiano, estudando suas possibilidades e limitações; o segundo de 1971 a 1976, que foi considerado o mais criativo da sua carreira. São estes os filmes que criticam múltiplas situações, tanto da história passada como do presente africano. E, após uma etapa de inatividade no cinema, o terceiro dura de 1988 até sua morte, com filmes que se não são experimentais, tampouco deixam de ser obras construídas com inteligência e maestria, servindo-se de narrativas clássicas. Entre elas está *Moolaadé* (2004), sobre a resistência de uma mulher no povoado de Burkina Faso à separação de umas garotas que lhe pedem “asilo” e proteção (“*mooladé*”). Esta que seria a sua última obra devia formar parte de uma trilogia sobre o “heroísmo da vida comum”, onde as mulheres seriam as protagonistas absolutas, mas, devido à morte do diretor, o projeto não foi concluído.

O uso que Sembene faz da música parece clássico em muitas ocasiões, mas estamos sempre diante de um uso plenamente consciente de suas possibilidades. Encontramo-nos diante de um tema muito interessante: o do uso subversivo que se pode fazer de determinados personagens e elementos clássicos. Se nos seus filmes não falta a continuidade entre a imagem e a trilha sonora (como farão outros como Med Hondo e Djibril Diop Mambety de uma forma muito experimental) soube se servir da trilha de formas muito interessantes. Desde suas primeiras produções usou diferentes estilos musicais com técnicas de contraponto para enfatizar oposições temáticas. Este é o caso de determinados fragmentos que estudarei em dois filmes da sua segunda etapa, a mais clássica *Xala* (1974) e a considerada sua obra mais experimental do momento, *Ceddo* (1976). No primeiro caso, uma narrativa sobre os males trazidos pela Indepen-

dência através da corrupção e da oligarquia local, e cujo tema principal são as terríveis contradições entre a modernidade e as tradições no Senegal. O papel dado à música é o de um protagonista a mais. Desde o primeiro momento a música pontua afirmativamente os fatos que se apresentam a nós visualmente: a tomada de poder dos senegaleses frente aos colonos se faz ao ritmo de canções tradicionais que, servindo-se de vozes e tambores, animam o povo a dançar na celebração da liberdade. No entanto, logo se produzirá a assimilação dos poderosos ao dinheiro europeu, e é na cena da festa quando essa paulatina transição se faz mais flagrante. Quando começam a chegar os convidados do casamento, a música interpretada pela Star Band of Dakar⁶ é uma melodia contemporânea senegalesa de grande poder evocativo e lúdico. A tendência mudará quando aparecem o presidente e outras importantes personalidades políticas. É quando o grupo musical começa a tocar uma peça ocidental que dará início a uma tênue luta com a melodia senegalesa, que acaba se opondo ao tom ocidental. No entanto, a melodia estrangeira trata de seguir soando como fundo terrivelmente premonitório dos males que aconteceriam, numa trilha sonora descendente. Durante o resto do filme, uma melodia tradicional instrumental vai aparecendo fragmentada em algumas ocasiões até que, já com voz, nos apresenta a poderosíssima cena final. Neste caso, as ressonâncias emocionais duríssimas e comoventes são claras. É óbvio que estamos diante de um canto do povo que clama por justiça por estar submetido à corrupção de oportunistas (personificados na maldição e posterior caída social e familiar do protagonista ao longo do filme). A música aqui serve para nos preparar (se é que é possível) para a terrível cena que encerra o filme e que, por sua sinceridade, dor e dureza, tanto visual como moral, pede ao espectador que se mostre crítico, não se conforme e por ventura decida reclamar seus direitos com orgulho.

Com relação à *Ceddo* (1976), a maioria das suas sequências estão acompanhadas pelo afro-jazz de Manu Dibango, enquanto as cenas dos escravos têm música gospel do The Godspells. É deste modo que

6 Note-se o traço fortemente ocidentalizado do nome do grupo musical em cena.

Sembene amplia tanto a localização histórica quanto geográfica da história que evoca, por um lado, a realidade da época colonial como, por outro, a situação do povo negro na diáspora. Conecta o passado ao presente e a música resulta fundamental nesta exploração a-histórica. Num determinado momento, o violão de Dibango se junta ao *xalam* (espécie de alaúde africano) do griô, unindo culturas, tradições e realidades que o espectador conecta, ampliando sua compreensão da história narrada.

Concretamente, na primeira cena de *Ceddo*, esta música afro-jazz nos remete a um passado e um presente que, em contraponto com as imagens, se carrega de sentido, conseguindo um maior alcance comunicativo (que outros diretores mais jovens desenvolverão, como veremos). Essa música que bebe da tradição diretamente ligada à imagem de uma jovem de torso nu poderia ser parte de um filme etnográfico da linha da escola europeia na África antes da independência, que ligava ritmo com negritude em uma simplificação racista consciente. Nada mais afastado da realidade, conforme veremos na medida em que o filme vai avançando: os códigos de leitura estabelecidos se quebram, a crítica aos diversos poderes que aparecem (cristianismo, islamismo) são duras e a única maneira de enfrentá-los está em uma mulher, uma princesa que, diante do olhar surpreso dos homens que não esperam nada do seu gênero, veem como ela é a única que poderá resolver o conflito lançando-se contra a injustiça. É graças a esta utilização da música de maneira crítica e expressiva que se chega muito mais além do que as meras (e muito bem sucedidas) imagens permitem por si mesmas.

O USO CONSCIENTE DO SILÊNCIO, DA MÚSICA E DA PALAVRA: ABDERRAHMANE SISSAKO (MAURITANIA, 1961)

Formado na famosa escola de cinematografia VGIK de Moscou, Sissako é um caso único no panorama mundial e arquetípico do cineasta exilado. Difícil de classificar, representa um contraponto muito

interessante ao que foi visto até agora. Seu uso artístico e profundamente estético da música se faz presente desde seus primeiros curtas na Rússia, como *Octubre* (1992), em que nos oferece um relato poético e duro da separação de uma jovem russa grávida do seu amante africano que, em muito pouco tempo, tem de voltar ao seu país natal. Já neste trabalho inicial se serve da música para pontuar a separação entre os dois mundos dos protagonistas (que nem o amor é capaz de manter unidos) graças às obras clássicas ocidentais que ele toca ao piano no apartamento da sua namorada. Essas interpretações musicais não servem senão para torná-lo visível e fazer com que os vizinhos mandem a polícia atrás dele. O jovem africano toca com emoção e muita destreza as obras clássicas do ocidente, o que não é suficiente para ser considerado como tal, ideia que reaparece com maior clareza em outra cena através das imagens do filme *Le Maure de Venise* (1991), do realizador, bailarino e coreógrafo georgiano Vahtang Tchaboukiani, em uma tela de televisão. Neste caso, a namorada russa e uma amiga observam uma cena onde o estereótipo da tradição do baile africano como exótico demonstra a reducionista visão ocidental.

Apesar da forte carga de lirismo das notas do piano que dotam a ação de uma forte carga de emotividade, a cena mais comovente é a do encontro do jovem com uma compatriota no metrô, momento no qual os dois jovens desconhecidos são incapazes de não se deixar levar pelo som de uns tambores. É então que a verdadeira e natural comunhão, ainda que efêmera e fugaz, tem sucesso. Se com a sua namorada o diálogo havia sido impossível, apesar de ter uma base cultural comum (a ocidental) que o piano demonstrava, com a jovem africana bastou o ritmo e o movimento de uns tambores para conseguir o entendimento através da dança. As barreiras se difundiram em uma formação e cultura comum que, por sua vez, continuam se mantendo firmes e estáticas com o ocidente.

Sissako, já no formato de longa-metragem, realizará anos depois duas obras de ficção nas quais presta homenagem a seu pai (de Mali) e a sua mãe (mauritana) valendo-se da música de uma maneira lí-

rica e reveladora. No magnífico exercício em honra ao pai que é o poema-ensaio filmado *La vie sur terre* (1998), a música e a palavra se escapam, numa luta sem ganhadores nem vencidos, que situam Sissako no centro da experimentação no que concerne à prática do uso da trilha sonora, assim como na reflexão conceitual de determinados aspectos relacionados. A primeira sequência é ilustrativa: à poderosa voz de Salif Keïta com a sua canção *Folon* (1995), estrela musical de todo o continente africano, lhe sucedem as palavras em francês do autor ao seu pai que está lendo a carta do filho no seu povoado em Mali. A nota de Aimée Cesaire no discurso pontua isto e liga o privado ao comunitário numa viagem de ida e volta gostosa e proveitosa. Depois, e graças à imagem, um movimento de câmera nos conduz para dentro da vida cotidiana em Sokolo (povoado do progenitor) e começam, nas inúmeras narrações que compõem o filme, uma reflexão na qual se serve da rádio para nos fazer pensar sobre o poder dos meios de comunicação através da música e da palavra. Este filme parte de um projeto coletivo para celebrar a entrada no novo milênio em diferentes partes do mundo, servindo a Sissako como desculpa perfeita para denunciar a situação de esquecimento da África por parte do “mundo civilizado” como mostra em uma das cenas nas quais, no rádio, se celebra o ano novo em Paris, certamente em francês (língua dos colonizadores), enquanto em Mali nada muda; a seca continua aumentando, assim como a impossibilidade de limitar a ação das hordas de pássaros que estão acabando com a sua colheita. Ao mostrar a oposição ocidente/África, faz uso em um determinado momento de um quinteto de Schubert: um grupo de homens anciãos que se dedicam a ver o dia passar sentados em suas poltronas. Mantendo-se sempre debaixo da sombra terão de voltar para suas casas porque já não podem suportar o sol. A ironia então é o elemento chave de análise: a música clássica ocidental se faz presente quando a África lhe dá as costas. Ficam os comentários: o ocidente marca seu próprio ritmo sem se importar se os outros devem (ou podem) se submeter aos seus desígnios. O primeiro se fecha em si mesmo, convertendo-se num profundo desconhecedor de realida-

des como a africana que, no entanto, não podem fazer nada a não ser seguir o que acontece para além das suas fronteiras. A música clássica ocidental se carrega de sentido e de tristeza porque, de todo modo, continua sendo capaz de nos emocionar e de nos fazer refletir sobre a terrível realidade que os habitantes de Sokolo estão sofrendo. O papel que o cinema deve ter no seu continente de origem é um tema fundamental para Sissako, e os instrumentos cinematográficos à sua disposição se encarregam, a todo o momento, de corroborá-lo.

O filme seguinte do diretor é dedicado a sua mãe: *Heremakono* (2002). Só me deterei em uma cena desse belíssimo e complicado filme, feito de milhares de relatos tecidos como uma charmosa colcha de retalhos. A cena à qual me refiro é aquela onde uma mulher idosa (mentora, talvez mãe ou avó) ensina uma menina a tocar a *kora* (um instrumento do ocidente africano que tem forma de harpa), esperando que ela aprenda algo de música tradicional, repetindo as estrofes que vai cantando. A aprendiz de *griotte* utiliza o falsete (para nós algo proibido, mas admitida em boa parte da África do norte) (PAVIS, 1996. p. 148), confunde-se, tropeça e, apesar dos muitos erros, transmite uma profundidade na recitação e entonação que nos comove e faz refletir em cada sílaba. Não é necessária a tradução, como explicará o autor à raiz de um uso similar deste elemento no seu último filme. A cena, além disso, funciona em paralelo (inversamente) com a aprendizagem que outros dois protagonistas fazem da língua do lugar. Neste caso, trata-se de um jovem que chegou à Mauritânia (o país materno) de Mali (notem-se os elementos autobiográficos) para tentar emigrar para a Europa. Esse “estar de passagem” se faz evidente na falta de interesse e necessidade de se virar com os recursos necessários para se comunicar na língua autóctone. O jovem já é um completo estrangeiro (um estranho) antes de chegar ao seu destino europeu. Desse modo, a realidade dos que ficam em relação aos que buscarão a solução para suas complicadas existências indo ao “paraíso prometido” se estrutura ao opor a sobrevivência da música tradicional (a jovem *griotte*) à falta de interesse do emigrante em outros dos aspectos-chave na definição de uma identidade: a pró-

pria língua. A sensibilidade e enorme carga expressiva nas histórias que se intercalam em um filme que, na verdade, são muitos, faz com que o público prenda a respiração diante da constante surpresa dos lentos e pausados acontecimentos que se produzem diante de si. As ocasiões nas quais a música faz presença têm um valor lírico elevado e reflexivo capaz de irradiar sentido em sua contenção premeditada, pois não estamos senão diante de estrofes musicais de um filme que é, na verdade, um belíssimo poema.

Seu último trabalho – *Bamako* (2006) – é uma obra de difícil classificação por sua aproximação entre o documental e o ficcional, tendência, por outro lado, marcada em toda a sua produção. O filme nos coloca diante de um julgamento do FMI e do Banco Mundial pelo povo africano no pátio do seu pai em Bamako, rodeado e atravessado por múltiplas histórias da vida cotidiana do lugar. A consciência que o diretor tem da palavra, da música e do silêncio se desprende das suas próprias palavras, mas, sobretudo da sua realização. Ele mesmo comenta que,

O silêncio é uma parte da palavra. Os discursos são pontuados por pausas e silêncios e faz com que o que é dito seja mais acessível. O silêncio no cinema tem uma função dramática: na relação entre o que se diz em um filme e o seu público. O sentido do silêncio no filme é convidar o outro a imaginar algo mais, mas também deixar o filme digerir o que está acontecendo ali. (informação verbal)⁷

Não nos passa despercebida a concepção musical que Sissako (informação verbal)⁸ tem da linguagem cinematográfica: uma linguagem feita de pausas e onde o ritmo é o seu sopro de vida. As cenas musicais aparecem de novo para pontuar o filme, e seguindo em parte a afirmação do diretor da necessidade de encontrar silêncios e pausas em um filme muito carregado de palavras.

7 Apresentação de Abderrahmane Sissako no 55th Robert Flaherty Film, na Universidade de Colgate, entre 26 e 29 de junho de 2009. Anotações e tradução da autora

8 Apresentação de Abderrahmane Sissako no 55th Robert Flaherty Film, na Universidade de Colgate, entre 26 e 29 de junho de 2009. Anotações e tradução da autora

Se a música aparece em momentos específicos, são estes que se encarregam de organizar o filme. A garota protagonista toca em um bar à noite a mesma música contemporânea e cheia de sentimento no início e no final do filme. Em sua primeira aparição ainda não conhecemos a história (da jovem e do julgamento diante da situação africana frente ao domínio das multinacionais e outros poderes mundiais), só escutamos e vemos uma bela melodia perfeitamente interpretada por uma adorável jovem. Nossa reação diante da mesma música, ao se aproximar o final do filme, muda, e às lágrimas da intérprete se unem as nossas: sabemos e vivemos a horrível situação que a manutenção da dívida externa por parte do FMI e do Banco Mundial causa na África, e nos aproximamos ao duríssimo desespero dos seus habitantes. Do mesmo modo, a aparição de um personagem que desde o princípio “quer falar”, mas só o consegue no final, é fundamental e marca outro momento crucial do filme. Ainda que pudesse parecer que estamos diante de uma espécie de griô, na verdade estamos diante de um famoso músico e cantor do ocidente africano: Zegué Bamba. Quando, depois de haver tentado em vão desde o início do julgamento, lhe deixam finalmente testemunhar, deixa a todos os presentes sem palavras, assim como àqueles que escutam por amplificadores situados no exterior. A decisão de não dublar essa parte é totalmente acertada: não é necessário entender o que diz esse senhor para entender seu desespero; estamos diante da voz da verdade, do povo e da luta contra a injustiça que se fez presente através da música tradicional em um mundo que dá as costas ao povo africano. Evitando razões práticas na hora de decidir montar três minutos dos vinte segundos que Bamba cantou, estaremos de acordo com as palavras do próprio autor de que se trata de “um canto do coração”. Graças à música, à forte personalidade do músico e aos demais instrumentos fílmicos dos quais se serve, Sissako (informação verbal)⁹ denuncia da maneira mais direta e dura possível os “males endêmicos” que a África sofre à raiz do colonialismo feroz

9 Apresentação de Abderrahmane Sissako no 55th Robert Flaherty Film, na Universidade de Colgate, entre 26 e 29 de junho de 2009. Anotações e tradução da autora

suplantado pela neocolonização do mundo globalizado. Em *Bamako*, sem fazer interlúdios musicais tão prolongados quanto em filmes anteriores, a força da palavra e da melodia que as breves aparições de personagens transmitem está carregada de valor comunicativo e emotivo, sem esquecer nunca a sua pertinência a uma determinada tradição. Isto não significa que, necessariamente, todo o tradicional passe por cima do moderno, pelo contrário: em certas ocasiões, determinadas formas rituais de expressão musical e de dança são as mais indicadas para criticar conteúdos obsoletos que se perpetuaram ao longo dos anos e para os quais têm-se que lutar e enfrentar. E, em outras ocasiões, servem ao espírito tradicional da vida africana antes da colonização e da globalização que impediu e impede que esses povos prosperem (leia-se dívida externa, exploração abusiva dos seus cidadãos, engano no uso de determinadas sementes exterminadoras e geneticamente tratadas para acabar sistematicamente com as colheitas autóctones e ecologicamente sustentáveis etc.). O objetivo último deste filme reside em outorgar a palavra ao silenciado continente africano, somente viabilizado pelos *mass media* de uma maneira parcial e paternalista, mas carente de voz real. A riqueza de manifestações artísticas e culturais e o profundo processo de mudança no qual a África está imersa conseguem transmitir-se através do uso consciente do dispositivo cinematográfico em todos os filmes deste autor.

USAR A MÚSICA SEM SE ESQUECER DA CRÍTICA: MOUSSA SENÉ ABSA (SENEGAL, 1958)

Neste caso, também nos encontramos com um diretor considerado da terceira geração ou da geração pós-independência: formados fora do continente africano e que viveram em um país independente com problemas e realidades diferentes aos dos pioneiros, como Sembene e Mambety. Se alguma coisa caracteriza o cineasta senegalês Moussa Sené Absa é trabalhar diretamente com a música como um dos instrumentos mais importantes dos quais dispõe. Poderíamos

chamá-lo de artista “completo” à maneira renascentista, pois pinta, escreve, dirige e é músico. Desde sua estreia em 1988, não parou de fazer filmes usando qualquer formato à sua disposição: desde o clássico 35mm até o vídeo, passando pelo 16mm – servindo-se deles para filmar curtas, documentários e longas de ficção. O uso que faz da música desde os seus primeiros filmes é, tal como veremos, parte fundamental da sua poética cinematográfica.

Em seu primeiro longa-metragem, de 1993, *Ça twisté à Popon-guine* (um povoado convertido em bairro periférico de Dakar, à beira do mar), utiliza de maneira magistral o vídeo para traçar um “olhar nostálgico da música estrangeira (pop francês e R&B americano) e das rivalidades adolescentes dos anos 1960 em um povoado senegalês de pescadores.” (ARMES, 2006, p. 136-137) O tema é, portanto, a própria música, neste caso a ocidental como metáfora da fascinação que a Europa (através da França e das suas estrelas, fundamentalmente) produzia na juventude senegalesa de então, e à qual ele pertencia.

Em suas obras seguintes se torna mais reflexivo, e tanto em *Tableau Ferraille* (1997) como em *Ainsi meurent les anges* (2001) – em vídeo de novo e com duração de 60 minutos – estamos diante de exercícios poéticos e fortemente expressivos onde analisa a sua própria vida, o poder do cinema e das mudanças e realidades do Senegal das últimas décadas. Ainda que a voz do próprio diretor seja muitas vezes o elemento mais importante da trilha sonora, a música algumas vezes também tem forte carga emocional, como é o caso das canções de pescadores que – dirigidos pelo próprio autor no seu primeiro longa em 35mm *Tableau Ferraille* – nos adverte dos perigos que ocorrem de acordo com o tempo em que o filme vai se desenrolando. Estes *excursus* explicativos de grande beleza poética são um dos grandes achados de Sené Absa, algo que se repetirá em seu segundo longa *Madame Brouette* (2002), filme no qual a música volta a ter um papel fundamental sobre o que não deixará de investigar na sua mais recente obra, *Teranga Blues* (2005). No primeiro filme estamos quase que diante de um musical onde as intervenções

do grupo de griôs pontuam a ação (de modo similar aos pescadores da sua obra anterior), enquanto que a música *pop* africana no bar onde muitas das ações se desenvolvem, e canções populares em outras cenas servem de complemento a uma riquíssima trilha sonora. Torna-se necessário deter-se no momento que antecede o clímax do filme: a loucura esmagadora da celebração de um carnaval em que mulheres e homens trocam de papéis em uma transgressora e libertadora festa de travestidos. A música é o que nos guia de um lugar a outro, que nos acompanha e nos mostra onde está a ação que desencadeará o drama. Pois nesta história de amor com final trágico (ainda que o final aconteça no início, já que o filme não é senão um grande *flashback* articulado em torno do terrível assassinato passionnal anunciado), a ação é tudo menos linear e se interrompe por vezes com a investigação policial e o riquíssimo aporte dos cantos dos griôs e *griottes*. Um belo exercício musical baseado na rítmica, no papel da música tradicional, e que não deixa de mostrar a realidade atual de uma música mestiça com influências diversas e com sua própria razão de ser em cada momento.

Quanto ao segundo longa-metragem em questão, *Teranga Blues*, volta a dar à música um papel principal. Não somente usará novamente o griô, que explica e pontua, mas também um grupo de mulheres com significado análogo ao visto em suas obras anteriores – reunidas ao redor da mãe do protagonista, tratam de interceder por ele para que seu destino não seja trágico. No entanto, o próprio protagonista pertence a uma casta de músicos, e sua verdadeira vocação não é outra senão cantar. Quando deportado da França para o seu país, vê-se obrigado a se converter em *gangster* para manter sua família, e acabará morrendo por culpa da rede de mentiras, corrupção e violência em que se vê imerso. A música tradicional como metáfora de uma vida tranquila, artística e honesta, frente à riqueza fácil de uma existência cheia de complicações e delinquência parece ser a mensagem final de Sené Absa. Ligada a ela encontra-se a importância de manter certas tradições das quais a música é expoente, ainda que tentando, dentro do possível, não se desligar totalmente da tradição

de uma realidade contemporânea cheia de desafios e possibilidades. O caminho não é fácil nem rápido, mas gratificante e profundamente respeitoso com os demais e consigo mesmo.

Vemos, portanto, como Sené Absa é consciente dos múltiplos usos que a música oferece e do valor fundamental que tem na vida do seu país, tanto em sua vinculação com a tradição, quanto nas suas possibilidades inatas para fazer frente a uma vida corrupta e vazia no que há de mais humano. Além disso, como diretor que é, investiga em sua práxis fílmica as possibilidades expressivas e comunicativas da música neste meio, alcançando uma simbiose quase perfeita entre forma e conteúdo neste aspecto. É provável que os realizadores que surgiram depois dele continuem se aprofundando neste campo, do qual não parece haver esgotado nenhuma das suas opções, mas estar abrindo continuamente novas vias de experimentação.

CONCLUSÃO

À guisa de conclusão e tendo em mente a sequência inicial analisada do filme em homenagem ao pai de Sissako (ao meu ver um dos fragmentos mais belos e carregados de sentido do cinema africano até o momento), quero lembrar as diferentes possibilidades do uso da música no cinema africano. Como vimos, a música, desde as origens do cinema africano, formou parte de um discurso (auto)consciente da realidade africana e dos seus problemas. Seu uso nunca foi gratuito e vai muito além dos usos tradicionais do cinema ocidental menos experimental de pontuação dramática; como evocação de um espaço, de criação de uma relação emocional especial com o espectador, contrapondo a imagem quase sempre dominadora; como acompanhante da velocidade sem fim das ações que se sucedem sem nos dar tempo para pensar. Na música do cinema africano enfatiza-se seu uso cultural, poético e artístico em relação à tradição oral, como vimos; recorre-se a figuras como o griô para conectar-se a uma tradição milenar e identitária; é empregada como crítica à contradição simplista que se costuma estabelecer entre tradição e modernidade

com a intenção de fazer jus a uma pretensa, purista e perigosa (em sua busca por uma “essência pura”) “volta às fontes originais”; intercala-se à narração como parte integrante dela e como o recurso que pontua momentos essenciais da narrativa; evocam-se espaços onde a temporalidade se dilui e se amplia, acomodando múltiplas interpretações e oferecendo um espaço de reflexão; demonstra-se como o urbano vai ganhando espaço em todos os aspectos da vida africana com seu forte contato com um ocidente que é capaz de domesticar e atualizar através da música etc.

Com estas palavras e com os exemplos analisados, acredito ter demonstrado a riqueza da música africana em determinados filmes e autores, e a utilidade de sua análise para entender o que representa no “quase” desconhecido continente africano. Através do seu uso no cinema adentramos no seu componente artístico, mas não menos na vida cotidiana dos seus povos, fugindo de reducionismos e lugares comuns limitadores tão queridos por certos críticos ocidentais. Para concluir, é suficiente pensar outra vez no magistral diálogo entre música, silêncio e palavra em *La vie sur terre* e “nossas” palavras sobrarão...

REFERÊNCIAS

AGAWU, Kofi. *Representing African Music*. New York; London: Routledge: 2003.

AINSI meurent les anges (And So Angels Die). Direção: Moussa Sené Absa. Senegal: M. sa Productions; L'INA, 2001. color, 35 mm.

ARMES, Roy. *African Filmmaking*. North and South of the Sahara. Indianapolis: Indiana University Press, Bloomington 2006.

BÂ, Mariama. *Mi carta más larga*. Madrid: Eds. Zanzíbar, 2003. (Otras narrativas).

BAKARI, Imruh; CHAM, Mbye (Ed.). *African experiences of cinema*. Londres: British Film Institute 1996.

BAMAKO. Direção: Abderrahmane Sissako. Mali: Archipel 33; Chinguitty Films; Mali Images, 2006. (115 min.), color, 35 mm.

ÇA TWISTE à Poponguine. Direção: Moussa Sené Absa. Intérpretes: Jacques Arhex, François-Xavier Decreane, Annick Ouvrard. Senegal: Câmeras Continentales; France: 2/RTS, 1993. (57 min.), color., 35 mm.

CEDDO. Direção: Ousmane Sembene. Senegal: Filmi Domi Reew, 1976. (90 min.), color., 35 mm.

CHARRY, Eric. *Mande Music: Traditional and Modern Music of the Maninka and Mandinka of Western Africa*. Chicago; London: The University of Chicago Press, 2000.

DIAWARA, Manthia. Popular Culture and Oral Traditions in African Film In: *African Experiences of Cinema*. BAKARI, Imruh; CHAM, Mbye (Ed.). Londres: British Film Institute, 1996. p. 209-218.

DIOME, Fatou. *En un lugar del Atlántico*. Barcelona: Ed. Lumen, 2004.

EBRON, Paulla A. *Performing Africa*. Princeton: Princeton University Press 2002.

GADJIGO, Samba e outros (Ed.). *Ousmane Sembene: Dialogues with Critics and Writers*. Amherst: University of Massachusetts Press, 1993.

GHATAK, Ritwik. *Rows and Rows of Fences*. Ritwik Ghatak on Cinema. Calcutta: Seagull Books, 2000.

HALE, Thomas a. *Griots and Griottes*. Indianápolis: Indiana University Press, 2007.

HEREMAKONO, En attendant le bonheur. Direção: Abderrahmane Sissako. Francia: Duo Films; ARTE-France, 2002. (95 min.), color., 35 mm.

KADIMA-NZUJI, Mukala; MALONGA, Alpha Noël (Coord.) *Itinéraires et convergences des musiques traditionnelles et modernes d'Afrique*., Paris: FESPAM – L'Harmattan, 2004.

KAYE, Andrew. The Film Score and the African Musical Experience: some comments on a work in progress. *L. Revista Transcultural de Música/ Transcultural Music*, v. 11, 2007.

LA VIE sur Terre. Direção: Abderrahmane Sissako. Mali: Haut et Court; La Sept-ARTE; Pierre Chevalier, 1998. (61 min.), color., 16mm.

MADAME Brouette (L'extraordinaire destin de Madame Brouette). Direção: Moussa Sené Absa. Senegal: La Fête; Telefilm Canada; Sodec; Astral Media; CNC; ARTE; Vues d'Afrique, 2002. (104 min.), color., 35 mm.

MONTERDE, José Enrique. *El Sueño de Europa, cine y migraciones desde el Sur*. Madrid: Festival de Granada- Cines del Sur y Junta de Andalucía, 2008.

MURPHY, David; WILLIAMS, Patrick. *Postcolonial African Cinema*. Ten directors., Manchester: Manchester University Press, 2007.

OCTUBRE. Direção: Abderrahmane Sissako. Rusia: EJVA Francia: La Sept; Atriascop, 1992. (115 min.), color, 35 mm.

PAVIS, Patrice. *El análisis de los espectáculos*. Teatro, mimo, danza, cine. Barcelona: Paidós Comunicación 121, 1996.

RUELLE, Cateherine (Coord.). *Afriques 50*. Singularités d'un cinema pluriel. L'Harmattan. Paris: Collection Images Plurielles 2004.

TABLEAU Ferraille. Direção: Moussa Sené Absa. Senegal: ADR; Francia: La Sept Cinéma; MAS; Kus; Canal Horizons, 1997. (92 min.), color, 35 mm.

TANG, Patrícia. *Masters of the Sabar: Wolof Griots Percussionists of Senegal*. Philadelphia: Temple University Press, 2007.

TERANGA Blues. Direção: Moussa Sené Absa. Senegal: MAS; Francia: La Lanterne; Rone, 2005. (90 min.), color, 35 mm.

THACKWAY, Melissa. *Africa Shoots Back*. Alternative Perspectives in Sub-Saharan Francophone African Film. Bloomington: Indiana University Press, 2003.

XALA. Direção: Ousmane Sembene. Senegal: Filmi Domireew; Société Nationale Cinématographique, 1974. (123 min.), color, 35 mm.

O FILME NHA FALA musical guineense de múltiplos trânsitos

Jusciele Conceição Almeida de Oliveira

Maria de Fátima Maia Ribeiro

INTRODUÇÃO

Nestes poucos 50 anos, o cinema novo africano nasce com o intuito de mostrar a visão dos temas culturais, políticos e sociais atuais dos vários países africanos envolvidos, em contraposição aos temas estereotipados, acerca do continente africano, não raro apresentado como tribal, aidético e miserável, (re)produzidos por cineastas outros pelo mundo afora. Trata-se de uma mudança com múltiplos desdobramentos. Para Ferid Boughedir (2007, p. 37), os cinemas africanos refletem mudanças culturais e sociais que vêm ocorrendo nas nações africanas como consequência de reviravoltas políticas e econômicas, que afligem constantemente o continente. Isso quer dizer que os cinemas africanos (no plural, para marcar a diversidade cultural implicada) mostram em suas produções os temas, problemas, questões e reflexões de momentos recentes de vários países do continente, como também a mudança de postura dos investidores, inclusive estrangeiros, que passaram a investir em cinema produzido por africanos.

Cinemas africanos, neste trabalho, consiste em expressão que designa produção cinematográfica dirigida precipuamente por africanos e comprometida com temáticas africanas, podendo ou não envolver dispositivos de produção exclusivamente africanos. Com isso, chamam à atenção o roteiro e o argumento, estreitamente ligados a figura do diretor, em cena, de diferentes formas articulando-se com o suporte financeiro da produção, que, contemporaneamente, cada vez mais desloca pessoas isoladas, em favor de empresas transnacionais e da coparticipação internacional. A questão central desses cinemas é o que Ngugi Wa Thiong’o (2007) chama de “descolonizar a mente”, a partir das imagens do mundo africano levadas ao espectador por quem produz os filmes, evitando as imagens e remissões distorcidas.

[...] o psicológico, o aspecto do olhar, das imagens, é o mais importante. Quando não se pode ver claramente, quando a memória do que foi e do que poderia ter sido foi completamente distorcida, então não sabemos o que fazer para nos libertarmos em todos os outros aspectos [...] Se nós vivemos em uma situação em que a imagem do mundo é ela própria colonizada, então fica difícil percebermos a nós mesmos a não ser que lutemos para descolonizar essa imagem. (THIONG’O, 2007, p. 30)

Concebendo reverter a colonização mental por meio de luta, Thiong’o (2007) coloca em causa descolonização e libertação culturais, em termos das possibilidades de percepção de si e da representação associada à memória e a historicidade. Thiong’o (2007) examina as possibilidades dos temas de filmes africanos e discute a importância da tecnologia, assim como o cuidado que o cineasta deve ter para não acabar reproduzindo a ideia de uma África de pessoas de idade e de feitiçarias ou mística, estereótipos outros que insistem em aderir ao nome e aos territórios:

A escravidão, colonialismo, neocolonialismo, racismo e ditaduras são partes inseparáveis da realidade africana e não podemos nunca ser seduzidos pelos nossos financiadores a agirmos como se a única realidade na África fosse a de nossos anciãos

sentados sob um baobá exsudando sabedoria, ou elementos sobrenaturais da vida africana. (THIONG'O, 2007, p. 30)

O aparato tecnológico do cinema, estreitamente ligado a aportes econômicos e financeiros modernos, atrela-se, portanto, a questões políticas e demandas sociais, históricas e culturais das sociedades em questão continuamente desafiadas por relações de poder. Thiong'o (2007) acentua as diferenças marcantes do universo cultural africano em termos de lógica e de imaginário, que ganham contornos identitários, em face do trabalho, em relação direta com o espaço, as sociedades, os países, os povos e sujeitos envolvidos. A tecnologia conectada a modernidade, hoje, encontra no cinema auxiliar poderoso, que traz consigo mecanismos de articulação e interlocução culturais entre lugares globais, estrangeiros e locais, embaralhando categorias, que não mais podem ser tratadas em separado, a exemplo de africanidades e ocidentalidades, ou instâncias do público e do privado, contextualizando-as:

O uso da tecnologia, neste caso da câmera, pode tornar mais poderosa a autoridade ou a comunidade, a vida privada ou a vida pública. O cineasta africano não pode se dar ao luxo de usar a tecnologia para escapar ao domínio do pessoal, isolado de sua interação com o público. As experiências pessoais devem também ser vistas no contexto histórico em que se desenvolvem. (THIONG'O, 2007, p. 29)

Já Mahomed Bamba (2007) trabalhará o aporte tecnológico do cinema africano contemporâneo sob o ponto de vista de trânsitos culturais em bases eminentemente empresariais. Segundo ele, foi a partir dos anos 1970 que os cinemas africanos francófonos tornaram-se de vez filhos da cooperação cultural que a França vem mantendo com as suas ex-colônias. Longe de ser esse um fato incontestado, muitas vozes denunciam os efeitos perversos da política de ajuda francesa nas cinematografias africanas. (BAMBA, 2007, p. 79) Esse patrocínio europeu propicia, mais uma vez, dependência, agora cultural, que influencia a escolha dos temas dos filmes africanos e os dispositivos para a sua circulação e visibilidade. No caso, estão em

ação as discussões sobre a colonialidade e os seus efeitos sobre o presente, ainda pontuados por resquícios, vestígios ou rastros, sob as formas do neocolonialismo, neoimperialismo ou pós-colonialidade das relações de força presente.

Outra questão diretamente relacionada ao cinema africano consiste na precariedade de distribuição dos filmes, não só no continente africano, como nos demais, onde quase sempre acontece que os poucos ou únicos locais de exibição são os festivais, reforçando os problemas, dentre os quais a dependência europeia, que transparece desde os aparatos de produção:

O grande entrave do cinema africano é a falta de distribuição suficiente na África. A existência atual desse cinema é muito dependente da Europa, tanto de apoio financeiro como da distribuição em festivais e exibição em televisão. Essa dependência da Europa (e da França, em particular, para os filmes falados em francês) vem resultando, de forma consciente ou não, em cineastas que modelam os seus filmes de acordo com as expectativas dos festivais de cinema franceses e europeus, assim como para o seu público. (BOUGHEDIR, 2007, p. 53)

Do “apoio financeiro” nas etapas de produção aos sistemas estabelecidos para a circulação chama atenção o poder atribuído a dispositivos europeus, a ponto de regular a própria produção cinematográfica adequando-a às expectativas de mercado e de recepção. Segundo o mesmo Boughedir (2007), o ano de 1987 foi muito importante para a história do cinema africano, pois pela primeira vez um filme da África negra foi finalmente aceito na competição oficial do Festival de Cannes. O filme foi *Yeelen* (*The light*), do cineasta malinês Souleymane Cissé, cujo filme anterior *Fiyé* (*The Wind*) já havia sido apresentado na mostra *Un certain regard* (Ucrânia). (BOUGHEDIR, 2007, p. 52)

Todavia, para Mahomed Bamba (2007, p. 86), maior do que a distribuição, o grande entrave dos festivais de filmes africanos é o critério de diversidade, que não parece ser aplicado, pois da forma como os filmes são apresentados advém a equivocada impressão – para não dizer a sugestão talvez calculada – de que os cineastas africanos

participam de um mesmo movimento cinematográfico oriundo de um mesmo e uno país, compartilham das mesmas preocupações políticas, temáticas e estéticas.

No centro desse entrave, aparece o mercado, que tenta – e normalmente consegue – rotular o cinema africano, “[...] de modo que sua ideologia esteja em conformidade com a das agências de viagem, que nos levam longe, em uma viagem escapista e sem culpa”. (BOUGHEDIR, 2007, p. 55) Essas agências de viagem, que veiculam propagandas, com imagens da África, exótica, pitoresca, tribal, primitiva, com os seus passeios-safáris ao ar livre, buscam atenuar a culpa do branco com o que fizeram de África e dos povos africanos.

Segundo Bamba (2007), o problema da circulação dos filmes africanos é amenizado através dos festivais, que perseguem os desafios de “contornar o insolúvel problema de distribuição e circulação dos filmes africanos e promovê-los junto às populações ocidentais” (BAMBA, 2007, p. 83), como o *African Film Festival* (EUA), *African Diaspora Film Festival* (EUA), o *Afrika Fimfestival* (Bélgica) e o *Festival de Cannes* (França).

Mesmo assim, os filmes ficam restritos a um público intelectual e acadêmico europeu ou americano, o que pode acarretar também a limitação dos temas, para evitar o estranhamento dos espectadores, que já criaram suas expectativas e estereótipos da África e dos africanos. Tal fato exclui também os espectadores africanos, pois estes não assistem a filmes produzidos por africanos, porque as poucas salas de cinema existentes no continente exibem principalmente filmes norte-americanos.

Para Manthia Diawara (2007), alguns filmes africanos tratam do que ele denominou “afro-pessimismo”, pois retratam temas como crianças desassistidas na África, a disseminação da AIDS, a desvalorização da moeda corrente da CFA, a mutilação genital feminina e outras formas de opressão à mulher na África, a corrupção e a alienação dos africanos nas suas próprias tradições, o racismo e os danos ao meio-ambiente; (DIAWARA, 2007, p. 67) temas recorrentes no imaginário dos espectadores ocidentais e ocidentalizados. Dos câ-

nones e paradigmas ocidentais em voga, emerge com força a ideia de uma Europa com a sua hegemonia atualizada a atravessar o Atlântico e incorporar os discursos culturais e históricos norte-americanos – aqui conjuntamente tratados sob o termo “europeu”.

Neste sentido, a crítica europeia constrói suas ideias, ideais e estereótipos sobre os temas e a estética dos filmes africanos, que continuam retratando a “[...] Leitura ideológica da crítica eurocêntrica [que] ora cria novos preconceitos, ora não dá mais conta das novidades dos cinemas africanos”. (BAMBA, 2007, p. 84) Ainda segundo Bamba, a crítica ocidental reduz 54 países a um único, “África”, sem se preocupar com as particularidades e diversidades estéticas de cada país e de cada etnia: “A leitura da crítica ocidental é reducionista e generalizadora. O cinema africano é visto como um todo, independente das idiossincrasias que podem ser encontradas nos trabalhos dos cineastas africanos em termos de estilo, gênero e temática”. (BAMBA, 2007, p. 85)

Essa visão crítica reducionista do cinema africano está mundialmente, em contexto outro, sendo disseminada e difundida, com apoio na mídia europeia, através da televisão, internet e rádio, a exemplo da divulgação da Copa do Mundo de Futebol de 2010, que aconteceu na África do Sul, um país africano, mas foi tratada nas chamadas, propagandas e reportagens como simplesmente “Copa da África”, não a Copa de um dos seus países, em franco contraponto com as vinhetas anteriores à volta das Olimpíadas de Pequim (China) ou de Atenas (Grécia), alheias à continentalização esquemática empreendida.

O CINEMA GUINEENSE

Segundo Filomena Embaló (2010), foi preciso a Guiné-Bissau existir como Estado independente para que a Sétima Arte passasse a integrar o patrimônio cultural nacional. Com efeito, foi já na segunda metade da década de 1970 que surgiram as primeiras produções cinematográficas nacionais pelas câmaras dos realizadores guineenses Sana Na N’Hada e Flora Gomes. As obras pioneiras foram os cur-

tas-metragens *O regresso de Cabral* (1976) e *Anos no oça luta* (1976), duas correalizações desses dois cineastas. O longa-metragem surgiu mais tarde, em 1987, com a belíssima e muito premiada obra de Flora Gomes *Mortu Nega*.

Apesar de um cenário caótico de apoio ao cinema nacional, este desenvolveu-se, na Guiné-Bissau graças à persistência e vontade própria de Flora Gomes e de Sana Na N'Hada, que num verdadeiro “percurso de combatente”¹ conseguiram reunir meios e condições para se afirmarem profissionalmente, tanto em âmbito interno quanto internacional, promovendo assim uma cinematografia nacional que reúne 15 realizações de que muito nos podemos orgulhar. (EMBALÓ, 2010) Devemos notar que, não havendo atores profissionais de cinema, os diretores e produtores tiveram que recorrer a amadores, que, no entanto, souberam estar à altura do desafio que se lhes lançava. A premiação de Bia Gomes, por *Mortu Nega* em dois festivais (Menção Especial para a Melhor Atriz no Festival de Ouagadougou, em 1989, e o Prêmio de Melhor Atriz no Festival Internacional de Cartago, em 1989) e de Maysa Marta, com *Udju azul di Yonta* (1991), também de Flora Gomes, Prêmio da Melhor Atriz no Festival de Ouagadougou (Burkina Fasso), em 1992, são bem a prova do reconhecimento da atuação destas duas atrizes nacionais, assim como da obra de Gomes e da receptividade do cinema guineense.

O CINEASTA FLORA GOMES

O cineasta Flora Gomes nasceu em Cadique, na Guiné-Bissau e estudou Cinema em Cuba, no Instituto Cubano de Artes e Indústria Cinematográfica, e no Senegal, sob orientação de um dos mestres do cinema africano, Paulino Soumarou-Vieyra. Trabalhou como repórter para o Ministério da Informação por três anos (1974-1977), o que deve ter influenciado em sua produção cinematográfica, princi-

1 Termo utilizado pela escritora Filomena Embaló, que está relacionado com a luta de libertação guineense.

palmente, com relação ao fator histórico e à Guerra de Independência da Guiné-Bissau, presentes no filme *Mortu Nega*.

Flora Gomes, após iniciar sua carreira ao lado de Sana Na N'Hada correalizando com este dois curtas-metragens de 1976, realizou ainda os médias-metragens *A reconstrução* (1977), com Sérgio Pina, e *N'Trudu* (1979). Em 1987, Flora Gomes lança-se com sucesso na realização de longas-metragens. Com *Mortu Nega*, o primeiro longa-metragem do cinema bissau-guineense, o realizador iniciou-se na cena internacional com a premiação desse filme em três festivais naquele mesmo ano: duas Menções Especiais no prestigiado Festival Internacional de Veneza, Menção Especial para a Melhor Atriz no Festival de Ouagadougou e o Prêmio de Melhor Atriz no Festival de Cartago, para a atriz estreante que brilhantemente desempenha o papel da protagonista no filme.

Os olhos azuis de Yonta, o seu segundo longa-metragem, realizado em 1991, é o primeiro filme de um realizador bissau-guineense a participar na seleção oficial do Festival de Cannes em 1992, na seção *Un Certain Regard*. Nesse mesmo ano, o filme é premiado em seis outros festivais, além do prêmio de melhor atriz, já referido acima.

Em 1994 e 1995 Flora Gomes realizou dois curtas-metragens, respectivamente, *A Máscara* e *A identificação de um país*. O seu terceiro longa-metragem, *Po de sangui*, é realizado em 1996 e também participou da competição oficial do Festival de Cannes desse mesmo ano, bem como do Festival de Cartago, onde recebeu o *Tanit de Prata*.

O último longa-metragem de Flora Gomes levado ao público é o filme *Nha fala* (2002), a primeira comédia musical do cinema africano, realizado em 2002. Convidado a participar no Mercado do Filme do Festival de Cannes, o filme recebeu a Bolsa Francófona de Promoção Internacional, que recompensa as obras de realizadores do Sul. Tal como os filmes precedentes do realizador, *Nha Fala* (2002) foi premiado em vários outros festivais em que participou. O filme, classificado como comédia musical, ocorre da junção desses dois gêneros cinematográficos. O musical é um gênero fílmico no qual a narrativa se apoia sobre uma sequência de músicas coreografadas,

utilizando música, canções e coreografia como forma de narrativa, predominante ou exclusivamente, acrescido do gênero comédia, que dá o tom do humor nas cenas.

Em 2007, Flora Gomes e a jornalista-realizadora portuguesa Diana Andringa correalizaram *As duas faces da guerra*, um filme documentário sobre a guerra colonial na Guiné-Bissau e que foi apresentado na 2ª Mostra do Documentário Português, realizada de 15 a 24 de Fevereiro de 2008, em Lisboa. As futuras realizações de Flora Gomes são o drama *República das crianças*, que gravou em Moçambique e tem previsão de lançamento para 2012, e uma ficção sobre Amílcar Cabral.

Com a sua obra cinematográfica, Flora Gomes tornou-se o realizador de referência da cinematografia guineense, conquistando a estima e o reconhecimento internacionais, por isso, em 1996, foi condecorado com o grau de *Chevalier des Arts et des Lettres* da França, em 1994, com a Medalha de Mérito da Cultura da Tunísia. Em 1994 foi Membro do Júri do Festival de Cartago, e em 2000 integrou a mostra 6 Cineastas Africanos organizada pelo Ministério dos Negócios Estrangeiros francês, no quadro do Festival de Cannes. Nesse mesmo ano, participou da Conferência sobre a Globalização, Regionalização, Cultura e Identidade nos Pequenos Países, organizada pela Universidade de Tufts (EUA).

NHA FALA (2002): PRIMEIRA COMÉDIA MUSICAL AFRICANA

O filme, cujo título o cineasta Flora Gomes diz significar “ao mesmo tempo, ‘minha voz’, ‘meu destino’, ‘minha vida’ e ‘meu caminho’” (RIBEIRO, 2010), recebeu múltiplos apoios e financiamentos. É uma coprodução entre *Fado Filmes* (Portugal), *Les films de mai* (França) e *Samsa film* (Luxemburgo), apoiado pela Comissão Europeia (Fundo Europeu de Desenvolvimento), Fundo Eurimages do Conselho da Europa, MC/ICAM – Instituto do Cinema Audiovisual e Multimédia, *Fonds National de Soutien - À la production audiovisuelle du Luxembourg*, *Ministère Français de La Culture et de La Communication* – CNC,

Ministère des Affaires Étrangères, Fonds Francophone de Production Audiovisuelle du Sud (Agence Intergouvernementale de la Francophonie e Cirtef), Ministère des Affaires Étrangères (ADCSud), Fonds D'action et de soutien pour l'intégration et la Lutte contre les discriminations (F.A.S.I.L.D.), Göteborg Film Festival Filmfund, Ministério dos Negócios Estrangeiros – Instituto Camões. Como coprodução de Rádio Televisão Portuguesa (RTP), Mutante Filmes e desenvolvida com apoio do Programa Media da União Europeia, tem direção de Flora Gomes, guineense, música de Manu Dibango, camaronês, e imagem de Edgar Moura, brasileiro. Indiscutíveis trânsitos com inevitáveis trocas.

Nha fala (2002) conta parte da história da protagonista Vita, uma jovem guineense que ganha bolsa de estudos na França e está prestes a partir. A jovem carrega uma maldição familiar que proíbe que as mulheres de sua família cantem, de modo que, caso seja descumprida, morrerão. Curiosamente, Vita toma conhecimento da interdição no momento da partida, e sua mãe lhe exigirá o juramento de não ferir a tradição. Todavia, numa espécie de cumprimento de desafio subliminar a esta tradição, em Paris, Vita conhece Pierre, um jovem e talentoso músico por quem se apaixona. A primeira noite de amor a faz cantar. Deixando-se convencer por Pierre e seus amigos, grava um disco, que se torna um sucesso de vendas imediato na Europa. Mas, temendo que a mãe descubra que quebrou a promessa, Vita decide voltar a casa... para morrer! Com a ajuda de Pierre, atual namorado francês, e Yano, antigo namorado que deixara em Bissau, Vita encena a sua própria morte e renascimento, para mostrar à família e amigos que tudo é possível, se tiverem a coragem de ousar.

A análise do filme será realizada por bloco de cenas, com ênfase na figura de Cabral, que passeia por todo o filme, como também nos diversos trânsitos físicos e culturais, que caracterizam relações entre tradição e modernidade, com enfoque nos ritos funerários presentes no filme.

AMÍLCAR CABRAL: O HERÓI DA GUINÉ-BISSAU

O filme *Nha Fala* (2002) é dedicado a Amílcar Cabral: “Pensando em Amílcar Cabral, pai da independência da Guiné-Bissau e ilhas de Cabo Verde, assassinado em 1973”² sendo que por isso esse pai não presenciou a independência do seu país. Amílcar Cabral estará presente no filme, não só na dedicatória, mas no desenrolar da história e no pensamento de muitos personagens, através de uma estátua³, que será carregada por duas personagens identificadas como Louco, e por um Trabalhador, quase sem falas, que foram encarregados, juntamente com Vita, de encontrar um lugar para colocá-la e acompanham a protagonista pela cidade momento antes de sua partida.

A primeira vez que a estátua de Cabral aparece no filme é quando Yano informa a Vita que está procurando um lugar para colocar a estátua de Cabral na cidade, e Vita afirma que não é Cabral: “Parece um merceeiro ou especulador”. Mas aquele busto é de Cabral! – representa ou retrata, de fato, o herói da Guiné-Bissau. Por que será que Vita nega ser Cabral? Será que é por não aceitar que Yano, um especulador, já consumido pelo capitalismo, tenha a iniciativa de homenagear o herói da independência da Guiné-Bissau e das Ilhas de Cabo Verde? Ou será ainda que Flora Gomes quer demonstrar o desconhecimento de Yano e de Vita, dois jovens guineenses, da história do seu país e dos heróis nacionais? Ressalta-se que Yano não aceita a resposta ou provocação de Vita de que o monumento não seja Cabral. Desde o início, a comédia abre-se à crítica social e política da contemporaneidade, em face da história recente da nação e apresenta ao espectador metáfora do atual lugar de Cabral no universo guineense.

Na entrevista concedida a Dorothy Morrissey (2010), Flora Gomes, quando questionado sobre a imagem recorrente de dois homens ao longo do filme, que transportam a estátua: “Será esta uma

2 Dedicatória exibida na abertura do filme *Nha Fala*.

3 Como informação adicional, cabe informar que a estátua de Cabral só foi inaugurada, na Guiné-Bissau, em 25 de maio de 2009, através de uma doação dos “Irmãos Cubanos”, que assim são chamados, por causa do apoio dado na luta pela independência.

estátua de Amílcar Cabral?”, responde afirmativamente ser aquela uma estátua de Amílcar Cabral e oferece a sua chave de leitura:

Amílcar Cabral foi um homem extraordinário, um visionário, que fez muito pelo seu país. Mas você não o vê porque as pessoas não seguem o que ele disse. Aqueles jovens, que estão ao redor da estátua – estão procurando um lugar para colocá-lo, mas ninguém quer, porque ela incomoda. Cabral ainda está esperando para ver essas coisas, pelas quais ele deu a sua vida. Ele deveria ter o seu lugar. Eu não vou parar de fazer filmes até que eu tenha feito um filme sobre ele.⁴ (MORRISEY, 2010, tradução das autoras)

A figura de Cabral na Guiné-Bissau está presente em quase todas as áreas – Educação, Política, Cultura, Sociologia –, pois, além de lutar pela independência, era um pensador, intelectual, poeta, sociólogo, político e guerrilheiro, e até ator de cinema, considerado por muitos um exemplo para aqueles que passaram pela experiência de viver sob o jugo colonial. De figura pública passou a herói e tornou-se um mito, com as ambiguidades, ambivalências e controvérsias à volta.

A estátua de Cabral agora segue no filme carregada por duas figuras do povo, assinalados por signos da repetição, da persistência e da permanência. O Louco aparece, em segundo lugar, e se junta ao Trabalhador responsável pela estátua de Cabral. Nesse momento, apresenta-se um chavão, que vai aparecer cinco vezes durante o filme, na voz do Trabalhador: “Hoje, o céu está limpo”, a que o Louco responde com uma interpretação desviada desse enunciado, que se altera no decorrer da ação: “Ele disse que é uma merda e que nada funciona”. A primeira interpretação faz alusão ao problema de onde colocar a estátua de Cabral, ou seja, ninguém decide; aliás, todos recusam recebê-la ou instalá-la em determinado lugar, nada se resolve, a burocracia se instala, as coisas não funcionam e a estátua continua sem um lugar definido para ser situada.

4 “Amilcar Cabral was an extraordinary man, a visionary, who did much for his country. But you don't see it because the people didn't follow what he said. Those young people who are going around with the statue – they are looking for a place to put it, but nobody wants it because it bothers them. Cabral is still waiting to see those things for which he gave his life. He should have his place. I will not stop making films until I have made a film about him.”

A segunda intervenção do Louco e do Trabalhador acontece quando o Trabalhador diz: “Hoje o céu está limpo”, e o louco responde: “Ele diz que o inferno está cheio”. Vita continua sendo seguida, até que a multidão começa a correr. A impressão que se tem, por ser uma passeata, é como se a polícia tivesse chegado. Essa intervenção do Louco gera muitos questionamentos: que inferno é esse? Será na Terra ou fora dela? Será que Cabral fala através do Louco?

Na terceira intervenção do Louco e do Trabalhador, o Trabalhador diz: “Hoje o céu está limpo!” e o Louco responde: “Ele diz que o céu e a terra um dia vão se encontrar”. Vita acena mais uma vez para a mãe. O enterro segue por um caminho silencioso e Vita segue o seu caminho para outro lado. Essa intervenção está relacionada com o enterro ou com a partida de Vita? O Louco estará prevendo o retorno de Vita para a Guiné-Bissau?

As personagens do Louco e do Trabalhador procuram, portanto, incansavelmente onde colocar a estátua de Cabral. Várias pessoas dão-lhes palpites. Isso é interessante, porque o desejo de instalação da estátua significa tanto aceitação quanto rejeição, que vão persegui-la no decorrer do filme. A alternância e a indefinição desdobram-se em ritmo de performance gestualística, pontuadas por adiamento e transferências da decisão.

As transformações corporais que o Louco faz podem ser lidas como mecanismos de identificação com as figuras nacionais respeitadas e prestigiadas, que estão ligadas às guerras e a pessoas de idade avançada na África. Como também o Louco é um indivíduo respeitado na Guiné-Bissau – pois “muitos foram castigados pela PIDE.⁵ Saíram da sala de torturas assim e continuaram desnorteados caminhando por aí” (AZEVEDO; RODRIGUES, 1977, p. 39) –, poder-se-ia pensar, na dimensão de humor própria à comédia, na tentativa de caracterizar mais uma figura nacional, de algum modo, ligada à guerra de independência.

O prestígio do Louco é tão marcado no filme *Nha Fala* (2002), que, quando se realiza a eleição para diretor do coral, os candidatos

5 Polícia Internacional e de Defesa do Estado (Português).

se apresentam cantando e destacam seus argumentos, enfatizando suas competências para governar, e o Louco se apresenta como o 14^o candidato, afirmando “Eu sou o mais doido”. Esta fala vai gerar um diálogo entre Vita e o Padre sobre quem pode ou não governar, e também acaba corroborando a sua importância actancial no filme. Na conclusão, o Padre diz: “Numa confusão destas é normal que os doidos assumam o poder”, enquanto Vita responde: “Pelo menos é o mais sincero e é o mais lúcido”, outra chave de leitura para o filme. O humor da comédia ganha foros de ironia.

Quando Vita retorna para a Guiné-Bissau, como cantora de sucesso, para cumprir seu ritual de libertação da tradição através dos elementos da mesma tradição, a estátua de Cabral ainda continua sem um local. No porto, Vita enxerga o Louco com a estátua e o mostra a Pierre. O Louco, desta vez, se aproxima e grita o chavão “Hoje o céu está limpo”. Nesse momento, ele diz que “a África é sempre África, mas não é um continente negro”. Essa passagem mostra a diversidade africana. Vita informa ao Louco, numa expressão mista de imperativo e esperança, que ambos precisam concluir afinal a tarefa iniciada anos antes: “Havemos de arranjar um sítio para a estátua”.

Ao final do filme, depois do funeral simbólico de Vita, o Louco passa a estátua de Cabral para um transeunte, que a coloca no chão, em um local na rua e ela fica maior – talvez pelo contato com a terra guineense. Cabral torna-se o grande homem da Guiné-Bissau, onipresente e autônomo, quando na cena final encontra-se o local para a estátua de Amílcar Cabral, e ela vai para esse local sozinha, como a voar, para cima de uma coluna de pedra, tipo pelouro – um símbolo administrativo de cidades –, tendo ao fundo um lindo pôr do sol. Nesse momento, o Trabalhador grita pela última vez: “Hoje o céu está limpo!”, e o Louco responde: “Ele disse: o fim é o princípio!”. Os dois dançam e uma pessoa anda de bicicleta para trás, representando a frase enunciada. A intervenção do louco, nesse momento final, tem um tom bíblico, fazendo relação de que a morte não é o fim, mas o início de uma nova vida. Trânsitos, circularidade e trocas constantes em face de parâmetros dissociativos e excludentes.

TRÂNSITOS FÍSICOS E CULTURAIS ENTRE ÁFRICA E EUROPA

Os filmes, por si só, já são objetos completamente em trânsito, pois o movimento da câmera percorre as várias cenas e nos leva para onde desejam o cineasta, diretor, o roteirista e, por vezes, o produtor. No filme *Nha fala* (2002) os trânsitos físicos e culturais ressaltados são as viagens da protagonista entre Guiné-Bissau – França – Guiné-Bissau (África-Europa), como também dos guineenses, vida-morte-vida (rituais funerários), religião tradicional e religião católica, tradição e modernidade.

Vita passa grande parte do filme se deslocando, seja porque caminha na rua procurando um local para a estátua de Cabral, ou porque foge de Yano, das pessoas na rua, ou ainda porque viaja. A protagonista vive na Guiné-Bissau na primeira parte do filme, até que ganha uma bolsa de estudos e vai morar na França, retornando a Bissau no entrecho final.

Os trânsitos dos guineenses para fora do país ficam explícitos quando Vita está retornando para sua casa e é assediada pelas pessoas que querem mandar presentes, “lembranças” e cartas para seus parentes (namorados, maridos, filhos) espalhados pelo mundo, Portugal, Bordéus, Londres, Paris, América, China, entre outros, que não voltaram. A diáspora guineense contemporânea fica bem caracterizada nesse filme de Flora Gomes.

Aos 42 minutos e 31 segundos de filme, muda-se a cena para Paris, muda-se o idioma, muda-se o ritmo das músicas. Imagens de Paris são exibidas, inclusive da Torre Eiffel. Anteriormente, exibiam-se também imagens das belezas naturais de Cabo Verde identificadas como Guiné-Bissau através da palavra “Bissau” na coluna-pelouro inicial.⁶ O ritmo das músicas oscilava entre lento e rápido, numa mistura de cancionero popular (início do filme, velório do papagaio) com pop (despedida de Vita); antes, o idioma falado era o crioulo de

6 O filme foi gravado em Cabo Verde, porque na época de sua gravação a Guiné-Bissau ainda se encontrava em processo de final de guerra.

base lexical portuguesa, que será confrontado com o francês e suas variantes migrantes.

Essa segunda fase do filme, depois das imagens de Paris, inicia-se com uma música, cantada em francês, na qual todos chamam por Vita. O local parece com um sobrado, onde mora sozinha, cercada por amigos, enquanto na Guiné-Bissau morava numa casa com sua família. A música descreve Vita: “Séria, amorosa, só pensa nos estudos; não sai para dançar; disposta a ajudar as pessoas”. Segue-se a história de quando Vita conheceu o seu namorado, quando o amor, a paixão à primeira vista aconteceu, o primeiro beijo, o noivado, o encontro, a primeira noite. Essa cena termina com Vita aparecendo e todos lhe oferecem flores. Cabe destacar que, depois que Vita aparece, nota-se que as suas roupas não são mais estampadas como o vestido usado em Bissau, apesar de as cores ainda serem quentes. O cabelo está trançado, índice talvez do jogo de transformações e permanências culturais entre os dois momentos.

Em constante trânsito, Vita vive em Paris o seu namoro com Pierre. As imagens, mais uma vez, mudam e voltam-se para a Guiné-Bissau, onde Vita chega com Pierre de navio. As imagens das paisagens cabo-verdianas “guineenses” voltam à tona. O idioma volta a ser o crioulo guineense, mas Pierre continua falando francês: nesse momento o idioma não é uma barreira, como na cena de imigrantes em Paris; o país e o idioma não são barreiras, as pessoas se comunicam sem problemas.

A protagonista volta para seu país para realizar seu funeral e libertar-se da maldição da tradição, paradoxalmente fazendo cumprir a tradição em moldes locais e ancestrais. Vita retorna para a Guiné-Bissau por ainda estar preocupada que sua mãe escute o CD gravado por ela, visto que: “É a única que pode reconhecer minha voz. Vai morrer de desgosto. Para me salvar e salvar minha mãe... Tenho de morrer. E para morrer bem, tenho de preparar meu enterro”. Ela mesma complementa: “Agora percebi que para renascer há que aceitar a morte”. Restabelecendo o círculo vida-morte-vida para satisfazer o desejo da tradição descumprida, ela tem que morrer, mas mor-

rerá uma morte simbólica, para renascer mais forte e com os laços com a tradição mais firmes do que nunca. Importa frisar, conforme afirma Thiong'o (2007, p. 30), que "A visão de mundo africana parte do princípio da existência de uma conexão entre os mortos, os vivos e os ainda por nascer".

A tradição, no filme, é muito presente. Gomes mostra crianças desde cedo realizando e participando de ritual funerário, conforme uma dada tradição não identificada, dos animais de estimação: "O papagaio da escola morreu esta manhã. Vamos passar na casa dos seus amigos! Os que pagaram o enterro é claro". Esse enterro percorre o filme, sendo mostrado no início e no final numa mostra da circularidade entre polaridades ocidental – vida e morte, tradição e modernidade. Afinal, ao mesmo tempo, essas crianças vivem a modernidade, pois pedem que Vita traga da Europa "Eu quero Nike, Barbie e coca-cola. Muita coca-cola". Esses trânsitos culturais acontecem sem a presença de conflito, assim como a mudança de idioma, colocada em dialogismo e tradução culturais constantes.

Segundo Giselle Ribeiro (2010), no artigo *Nha fala*, uma festa do tradicional com o moderno, publicado na Revista *África e Africanidades*, os pedidos das crianças atestam fenômenos da modernidade, como a influência dos Estados Unidos. O interessante nesse diálogo é que mesmo as crianças falando em crioulo pedem produtos industrializados, globalizados, capitalistas. (RIBEIRO, 2010) Outro elemento da modernidade que Giselle Rodrigues Ribeiro (2010) destaca é a bolsa de estudos de cinco anos, para estudar contabilidade na França, que Vita recebe, segundo a autora, caracterizando "um mundo de economias globalizadas e de elementos culturais muitas vezes compartilhados, acordos diplomáticos com viés educacional tornaram-se comuns entre países de infra-estrutura diferenciada". (RIBEIRO, 2010), Além de a cena ressaltar a importância da educação, essa se realizará em um dos centros hegemônicos do Ocidente na modernidade – Paris –, reforçada pelo signo do curso de Contabilidade, a enfatizar campos diretamente vinculados ao capitalismo e suas impregnações modernas.

Entretanto, quando a tradição oscila com a modernidade na religião, um conflito se insinua sem maiores proporções. No enterro do Senhor Sonho, esboça-se uma reflexão acerca dos rituais fúnebres em voga que envolvem as relações entre a religião tradicional guineense e a religião católica, em termos de compatibilização de um suposto embate:

Vita: O padre não chegou ainda?

Uma mulher: Então, matem o porco!

Senhor: Não pode ser o porco sacrificado quando o caixão sai da casa.

Mulher: Temos que impedir o padre de vir.

Uma Senhora: O defunto era um bom católico e conhecia a bíblia de cor.

Mulher: Então, para que o porco?

Senhor: Ele também era um bom animista.

Esse início de conflito não impede que nenhum ritual deixe de ser realizado, pois o padre já conhece os rituais da religião tradicional guineense e os respeita, assim como os guineenses reconhecem também os rituais católicos. O trânsito entre as religiões traduz-se pela convivência entre as duas prevalecentes como natural. Nesse conflito não há vencedores, pois os rituais tradicionais e católicos acontecem sem causar prejuízo a nenhum dos dois lados, somando-se os rituais.

TRADIÇÃO E MODERNIDADE EM RITUAIS FUNERÁRIOS GUINEENSES

Os elementos da tradição e da modernidade coexistem no filme em quase toda a exibição deste, mas se destacam as crianças que crescem em contato com a tradição (o enterro do papagaio) e a modernidade (a influência norte-americana), somada à emigração de guineenses, assim como a bolsa de estudos de Vita, ao lado da maldição de cantar e a produção do CD, os rituais funerários físicos do Senhor Sonho e simbólicos de Vita.

Vita carrega uma maldição dada como tradicional, que proíbe as mulheres de sua família materna de cantar. Isso não fica claro no início do filme, mas depois da promessa de não cantar, exigida pela mãe, antes de viajar para França. A mãe de Vita, em sua despedida, reitera o fato:

Mãe: Não esqueças de nada. Sabes do que falo. Quero que me jures mais uma vez.

Vita: Juro mamã. Mas gostava que me explicasses porquê.

Mãe: Eu também não sei. Penso que nunca ninguém soube. É como uma maldição desde há muitas gerações. Nuncas poderá cantar. Cantar é proibido a qualquer mulher desta família. Seja qual for o pretexto. Senão podes morrer.

Vita: Nha fala (minha fala)

A expressão título do filme funciona como palavra formal empenhada no momento limite da despedida. No entanto, “a palavra” de Vita acaba por se reverter posteriormente em outra “voz”, em outro “destino”, em outra “vida”, outro “caminho” (GOMES, 2002, apud RIBEIRO, 2010), sem necessariamente ser desmentida, mas distendida em outras dimensões. Na Europa, Vita, em celebração na primeira noite com Pierre, canta pela primeira vez na vida, sussurrando uma melodia. Pierre acidentalmente a escuta e fica encantado com a sua voz, em uma cena construída com aura de sortilégio e revelação. Ela, ao vê-lo, arrepende-se de ter cantado e conversa sobre a maldição da família. Esse diálogo mostra o choque cultural entre Pierre e Vita, pois Pierre questiona se ela acredita ou não nesses valores. Vita responde vagamente: “Acredite ou não... fui a primeira a ignorar a proibição. Faltei à minha palavra. É mais grave para ela [a mãe] que para mim”. A lógica guineense demarcará territórios em diferença a partir daí. Pierre ignora o que Vita diz e, enquanto músico, declara que ela “tem uma voz extraordinária”, como a que estava procurando. Vita responde, citando a sua falecida avó e uma imagem de cisne é refletida nela: “A minha avó dizia que somos como os cisnes. O nosso canto anuncia a nossa morte. Não é a morte que me assusta. Tenho medo de deixar aqueles que amo”.

Após a constatação da beleza da voz, eles vão para o estúdio. Nessa primeira audição às 4 horas da madrugada, Vita demonstra o seu conhecimento de música, apesar da proibição, o que surpreende o grupo ali reunido. Vita altera a letra e ao cantar impressiona o parceiro de Pierre, que dá início ao circuito profissional na área. Enquanto Vita canta, passam-se as cenas do processo de produção do CD, em mais um flagrante elemento da modernidade, com as gravações e os músicos a suscitar felicidade e temor conjuntamente. Desde o título francês *La Peur*, a música que Vita grava fala do medo de ultrapassar obstáculos, de como qualquer coisa, inclusive as pedras e os rios são mutáveis. Relacionando-se com a vida de Vita, a música representa a consciência da quebra da tradição e a insegurança resultante de sua atitude. Não deixa de ser irônico que a “Nha fala” de Vita signifique inicialmente silêncio, e que, no entanto, o faltar com a palavra e decidir-se seguir cantando profissionalmente impliquem em uma nova vida para Vita, em que o castigo associado à transgressão e à morte será exorcizado por um ritual de morte simbólica.

Ao retornar para a Guiné-Bissau, Vita reúne a família, os amigos e Pierre na casa de sua mãe, e trava um diálogo dramático com a mãe ao contar que gravou o disco: “Mãe, canto com minha fala”. A mãe de Vita responde “Ser impossível”. Diante da resposta, Vita mostra o CD e o coloca para a mãe escutar. Vita canta e a mãe desmaia, para acordar dizendo: “A minha filha vai morrer”, enquanto todos respondem em coro: “Não, não”. Por sua vez, Vita informa que voltou para organizar o próprio funeral, ao passo que sua mãe passa a agir como se ela estivesse realmente morta: “Vê bem que a minha filha está morta”, por mais que Vita lhe diga expressamente que não.

Vita, apesar de ser essa mulher moderna, estudada, emancipada, é muito ligada à tradição familiar guineense, de modo que volta para o seu país natal para satisfazer seus ancestrais com essa sua morte simbólica, em flagrante contraponto a componentes euromundistas da razão ocidental prevalecente hoje, com os quais a protagonista parece manter ao longo da vida.

RITUAIS FUNERÁRIOS EM *NHA FALA*

Dos três rituais funerários: o do papagaio, realizado pelas crianças, o do Senhor Sonho, um idoso vizinho, e o enterro simbólico de Vita, que unem tradição e modernidade, organizados com o fito de satisfazer a tradição, o de Vita é o único que lida com a transgressão, o castigo e a remissão. Vita dá as coordenadas do seu próprio plano, para amenizar os estragos da sua quebra de tradição: “Mamã, vais anunciar na rádio, na TV e nos jornais: primeiro, que eu sou cantora. Segundo, que vim morrer no meu país. E terceiro, que convido a todos a vir ao meu velório amanhã”.

Agindo como se Vita estivesse morta, a mãe trata-a como um “fantasma”, a quem se dirige e conversa naturalmente: “Ela amava-me tanto que enviou seu fantasma para que o meu desgosto não seja tão grande”. Diferentemente, Pierre reclama, acreditando que: “Isto vai ser mais difícil do que eu imaginei”, enquanto Yano conclui naturalizando a situação, com um sumário “É o clima”. A sucessão de comentários de personagens exemplificam a diversidade cultural sentida pelo francês, sobretudo como “troça”, efetivamente presente. Simultaneamente, as marcas de modernidade entrelaçam-se aos signos mais tradicionais.

Vita vai para a marcenaria chamada “Destino” e, como nova-rica, negociando caixões, escolhe um em formato de borboleta para o seu funeral. Este caixão representa a transformação e o renascimento de Vita, pois a borboleta dorme lagarta e acorda borboleta. Assinalam-se as metamorfoses da vida e a liberdade de voar, através do seu funeral. Vita acaba comprando todo o estoque de caixões da marcenaria, cujo dono informa que, pelo valor do cheque, a fábrica é dela. Ele olha para o cheque e se assusta com a assinatura: “Se a defunta está viva então os vivos estão mortos”, fazendo uma relação com os vivos e os mortos, que coexistem pacificamente.

Na casa de Vita, está quase tudo pronto para o início do funeral. As pessoas já formam fila para ver a morta. Vita dá as últimas instruções e pede que o Dr. Amarillo “Não deixe avançar ninguém”. Vita também orienta Larna, a pessoa que irá substituí-la no caixão

para que esta “Tente não se mexer”. Todos os preparativos são conduzidos diretamente pela protagonista, que dialoga e transita pelos presentes com naturalidade, sem qualquer demonstração de estranhamento. Na enorme fila formada para ver a defunta, os visitantes são recebidos pela própria defunta. O primeiro é o *homi grandi*, que diz: “Vita era uma grande artista e eu um *dos seus grandes amigos*”, a que Vita responde, como a evitar desmenti-lo, mudando de assunto: “Garanto que haverá comida para todos”. Tais comentários expõem os frágeis limites entre fatos, ficcionalização e discurso, com diversos mecanismos atenuantes, evitando embates. Outro senhor causa certo constrangimento ao perguntar “De que morreu ela?”, mas Dr. Amarillo responde sabiamente: “De desgosto. Ataca em qualquer idade e é fulminante”. Outro senhor diz: “Nós é que devíamos estar no lugar dela” e uma senhora constata: “Quando os jovens partem antes dos velhos... o caso vai mal parado”.

Tradição e modernidade continuam juntas na festa organizada na praça. Os músicos franceses chegam de avião e vão de carro para a rua da casa de Vita, onde as pessoas os seguem. É de ressaltar que todos são recebidos em clima de festa, seguindo a tradição, antes mesmo da festa pop organizada em praça pública.

Uma curiosa cena tragicômica acontece no funeral, revelando as singularidades culturais. Larna, a pessoa que está no lugar de Vita no caixão, precisa ir ao banheiro e o irmão de Vita deita no lugar, para substituí-la. Um homem se aproxima e constata: “Como a morte nos altera... Agora, parece um rapaz”. Já a mãe de Vita vê o filho no caixão “O meu filho! Também morreu!” e desmaia; quando acorda, pergunta a Pierre “Eu também morri?”. Pierre a instiga com o mote da próxima canção, executada na cena: “Não está morta! Faça um pequeno esforço. Atreva-se senhora! Atreva-se”. Vita complementa: “O Pierre tem razão Mamã. Tens de morrer comigo para poder renascer. Canta mamã, canta!”. A mãe melancolicamente afirma: “Nunca conseguirei” e Vita canta uma música que é um incentivo para a mãe cantar. A mãe por fim aceita, se entrega à música, “atreve-se” e também quebra a tradição, conforme traduz a canção, na sua função de coro: “Quando

não tens paz na vida/ Quando os pássaros vão e vêm/ Quando os rios nos levam/ Os filhos para longe/ Que há de uma pessoa fazer?/ Atreve-te”.

O caixão de borboleta rosa de Vita sai da casa com ela dentro, com todos dançando e cantando, inclusive a sua mãe, que entoava versos de rebeldia: “Quando receias rasgar o livro/ Ao virar a página/ Atreva-te/ Quando hesitas antes de agir/ Atreve-te/ Quando queres fazer amor/ pela segunda vez/ Atreve-te”. Vita dança dentro do caixão, como se estivesse voando. O caixão, ao invés de seguir para um cemitério ou outro lugar para ser enterrado, é levado para o palco da praça, onde com sua mãe a protagonista também dança e canta: “Quando as estrelas param para te ouvir cantar/ Que havemos de fazer, mamã? Atreve-te (todos respondem)” – diz a música entoada. A mãe de Vita canta: “Que havemos de fazer/ para ser ao mesmo tempo/ iguais e diferentes?/ Atreve-te”. E Vita repete: “Que havemos de fazer/ para ser ao mesmo tempo/ iguais e diferentes?/ Atreve-te”. Com sequência da festa musical aproxima-se o “Fim” de um filme voltado para relações da vida com a voz, a fala, a música, a linguagem.

Em *Nha Fala* (2002), a articulação de diferenças, a negociação, a conciliação e a compatibilização entre tradições e modernidades têm como protagonistas mulheres guineenses envolvidas em relações de gênero e em inscrições identitárias de nacionalidade e continentalidade – África e Europa, lado a lado – que transcendem fronteiras geopolíticas e culturais, no sentido de assegurar lugares e papéis diferidos em tempos de globalização e em contextos de pós-colonialidade.

Não há como negar que os componentes culturais – o tradicional africano guineense e o ocidental europeu – atualmente fazem parte do guineense, do seu imaginário e da sua vida diária. A lembrança das raízes desse processo, a qual os guineenses enfrentaram e continuam enfrentando, embora com feições diferentes, para além da globalização, pode ser configurada como um desafio de lidar com heranças coloniais junto a comunidades tradicionais, que se pretendam integradas a contemporaneidade, contando, para tanto, com

manifestações culturais de fôlego e de massa, como o cinema e as novas tecnologias de fazer sonhar, lembrar e construir nações, continentes, mundo. Sempre em trânsitos, sempre envolvendo trocas de lado a lado.

REFERÊNCIAS

AZEVEDO, Licínio; RODRIGUES, Maria da Paz. *Diário da libertação: a Guiné-Bissau da nova África*. São Paulo: Ed. Versus, 1977. (Coleção Testemunhos).

BAMBA, Mahomed. O papel dos festivais na recepção e divulgação dos cinemas africanos. In: MELEIRO, Alessandra (Org.). *Cinema no mundo: indústria, política e mercado: África*. São Paulo: Escrituras, 2007. p. 79-104.

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, Arte e Política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994. p. 165-196.

BERNARDET, Jean-Claude. *O que é cinema?* São Paulo: Brasilense, 2006.

BOUGHEDIR, Ferid. O cinema africano e a ideologia: tendências e evolução. In: MELEIRO, Alessandra (Org.). *Cinema no mundo: indústria, política e mercado: África*. São Paulo: Escrituras, 2007. p. 37-56.

EMBALÓ, Filomena. *O cinema da Guiné-Bissau*. Disponível em: <<http://www.didinho.org/OCINEMANAGUINEBISSAU.htm>>. Acesso em: 04 mar. 2010.

GM54. *A república das crianças*, 2010. Disponível em: <<http://gm54.wordpress.com/2010/05/23/longa-metragem-a-republica-das-criancas-de-flora-gomes-nasce-nas-ruas-de-maputo/>>. Acessado em: 15 jul. 2010.

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

NHA Fala. Direção: Flora Gome. Produção: Luís Galvão Teles; Jani Thiltges; Serge Zeitoun. Roteiro: Flora Gomes. Portugal: Fado Filmes;

França: Les Films de Mai; Luxemburgo: Samsa Films, 2002. (85 min.), 1 DVD.

RIBEIRO, Giselle Rodrigues. Nha fala, uma festa do tradicional com o moderno. *Revista África e Africanidades*, Rio de Janeiro, ano 3, n. 9, maio 2010. Disponível em: <http://www.africaeaficanidades.com/documentos/Nha_fala.pdf>. Acesso em: 3 maio 2010.

THIONG'O, Ngugi Wa. A descolonização da mente é um pré-requisito para a prática criativa do cinema africano? In: MELEIRO, Alessandra (Org.). *Cinema no mundo: indústria, política e mercado: África*. São Paulo: Escrituras, 2007. p. 27-32.

TOMÁS, António. *O fazedor de utopias: uma biografia de Amílcar Cabral*. 2. ed. Lisboa: Ed. Tinta da China, 2008.

Fronteiras, margens, alteridade e experiências diaspóricas

A COSMOPOÉTICA DA FRAGILIDADE

Abderrahmane Sissako,
a sensibilidade cosmopolita e a imaginação do comum

Marcelo Rodrigues Souza Ribeiro

INTRODUÇÃO

A partir das experiências do exílio e do trânsito entre diferentes paisagens culturais, entrelaçando as paisagens da memória e os panoramas da história recente da globalização, uma das questões que o cinema de Abderrahmane Sissako articula é a questão do cosmopolitismo. Se sua biografia constitui um recurso importante para entendermos suas concepções dessa questão e oferece possíveis chaves de leitura para suas obras, suas escolhas temáticas e suas buscas estéticas configuram uma abordagem poética do que chamo de cosmopolíticas da globalização.

Qualquer interrogação do cosmopolitismo passa hoje por uma compreensão da nação, como conceito e forma político-cultural, tal como se reconfigura em meio aos fluxos da globalização. Entre as projeções do mundo como sistema ou como totalidade e as formas de pertencimento que marcam as identidades múltiplas de qualquer ser humano, o que se insinua é a problemática do comum. Como o cinema de Abderrahmane Sissako articula a questão do cosmopoli-

tismo? Quais são as possibilidades e os limites da noção de cinema nacional para sua compreensão? Ou seria preciso, para dar conta do que está em jogo em seus filmes, movimentar a noção de cinema transnacional? Entre o nacional e o transnacional, em que sentidos se projeta – em seus motivos e temas, em suas características estéticas, em sua abordagem poética das cosmopolíticas da globalização – uma concepção ou, mais justamente, uma imaginação do comum no cinema de Sissako?

Embora frequentemente associado a ideias de desapego em relação às paixões do pertencimento, o cosmopolitismo efetivamente existente é, como escreve Bruce Robbins (1998, p. 3, tradução do autor), “uma realidade de (re)apego, apego múltiplo, ou apego a distância”.¹ Em vez de descrever o pertencimento sem apego a uma comunidade da humanidade que permanece abstrata em seu universalismo, o conceito de cosmopolitismo descreve, desde que pluralizado, formas de pertencimento múltiplo nas quais o comum se dá como um efeito transitório e tradutório, no qual é possível adivinhar os “fundamentos contingentes” (BUTLER, 1998) de um mundo por vir. É na direção de uma pluralização radical da experiência cosmopolítica que se encaminha o cinema de Abderrahmane Sissako.

AS INVENÇÕES DA HUMANIDADE

Prolongando e se entrelaçando a uma genealogia que se estende retrospectivamente da lanterna mágica à pintura, entre outras formas culturais, o cinema produz desde o início imagens do mundo, que repercutem nos sentidos da “humanidade”. Da chegada do trem à estação que os irmãos Lumière registram com seu cinematógrafo às exóticas paisagens geográficas e humanas que, nas feiras e exposições internacionais e nos itinerários de aventura e exploração dos viajantes, desfilam para o olhar ocidental, as imagens do cinema estão relacionadas desde seus primeiros tempos a uma transformação

1 “a reality of (re)attachment, multiple attachment, or attachment at a distance”.

dos horizontes imaginativos (CRAPANZANO, 2004) e da consciência planetária (PRATT, 1999) da humanidade. O cinema de Sissako pertence à história das invenções da humanidade – mas se trata de um pertencimento incompleto, parcial, tenso – e para compreender suas características é importante rastrear, mesmo que provisoriamente, suas heranças, com base em uma visão panorâmica da história do cinema.

Quando as aventuras do olhar cinematográfico se iniciam, no final do século XIX, sua inscrição na geopolítica do sistema mundial colonial-moderno (MIGNOLO, 2003) marca seus itinerários e suas formas de representação do mundo. Entre seus primeiros usos, o cinematógrafo coleciona vistas de incontáveis partes do mundo, registrando figuras do exótico – que pode ser definido muito literalmente como o que transborda o enquadramento do olhar – sob a forma de atrações. (COSTA, 2005; GAUDREAU, 2008) A sensibilidade que orienta a estética do cinema de atrações (GUNNING, 1990, 2003) está associada a uma ética do olhar na qual o cotidiano metropolitano e a alteridade colonial se entrelaçam na delimitação dos contornos de um imaginário cosmopolita sobre a humanidade. Amplificando a condição de mobilidade do olhar que, sob o signo do deslocamento, funda o olho variável (AUMONT, 2004) na modernidade, o primeiro cinema se revela inquieto em sua curiosidade, embora atrelado a um lugar de enunciação marcadamente ocidental em seu eurocentrismo. (SHOHAT; STAM, 2006; CORONIL, 1996) A herança inquieta do olho variável atravessa a história do cinema, com sua sede de paisagens do mundo, e vai encontrar, na obra de Sissako, uma paragem que desloca os termos do jogo, cuja história envolve, no entanto, outros momentos e movimentos.

O desenvolvimento do cinema narrativo suplementa as primeiras imagens do mundo e das diferenças culturais que atravessam a humanidade, marcadas pelo regime da cinematografia-atração (GAUDREAU, 2008), com uma possibilidade – codificada e, portanto, relativamente controlável dentro de um processo de institucionalização da prática cinematográfica – de fechamento simbólico

e ideológico por meio de formas dramáticas herdadas do teatro burguês e da literatura oitocentista. A emergência do cinema narrativo, em particular no contexto do paradigma clássico hollywoodiano, se dá como a transição da predominância do regime estético da atração ao regime estético da distração. (RIBEIRO, 2008; BENJAMIN, 1985) Nessa transição, a ética inquieta do olhar que marcava o regime da atração se deixa domesticar por uma ética da satisfação moral. A construção de um imaginário cosmopolita se insere num projeto de cinema cuja estética realista e naturalista – baseada em gêneros tradicionais como o melodrama e a aventura (XAVIER, 2005) e sobre a contenção da mobilidade do olhar por meio de regras de montagem em continuidade (AUMONT, 2004; BORDWELL, STAIGER; THOMPSON, 1985; BORDWELL, 1985, 2006) – transforma a narrativa em “ato socialmente simbólico” (JAMESON, 1992) de resolução de conflitos de caráter moral. Se o catálogo dos Lumière ou os fragmentos de exotismo no cinema de atrações podem sugerir uma inquietude diante da diferença cultural – que se neutraliza apenas na medida em que se converte em diversidade para o olhar ocidental privilegiado – um filme como *Intolerância* (1916), de D. W. Griffith, promove uma forma de invenção da humanidade que, unificada no espaço e no tempo pelos parâmetros do melodrama, encerra um humanismo individualista da superioridade moral.

É contra os delírios individualistas e os sonhos de superioridade moral do cinema clássico hollywoodiano que as propostas soviéticas – associadas à efervescência artística de certos modernismos, em especial do construtivismo, e marcadas pelo contexto revolucionário em seus momentos inaugurais mais promissores – procuram projetar suas potências, seus sonhos, seus fantasmas. Nos intervalos e nos choques entre as imagens, Dziga Vertov e Sergei Eisenstein, entre outros, inscrevem os traços de um humanismo coletivista, confrontando a matriz melodramática e as convenções do realismo naturalista de Hollywood com as várias formas de realismo crítico que correspondem aos seus anseios revolucionários. Em vez de dissimular suas próprias condições de produção e de procurar um efeito de trans-

parência na representação do mundo, o cinema soviético interroga sua própria construção, seja tomando o próprio cinema como tema – como faz Vertov em *O homem com a câmera* (1929), que se apresenta como o diário de um cinegrafista – seja perturbando a continuidade e a transparência da narrativa com enxertos de caráter conceitual, como acontece em mais de um filme de Eisenstein e, de forma teórica, em suas reflexões sobre a “montagem intelectual” ou “montagem conceitual”.

Se o individualismo clássico e o coletivismo soviético procuram (re)inventar a humanidade por meio do espelho cinematográfico, propondo formas distintas e até mesmo contraditórias de realismo, é a quebra e a fragmentação do espelho que interessa, de um modo geral, às vanguardas dos anos 1920 e 1930. Seja buscando o surreal e o inconsciente, seja investigando poeticamente a percepção e a sensibilidade, as vanguardas interrogam o realismo em busca de sua superação. Emerge uma forma de humanismo rarefeita, embora contundente: em vez de reafirmar o homem como uma essência atemporal que é preciso resguardar ou resgatar em meio às intempéries da história e do progresso (como tende a fazer o cinema clássico), ou de refazer o homem como um projeto em aberto que é preciso preencher com o sopro revolucionário (como tende a fazer o cinema soviético), as vanguardas fragmentam o homem em desejos, em percepções, em formas. O que está em jogo nas vanguardas é um anti-humanismo que desfaz o homem na música ritmada das máquinas, interrogando os aparelhos e os dispositivos que transformam a experiência humana na modernidade (sem necessariamente buscar uma essência perdida ou promover um projeto em construção).

No contexto dos chamados cinemas modernos, que emergem após a Segunda Guerra Mundial, as diferentes propostas estéticas, éticas e políticas para a prática cinematográfica estão relacionadas a uma busca por alternativas ao paradigma narrativo clássico e, conjuntamente, por outras visões do mundo, seja a partir da herança das vanguardas e do cinema soviético, seja a partir de um desejo de inovação que, reconhecendo o clássico com uma atitude cinéfila, guarda

uma intenção autoral por constituir uma assinatura inconfundível e procura inscrever no cinema a herança ambivalente da arte moderna. Sem pretender diferenciar os vários movimentos e momentos que, do neorrealismo à *nouvelle vague*, marcam os cinemas modernos, é importante notar que constituem uma das formas de construção de cinemas nacionais em oposição a Hollywood. (HENNEBELLE, 1978) Nesse sentido, trata-se de um cinema em que, a cada vez, o povo, um povo, algum povo pode se fazer visível – e audível, sobretudo a partir do advento do som direto – para si mesmo, recuperando ou reconfigurando a consciência nacional e, através dela, a consciência de sua humanidade.

Os cinemas do chamado Terceiro Mundo, envolvidos de alguma forma com projetos estéticos e políticos frequentemente nacionalistas e, em todo caso, marcadamente nacionais, operam tanto uma reescrita da história colonial quanto um descentramento de perspectiva na visão do mundo contemporâneo, em relação aos cinemas euro-ocidentais. O exemplo de *Der leone have sept cabeças* (1969), de Glauber Rocha, se destaca como um complexo jogo polifônico (GATTI, 1997) que ultrapassa reflexivamente a esfera circunscrita do nacional e interroga, com um experimentalismo carnavalesco que transforma os fundamentos do cinema político, as relações entre europeus, africanos e americanos, nas suas múltiplas identidades étnicas e culturais. Se a nação constitui um horizonte de sentido crucial para as “estéticas de resistência” (SHOHAT; STAM, 2006) que marcam os cinemas dos países do Terceiro Mundo, sua situação se revela ambivalente, abrindo-se para o jogo duplo dos “cosmopolitismos periféricos” (PRYSTHON, 2002), em que elementos interiores à nação (o local e o regional capturados no espaço do nacional) se inscrevem em formas e programas exteriores a sua moldura (as outras nações e o inter/transnacional como espaçamento e fluxo), numa dialética que perturba a separação entre dentro e fora.

Na paragem em que o cinema de Abderrahmane Sissako abriga o olho variável, é o entrelaçamento de diferentes estéticas cinematográficas que compõe o pano de fundo para suas cosmopoéticas.

Longe do individualismo heroico da superioridade moral que marca o cinema hollywoodiano e do coletivismo exasperado do projeto revolucionário que põe em movimento o cinema soviético, Sissako escolhe a herança das formas modernas² de inscrever as pessoas comuns nos filmes e desloca poeticamente os termos do cinema político das estéticas de resistência por meio de um passeio pelas frágeis experiências cosmopolíticas que se desenrolam, cotidianamente, em paisagens transculturais. (LOPES, 2007)

A VIDA POSSÍVEL

Se a importância do cinema para a construção e reconstrução da consciência nacional tem sido reconhecida e enfatizada, em diferentes contextos, desde o início do século XX, sua importância internacional e sua participação na construção e reconstrução da consciência planetária da humanidade permanecem imprecisas. Os estudos do cinema em nível internacional tendem a tomar a forma de estudos comparados de cinematografias nacionais ou de diretores de diferentes contextos, assim como de análises econômicas e políticas relativas à constituição de mercados nacionais sob (e em contraposição a) influências estrangeiras e à elaboração de políticas públicas de cooperação com base em vínculos regionais, linguísticos e culturais diversos. A compreensão do lugar que o cinema ocupa na consciência planetária da humanidade passa pelo reconhecimento de que, desde seus primeiros tempos, uma série de espaçamentos transnacionais, em que suas projeções se deslocam como projéteis,

2 Perguntado sobre cineastas de referência, Sissako (2003) menciona alguns nomes significativos dessa herança moderna, sugerindo um mapa provisório de influências: Antonioni, Visconti, Fassbinder, Bergman, Cassavettes. Numa outra ocasião, Sissako (2003a) nota sua distância em relação à narrativa clássica e a relaciona a sua concepção pessoal do que é um filme: "Eu não tento fazer uma narração clássica ou fácil pois eu não creio que seja preciso convencer: um filme é chamar alguém a ir em direção a mim, chamar a partilhar." (tradução do autor) Texto original "Je n'essaye pas de faire une narration classique ou facile car je ne crois pas qu'il faille convaincre : un film, c'est appeler quelqu'un à aller vers moi, appeler à partager."

constitui de forma irredutível os espaços nacionais em que o cinema tendeu, predominantemente, a permanecer contido como projeto.³

Uma perspectiva mundial de estudo do cinema envolve necessariamente a compreensão das estéticas cinematográficas como linhas de força no contexto de uma política da representação e de uma disputa pelo que Edward Said (1995) chama de “poder de narrar”. Como um dos elementos de uma época em que a reprodutibilidade técnica torna crucial o valor de exposição (BENJAMIN, 1985), o cinema pertence a um campo de disputa em torno das possibilidades de exposição de imagens e narrativas.

Se os estudos comparativos de cinematografias nacionais e os estudos de economia e política em torno de mercados e formas governamentais são cruciais para entender os elementos históricos e sociais que delimitam os caminhos do cinema no mundo, apenas um estudo textual e transtextual dos cinemas mundiais contemporâneos pode elucidar as formas pelas quais, aquém e além das nações, por meio de imagens e narrativas as mais diversas, projetam-se os contornos de uma consciência planetária da humanidade. É nas imagens e com as imagens que se desenham os fantasmas do comum e os contornos de uma comunidade da humanidade, definida nas intensidades da esfera da sensibilidade mais do que nas abstrações da esfera político-jurídica das nações e do aparato internacional dos direitos humanos. Os imaginários cosmopolitas que o cinema articula projetam formas sensíveis de definição do humano. É a revelação das potências cinematográficas de invenção da humanidade e de imaginação do comum que está em jogo na leitura que proponho do cinema de Abderrahmane Sissako, que constitui, nesse sentido, um exemplo de cinema transnacional, tanto por suas bases estruturais (recurso a diferentes fontes de financiamento, trabalho com técnicos, profissionais e atores de diferentes nacionalidades etc.) quanto pelo conteúdo de suas narrativas e pelas formas de sua narração. A

3 Para uma discussão das relações entre as dimensões do cinema como projeção, como projeto e como projétil, ver minha análise do filme *Lágrimas do Sol* (2003), em que interrogo a problemática da representação cinematográfica da guerra e o investimento simbólico do nome de “África” no cinema hollywoodiano contemporâneo. (RIBEIRO, 2008)

seguir, esboço algumas análises e interpretações de seus filmes, em sua ordem cronológica de aparição, buscando descrever seus principais motivos temáticos e características estéticas.⁴

Nascido em Kiffa, na Mauritânia, em 13 de outubro de 1961, Sissako passou sua infância no Mali.⁵ Entre o país de sua mãe e o país de seu pai, Sissako tem uma de suas primeiras experiências transculturais. Vivendo em Nouakchott com sua mãe depois de ir muito pequeno para o Mali com seu pai, Sissako perde suas coordenadas. Não sabe mais falar o idioma Bambara e não tem por perto nenhum de seus amigos de infância. É em Nouakchott que Sissako frequenta um centro cultural russo e, no início dos anos 1980, depois de se dedicar ao pingue-pongue e de conhecer a literatura russa por intermédio do diretor do centro, recebe uma bolsa para estudar a língua russa por um ano em Moscou. Em 1982, Sissako se candidata ao Instituto Estatal de Cinematografia da União Soviética (VGIK), onde estuda a partir de 1983.

A GUERRA: *LE JEU* (1988/1991, 22')

O primeiro filme dirigido por Sissako consiste na obra que ele apresenta no final de seus estudos, em 1988. Filmado no Turcomenistão – por se tratar de “[...] uma locação similar à paisagem do meu país e pessoas próximas do meu povo para contar a história que eu queria contar.” (SISSAKO, 2003, tradução do autor)⁶ – a partir do roteiro apresentado por Sissako ao VGIK, *Le jeu* não foi bem avaliado no Instituto, embora tenha sido suficiente para sua aprovação. Es-

4 O site *Africultures.com* atribui a Sissako a realização de três filmes que não foi possível abordar nesse texto, uma vez que não foram assistidos. Trata-se do longa-metragem *Molom, conte de Mongolie* (1994) e dos curtas *Le chameau et les bâtons flottants* (1995) e *Le passant* (1995). O Internet Movie Database não tem registro desses filmes e não encontrei maiores informações a seu respeito nas pesquisas que pude realizar.

5 As informações sobre a biografia de Sissako que apresento foram encontradas primordialmente em entrevistas e depoimentos do diretor que se encontram em Sissako. (2003, 2003a, 2003b)

6 “[...] a location similar to the landscape of my country and people close to my people to tell the story I wanted to tell”

timulado por um amigo de Burkina Faso e por sua esposa, Sissako manda o filme para o Festival Pan-Africano de Cinema de Ouagadougou (FESPACO), mas ele não entra na programação. Mesmo assim, Sissako vai ao festival e, certa noite, *Le jeu* é projetado por um amigo tunisiano numa reunião privada. A partir daí, o filme termina no Festival de Cannes, além de ganhar o prêmio de melhor curta-metragem da Giornate del Cinema Africano de Perúgia, na Itália, também em 1991.

Em *Le jeu*, cujo título poderia ser traduzido como *A brincadeira* ou, mais literalmente, *O jogo*, Sissako constrói uma narrativa que ele mesmo descreve como “vaga”, sem “arco dramático clássico”. (SISSAKO, 2003) Por meio de um uso frequente da montagem paralela ou alternada, *Le jeu* traça um paralelo entre uma guerra e um jogo, uma brincadeira, que permanecem sem nomes, como projeções deliberadamente abertas para os investimentos alegóricos dos espectadores. Enquanto um homem se despede de sua mulher e de seu filho Ahmed, um grupo de crianças com armas de brinquedo marcha até a casa para chamar o amigo para o jogo. No paralelo traçado pelo filme, Ahmed é preso por soldados inimigos na encenação do jogo e deixado para trás pelos amigos, até que sua mãe o encontra e o leva de volta para casa, enquanto seu pai é capturado por soldados inimigos na operação da guerra e acaba sendo executado. Antes da morte do pai, Ahmed sonha com o reencontro. Nos planos finais do filme, uma frase de Paul Valéry (tradução do autor) – “A guerra é um massacre de pessoas que não se conhecem, em benefício de pessoas que se conhecem mas não se massacram.”⁷ – explicita a crítica da guerra que está inscrita no filme como um drama familiar em aberto.

Embora apresente um uso da trilha sonora – falas, música e ruídos – mais próximo das formas clássicas, em que falas e ruídos naturalistas são eventualmente acompanhados por música extradiegética voltada para efeitos dramáticos, *Le jeu* inclui planos que parecem

7 “La guerre est un massacre de gens qui ne se connaissent pas, au profit de gens qui se connaissent mais ne se massacrent pas.”

insinuar a forma poética⁸ que Sissako tem de abordar problemas éticos e políticos. Quando, por exemplo, na montagem paralela, acompanhamos os passos do pai de Ahmed pelo deserto, vemos com frequência os efeitos de seus passos na areia, perturbando a superfície sem fissuras das dunas com rachaduras efêmeras, mas marcantes como fraturas, abrindo rugas na face da terra. Além de traços emergentes de uma estética que se projeta em outros sentidos em seus filmes posteriores, a cosmopoética singular de Abderrahmane Sissako começa a se revelar, em *Le jeu*, sob a forma de uma articulação estrutural e estilística entre, de um lado, uma vontade de alegoria que insinua uma interpretação forte do todo e, de outro lado, retratos do cotidiano que, como poeira nos olhos (perturbando a visão alegórica), abrem espaço para a imaginação do comum que permanece, em sua fragilidade, irredutível ao todo. Se a vontade de alegoria tende a insinuar um quadro geral feito dos fragmentos do cotidiano, como a imagem final de um quebra-cabeças, a imaginação do comum abriga no cinema de Sissako os abismos e as lacunas que fazem do mundo um mosaico sem junção, feito de peças incomensuráveis.

O AMOR: *OCTOBRE* (1993, 37') E *SABRIYA* (1997, 26')

Em *Octobre*, Sissako se aproxima das incomensurabilidades do amor, retratando o relacionamento entre Idrissa e Ira. Ele está prestes a deixar Moscou e ela está grávida. Em seu último encontro, a música do piano tocado por Idrissa e o silêncio de Ira sobre a gravidez (que ela pensa, indecisa, em interromper) aparecem como indícios de uma impossibilidade. Em meio à narrativa – que inscreve as duas personagens numa Moscou fria, coberta pela neve que Idrissa a certa altura leva, com as mãos, até o rosto – o que se revela são as

8 Na entrevista de Sissako (2003) a Appiah, o cineasta diz: “Eu acredito que se se quer denunciar alguma coisa, é preferível não bater nas pessoas com isso, não espancá-los. Alcança-se as pessoas através da forma narrativa que é poética ou criando uma atmosfera.” (tradução do autor) Texto original “I believe that if one wants to denounce something it is preferable not to hit people with it, not to beat them up. One reaches people through a narrative form that is poetic or by creating an atmosphere.”

inconstâncias da experiência do exílio, as raízes rarefeitas e as teias de possibilidade que se tecem e se destecem, através das fronteiras.

Na produção televisiva *Africa Dreaming* (1997), encontramos um episódio dirigido por Sissako, intitulado *Sabriya*, que se passa no sul da Tunísia e aborda outra vez as possibilidades do amor através das fronteiras. No bar que possuem, Youssef e Saïd jogam xadrez em meio às conversas dos frequentadores (todos homens) sobre mulheres imaginárias, para as quais dedicam seus pensamentos e se aventuram em poesias, ao som do rádio e regadas a vinho de palma. Quando a mestiça Sarah chega à terra de sua mãe, Youssef e Saïd se interessam por ela. A amizade se perde diante do amor pela mesma mulher, numa trama conhecida das narrativas televisivas ao redor do mundo, sobretudo devido a sua intensidade melodramática. Sissako desloca os elementos do melodrama, evitando o peso óbvio do conflito dramático e buscando a leveza incerta da vida em movimento. Sarah representa a diferença – cultural e de gênero – que desloca os quadros de referência da sociabilidade masculina tradicional do Magreb. Quando Youssef sonha em ir com Sarah para Gênova, ela o lembra das dificuldades, dos documentos e papéis necessários. No final indecidível do filme, vemos Saïd se sentando ao lado de uma mulher no trem, sem que seja possível dizer com certeza que se trata de Sarah.

O RETORNO: *ROSTOV-LUANDA* (1997, 60')

Em *Rostov-Luanda*, é um movimento de retorno e de abertura que constitui o documentário, que narra a volta de Sissako à África e, em meio à procura pelo amigo Afonso Bari Banga, angolano que conheceu na União Soviética em 1980, a abertura de um caminho de renovação em meio às desilusões em relação às independências políticas nacionais. *Rostov-Luanda* tem como base a narração em primeira pessoa de Sissako e como impulso a desilusão diante das promessas da independência de Angola (em 1975), que uma guerra de quase duas décadas parece ter aniquilado.

Bari Banga, que lutou na guerra de independência de Angola, aprendeu russo junto com Sissako em aulas com Natalia Luvovna, que é quem envia a Sissako a fotografia em que o amigo pode ser reconhecido ao lado dele e dos outros alunos. Na procura por Bari Banga, a herança da guerra se revela nas paisagens de casas e prédios destruídos, assim como nos depoimentos que se entrelaçam para compor um panorama de Angola. O motorista que leva Sissako pelo interior do país, Eurico, fala dos lugares que atravessam, das batalhas cuja memória abrigam e da destruição que ostentam, como se enumerasse “les noms des amis disparus”⁹. Entrelaçam-se os depoimentos de portugueses que permaneceram em Angola, de cabo-verdianos que adotaram o país e de angolanos que nunca o deixaram, mesmo se passaram por temporadas na União Soviética ou em outras partes do mundo.

Depois de atravessar diferentes regiões do país, Sissako retorna a Luanda:

Uma esperança tinha se tornado familiar a mim. Essa esperança que nós compartilhamos então os dois, como muitos outros de nossa geração. As lembranças de Bari Banga se borram. Não que eu o esqueça. Os traços de seu rosto desenham agora uma nova figura, em direção à qual a busca me conduz. Assim se desenha o retrato de um amigo. (tradução do autor)¹⁰

Por fim, Sissako descobre que Bari Banga está na Alemanha. Ao encontrá-lo, descobre que em breve retornará para Angola. Na palavra “retorno”, que Bari Banga pronuncia na língua que aprenderam juntos em nome de uma ilusão (a nação independente, o comunismo, a África unida?), o itinerário da busca pelo amigo encontra seu desfecho e o filme projeta, contra o pano de fundo do pessimismo causado

9 Isto é, “os nomes dos amigos desaparecidos”, numa tradução literal que aponta para algumas questões cruciais que assombram *Rostov-Luanda*: a desapareição da vida e dos traços, a figura dos desaparecidos como os viventes cujos traços se perderam, se silenciaram na paisagem muda do mundo, a impossibilidade do testemunho da desapareição e em nome dos desaparecidos.

10 “Une espérance m’avait devenu familière. Cette espérance que nous partageons alors tous deux, comme beaucoup d’autres de notre génération. Les souvenirs de Bari Banga se trouble. Non que je l’oublie. Les traits de son visage dessinent maintenant une nouvelle figure, vers laquelle la recherche me conduit. Ainsi se dessine le portrait de l’ami.”

pela desilusão (enunciado de modo contundente por uma mulher que fala no início e no final do filme), a potência da vida possível.

A INCOMUNICABILIDADE: *LA VIE SUR TERRE* (1998, 61')
E *HEREMAKONO* (2002, 95')

A autobiografia parece constituir um dos motores do cinema de Abderrahmane Sissako. Em sua trajetória pessoal, encontramos elementos que podem fornecer algumas chaves de leitura para personagens, situações dramáticas e características formais de seu cinema. No entanto, trata-se de fazer da autobiografia uma abertura para o outro. Em uma conversa por ocasião de uma aula que Sissako ministra no Côté Doc, a parte da programação do FESPACO dedicada aos documentários, o cineasta afirma: “O cinema é para mim profundamente autobiográfico, mesmo se se adapta um romance. Quando se chega a se assemelhar ao outro, não se existe mais.” (SISSAKO, 2003a, tradução do autor)¹¹ Paradoxalmente, a autobiografia aparece como uma forma de apagamento de si na abertura para o outro. O que interessa é o movimento de busca: “Cinema para mim não é um espetáculo, mas uma busca. Eu procuro pelo que tenho em mim. Algo escondido que é descoberto com meus personagens. Seja uma qualidade ou um defeito, vou encontrá-lo em mim, vou encontrar eu mesmo.” (SISSAKO, 2003, tradução do autor)¹² Na abertura para o outro que constitui o segredo da autobiografia, revela-se a definição de cinema de Sissako (2003a, tradução do autor): “A verdadeira definição do cinema é um convite à liberdade do outro.”¹³

Por ocasião da passagem do milênio, o canal Arte da televisão francesa realiza, em parceria com outras instituições e redes, o projeto *2000 vu par...: dez realizadores de países diferentes compõem*

11 “Le cinéma est pour moi profondément autobiographique, même si on adapte un roman. Quand on arrive à ressembler à l'autre, on n'existe plus.”

12 “Cinema for me is not a show, but a quest. I look for what I have in me. Something hidden that gets uncovered with my characters. Whether it is a quality or a defect, I will find it in me, I will find myself.”

13 “La vraie définition du cinéma, c'est une invitation à la liberté de l'autre.”

um mosaico internacional, embora necessariamente parcial e incompleto, de narrativas sobre o ano 2000 e os significados da passagem para um novo milênio. Representando o Mali e a África com *La vie sur terre*, Sissako filma seu retorno a Sokolo, onde passou a infância com seu pai, com a intenção de fazer um filme sobre ele. A autobiografia como abertura para o outro aparece como uma lição do pai – “Se você quer falar de mim, é preciso falar dos outros. Se você quer me alcançar.”¹⁴ (SISSAKO, 2003a, tradução do autor) – e Sissako entra em cena para interpretar a si mesmo em meio aos outros. Em primeiro lugar, vemos Sissako naquele que talvez seja um dos cenários paradigmáticos da Europa desenvolvida: um supermercado, com prateleiras repletas de produtos e assombrado pelo *kitsch* mais banal de objetos de decoração. Em seguida, entre os galhos labirínticos de uma árvore, começamos a ver Sokolo.

O olhar de Sissako é ao mesmo tempo estrangeiro e familiar. O olho variável, marcado por um deslocamento transcultural, revela elementos de um cotidiano em que se insinua uma alegoria da comunicação. Do rádio que ressoa com notícias da virada do milênio ao redor do mundo e com a música e as vozes de Sokolo até o telefone que se encontra na agência de correio e funciona de forma intermitente, passando pelas cartas que afinal circulam sempre sob o risco de extravio, o desejo de comunicação é o ponto de fuga onde convergem os vários elementos de *La vie sur terre*. Nas palavras de Sissako (1998, tradução do autor): “A intenção de comunicar é mais importante que a comunicação ela mesma. Quando a gente decidiu falar ao Outro, o gesto de amor foi feito.”¹⁵ É no desejo de comunicação, sobre o pano de fundo ainda impreciso do tema da incomunicabilidade, que Sissako encontra um universal possível da vida sobre a terra. A certa altura do filme, o operador do telefone diz: “A comunicação é

14 “Si tu veux parler de moi, il faut parler des autres. Si tu veux m’atteindre.”

15 “L’intention de communiquer est plus importante que la communication elle-même. Quand on a décidé de parler à l’Autre, le geste d’amour est fait.”

uma questão de acaso. Várias vezes funciona, várias vezes não funciona.” (SISSAKO, 2003, tradução do autor)¹⁶

Feito sem roteiro – novamente, o acaso: “Minha concepção do cinema é que ele é o acaso.” (SISSAKO, 2003, tradução do autor)¹⁷ – *La vie sur terre* tem uma importante âncora intertextual em duas obras de Aimé Césaire que têm trechos citados no decorrer do filme, pela voz em off de Sissako: *Cahier d'un retour au pays natal* (1939) e *Discours sur le colonialisme* (1955). Há um efeito disjuntivo na articulação entre a serenidade dos planos de Sokolo como imagens do tempo e as palavras de Césaire que ressoam por vezes intempestivas, como a memória do mundo, da violência e da dor que o constituem. “A vida não é um espetáculo.”¹⁸, diz Sissako em *La vie sur terre*, com as palavras de Césaire, e é em torno da busca de novas formas de apresentação da vida, na África e no mundo, que seu cinema projeta seus fantasmas “Eu tento não fazer um espetáculo. A África foi tão frequentemente filmada de maneira espetacular. A dor do Outro não pode ser um espetáculo.” (SISSAKO, 1998, tradução do autor)¹⁹ Na disjunção entre os planos e as palavras de Césaire, *La vie sur terre* parece se converter em um “filme manifesto” (BARLET, 1998) em defesa de uma “filosofia de vida” voltada para a partilha: “A ajuda é a partilha. Eu posso ajudar porque alguém, ontem, me ajudou. É uma cadeia de partilha.” (SISSAKO, 1998, tradução do autor)²⁰

A questão da comunicação atravessa *La vie sur terre* sob a forma de múltiplas metáforas – as cartas, o rádio, o correio, o telefone – que permanecem habitadas pelo acaso – “une question de chance”, diz o operador do telefone do correio. No entrelaçamento das metáforas, o desejo de comunicação projeta uma ética da partilha em meio à incomunicabilidade. Em *Heremakono*, é o tema da incomunicabili-

16 “La communication, c’est une question de chance. Souvent ça marche, souvent ça ne marche pas.”

17 “Ma conception du cinéma est que c’est le hasard”

18 “La vie n’est pas un spectacle”

19 “J’essaye de ne pas faire un spectacle. L’Afrique a si souvent été filmée de façon spectaculaire. La douleur de l’Autre ne peut être un spectacle.”

20 “L’aide, c’est le partage. Je peux aider car quelqu’un, hier, m’a aidé. C’est une chaîne de partage.”

dade que se inscreve desde o início, em torno do tropo da fronteira. A incomunicabilidade atravessa diferentes fios narrativos que, como se fossem parábolas incompletas, menores, projetam uma ética do encontro em tempos de globalização. É na incomunicabilidade que, talvez, podem ser encontrados alguns dos rastros do comum.

As primeiras sequências de *Heremakono* cifram o tema da incomunicabilidade. Um homem enterra um aparelho de rádio a três pés de distância de um arbusto no deserto, mas mais tarde não consegue encontrar o lugar novamente e pede ajuda ao eletricista Maata e ao garoto Khatra. Enquanto Maata diz a ele que o rádio não está perdido, apenas enterrado, Khatra olha os arbustos levados pelo vento, flutuando desenraizados, rarefazendo seu pertencimento à terra. É essa condição de desenraizamento e de pertencimento rarefeito que o filme vai interrogar. A figuração do deserto como fronteira assume um papel central nas narrativas que se entrelaçam no espaço liminar de uma pequena cidade entre o Sahel e o oceano Atlântico.

Abdallah chega a Nouadhibou, uma cidade de pescadores na costa da Mauritânia, e são crianças que, como numa brincadeira, abrem o portão da fronteira para a passagem do carro cheio de passageiros. Um pouco como fez Sissako,²¹ ele retorna à casa de sua mãe depois de uma longa ausência, antes de partir para a Europa. Sua condição de incomunicabilidade se deve ao fato de sequer saber falar o idioma Hassanya. Abdallah observa a vida da pequena cidade através de uma claraboia próxima do chão do quarto em que está: vê o movimento dos passos, o tempo das idas e vindas entretecendo na paisagem o milagre de infintos caminhos. (RIBEIRO, 2009) O que está em jogo na claraboia é o que Sissako (2003b, tradução do autor) chama de trabalho de olhar, notando que os pés são “essa parte do corpo que

21 Mais uma vez, a dimensão autobiográfica do cinema de Sissako é notável. Em uma entrevista dada a Olivier Barlet sobre *Heremakono*, falando sobre essa dimensão de seu trabalho, Sissako (2003b) afirma: “Eu tento me reencontrar através do cinema: eu sou um pouco todos os meus personagens que se colocam questões, que não sabem, que vagueiam, mas com uma convicção profunda: a certeza de estar bem no fundo de si mesmo.” (tradução do autor) Texto original “J’essaye de me retrouver à travers le cinéma: je suis un peu tous mes personnages qui se posent des questions, qui ne savent pas, qui déambulent, mais avec une conviction profonde: la certitude d’être bien au fond de soi-même.”

nos leva, os cruzamentos que não se fazem. A claraboia é o fato de ver o encontro que não pôde acontecer, a posição do espectador”.²² É também pela claraboia que Khatra ensina a Abdallah algumas palavras, entre risadas, brincalhão.

Com efeito, o ensino e o aprendizado em meio à condição comum de incomunicabilidade – devido a fronteiras linguísticas, culturais, geopolíticas etc. – são temas centrais no filme. Uma garota aprende a cantar, na bela participação da griô Nèma Mint Choueikh ensinando Mamma Mint Lekbeid. Khatra aprende o ofício de eletricitista com Maata, acompanhando-o no cotidiano, inclusive na tentativa de levar a luz elétrica para o quarto em que está Abdallah. Entre o canto e as lâmpadas, *Heremakono* desenrola o tecido esgarçado de uma alegoria da globalização, composta pelos fluxos da mídia transnacional (uma televisão em que Abdallah assiste a um programa de um canal francês), das mercadorias (Tchu é um vendedor de relógios, brinquedos e quinquilharias da Ásia) e das pessoas (assim como Abdallah, a migração é ou foi uma opção para outros personagens, como Nana, que migrou no passado por amor, e Mickaël, que parte para uma viagem fatal em busca de sonhos imprecisos).

As lâmpadas e a luz elétrica configuram uma constelação de metáforas em *Heremakono*: a luz da vida, a luz da modernidade, a luz do (auto)conhecimento... Não se trata de fixar seu sentido, mas de notar sua deriva: a luz remete à Europa – Sissako (2003b, tradução do autor) diz: “É uma maneira de dizer que as cidades evoluem em uma imitação sistemática da Europa. A luz deve estar lá, depois a televisão e o vídeo... É disso que temos necessidade?”²³ – e ao mesmo tempo a um anseio humanista por universalidade – Sissako (2003b, tradução do autor) continua: “Mas a metáfora tem também um outro sentido: Maata quer levar a luz às pessoas. Ele tem essa generosi-

22 “ [...] cette partie du corps qui nous amène, les croisements qui ne se font pas. La lucarne est le fait de voir la rencontre qui n’a pu avoir lieu, la position du spectateur.”

23 “C’est une façon de dire que les villes évoluent en une imitation systématique de l’Europe. La lumière doit être là, puis la télé et la vidéo... Est-ce ce dont nous avons besoin ?”

dade de querer dar, de partilhar: é a dignidade de uma sociedade, o humanismo ainda existente.”²⁴

O aprendizado de Khatra é o aprendizado da deriva da luz, até o limite de seu possível esgotamento – a morte, tema sobre o qual conversa com frequência com Maata. Quando Maata morre, Khatra chega a tentar se livrar de uma lâmpada atirando-a no mar. Mais tarde, o garoto atira com seu estilingue numa lâmpada acesa de um poste, devolvendo à noite sua escuridão. Na montagem de Sissako²⁵, quando a pedra se choca com a lâmpada e a escuridão inunda o quadro, ouvimos o som avassalador do que se assemelha a uma explosão, mas se revela no instante seguinte como o barulho do trem que chega a Nouadhibou. Atravessando toda a história do cinema (desde a chegada do trem à estação La Ciotat registrada pelo cinematógrafo dos irmãos Lumière), o peso simbólico da figura do trem suplementa o jogo metafórico das lâmpadas e da luz com a força de seu movimento.

O trem está associado à emergência do olho variável na modernidade (AUMONT, 2004), abrigando a mobilidade de pontos de vista que marca a experiência cinematográfica, ao ponto de torná-la comparável à visão das paisagens pela janela de um trem em movimento. Em *Heremakono*, é fora do trem que o olho variável se desloca, desenraizando seu passeio e proliferando seus giros com os pés no chão, os passos e a vida que caminha sobre a terra. O trem atravessa o deserto, operando o milagre do caminho (RIBEIRO, 2009), assim como os passos que Abdallah observava da claraboia e as pegadas efêmeras que, partindo para a Europa, ele deixa na areia interminável do deserto. A mãe de Abdallah colhe os grãos dos últimos passos

24 “Mais la métaphore a aussi un autre sens: Maata veut apporter la lumière aux gens. Il a cette générosité de vouloir donner, de partager : c’est la dignité d’une société, l’humanisme encore existant.”

25 No cuidado de Sissako com a estética de seus filmes, que são em geral de uma leveza e de uma delicadeza singulares, a montagem ocupa um lugar central: “A montagem é para mim fundamental, para tentar encontrar uma forma de justeza, de harmonia, que não faça da lentidão um estilo.” (SISSAKO, 2003b, tradução do autor) Texto original “Le montage est pour moi fondamental, pour essayer de trouver une forme de justesse, d’harmonie, qui ne fasse pas de la lenteur un style.”

descalços de seu filho, na porta da casa. Por fim, Khatra – que recolhe a lâmpada que tentara atirar ao mar como se guardasse os passos de Maata – atravessa, ele também, a paisagem.

Os atores de *Heremakono* são em sua maioria não profissionais e é o próprio Sissako (2003b) que nota a importância de trabalhar com técnicos africanos. A estética é marcada por um trabalho cuidadoso de enquadramento, por uma forma luminosa de fotografia e por um uso autoconsciente da montagem de imagem e de som. O cuidado estético de Sissako singulariza seu pertencimento à geração de cineastas africanos que alcança sua maturidade longe das promessas das independências políticas formais e se dedica a pensar a África, em sua multiplicidade, a partir do desencanto pós-colonial (MBEMBE, 2000), em busca de novos encantos, novas promessas, de uma vida possível sobre a terra. *Heremakono* desenrola os fios narrativos de uma alegoria que resta por tecer, compondo a cosmopoética singular de Abderrahmane Sissako. O tema do desenraizamento encontra sua imagem na figura do deserto e nos planos dos arbustos levados pelo vento: os pertencimentos se tornam frágeis e se abre, na incomunicabilidade, um tempo e um espaço para a imaginação do comum a partir do pertencimento (RIBEIRO, 2008), uma forma tensa (mesmo que silenciosa como o “s” no lugar do “c”) e por isso inquieta de pertencimento que se abre ao outro.

O MUNDO: *BAMAKO* (2006, 118'), *O SONHO DE TIYA* (2008, 11') E *N'DIMAGOU – A DIGNIDADE* (2008, 4')

No cinema de Sissako, a busca pela vida possível passa por dar uma outra imagem da África. Em vez de reiterar o horror que, entre outras características, marca o que chamo de regime ocidentalista de escritura da África, no contexto da economia política do nome de África (RIBEIRO, 2008), Sissako afirma e reafirma a humanidade e a dignidade. Dar uma outra imagem da África é declaradamente um de seus objetivos. O que torna possível a dádiva da imagem é justamente a sensibilidade cosmopolita que alimenta a imaginação do comum

no cinema de Sissako. Em vez do cosmopolitismo forte de projetos globais diversos – do capitalismo e do socialismo até as instituições contemporâneas de cooperação internacional – o cinema de Sissako projeta um cosmopolitismo frágil e plural, atravessado pelas marcas do cotidiano e do local.

Em *Bamako*, o cosmopolitismo frágil da cosmopoética de Sissako encontra o cosmopolitismo forte dos aparatos discursivos internacionais. A urgência das cosmopolíticas se entrelaça com a potência da cosmopoética cinematográfica de Sissako. Renovando o chamado cinema político com o frescor de um filme dialógico²⁶, *Bamako* desdobra uma pluralidade de fios narrativos: um julgamento em que a sociedade civil africana processa as instituições financeiras internacionais, em especial o Fundo Monetário Internacional e o Banco Mundial; o casal formado por Melé e Chaka, cuja filha está doente e cuja relação passa por uma crise profunda; uma investigação policial em torno do sumiço ou do roubo de uma arma; os afazeres e os acontecimentos do cotidiano da cidade – mulheres tingindo tecidos, crianças brincando e chorando, a celebração de um casamento etc. Na tecelagem de *Bamako*, tudo se passa como se a África fosse representada em referência a uma variedade de gêneros cinematográficos consagrados por Hollywood: os filmes de tribunal, os dramas român-

26 Em uma entrevista, Sissako afirma uma concepção dialógica e interrogativa de cinema - "De toute façon, un film n'est pas une vérité, c'est un dialogue, une recherche, un questionnement." / "De toda maneira, um filme não é uma verdade, é um diálogo, uma pesquisa, um questionamento." – e ao mesmo tempo fala sobre o processo de construção de *Bamako* – "Dans un premier temps, j'ai cherché des avocats professionnels, comme un casting. J'ai trouvé les deux avocats français puis trois avocats africains (sénégalais, malien et burkinabé) puis j'ai choisi un vrai président de tribunal à Bamako. Un mois avant le tournage, je suis parti à la recherche de témoins avec mon équipe, notamment auprès d'associations [...]. J'ai aussi invité ces gens à assister au procès. Beaucoup de choses ont été dites et les avocats ont été nourris de tout ça aussi. Vers la fin du film, ils ont plaidé en écrivant leur plaidoirie eux-mêmes (de même pour les questions). J'avais mis en place un dispositif qui permettait cela avec trois caméras, plus une qui se déplaçait." / "Num primeiro tempo, eu procurei advogados profissionais, como um *casting*. Eu encontrei os dois advogados franceses, depois três advogados africanos (senegalês, maliano e burquinabê), depois eu escolhi um verdadeiro presidente de tribunal em Bamako. Um mês antes da filmagem, eu parti em busca de testemunhas com a minha equipe, notavelmente junto a associações [...]. Eu também convidei essas pessoas a assistir ao processo. Muitas coisas foram ditas e os advogados foram informados de tudo isso também. Perto do fim do filme, eles fizeram sua argumentação escrevendo seus pleitos eles mesmos (assim como as questões). Eu tinha posto em marcha um dispositivo que permitia isso com três câmeras, mais uma que se deslocava." (tradução do autor)

ticos, as investigações policiais etc. Entrelaçando essas diversas memórias de gênero, encontramos o dispositivo elaborado por Sissako (três câmeras fixas e uma em movimento), animado por sopros de vida do cotidiano.

No julgamento, a parte civil é representada por uma equipe encabeçada pela senegalesa Aïssata Tall Sall e pelo francês William Bourdon, enquanto a defesa fica por conta da equipe do burquinabê Mamadou Savadogo, do maliano Mamadou Kamouté e do francês Roland Rappaport. São advogados e advogadas profissionais que interpretam a si mesmos como outros, assumindo posições na tecelagem da ficção do processo. Observando a composição das partes, alguém poderia dizer que Sissako evita os riscos da racialização. No entanto, é notável que a questão da raça ressoe no questionamento, por parte de uma mulher que assiste o julgamento, da participação de africanos na equipe de defesa: “Olhe pra você e olhe para ele! Você nunca será como eles! E você os defende?”.²⁷ (tradução do autor) A irrupção do questionamento sobre a raça – e sobre o olhar que pesa sobre o corpo e a pele – perturba a formalidade sem corpo do processo. O olho variável do dispositivo elaborado por Sissako nos desloca dos termos do processo – o cosmopolitismo forte das instituições internacionais e globais – em direção à tessitura sensível do cotidiano – o cosmopolitismo frágil da cosmopoética de Sissako.

Os depoimentos reúnem, entre outros, a argumentação da escritora Aminata Traoré – que diz, por exemplo, que a África é vítima de suas riquezas, e não da pobreza – e o relato de Madou Keita sobre uma experiência trágica da migração através do deserto; a discussão do professor Georges Keita em torno das economias nacionais dos Estados africanos e de seu papel nos problemas que os países do continente enfrentam e o silêncio contundente de Samba Diakité, que recebe a palavra para ser ouvido pela corte mas, depois de dizer seu nome e outras informações, permanece calado sobre todo o resto; as denúncias de Assa Badiallo Souko sobre as políticas de privatização em meio ao neocolonialismo das multinacionais e o ines-

27 “Regarde-toi et regarde-le! Jamais tu ne sera comme eux! Et tu les defends?”

perado canto de Zegué Bamba, interrompendo as atividades entre o pleito final da defesa e aquele da parte civil, numa língua estrangeira para a maioria dos presentes, assim como para o espectador, a quem Sissako não oferece qualquer legenda.

Estamos desde o início no cerne de uma interrogação da palavra, de suas potências e impotências. Um camponês, Zegué Bamba, se dirige à corte sem que lhe tenha sido dada a palavra. A dádiva e o dom da palavra: eis a questão que abre *Bamako* e se dissemina entre suas imagens. Em toda dádiva, em todo dom, encerra-se o segredo de uma relação social de poder e de dominação.²⁸ Ao começar a narrar o julgamento – que se passa no quintal da casa do pai de Sissako em Bamako – pela interdição da palavra a Zegué Bamba, Sissako parece apontar para uma dimensão alegórica em que a figura de Zegué Bamba vem representar as vozes da África na arena internacional. Contudo, toda alegoria que se pode projetar em *Bamako* permanece diferida, assim como no restante da obra de Sissako: enquanto a economia da palavra se tece em torno do processo – distribuindo sua dádiva e regrando a circulação de sua potência – a vida se movimenta no quintal e na cidade, com seu barulho e seu silêncio, com seu ruído que perturba a transparência comunicativa da palavra e faz irromper na imagem os imponderáveis da vida real. A alegoria não se completa, seus fragmentos permanecem irremediavelmente incommensuráveis. O quadro da alegoria não cessa de se deixar transbordar pela vida, criando uma zona de indeterminação em que o filme abriga sopros da vida sob a forma de ficção.

Talvez a noite da exibição televisiva do faroeste *Death in Timbuktu* seja o momento de *Bamako* em que mais se exacerba a potência da zona de indeterminação entre vida e ficção. Reunidos diante da televisão, crianças, homens e mulheres assistem a um pequeno filme em que atuam o próprio Sissako, o diretor palestino Elia Suleiman, o

28 Entre o *Ensaio sobre a dádiva* de Marcel Mauss (2003) e o livro *O enigma do dom*, de Maurice Godelier (2001), passando por outros pensadores da Antropologia, da Filosofia e das humanidades em geral, uma das questões cruciais para a compreensão das dinâmicas sociais que circunscrevem o dom e a dádiva consiste no segredo dessa articulação que os constitui, entre vínculo social e reconhecimento do outro, de um lado, e disputa agônica e vontade de poder.

ator estadunidense Danny Glover, o diretor congolês Zeka Laplaine e o diretor francês Jean-Henri Roger. Segundo Sissako (2008, tradução do autor), *Death in Timbuktu*, “foi uma maneira de mostrar que os cowboys não são todos brancos e que o Ocidente não é o único responsável dos males da África. Nós temos, nós também, nossa parte de responsabilidade.”²⁹ No entanto, para além das intenções autorais do diretor, o curta dentro do filme cifra de forma condensada e contundente o que está em jogo em *Bamako*. A importância do faroeste na história do cinema em geral é notável, assim como, em particular, na formação de Sissako, que assistiu inúmeros *spaghetti western* de Sergio Leone e outros diretores. Se a memória de gênero do faroeste, inscrita ironicamente em *Death in Timbuktu*, aponta para a questão da fronteira entre civilização e barbárie ou, em termos mais amplos, entre um eu e um outro, a narrativa do curta dentro do filme insinua uma interrogação da condição pós-colonial na África. (MBEMBE, 2000) A violência gratuita dos *cowboys*, que assassinam um dos dois professores de um povoado (pois dois é demais, como dizem), remete à situação recorrente de privatização do poder por figuras de autoridade que, em geral, se beneficiam de sua atuação política nacionalista na luta pela independência e se convertem em ditadores que orientam seus governos para seus ganhos pessoais.

É sobre o pano de fundo da condição pós-colonial na África que talvez possa se tornar legível o sonho de Samba Diakité, contado a Fodé e a Jean-Paul do outro lado do muro do quintal, depois de cortado o som do alto-falante que transmite o julgamento:

Eu tenho toda noite um sonho que me perturba. [...] Eu estou na escuridão... a luz... Em todo caso, não estou em casa. Nesse sonho, estou sentado e, diante de mim, há um grande saco. Ele está cheio de cabeças de chefes de Estado. Cada vez que eu mergulho minha mão lá dentro, é a mesma cabeça que eu pego. E quando eu a coloco de volta, meu sonho acaba e eu acordo.

29 “c’était une manière de montrer que les cowboys ne sont pas tous blancs et que l’Occident n’est pas seul responsable des maux de l’Afrique. Nous avons, nous aussi, notre part de responsabilité.”

[...] Eu não sei se é um negro ou um branco. Em todo caso, é a mesma cabeça. (tradução do autor)³⁰

Quando Samba Diakité narra seu sonho, a experiência do sonho permanece irreduzível em sua singularidade e incomunicável como se seu idioma restasse intraduzível. Se, como escreve Walter Benjamin (1985, p. 190), o cinema introduz “uma brecha na verdade de Heráclito segundo a qual o mundo dos homens acordados é comum, o dos que dormem é privado”, projetando sonhos coletivos, o que está em jogo nas formas cinematográficas de representação do mundo, de mediação da experiência e de apresentação da vida é justamente o comum em sua incomunicabilidade.

É precisamente da interrogação da incomunicabilidade do comum que resulta parte do interesse da obra de Sissako, assim como de sua capacidade de abordar os temas do cosmopolitismo forte da agenda internacional (migrações, direitos humanos etc.) através de uma cosmopoética em que a fragilidade do cotidiano delimita as formas sensíveis de um cosmopolitismo pluralizado. Em seus dois filmes de curta metragem mais recentes, *O sonho de Tiya* e *N'Dimagou – A dignidade*, os valores e os objetivos das declarações e das convenções internacionais de direitos humanos são questionados em seu alcance e em seus sentidos a partir de deslocamentos de perspectiva.

O sonho de Tiya faz parte do longa-metragem 8 (2008), uma produção independente da sociedade francesa LDM Films em parceria com organizações não governamentais. (BARLET, 2010) Oito diretores realizam oito curtas sobre o combate à pobreza e temáticas relacionadas da agenda internacional. Lembrando a assinatura dos Objetivos do Milênio pela Organização das Nações Unidas, em setembro de 2000 na cidade de Nova Iorque, *O sonho de Tiya* aborda a meta de redução da pobreza e da fome pela metade até o ano de 2015. Em casa, Tiya Teffera trabalha com costura para ajudar seu pai, par-

30 “[...] Je suis dans l’obscurité... la lumière... En tout cas, je ne suis pas chez moi. Dans ce rêve, je suis assis, et devant moi il y a un grand sac. Il est rempli de têtes de chefs d’État. Chaque fois que j’y plonge la main, c’est la même tête que j’attrape. Et quand je la remets en place, mon rêve s’arrête et je me réveille. [...] Je ne sais pas si c’est un Noir ou un Blanc. En tout cas, c’est la même tête”.

tindo em seguida para a escola, onde chega atrasada para uma aula sobre os Objetivos do Milênio. Enquanto se desenrolam os lances de um jogo de rúgbi fora da sala de aula, os estudantes falam sobre o assunto da aula. Perguntada sobre o primeiro Objetivo do Milênio, Tiya responde com a voz baixa, porque, como diz ao professor, não acredita nisso: para erradicar a pobreza e a fome, é preciso distribuir riqueza e, portanto, compartilhar, mas segundo Tiya ninguém quer compartilhar.

Em *N'Dimagou - A dignidade* – que faz parte da coletânea de curtas *Stories on Human Rights* (2008), encomendada pelo Escritório do Alto Comissário das Nações Unidas para os Direitos Humanos – a questão “O que é dignidade?” entretece uma pluralidade de visões do cotidiano, sobretudo de atividades de trabalho, destinando o cinema ao retrato, assim como, a certa altura, ao autorretrato. Nenhuma resposta chega a ser enunciada em palavras. Em vários momentos, a pergunta que se faz fora de campo é repetida pela pessoa retratada. As imagens disseminam a interrogação, sem que uma verdade sobre a dignidade possa ser revelada ao final. O que se revela são os rostos das pessoas, em cujos retratos cinematográficos se pode adivinhar o esboço de uma resposta que permanece, contudo, irredutível ao conceito e à palavra, impermeável ao discurso.

As questões cosmopolíticas contemporâneas – as migrações transnacionais, o combate à pobreza como meta milenar global, a dignidade humana como horizonte de sentido – encontram no cinema de Sissako um espelho que, entretanto, as desloca, na medida em que as enquadra a partir da imaginação do comum. Elas são extraídas do marco dos aparatos discursivos internacionais e da esfera jurídico-política dos direitos humanos e inscritas na tessitura cotidiana de tempos imponderáveis, de retratos de pessoas comuns, de espaços abertos para outros caminhos. No cinema transnacional de Abderrahmane Sissako, o olho variável e seus movimentos inquietos revelam o mundo: ao mesmo tempo descortinam e ocultam suas superfícies, retiram e retecem os véus que recobrem suas faces. Em vez de revelar a vida existente, expondo-a em seu horror ou sonhando-a

em seu espetáculo, a cosmopoética de Sissako revela a vida possível, em toda a força de sua fragilidade.

REFERÊNCIAS

8. França: LDM Productions; Ace and Company; Mediascreen; Green Sky Films, 2008. 1 DVD (100 min), color., legendado. Coletânea de 8 curtas-metragens.
- AFRICA Dreaming, Produção: Jeremy Nathan. Moçambique; Namíbia; Senegal; Tunísia: Ebano Multimedia, Arte France, 1997. 1 DVD (156 min), color., legendado. Série de 6 curtas-metragens.
- AUMONT, Jacques. *O olho interminável: cinema e pintura*. São Paulo: Cosac Naify, 2004.
- BAMAKO. Direção: Abderrahmane Sissako. Interpretes: Aïssa Maïga; Tiécoura Traoré; Maimouna Hélène Diarra; Balla Habib Dembélé; Djénéba Koné; Hamadoun Kassogué; William Bourdon; Mamadou Kanouté; Gabriel Magma Konate; Aminata Traoré; Danny Glover; Elia Suleiman; Abderrahmane Sissako. Maurítânia. França; Estados Unidos: Archipel 33; Arte France Cinéma; Chinguitty Films; Louverture Films, 2002. 1 DVD (118 min), color., legendado.
- BARLET, Olivier. La vie sur terre d'Abderrahmane Sissako. *Africultures*, 1998. Disponível em: <<http://www.africultures.com/php/index.php?nav=article&no=468>>. Acesso em: 29 ago. 2012.
- BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e ciência*. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- BORDWELL, David. *Narration in the fiction film*. Madison: University of Wisconsin Press, 1985.
- BORDWELL, David. *The Way Hollywood Tells It: Story and Style in Modern Movies*. Berkeley. Los Angeles; London: The University of California Press, 2006.
- BORDWELL, David; STAIGER, Janet; THOMPSON, Kristin. *The Classical Hollywood Cinema: Film Style and Mode of Production to 1960*. London: Routledge; Kegan Paul; New York: Columbia University Press, 1985.
- BUTLER, Judith. Fundamentos contingentes: o feminismo e a questão do pós-modernismo. *Cadernos Pagu*, n. 11, 1998, p. 11-42.

CORONIL, Fernando. Beyond occidentalism: toward nonimperial geohistorical categories. *Cultural Anthropology*, v. 11, n. 1, p. 51-87, feb. 1996.

COSTA, Flávia Cesarino. *O primeiro cinema: espetáculo, narração, domesticação*. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2005.

CRAPANZANO, Vincent. *Imaginative horizons: an essay in literary-philosophical anthropology*. Chicago; Londres: The University of Chicago Press, 2004.

DER LEONE Have Sept Cabeças. Direção: Glauber Rocha. Intérpretes: Rada Rassimov, Giulio Brogi, Gabriele Tinti, Jean-Pierre Léaud. Brasil: Mapa Filmes; Itália: Polifilm; França: Claude Antoine Films, 1969. 1 DVD (103 min), color., legendado.

GATTI, José. Der Glauber Have Sept Cabeças. *Revista Cinemais*, p. 113-132, n. 3, jan./fev. 1997.

GAUDREAU, André. *Cinéma et attraction: pour une nouvelle histoire du cinématographe*. Paris: CNRS Éditions, 2008.

GODELIER, Maurice. *O enigma do dom*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001.

GUNNING, Tom. The cinema of attractions: early film, its spectator and the Avant-Garde. In: ELSAESSER, T.; BARKER, A. (Ed.). *Early cinema: space-frame-narrative*. London: British Film Institute, 1990, p. 56-62.

GUNNING, Tom. Now you see it, now you don't: the temporality of the cinema of attractions. In: GRIEVESON, L.; KRAMER, P. (Ed.). *The silent cinema reader*. Nova York e Londres: Routledge, 2003. p. 41-50.

HENNEBELLE, Guy. *Cinemas nacionais contra Hollywood*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.

HEREMAKONO. Direção: Abderrahmane Sissako. Intérpretes: Khatra Ould Abder Kader; Maata Ould Mohamed Abeid; Mohamed Mahmoud Ould Mohamed. Maurítânia; França: Arizona Films; Arte France; Chinguitty Films; Duo Films, 2002. 1 DVD (95 min), color., legendado.

INTOLERÂNCIA. Direção: David W. Griffith. Intérpretes: Lillian Gish, Spottiswoode Aitken, Mary Alden. Estados Unidos da América: Triangle Film Corporation, Wark Producing, 1916. 1 DVD (197 min), preto e branco, legendado.

JAMESON, Fredric. *O inconsciente político: a narrativa como ato socialmente simbólico*. São Paulo: Ática, 1992.

LÁGRIMAS do sol. Direção: Antoine Fuqua. Intérpretes: Bruce Willis; Cole Hauser; Monica Bellucci. Estados Unidos da América: Cheyenne Enterprises; Michael Lobell Productions; Revolution Studios, 2003. 1 DVD (121 min), color., legendado.

LA VIE sur terre. Direção: Abderrahmane Sissako. Mauritânia; Mali; França: Haut et court, La Sept Arte, 1998. DVD (61 min), color., legendado.

LE JEU. Direção: Abderrahmane Sissako. Mauritânia; União Soviética: Vsesoyuznyj Gosudarstvennyj Institut Kinematografii (VGIK), 1988/1991. DVD (22 min), preto e branco, legendado.

LE RÊVE de Tiya. Direção: Abderrahmane Sissako. Mauritânia; França: LDM Productions, 2008. DVD (11 min), color., legendado.

LOPES, Denilson. Paisagens transculturais. In: MACHADO Jr., Rubens; SOARES, Rosana de Lima; ARAÚJO, Luciana Corrêa de (Org.). *Estudos de Cinema SOCINE VIII*. São Paulo: Annablume; Socine, 2007, p. 69-76.

MAUSS, Marcel. *Sociologia e antropologia*. São Paulo: Cosac Naify, 2003.

MBEMBE, Achille. *De la postcolonie: essai sur l'imagination politique dans l'Afrique contemporaine*. Paris: Karthala, 2000.

MIGNOLO, Walter. *Histórias locais/projetos globais: colonialidade, saberes subalternos e pensamento liminar*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.

N'DIMAGOU - A dignidade. Direção: Abderrahmane Sissako. Mauritânia: ART for the World, 2008. DVD (4 min), color., legendado.

O HOMEM com a câmera. Direção: Dziga Vertov. União Soviética: VUFKU, 1929. DVD (68 min), preto e branco, legendado.

OCTOBRE. Direção: Abderrahmane Sissako. Intérpretes: Irina Apeksimova; Wilson Buyaya. Mauritânia; Rússia; França: Chinguitty Films; La Sept Arte, 1993. 1 DVD (37 min), preto e branco, legendado.

PRATT, Mary Louise. *Os olhos do império: relatos de viagem e transculturação*. Bauru: EDUSC, 1999.

PRYSTHON, Angela. *Cosmopolitismos periféricos: ensaios sobre modernidade, pós-modernidade e estudos culturais na América Latina*. Recife: Bagço, 2002.

RIBEIRO, Marcelo Rodrigues Souza. *Da economia política do nome de 'África': a filmografia de Tarzan*. 2008. Dissertação (Mestrado) -

Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social, Universidade Federal de Santa Catarina, Santa Catarina, 2008.

RIBEIRO, Marcelo Rodrigues Souza. Projeções, projetos e projéteis: o nome de 'África' e a subjetivação imperial em *Lágrimas do Sol* (2003). In: HAMBURGER, Esther; SOUZA, Gustavo; MENDONÇA, Leandro; AMANCIO, Tunico. (Org.). *Estudos de Cinema SOCINE IX*. São Paulo: Annablume; Fapesp; Socine, 2008, p. 199-207.

RIBEIRO, Marcelo Rodrigues Souza. O caminho, a experiência e a aventura. *Revista de Ciências Humanas*, v. 43, n. 1, 2009. Disponível em: <<http://www.periodicos.ufsc.br/index.php/revistacfh/article/view/13965>>. Acesso em: 29 ago. 2012.

ROBBINS, Bruce. Introduction Part I: Actually Existing Cosmopolitanism. In: ROBBINS, Bruce; CHEAH, Pheng (Ed.). *Cosmopolitics: thinking and feeling beyond the nation*. Minneapolis; London: University of Minnesota Press, 1998.

ROBBINS, Bruce; CHEAH, Pheng. *Cosmopolitics: thinking and feeling beyond the nation*. Minneapolis; London: University of Minnesota Press, 1998.

ROSTOV-LUANDA. Direção: Abderrahmane Sissako. Mauritânia; Angola; França; Alemanha: Instituto Angolano de Cinema; Televisão Popular de Angola; Zweites Deutsches Fernsehen (ZDF); Agence de la Coopération Culturelle et Technique, Morgane Films; Radio Télévision Belge Francophone (RTBF), 1997. 1 DVD (60 min), color., legendado.

SAID, Edward. *Cultura e imperialismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

SHOHAT, Ella; STAM, Robert. *Crítica da imagem eurocêntrica: multiculturalismo e representação*. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

SISSAKO, Abderrahmane. À propos de *La vie sur terre* - entretien d'Olivier Barlet avec Abderrahmane Sissako, Cannes, mai 1998. *Africultures*, 1998. Disponível em: <<http://www.africultures.com/php/index.php?nav=article&no=469>>. Acesso em: 29 ago. 2012.

_____. Entrevista a Kwame Anthony Appiah". *Through African Eyes, Dialogues with the Directors*. African Film Festival, 2003.

_____. La leçon de cinéma d'Abderrahmane Sissako - propos recueillis par Olivier Barlet, Ouagadougou, février 2003. *Africultures*, 2003a. Disponível em: <<http://www.africultures.com/php/index.php?nav=article&no=2796>>. Acesso em: 29 ago. 2012.

_____. À propos de *Heremakono* - entretien d'Olivier Barlet avec Abderrahmane Sissako, Cannes, mai 2002. *Africultures*, 2003b. Disponível em: <<http://www.africultures.com/php/index.php?nav=article&no=2351>>. Acesso em: 29 ago. 2012.

_____. Bamako, la cour - entretien. *Arte*, 2008. Disponível em: <<http://www.arte.tv/fr/2218956.html>>. Acesso em: 29 ago. 2012.

_____. Bamako - Interview. *Abus de ciné*, s/d. Disponível em: <http://www.abusdecine.com/interview/bamako>. Acesso em: 29 ago. 2012.

STORIES on Human Rights. Produção: ART for the World. França; Mauritânia; Burkina Faso; México; Tailândia: Alto Comissariado das Nações Unidas para os Direitos Humanos; Comissão Europeia; DGCID; SESC; CNC; 2008. 1 DVD (84 min), color., legendado. Coletânea de 22 curtas-metragens.

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

FILMES DE REGRESSO o cinema africano e o desafio das fronteiras

Amaranta Cesar

INTRODUÇÃO

Para um conjunto significativo de filmes assinados por realizadores africanos, que vivem ou viveram a experiência da imigração, o retorno ao “país de origem” é a ocasião para representar ou performar um processo de (re)posicionamento identitário. Pretendemos abordar alguns desses filmes para analisar a maneira como a encenação dessas trajetórias de um país a outro pode dar lugar tanto a novas operações de subjetivação, quanto a um cinema singular, que se cria nos interstícios das identidades. É nesse contexto que se situa o interesse pelo que chamamos aqui de filmes de regresso, em especial *A vida sobre a terra* (*La vie sur terre*, 2000), de Abderrahmane Sissako, e *Povoado número um* (*Bled Number One*, 2006), de Rabah Ameur-Zaïmeche. Ao encenar o retorno ao país natal do cineasta migrante, esses dois filmes operam atravessamentos de fronteiras diversos para além dos limites geográficos.

E NÃO HAVIA MAIS NEVE: REGRESSO E ORIGENS

Em 1939, o poeta martinicano Aimé Césaire escreve *Cahier d'un retour au pays natal*, obra seminal, que pode ser entendida como fundadora desse tipo particular de narrativa de viagem: as narrativas de regresso do imigrante a sua terra natal. Os poemas antológicos de Césaire, que descrevem a sua volta à Martinica em um estilo reconhecido como surrealista *avant la lettre*, inauguram seu pensamento sobre a restauração identitária dos negros, anunciando o conceito de Negritude, que ele forjaria anos depois em parceria com o também poeta Leopold Sédar Senghor, e que marcaria as lutas políticas pela afirmação da identidade cultural das comunidades africanas e da diáspora negra em todo o mundo.

Para os primeiros filmes africanos, que aparecem tardiamente a partir de década de 1960, com a libertação colonial, a volta “às origens”, na sua dupla acepção, ocupa um lugar importante, assim como a necessidade de reconstrução e afirmação identitária e a negação da alteridade colonial. Nesse cenário, surge em 1965 *Et la neige n'était plus*, filme do senegalês Ababacar Samb-Makharam, que inaugura no cinema africano este tipo de narrativa de regresso fundada por Césaire, na qual a trajetória do imigrante de volta ao país natal opera um (re)posicionamento identitário.

Et la neige n'était plus (*Não havia mais neve*) é um curta-metragem centrado nos questionamentos e angústias de um jovem senegalês, Coulibaly, que volta a Dakar depois de anos de estudos na França e experimenta um brutal estranhamento nesse retorno, até se reecontrar com suas raízes africanas. Gravado em locações, em preto e branco, o filme, praticamente sem diálogos, é conduzido por uma narração em voz *over*, que se dirige ao personagem na segunda pessoa, mas que, ainda assim, parece ser a voz da sua consciência: uma consciência que julga, interroga, pressiona, e aponta para a cisão do sujeito. Essa voz se anuncia logo nos primeiros momentos do filme, quando vemos Coulibaly descer do avião ao encontro de um parente, vestido de trajes tradicionais brancos, que contrastam com seu terno preto. É ela que nos informa da situação narrativa que se

apresenta e do desconcerto interno do personagem que é, de fato, o que anima o filme:

Voltar a seu país de nascimento depois de anos de ausência, o que você está sentindo? Está inquieto. Por que essa inquietação? Você está reencontrando sua família e seu país. Tudo que você idealizou durante seu exílio voluntário. O que você se tornou? Você se transformou?

As interrogações acompanham e conduzem as situações de reencontro com o país natal que são construídas não à serviço de uma narrativa que precisa ser tramada, mas do discurso sobre as negociações com as diferenças culturais que são encenadas pelo personagem. Assim, o filme se divide em três atos. No primeiro momento, acompanhamos o confronto de Coulibaly com a família e seu estranhamento com a tradição. No jantar com os membros da família que comem juntos, com as mãos, a mesma comida disposta em uma bacia, enquanto a *mise-en-scène* privilegia seu olhar distanciado e incomodado, ouvimos as lições sobre o valor da tradição dadas pela narração:

Sua prima lhe deu a colher: será que ela temia que suas mãos já não pudessem comer com eles? Esta colher não seria o reflexo da sua mudança? É preciso achar outros princípios, outras formas de existência? Acalme-se playboy. E olhe sua avó, seus primos e sua tia, eles não se preocupam com colher, é a tradição deles, eles sabem que o progresso não está no conteúdo de uma colher. Eles sabem quem eles são. Você talvez tenha inveja deles. E você diz “eles” como se não fizesse parte. Você não confunde progresso com abandono da tradição? Você não está no meio daqueles que não falam mais a sua língua, mas também não sabem a língua do outro?

No que poderíamos chamar de segundo ato, Colibaly, ainda perdido na transição, erra pela cidade e encontra uma juventude “assimilada”: ao som de *jazz*, homens de terno e mulheres maquiadas e de peruca bebem na beira da praia, falam de comunismo e dançam na boate. Também aí ele não se encontra: “Eles não vivem artificialmente? Eles são mesmo o que fingem ser?”. É, finalmente, quando se

confronta com os corpos de duas mulheres negras que a angústia se dissipa. Uma lhe faz companhia na praia, retira a peruca para entrar no mar, folheia uma revista de moda francesa, e parece imitar uma mulher branca sentada ao lado:

“Quem é ela? O que você acha nela? África ou Europa? Nem uma, nem outra.” Eis que aparece a segunda mulher, uma vendedora, vestida de túnica branca, que, com uma bandeja nas mãos e atravessando lentamente a areia da praia, incarna a epifania que conduz ao terceiro ato: o reencontro, anunciado pela voz *over*: “A avó não queria que você fosse à escola dos brancos, ela achava que você seria comido pela Europa como muitos outros. Ela tinha razão, é a partir daqui que você vai reencontrar o equilíbrio e o sentido de sua vida”. A paixão súbita pela “verdadeira” *femme noire*, para citar Senghor, aponta justamente para essa reconexão com a identidade original que apazigua as agústias da reterritorialização. Na última cena, quando a narração é substituída por um diálogo dublado, Colibaly e a vendedora caminham e conversam entre árvores. “Como é a neve?”, ela pergunta. “É branca e cai do céu”, responde ele. “Por que não tem neve negra?”, ela continua. “Porque não. Mas se você quiser muito eu invento para você”, ele conclui. Corpo e consciência até então cindidos finalmente se reencontram para afirmar algo que pode ser perfeitamente traduzido pela noção de Negritude, tal como ela foi definida por Aimé Césaire: Negritude é “a consciência de ser negro, simples reconhecimento de um fato que implica a aceitação, apropriação de seu destino de negro, de sua história, de sua cultura; ela é afirmação de uma identidade, de uma solidariedade, de uma fidelidade a um conjunto de valores negros”. (MUNANGA, 20110)

Assim, este primeiro filme de regresso africano nos apresenta a um sujeito, inicialmente, “entre-lugares” (BHABHA, 2007), que enfrenta o desconcerto da desterritorialização/reterritorialização, mas que, finalmente, se resolve na simplificação da oposição célebre concebida por Frantz Fanon: entre a máscara branca e a pele negra, a pele original, que termina sendo redescoberta. No lugar de ensinar um processo de articulação de diferenças culturais, que explicitaria a

identidade como um processo sempre inacabado, a trajetória do imigrante, neste filme, termina por se fechar numa prática de reconstituição de uma identidade originária, estável, fixa, excluindo-se de uma dinâmica complexa que constituiria a distinção entre alteridade e diferença, essencial para o sujeito pós-colonial. A incapacidade de dar conta da complexidade dessa dinâmica é que mobilizou as críticas ao conceito de Negritude feitas por escritores das antilhas de gerações posteriores, à exemplo de Édouard Glissant, através de noções como “poética da relação” e “poética da diversidade”. (GLISSANT, 1996)

Como nos alerta Homi Bhabha, é para além das narrativas de subjetividades originárias e iniciais que se encontra, na experiência da imigração, o que é teoricamente inovador e politicamente crucial: é pela sua capacidade de oferecer o terreno para a elaboração de novos processos de subjetivação e de “postos inovadores de colaboração e contestação, no ato de definir a própria idéia de sociedade” que a experiência do “entre lugares” pode render frutos. (BHABHA, 2006, p. 19-20) É nesse sentido que nos interessaremos, daqui para frente, pelos filmes *Bled number one* (2006) e *La vie sur terre* (2000). Supomos que neles a experiência da desterritorialização e reterritorialização cinde o sujeito, e ao mesmo tempo libera o seu olhar, para que surjam novas operações de subjetivação, que se criam nos interstícios das identidades.

POVOADO NÚMERO UM: REGRESSO E (RE)POSICIONAMENTO

Povoado número um (Bled number one) é o segundo filme de Rabat Ameur-Zaïmeche, cineasta nascido na Argélia, que imigrou aos dois anos para a França, onde vive até hoje. *Povoado número um* é a sequência de *Wesh wesh, o que foi?* (*Wesh wesh, qu'est-ce qui se passe*, 2002), o primeiro longa do diretor, um filme de urgência, produzido com recursos próprios, encenado por familiares, vizinhos e amigos e filmado na própria casa da família na *Cité des Bosquet*, periferia de

Paris, onde o diretor passou grande parte de sua vida. *Wesh wesh...* tem como projeto a reapropriação da imagem do subúrbio pelo uso dos instrumentos similares aos da grande mídia. A câmera digital *broadcast* filma jovens suburbanos enredados em tramas de violência e tráfico de drogas, mas aqui são os policiais que aparecem com o rosto borrado numa inversão do gesto comum ao telejornalismo – que supõe proteger – mas criminaliza. Kamel, interpretado pelo próprio realizador, é o personagem principal do filme, que nos mostra sua dificuldade de reinserção após sair da prisão e voltar para seu bairro. Através da perspectiva de Kamel, vemos ainda outros jovens com dificuldades de encontrar seu lugar na cidade e na comunidade. Pesa sobre Kamel a iminência de ser expulso de volta à Argélia, o que termina por acontecer por conta da reincidência, sempre duvidosa, no crime. É esse o ponto de partida (ou de retorno) de *Bled Number One*, que se inicia, ao som da mesma música que ouvimos no final de *Wesh, Wesh...*, com um longo *traveling* de chegada ao povoado, feito de dentro de um carro, que logo vemos se tratar do táxi onde está Kamel. O táxi avança pela rua cheia de gente que acompanha com curiosidade a chegada do personagem a Louloudj, o seu “*bled*”, na Kabylia, região do nordeste da Argélia.

Bled é uma palavra bastante conhecida entre os imigrantes argelinos. Proveniente do árabe *bilad*, que significa terra ou país, ela é usada carinhosamente para se referir ao povoado natal e, no título do filme, parece remeter a esse espaço original no qual o personagem é lançado. Mas se *bled* é uma remissão ao árabe, à origem, ao ancoramento à terra original, o *number one* que o complementa aponta para a distância, para aquilo que irremediavelmente é estrangeiro mesmo quando se refere ao familiar, distante mesmo na terra natal. Essa contradição ou ambiguidade que está no seu título tem implicações em todas as esferas do filme: na narrativa, na *mise-en-scène*, no jogo de atores, no posicionamento do realizador-ator, no imbricamento entre ficção e realidade. Se no âmbito da narrativa a questão central é o retorno ao povoado natal de dois personagens desenraizados, Kamel e Louise, sua prima que foge do marido violento, e a

maneira como eles vão, novamente, sendo apartados da terra e da comunidade original, essa posição intermediária (estão dentro e ao mesmo tempo fora), é potencializada pela escolhas estéticas do cineasta e, sobretudo, pelo posicionamento que ele assume.

A questão do retorno é mais do que um mote narrativo, até porque há uma recusa explícita em conectar uma trama que se anuncia – mas nunca se revela completamente – deixando sempre no ar a pergunta que dá título ao filme precedente: o que se passa? É impossível discernir até mesmo o motivo que traz Kamel ao *bled*. Desse modo, o regresso do imigrante e sua tentativa de reterritorialização coincide muito mais com um dispositivo, em boa medida documental, que consiste em enxertar personagens fictícios, interpretados por atores profissionais, em um espaço real habitado por não atores – a família do cineasta e a população do vilarejo. O dispositivo é especular ao movimento de reinserção feito pelo personagem principal, e pelo próprio cineasta: o filho do país que volta e se reimplanta na terra que deixou. Essa operação faz, então, do regresso do imigrante um dispositivo que permite que a filmagem aconteça não para ilustrar o roteiro, mas em colocá-lo, para citar Comolli, “sob o risco do real”, (COMOLLI, 2008) ao mesmo tempo em que o real é também posto à prova pela ficção. A câmera e os personagens fictícios podem se infiltrar no meio de um acontecimento que não tem necessariamente lugar para eles, como a morte de um boi num ritual tradicional, ou podem também provocá-los, articulando encenações, por vezes, explicitamente falsas, como a incursão em um bar de um bando de fundamentalistas mulçumanos, que parece uma paródia de *western*.

O dispositivo filmico é potencializado ainda pelas modulações de ponto de vista que derivam do descentramento que vai tomando conta do filme, que é dividido em dois tempos: a chegada e o acolhimento, momento em que a tradição é uma grande festa comunitária; a rutpura, provocada pela crise com os valores tradicionais, especialmente, a violência contra a mulher. Os primeiros momentos são filmados do interior. Desde que chega, Kamel participa ativamente das situações e a câmera tenta encontrar junto com ele o seu lugar

dentro dos acontecimentos. Na encenação da Zarda isso se dá de maneira explícita. A Zarda, o ritual tradicional em que se mata um boi e divide-se a carne entre as famílias da comunidade, seguido de uma festa que acontece em espaços que separam os homens das mulheres, é provocada pelo filme, mas acontece na sua organização habitual forçando uma filmagem ao vivo, sem *retakes*, em que a câmera deve encontrar seu lugar dentro do acontecimento, assim como Rabbah, que potencializa sua dupla posição: é o ator, interpretando um personagem, mas é, ao mesmo tempo, ele mesmo, o sobrinho, primo, amigo, que participa do ritual. Mas já nesse momento é possível notar os traços de um distanciamento que fazem da sua posição a todo tempo ambígua. Enquanto o primo discute com outros homens a respeito de umas cervejas, ele se interessa por uma formiga. Enquanto os homens se agrupam para comer, ele ignora as prescrições da tradição e mistura-se com as mulheres aparecendo, com seu boné laranja, como o elemento estranho imiscuido no meio de panos coloridos que cobrem os corpos e cabeças.

A distância vai se agravando pouco a pouco e é consumada quando ele rompe com a família e com a comunidade, depois de testemunhar a surra que Louise, sua prima, rejeitada pelo marido e também de retorno ao *bled*, leva do irmão (os dois primos são os únicos personagens interpretados por atores profissionais). Quando a ruptura é consumada, Kamel é condenado a observar de longe. Até que o filme se descentra completamente para acompanhar o processo de exclusão de Louise, que culmina com sua reclusão em um hospital psiquiátrico para mulheres – todas, sintomaticamente, violentadas pelos maridos. Através dessa alternância de posicionamentos espaciais e da modulação de perspectiva que daí decorre vemos o olhar nômade se afirmar e o território tonar-se paisagem. Isto porque o ponto de vista transmuta-se constantemente com a incapacidade de reterritorialização do personagem, fazendo a atmosfera também transformar-se – aquilo que parecia familiar torna-se estranho. Opacidade e transparência alternam-se, assim, com as oscilações de ponto de vista, com implicações ainda para a filiação documental do

filme. Como bem observa Antoine Thirion (2008, p.11) essa modulação de perspectiva distancia-se completamente “[...] de uma certa concepção do documentário que busca sem parar o ponto de vista justo”, ou, poderíamos dizer, a justeza do ponto de vista que garantiria legitimidade da representação.

Povoado número um está mais interessado nas relações que transfiguram os agentes do que nas ações que os definem, e, assim, o filme privilegia os posicionamentos no lugar das identificações, para convocar os termos de Stuart Hall. De maneira radicalmente distinta do que é possível observar em *E não havia mais neve*, *Povoado número um* termina apontando para uma nova errância (o filme acaba com o personagem negociando um passaporte com um passador para atravessar a fronteira com a Tunísia), afirmando a impossibilidade de realizar uma sutura com a terra natal e demonstrando, assim, que a identificação é um posicionamento, que, como tal, deve ser considerado como um processo, sempre aberto, precário, colocado à prova a todo momento. Nesses termos, como afirma Hall, a identificação, uma vez assegurada, não anulará a diferença. (HALL, 2003, p.106)

Para Stuart Hall, as identidades são pontos de apego temporário às “posições-de-sujeito” que as práticas discursivas constroem. Elas são o resultado de uma bem-sucedida articulação ou fixação do sujeito ao fluxo de discurso. É preciso notar aqui que a identidade, nesse sentido, é pensada não como uma via de sentido único, mas como uma articulação: trata-se de uma adesão a uma interpelação dos discursos (a produção de posições-de-sujeito) mas também de um investimento do sujeito para ocupar essa posição determinada. (HALL, 2003, p.106) No que diz respeito a *Povoado número um*, podemos observar que regresso ao país natal não permite uma adesão a uma posição-de-sujeito, uma fixação, ao contrário, a trajetória do imigrante implica numa recusa a responder positivamente a uma interpelação, produzindo uma subjetividade nova. É por isso que a trajetória de Kamel nos permite pensar como as identidades são pontos instáveis de identificação. O filme nos apresenta uma rasura, onde

deveria haver uma sutura, e é justamente nesse movimento de despreendimento que está o lugar da subjetividade. Desse modo, o filme pode ser entendido como a condição de cisura com uma posição-de-sujeito, e, portanto, como uma operação de subjetivação. (HALL, 2003, p. 106-112)

É preciso observar que, se *Povoado número um* é capaz de produzir uma subjetividade nova, isto se dá não porque ele encena uma ruptura simplesmente com a identidade original, mas, sobretudo, porque Rabah Ameur-Zaïmeche não abre mão de explorar as consequências da sua própria posição intermediária – entre a ficção e a realidade, entre a família e os atores, entre a atuação e a direção. Estar presente na imagem, como ator e personagem, e ao mesmo tempo, como cineasta, diz respeito a um engajamento com importantes implicações estéticas, éticas e políticas. Em primeiro lugar, estar em cena com familiares, amigos e parentes é uma forma de engajamento em uma comunidade, que explicita o caráter político dessa história íntima, e o valor coletivo do gesto individual: o que nos permitira pensar no filme como um exemplar de um certo “cinema menor”, numa aplicação do conceito de Deleuze e Guattari de “literatura menor”.¹ (DELEUZE; GUATTARI, 1975)

Em segundo lugar, estar presente com a família na cena, fazê-la se desdobrar na sua comunidade natal, na casa onde nasceu, produz uma experiência e não apenas uma representação. Cada imagem ocupada pelo corpo – familiar e estranho – de Rabah Ameur-Zaïmeche aponta para o fato de que a trajetória do imigrante de volta para casa aqui não é prévia ao filme, ela se produz junto com a imagem, é performada por ela. Ao mesmo tempo, para existir, a imagem, e o filme, dependem de um deslocamento efetivo, experimentado pelo cineasta cujo corpo em cena produz uma implicação entre o mundo e o filme, a vida e a imagem.

1 O conceito de “literatura menor”, desenvolvido por Deleuze e Guattari, diz respeito à literatura produzida por uma minoria dentro de uma língua maior. São três suas características principais, segundo o autor: 1- a língua é afetada por um forte coeficiente de desterritorialização; 2- seu espaço exíguo faz com que toda questão individual seja conectada a política – tudo nela é político; 3- o campo político contaminou todo enunciado, tudo que o escritor diz sozinho ganha, assim, um valor coletivo. (DELEUZE, GUATTARI, 1975, p. 29-31)

E, finalmente, manter aberta essa experiência do “entre-lugares”, tomando o distanciamento do observador, sem, no entanto, abrir mão de emaranhar-se afetivamente tanto no mundo como na imagem, é afirmar a potência de um posto de saber, e de contestação, que há na posição do exilado, tal como ela se expressa nas palavras de George Didi-Huberman (2009, p.12):

Para saber é preciso tomar posição. Gesto que não é nada simples. Tomar posição é se situar duas vezes, pelo menos, nos dois lados pelo menos que comporta toda posição porque toda posição é, fatalmente, relativa. [...] Para saber é preciso tomar posição, o que supõe movimentar-se e assumir constantemente a responsabilidade de um tal movimento. Este movimento que é *aproximação*, tanto quanto *distanciamento*: aproximação com reserva, distanciamento com desejo. Ele supõe um contato, mas ele o supõe quebrado, perdido, impossível até o fim. Esta é, afinal de contas, a posição do exílio

A VIDA SOBRE A TERRA: REGRESSO E AUTORREPRESENTAÇÃO

Nascido na Mauritânia, criado no Mali e atualmente residente na França, Abderrahmane Sissako é, como Rabah Ameur-Zaïmeche, um cineasta que vive o exílio e cujo cinema está intimamente ligado a esta posição. Mas se para Ameur-Zaïmeche o cinema constitui um dispositivo através do qual ele experimenta e performa deslocamentos, para Sissako isso se dá de maneira ainda mais imbricada, uma vez que os movimentos que o colocaram na condição de imigrante foram motivados pelo próprio cinema. Foi para estudar no VGIK, instituto cinematográfico estatal russo, que aos 22 anos ele deixou o Mali para ir a Moscou. E se o cinema foi o pretexto para que Abderrahmane viesse a circular pelo mundo e se tornasse um nômade, seus filmes invariavelmente incorporam seus deslocamentos, e mais que isso provocam, motivam e viabilizam novos trânsitos. No seu primeiro curta de formatura, *Outubro*, vemos justamente o drama da partida de um estudante africano em Moscou. No filme seguinte,

Rostov-Luanda, um documentário de busca, Sissako desloca-se entre Rússia e Angola seguindo as pistas de um colega do curso de cinema desaparecido na guerra civil. E, finalmente, em *A vida sobre a terra*, seu primeiro longa-metragem, a pretexto de fazer um filme (sob a encomenda do canal franco-alemão Arte) sobre a passagem para o ano 2000 da perspectiva africana, Sissako parte à Sokolo, uma pequena aldeia no Mali, onde vive seu pai.

A vida sobre a terra é, pois, um filme de regresso. E ele não é apenas um filme sobre o regresso, porque retornar e estar lá são suficientes para que “haja filme”, como diria Comolli (2008). *A vida sobre a terra* se constrói, plano após plano, sobre a crença no deslocamento como produtor de imagens e falas, crença essencial para o cinema de Abderrahmane Sissako. O retorno ao país natal é, desse modo, um dispositivo, que conta com o deslocamento efetivo do cineasta, com sua presença e de seus familiares em cena, e que promove o imbricamento entre vida e cinema, como se anuncia logo no início do filme, pela voz *over* do próprio cineasta, que lê uma carta endereçada a seu pai, enquanto vemos o velho homem lendo o papel entre as mãos, sentado numa cama, sob um cortinado, num quarto de paredes de terra:

Querido pai, você ficará surpreso, talvez até preocupado, ao receber uma carta minha. Eu me apresso logo em dizer que tudo vai bem e eu espero que você também esteja bem. Contrariamente à mensagem que eu te envei por Jiddou, uma mudança importante faz com que eu esteja brevemente com você em Sokolo. O desejo de filmar Sokolo. O desejo também de partir, como dizia Aimé Césaire. Especialmente porque daqui a pouco nós estaremos no ano 2000 e que nada mudará para melhor. Você sabe disso melhor do que eu. [...] Eu tentarei então filmar esse desejo. Estar com você, estar em Sokolo. Longe do que eu vivo, da velocidade louca. Longe “dessa Europa”, como disse o poeta [...].

O dispositivo filmico consiste, então, em partir, regressar e ver a passagem do ano 2000, que, no entanto, revela-se como uma “não data”. Nada na rotina do vilarejo acusa a virada do milênio: nenhum

ritual, nenhum sinal de transformação, nada de novo para a África, e nenhuma ilusão nesse sentido. Não por acaso, apenas uma cartela com a inscrição de uma frase de Aimé Césaire sinaliza, de maneira simbólica, a passagem do ano 2000: “Com a orelha colada no solo, eu escutei o amanhã passar”. O procedimento filmico consiste, assim, em assumir também a restrição como força motriz: sem roteiro, sem grandes eventos, o filme se constrói pouco a pouco na forma de uma extrema atenção ao cotidiano do lugar, que significa desenvolver um olhar particular para essa terra, num gesto de aproximação e redescoberta – gesto de “colar-se ao solo”.

Sissako reivindica, assim, um olhar atento e “de dentro”. Ele atravessa o filme, riscando o chão de terra com sua bicicleta, e, com ela, vai costurando quadros animados de Sokolo: o vai e vem de gente, carroças e bichos, a praça central onde as poucas coisas acontecem lentamente: os homens que tomam o chá e ouvem rádio, o costureiro, o fotógrafo lambe-lambe, o camelô, o cabeleleiro, a rádio e o posto telefônico. Num ciclo constante pontuado pela sua bicicleta e pela bicicleta de Nana, a outra estrangeira de passagem pelo vilarejo, alternam-se sequências em que pouco ou muito pouco acontece: os homens que tomam chá vão deslocando de pouquinho em pouquinho suas cadeiras em busca de sombra, camponeses tentam uma comunicação telefônica com o exterior, muitas vezes sem sucesso, os locutores conduzem o programa na rádio, o costureiro costura, e assim sucessivamente.

Mas, se num sentido reivindica-se a proximidade, em outro sentido as coisas parecem misteriosas, indescifráveis por esse olhar que se demora demasiadamente atento às minúcias e insignificâncias do cotidiano, inscrevendo-as numa duração que torna estranho o familiar. O resultado disso é tanto uma opacidade – Sissako recusa o posto de tradutor da África, não há tradução possível –, quanto um gesto de distanciamento, que termina por enfatizar o próprio olhar: a terra, assim, torna-se paisagem, como observamos em *Povoado número um*.

No entanto, em *A vida sobre a terra*, a posição intermediária, que articula distanciamento e proximidade, ganha uma dimensão particular. O filme deveria ser uma ficção que estava sendo escrita em Paris, mas, segundo Abderrahmane Sissako, a escrita parecia-lhe como uma demissão da implicação do filme na vida: na sua vida e na vida do lugar. (BARLET, 1998) O regresso enquanto dispositivo é, então, uma afirmação de um engajamento: do filme na sua vida, do filme na vida do lugar, mas, sobretudo, da sua vida na vida deste lugar. Como em *Povoado número um*, retornar ao país natal e fazer deste retorno uma experiência é um gesto que tem consequências estéticas, éticas e políticas: trata-se de produzir uma experiência e não apenas uma representação, na qual a imagem ostenta sua força performativa; trata-se ainda da produção de um enunciado que atribui valor coletivo à trajetória individual. Porém, ao contrário do que se percebe em *Povoado número um*, o filme-regresso de Sissako constitui uma maneira não apenas de testar o precário elo de pertencimento a uma comunidade, mas de reafirmá-lo, e isso se demonstra na maneira como o realizador aparece em cena, vestido com batas coloridas e estampadas, totalmente inserido no cotidiano local, e, sobretudo, pela apropriação dos textos de Aimé Césaire, recitados pelo próprio Abderrahmane em voz *over*; à exemplo do trecho que se segue: “Partir... eu chegarei liso e jovem neste país meu e eu direi a este país cujo lodo entra na composição da minha carne: ‘Eu vaguei por muito tempo e eu volto para o horror abandonado de suas feridas’”. Há aqui uma afirmação de pertencimento e identidade que se renova e torna-se possível através do regresso. O filme se constrói sobre o reconhecimento de que regressar é um gesto político. “O que eu aprendo aqui vale o que eu esqueço de nós?”. A pergunta, anunciada logo no início do filme, explicita que o olhar é contaminado pelo esquecimento e pelo aprendizado novo, mas, ao mesmo tempo, a resposta construída pelo dispositivo fílmico reafirma uma comunhão com esse espaço original. Regressar é também (re)posicionar-se num espaço que era e será sempre seu, para afirmar um lugar de fala.

O desafio parece ser, então, manter o posto de saber que o exílio e o nomadismo permitem sem abrir mão, no entanto, da defesa de uma certa filiação com a identidade original. Vislumbramos aqui uma posição ambivalente próxima àquela observada por Dudley Andrew (2003, p. 18), para quem “o cinema africano uniria os impulsos duais da liberdade e da identidade, representados respectivamente pelo amplo Sahel e pelo baobá enraizado”. Mas a imagem do baobá que vemos nos primeiros minutos de *A vida sobre a terra* nos aponta para além desse dualismo. No lugar da imagem antológica das grandes raízes que se estendem pelo chão, onde homens sentam-se para conversar e contar histórias, Sissako nos dá a imagem do tronco seco, nu, desse grande baobá cujas extremidades formam um emaranhado de galhos que se projetam para o céu. Há aqui um significativo movimento de inversão que se anuncia. O que Sissako parece propor não é um retorno às raízes, ou à identidade original: trata-se de afirmar uma transformação do lugar de enunciação. As histórias e palavras ancoradas nesse solo vão se emaranhando em uma grande trama e projetam-se para fora do quadro. É nesse sentido que ele afirma sua posição intermediária. Sissako parece querer deixar claro que ele fala da África, a partir da perspectiva africana, para o mundo. Ele reafirma, assim, aquilo que Deleuze dizia da condição do cineasta do terceiro mundo: seu filme tem valor de um ato de fala de toda uma comunidade. (DELEUZE, 1985, p. 289) O deslocamento que o filme produz é, desse modo, uma forma de afirmação de uma subjetividade que se constitui no trânsito e, ao mesmo tempo, na relação de filiação com a comunidade original. Através da operação dessa subjetividade que se constrói na articulação de diferenças culturais, ele recoloca o continente na trama da história global, negando a imagem de reserva de exotismo, de depositário de uma temporalidade desconectada do resto do mundo. Nesse sentido, é emblemático o título do filme: não se trata da vida na África, mas da vida sobre a terra.

O filme nos mostra, desse modo, como o espaço de Sokolo é atravessado pelas vozes, discursos, imaginários e recursos provenientes da Europa e do mundo – é isso que nos diz, por exemplo, a presença

constante do som da rádio francesa no vilarejo, sinalizando a passagem do novo ano e colocando a festa na Torre Eiffel no meio da praça de Sokolo. A África, longe de estar isolada numa temporalidade própria e pura é resultado da maneira como a Europa penetrou nesse território e espalhou seus habitantes pela terra; é resultado enfim da modernidade ocidental e das diásporas provocadas por ela. Mas mais do que demonstrar como a Europa projetou-se sobre a África, produzindo uma justaposição de temporalidades e atravessamentos de forças heterogêneas nesse espaço, o filme aponta para um desejo de comunicação e para a necessidade de fundação de um lugar próprio e novo de enunciação. Como diz um personagem: “*A comunicação é uma questão de sorte: às vezes acontece, às vezes, não.*” As tantas tentativas de comunicação fracassadas que atravessam o filme nos mostram a dificuldade e as falhas no sistema de comunicação africano, em pleno ano 2000, mas nos dizem também da necessidade de ter um lugar de fala. *A vida sobre a terra* parece ser, assim, um gesto de crença na potência e na necessidade de falar de um lugar próprio para o mundo, o que pode ser entendido como uma reafirmação da potência política da autorrepresentação. Algo que se confirmaria de modo contundente depois, em *Bamako*, o grande filme político de Abderrahmane Sissako.

Em *Bamako*, filme em que se encena o julgamento do Banco Mundial e do FMI tornados réus pela população civil do Mali, é possível observar justamente como o “direito a narrar-se” é um meio de garantir a força política de um grupo nacional ou comunitário num mundo globalizado. (BHABHA, 2007, p. 241) A demanda por autorrepresentação deve ser entendida como uma resposta aos limites da representação, não apenas simbólica, mas, sobretudo, política, ou seja, no sentido que ela assume nos regimes democráticos representativos contemporâneos. É nessa perspectiva que a autorrepresentação parece continuar sendo essencial para os cinemas africanos e diaspóricos.

Mas é preciso considerar também que a ideia de autorrepresentação corre o risco de ser lançada no âmbito dos estudos das re-

apresentações das identidades. E reconhecemos os limites e problemáticas da noção de “representação da identidade”, como tem sido apontado por muitos autores, em sentidos diversos. Para ficar em poucos exemplos, podemos citar as ponderações de Robert Stam e Ella Shohat (2006) no que diz respeito à análise do estereótipo e ao que eles chamam de “fardo da representação”, os estudos de Andréa França (2010) sobre a noção de fronteira e suas implicações na constatação da “precariedade dos processos de representação da identidade”, e mesmo as argumentações de André Brasil (2011) sobre a força da dimensão performativa das imagens contemporâneas em detrimento de sua dimensão representacional.

CONCLUSÃO

Situando-se nos limiares da ficção e do documentário, da identidade cultural coletiva e da produção de subjetividade, da representação e da performance, da intimidade e da política, *A vida sobre a terra* e *Povoado número um* transcendem a noção de “representação da identidade”, sem entretanto abdicar de uma filiação política, que está ligada à necessidade de autorrepresentação, entendida aqui em seu sentido amplo. Tanto o filme de Rabat Ameer-Zaïmeche, quanto o filme de Abderrahmane Sissako nos permitem vislumbrar a potência política da autorrepresentação para além das identidades, na medida em que eles nos mostram como a produção do eu como objeto do mundo pode interromper, impedir ou perturbar a tranquila inserção dos indivíduos nas posições-de-sujeito construídas pelos discursos – as identidades fixas e originárias. Nos dois filmes, o regresso coincide com um processo de performatividade, e pode ser entendido como uma prática de autoconstituição subjetiva, apontando para o fato de que a força da autorrepresentação tem a ver com a produção não daquilo que nós somos, mas daquilo que nós nos tornamos.

REFERÊNCIAS

ANDREW, Dudley. Enraciné et en mouvement: les contradictions du cinema africain. In: HENNEBELLE, Guy (Dir.). *Cinéma africains, une oásis dans le désert?* Paris: CinéAction-Corlet, 2003.

BARLET, Olivier. *À propos de la vie sur terre*. Entretien d'Olivier Barlet avec Abderrahmane Sissako. Cannes, 1998. Disponível em: <<http://www.africultures.com/php/index.php?nav=article&no=469>>, Acesso: 28 ago. 2012.

BHABHA, Homi K.. *Les lieux de la culture*. Traduit de l'anglais (États Unis) par Françoise Bouillot. Paris: Payot & Rivages, 2007.

BLED Number One. Direção: Rabah Ameur-Zaïmeche. Intérpretes: Mereim Serbah; Abel Jafri; Rabah Ameur-Zaïmeche; Frida Ouchain; Ramzy Bedia; Sakina Dammene-Debbih. França: Sarrazink productions, Arte France, 2006. 1 DVD (130 min), PAL, color. Versão original em francês e árabe.

BRASIL, André. A performance: entre o vivido e o imaginado. In: ENCONTRO ANUAL DA COMPÓS, 20., 2011, Porto Alegre. *Anais...*, 2011, Porto Alegre, 2011.

COMOLLI, Jean Louis. *Ver e poder – A inocência perdida: cinema, televisão, ficção, documentário*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

DELEUZE, Gilles, GUATARI, Félix. *Kafka: pour une littérature mineure*. Paris : Les Éditions de Minuit, 1975.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Quand les images prennent positions*. L'œil de l'histoire. Paris: Les Éditions de Minuit, 2009.

FRANÇA, Andréa, LOPES, Denilson. *Cinema, globalização e interculturalidade*. Chapecó: Argos, 2010.

ET LA NEIGE N'était Plus. Direção: Ababacar Samb Makharam. Senegal, 2006, (22 min), p&b, 16mm. Versão original em francês.

GRUNERT, Andrea. *L'écran des frontières*. Paris: Éditions Charles Corlet, 2010.

HALL, Stuart. *Da diáspora: identidades e mediações culturais*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2003.

LA VIE Sur Terre. Direção: Abderrahmane Sissako. Intérpretes: Abderrahmane Sissako; Nana Baby; Mohamed Sissako. França: Arte France, 2000. 1 DVD (61 min), NTSC, color. Versão original em bambara e francês, legendas em inglês.

_____. Quem precisa da identidade ? In: DA SILVA, Tomaz Tadeu (Org.). *Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais*. Petrópolis: Editora Vozes, 2003.

LOPES, Denilson, FRANÇA, Andréa (Org.). *Cinema, globalização e interculturalidade*. Argos, 2010.

MUNANGA, Kabenguele. *Negritude*. Kamugere, 2011. Disponível em: <http://kamugere.wordpress.com/2011/07/05/negritude-por-kabenguele-munanga/>>. Acesso em: 11 out. 2011.

SHOA, Ella; STAM, Robert. *Crítica da imagem eurocêntrica*. Multiculturalismo e representação. São Paulo: Cosac Naif, 2006.

THIRION, Antoine. *Bled Number One*. Paris: Cahiers du Cinéma, 2008.

ESQUIVAS representações das margens no cinema beur

Catarina Amorim de Oliveira Andrade

Identificamos-nos com o outro exatamente no ponto em que ele é inimitável, no ponto em que se esquia da semelhança.

Slavoj Žižek

Desde a década de 1980, a produção cinematográfica francesa tem sido marcada por cada vez mais numerosas produções que se conveniuiu chamar de *cinéma beur* ou *cinéma de banlieue*. Filmes como *Laisse béton* (Roger Le Péron, 1983), *Thé à la menthe* (Abdelkrim Bahloul, 1984), *Le thé au haren d'archimède* (Medhi Charef, 1985), *Baton Rouge* (Rachid Bouchareb, 1985), voltaram seus olhares para a periferia que habita a França, retratando histórias particulares, e ao mesmo tempo universais, das populações marginalizadas, compostas sobretudo por imigrantes de origem africana.

O exílio forçado, a família, a tradição, a vida em conjuntos habitacionais e as várias formas de delinquência, sobre o plano de fundo da longa história do colonialismo francês, são as te-

máticas que ligam muitos desses filmes. (BLOOM, 2003, p. 47, tradução da autora)¹

Esses filmes promoveram a consolidação do movimento *beur* e formaram uma espécie de terreno fértil onde muitos outros puderam florescer. Um dos cineastas que merecem destaque nesse âmbito é Abdellatif Kechiche, cujo primeiro longa *La faute à Voltaire* (2000) já alcançou o grande público e ganhou, além de outros, dois prêmios no Festival de Veneza. Suas outras produções, *L'esquive* (A Esquiva, 2003) e *La graine et le mulet* (O Segredo do Grão, 2007) não foram menos notáveis e concederam a Kechiche um lugar privilegiado dentro do cinema francês contemporâneo.

Neste artigo, portanto, pretendo me dedicar a um estudo mais detalhado de *A esquiva*, filme vencedor de quatro César em 2005 e que obteve indiscutivelmente mais sucesso do que muitos outros do mesmo gênero. *A Esquiva* narra a história de um grupo de adolescentes de diferentes origens étnicas, vivendo na periferia parisiense. Sendo todos alunos de uma mesma escola, alguns deles se preparam para apresentar no final do ano letivo uma peça de teatro de Marivaux, *Le jeu de l'amour et du hasard*,² para os pais, os professores e os outros colegas.

Apesar de acompanhar algumas das características dos filmes de *banlieue*, como as tensões que se estabelecem na periferia em relação a um centro dominante, o filme revela-se consistente por enfocar as oposições dessas tensões no universo da linguagem. É na justaposição da linguagem do século XVIII do texto de Marivaux a uma linguagem contemporânea, cheia de *argot*³ e *verlan*,⁴ característica da *banlieue*, onde está a maestria de Kechiche. Com isso, os persona-

1 "Thematizations of imposed exile, family, tradition, life in the housing projects, and various forms of delinquency overlaid with the lingering history of French colonial involvement link a number of these films"

2 O jogo do amor e do acaso.

3 Gíria.

4 Uma espécie de jogo fonético de inversão de sílabas (por exemplo, *femme* – mulher –, em *verlan* seria *meuf*), muito executado pelos magrebinos e seus descendentes residentes na França.

gens retratados no filme, assim como aqueles que o filme sugere retratar (os da obra de Marivaux), demonstram que ocupam um lugar legítimo dentro da sociedade e cultura francesas.

A câmera filma, em uma pequena sequência de primeiros planos, um grupo de amigos que discutem uma vingança contra outros meninos que se apoderaram dos pertences de um deles. Os jovens enraivecidos planejam, entre outras coisas, “*quebrar a cara dos filhos da puta*”. Aproxima-se deles Krimo (Osman Elkharraz), um garoto jovem, de aparência calma e melancólica. Os outros perguntam se Krimo vai acompanhá-los. Sem mudar de fisionomia ao longo de toda a cena, ele responde que vai buscar seu *nunchaku*. Krimo corre na frente da câmera e aparece o título do filme: *L’esquive*. Está marcada a primeira esquiva de Krimo. Dali ele segue para a casa da namorada, Magali (Aurélie Ganito), que, aborrecida por ele não ter se comunicado com ela nos últimos dias, termina o imaturo relacionamento.

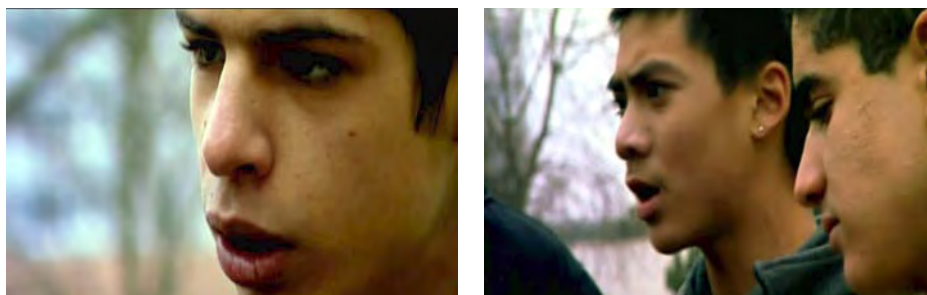


Figura 1 – Imagens da sequência em que o grupo discute a vingança
Fonte: (A ESQUIVA, 2003)

Pouco tempo depois, Krimo se encontra com Lydia (Sara Forestier) que experimenta seu vestido, um traje do século XVIII, que utilizará para a apresentação da peça de teatro. Depois de barganhar o preço do vestido e de pedir dez euros emprestados a Krimo, os dois saem pelas ruas do bairro. Exibindo-se com seu vestido de Lisette⁵ e com ar de muita alegria, Lydia pergunta diversas vezes aos amigos se

5 Personagem que Lydia representará na peça *Le jeu de l’amour et du hasard*.

eles gostam do vestido, se ela está bonita etc., enquanto caminha em direção ao local do ensaio.

Num terreno localizado entre edifícios de um conjunto habitacional, do tipo HLM (*Habitation à Louer Modéré*),⁶ Frida (Sabrina Ouazani) e Rachid (Rachid Hami) esperam Lydia. Depois de uma disputa calorosa e recheada de muitos insultos entre Lydia e Frida, esta última irritada por causa do atraso da amiga e da presença de Krimo, os três começam a ensaiar. No momento em que começam a repetir as palavras de seus personagens, os jovens do subúrbio deixam de articular um francês pleno de gírias e *verlan* e passam a utilizar um francês literário, gramaticalmente impecável, de um autor estimado pela *Académie Française*, e que não apenas se preocupou com a linguagem em suas obras, mas, de certa maneira, também foi responsável por novas utilizações do francês padrão.⁷



Figura 3 - Frida, Lydia e Rachid no ensaio

Fonte: A ESQUIVA, 2003.

A passagem de um registro linguístico a outro é evidente e intencional. Ela é feita com muita naturalidade, sobretudo por Frida e Lydia, que se empenham em “entrar na pele” (como elas costumam

6 O sistema de habitação HLM, de baixo custo, foi criado no pós-guerra, na década de 1950, em função da crise habitacional na França. Dessa forma, o governo subsidiou e promoveu a construção massiva de residências, sobretudo na região metropolitana parisiense. Atualmente uma grande parte dessas residências é habitada por uma população de imigrantes e/ou seus descendentes, notadamente de origem argelina.

7 Existe até mesmo o verbo *marivauder* e o substantivo *marivaudage* que quer dizer a linguagem refinada e preciosa, utilizada para exprimir a paixão e o amor, cujo modelo é o teatro de Marivaux.

falar) dos personagens. E, além disso, essas passagens tendem a demonstrar, a partir da facilidade com que esses jovens têm de “transitar” nesses dois diferentes “lugares” linguísticos, que Abdellatif Kechiche não escolheu o texto de Marivaux por acaso. Segundo o professor Vinay Swamy (2007, p. 59), da *University of Washington*, a justaposição dos diferentes registros da língua francesa serve também para desconstruir o estereótipo de uma periferia necessariamente violenta.

Isso não quer dizer que não haja violência, pois ela está sempre presente nos olhares, nos insultos, no tom de voz e em diversas atitudes dos personagens, contudo, o que se pode constatar ao longo do filme é que Kechiche buscou retratar uma violência (entre outros sentimentos, como o amor, por exemplo) própria do jovem de uma maneira quase universal e não necessariamente do “jovem marginalizado”. O *jeu de l'amour* se inicia quando Krime começa a ver o ensaio e sente-se atraído por Lydia.

Filmada quase sempre em *close up*, Lydia encarna bem seu personagem. Ela usa um leque, faz trejeitos, alterna o tom de voz. Ela seduz o espectador pela paixão e seriedade com que representa Lisette e, sobretudo, ela seduz Krime, embora não seja sua intenção. *Le jeu de l'amour et du hasard* funciona, assim, como uma espécie de mediador entre a ficção da obra teatral e a realidade do que se passa a esses jovens.



Figura 4 - Frida e Lydia representando Silvia e Lisette
Fonte: A ESQUIVA, 2003.

Le jeu de l'amour et du hasard é uma comédia dividida em três atos e foi representada pela primeira vez em 1730. Na peça, Silvia, uma jovem condessa, deve casar-se com um marido escolhido por seu pai. Contudo, ela refuta a ideia de casar-se com alguém que não conhece e, assim, propõe ao pai trocar de vestimentas com sua criada, Lisette, para poder avaliar o futuro marido sem se comprometer. A mesma ideia, entretanto, se passa a Dorante, o pretendente a marido, que chega à casa de Silvia travestido de criado, enquanto seu criado, Arlequin, está vestido com as vestes do seu senhor.

Ao final, apaixonam-se Silvia e Dorante, Lisette e Arlequin, confirmando a convicção de Marivaux de que os ricos se apaixonarão sempre pelos ricos e os pobres pelos pobres, mesmo que estejam travestidos. Ao escolher essa peça, Kechiche chama a atenção para essa dura realidade. *Le jeu du hasard*? Não há acaso. Pois, apesar dos disfarces, ricos e pobres estão impossibilitados de escapar de suas condições e, portanto, estão fadados a permanecer em seus “lugares de pertencimento”.

Em um dos ensaios na sala de aula, Lydia discute com a professora sobre a forma de representar de Frida. Para ela, Frida fala num tom muito arrogante para uma servente, porque mesmo sendo, na verdade, a condessa travestida de criada, ela deveria agir como servente. Nessa ocasião, a professora aproveita para reforçar diante de toda a turma o princípio de Marivaux nesta peça: “que somos completamente prisioneiros de nossa condição social”. E ela acrescenta que mesmo nos vestindo diferentemente, mesmo buscando falar da mesma forma etc., “não nos livramos de uma certa linguagem, ou assunto de conversa, de uma maneira de se expressar e comportar que indicam de onde viemos”. Segundo Swamy (2007, p. 62, tradução da autora),

Ao apresentar esta explicação, Kechiche cria um elaborado aparato retórico que nos permite, de um lado, a comparação, em diversos níveis, das estruturas tanto do filme quanto da peça, e

do outro, o debate contemporâneo a respeito do lugar da periferia no imaginário da nação francesa.⁸

De fato, essa parece ser uma das maiores intenções do filme. Kechiche procura atentar para o perigo desse discurso eurocêntrico, que fixa as pessoas dentro de uma estrutura social engessada. Rachid, Frida e Lydia tentam reproduzir o bom francês de Marivaux, mas eles utilizam essa linguagem refinada e gramaticalmente correta somente nas falas que o autor deu a seus personagens Arlequin, Silvia e Lisette, respectivamente. Em outras palavras, eles não constroem suas próprias falas utilizando a linguagem de Marivaux. Ao falarem, fora do texto da peça, eles revelam de onde vêm, declaram quem são. Em síntese, esse discurso de Marivaux é, sem dúvida, o discurso colonial: “[...] uma forma de discurso crucial para a ligação de uma série de diferenças e discriminações que embasam as práticas discursivas e políticas da hierarquização racial e cultural.” (BHA-BHA, 2007, p. 107)

Além disso, não podemos deixar de atentar para o fato de que esses jovens de uma escola do subúrbio têm nas mãos uma obra que tanto pode representar o reforço da estrutura de poder que os domina como também pode propor uma análise crítica de uma opressão que pode ser transposta. Apesar de não vermos confrontos entre “centro/periferia”, como em *O Ódio* (na cena da galeria de arte, por exemplo), o “centro” está onipresente, representado não fisicamente, mas através da peça *Le jeu de l’amour et du hasard*. Nesse caso, não é a periferia que “invade” o centro – como é bastante comum até mesmo se pensarmos de uma forma mais ampla nos movimentos de imigração – mas o centro que adentra a periferia e estabelece sua dominação através da cultura, do idioma, da linguagem.

Entretanto, como bem verificou Swamy (2007, p. 61, tradução da autora),

8 “In staging this explanation, Kechiche sets up an elaborate rhetorical device that allows us to compare at several levels the structures of both the film and the play on the hand and the contemporary social debate on the place of the banlieue in the imaginary of the French nation on the other”

Os jovens protagonistas de Kechiche são capazes de enfrentar o desafio em seus próprios termos no território familiar. Em contraste com o trio de *La Haine*, que é retratado como incapaz de compreender os costumes de seus vizinhos “intramuros”, em “*L’Esquive*”, não apenas Lydia e seus amigos utilizam-se de um idioma de outro século, como eles sentem-se bastante à vontade ao retratar a cultura burguesa francesa do século XVIII.⁹

Segundo Robert Stam (2003, p. 30), “O oprimido conhece melhor a mente do opressor do que o opressor conhece a do oprimido”.¹⁰ E é com esses “jogos de linguagem”, essa alternância de registros linguísticos, que o filme deixa bastante evidente essas palavras de Stam. Paralelamente, percebemos e concluimos que, além da mente do opressor, o oprimido conhece também a sua língua, sua cultura, sua maneira de agir etc. Essa constatação é muito importante para se chegar a uma questão interessante do filme: Kechiche, por intermédio da obra de Marivaux, tenta mostrar que imaginário o “centro” tem da “periferia”, ao tempo em que retrata uma periferia, de certa forma, autônoma em relação ao centro opressor.

Mas, apesar de o diretor buscar retratar certa realidade das periferias francesas através da ficção, *A esquiva* conta uma história de amor: a súbita paixão de Krimo por Lydia, que se desenvolve paralelamente à corte de Arlequin à Lisette em *Le jeu de l’amour et du hasard*. E para declarar seu amor à Lydia, Krimo deseja o papel de Arlequin. Assim, ele procura Rachid e propõe que lhe dê o papel do valete em troca de um par de tênis, uma lata de conserva, entre outras coisas.

Enquanto Lydia, Frida e Rachid mostram muito desembaraço ao representar seus personagens, Krimo não apresenta nenhuma desenvoltura. Enquanto Arlequin é alegre, cheio de vida, apaixonado,

9 “Kechiche’s Young protagonists are able to meet the challenge on their own terms on familiar territory. In contrast to the trio of *La Haine* who are portrayed as unable to comprehend the mores of their intramuros counterparts, in *L’Esquive*, not only do we see Lydia and her friends able to function in an idiom from another century, but they are able to achieve a high degree of comfort in portraying eighteenth-century French bourgeois culture.”

10 “the oppressed know the mind of the oppressors better than the oppressors know the mind of the oppressed.”

Krimo conserva um ar triste e melancólico estampado em seu rosto, sendo, assim, praticamente, o inverso de seu personagem. Deste modo, Krimo pede ajuda a Lydia para memorizar suas cenas e eles decidem que ensaiarão juntos. Os dois chegam ao terreno e começam a repetir as falas do texto, mas Krimo demonstra logo sua dificuldade em representar. Ele passa de gestos desajeitados e sem palavras a palavras desajeitadas e sem gestos, sem entonação, sem ritmo.

Krimo mostra sua incapacidade de seduzir Lydia via teatro. Enquanto Lydia é sempre filmada em primeiro plano, Krimo é filmado quase sempre em plano aberto. Ao lado de Lydia, que com beleza e desenvoltura repete as falas de Lisette, Krimo perde cada vez mais espaço na cena e não conquista, assim, nem mesmo a admiração da sua amiga de infância. O fracasso de sua estratégia e a espontaneidade inalcançável em transitar nos dois espaços linguísticos heterogêneos se traduzem na cara amarrada e nos olhares vazios de Krimo.



Figuras 5, 6, 7 e 8 - Imagens de Krimo e Lydia no ensaio
Fonte: A ESQUIVA, 2003.

Na única cena em que ele ensaia com Lydia, a transferência da realidade (o amor de Krimo por Lydia) à ficção (o amor de Arlequin por Lisette) é evidenciada quando por três vezes consecutivas Krimo erra a fala do personagem e passa do registro formal da obra para o registro informal. Os dois estão sentados lado a lado e ao fazer a corte à Lisette, Arlequin deveria dizer: “[...]votre bouche avec la mienne”, mas Krimo diz “[...] ma bouche avec la tienne”,¹¹ reforçando o fato do personagem funcionar apenas como uma maneira de conquistar Lydia. Em outras palavras, Krimo diz, dentro do seu registro linguístico, o que Arlequin diria a Lisette, mas na verdade, ao usar esse registro, ele está falando diretamente à Lydia que, por estar representando Lisette, entende o legítimo galanteio como um erro de representação. Então, de maneira desajeitada, ele tenta beijá-la; Lydia se esquivava e os dois caem no chão. Num ímpeto de coragem, Krimo diz que quer namorá-la e mais uma vez Lydia se esquivava ao dizer que vai pensar.

A esquivava de Lydia faz com que um dos melhores amigos de Krimo, Fathi, vá tomar satisfações e exigir da garota e das suas amigas uma resposta. Deste modo, ele pega um carro emprestado e leva Krimo ao encontro de Lydia, que o espera numa rua quase deserta, acompanhada de Nanou e Frida, que teve o celular confiscado por Fathi, a fim de garantir que elas iriam ao “encontro”. Krimo e Frida discutem dentro do carro, enquanto os três esperam ansiosos pelo resultado. Neste momento, passa uma viatura da polícia local que para para interpellá-los.

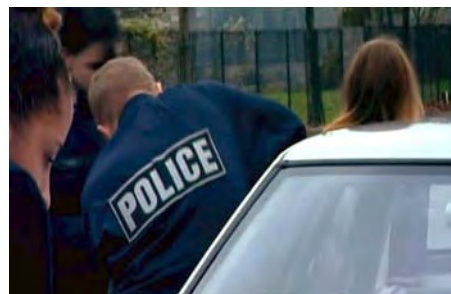
Percebe-se, assim, que Kechiche faz questão de incluir uma cena de confronto entre polícia e marginalizados, presente neste e em quase todos os filmes *beur* ou de *banlieue*. Expondo o conflito entre os mantenedores da “boa ordem” social e os periféricos, o diretor revela, não pela primeira vez, nem muito diferente das outras produções do gênero, a hostilidade e a violência policial, ao mesmo tempo em que ressalta as díspares condições de uma polícia poderosa e

11 “Vossa boca na minha” e “Minha boca na sua” (tradução da autora). O uso do pronome “vossa” é próprio da linguagem formal, enquanto o pronome “sua”, da linguagem informal.

opressora contra os adolescentes da periferia parisiense de Franc-Moisine, que, aliás, poderia ser qualquer outra periferia do mundo. Segundo Swamy (2007, p. 63, tradução da autora),

Numa entrevista com Michaël Mélinard, Kechiche insistiu que a cena policial é precisamente a representação de uma situação vivida quotidianamente na própria comunidade que serviu de cenário ao filme.¹²

A longa sequência da intervenção policial – aproximadamente cinco minutos – é marcada pela brutalidade e discriminação. Os policiais, dois homens e uma mulher, revistam, gritam, insultam, agredem os jovens com uma energia e um ódio que não se sabe exatamente quais são as causas, tratando-os como perigosos bandidos enquanto representam (eu diria, teatralmente) a vigorosa polícia norte-americana em suas abordagens. A cena constrói uma forte tensão que parece vir do nada. Entretanto, vale salientar, que a atitude dos policiais em muito se assemelha à de Fathi, quando este exige que Lydia entre no carro para falar com Krimo e ainda quando, anteriormente, segurara Frida pela garganta exigindo dela uma resposta e tomando seu celular como garantia.



Figuras 9 e 10 - Imagens da abordagem policial
Fonte: A ESQUIVA, 2003.

12 “Kechiche insisted in an interview with Michaël Mélinard that the police scene is very much a representation of a situation that occurs several times a day in the very neighborhood in which the film was shot”

Todavia, esse cenário de violência é atenuado e quase destinado ao esquecimento com o corte súbito para o palco do teatro da escola, onde algumas crianças se apresentam. Vestidas de pássaros de diversas cores, elas levantam e abaixam os braços como se quisessem voar. Uma música suave acalanta a plateia – pais, professores, amigos – admirada, orgulhosa, emocionada. Os “pássaros”, no palco, “voam” em círculo, declamam pequenos poemas, falam de esperança, sonho, fraternidade e conquista. Nos rostos atentos do silencioso público, lágrimas e risos revelam uma franca alegria. Uma das crianças termina a apresentação com a pertinente lição: *“Fizemos uma longa viagem para chegarmos a nós mesmos”*¹³ seguindo, portanto, o mesmo princípio do discurso de Marivaux em seu *Le jeu de l’amour et du hasard*.



Figura 11 - Crianças imitando pássaros

Fonte: A ESQUIVA, 2003.

As cortinas se fecham para, depois, abrirem-se num cenário de época: século XVIII. Nas coxias, Frida e Lydia se abraçam, desejam sorte uma a outra e entram no palco. A professora acompanha a atuação dos jovens atores com o livro nas mãos. A cena é cortada para Krino, cabisbaixo, caminhando sozinho pelas ruas da comunidade. Ele se aproxima das portas do anfiteatro e assiste de longe aos seus colegas no palco. Krino não entra, tampouco fica até o final, que é marcado por muitos risos, gritos, aplausos. Após a bem sucedida apresentação todos se reúnem no salão do anfiteatro, ouvimos uma

13 “Nous avons fait un long voyage pour parvenir à nous meme”



música em árabe, no campo extradiegético, e pais, alunos e professores confraternizam.

Figuras 12 e 13 - Krime observa do lado de fora da escola e parte sozinho
Fonte: A ESQUIVA, 2003.

Lydia sai da escola e vai à casa de Krime. Ela grita por seu nome. Ele escuta, mas não responde. Está marcada a última esquivada de Krime. A música árabe é retomada. Krime, às escondidas, olha Lydia pela janela do seu quarto, onde se veem também algumas pinturas feitas pelo pai que está na prisão. Através da câmera quase imóvel vemos a saída de Lydia da escola, carros estacionados em frente ao edifício, um velho passeando com o cachorro.

Assim sendo, da primeira à última cena, Kechiche desejou mostrar em seu filme não uma periferia estigmatizada, mas uma periferia retratada em um de seus dias banais. Longe dos clichês muitas vezes presentes nos filmes do gênero, o diretor construiu, através de uma história envolvendo o ambiente da escola (sendo esta uma instituição social e cultural), um retrato do adolescente atual, que sonha, mas também hesita, e que se apaixona, mas se decepciona igualmente; um tema que está para além das fronteiras sociais, culturais e transpõe até mesmo os limites nacionais.

Filmado com uma câmera digital para se adequar ao orçamento – um quinto da avaliação inicial em 12 anos de busca por produtores – (SWAMY, 2007, p. 64), *A Esquivada* chama atenção para os preconceitos da sociedade francesa, tendo como suporte uma peça de teatro escrita antes da metade do século XVIII, levando o espectador

a refletir sobre o fato de que, entre o ontem e o hoje, pouco mudou na relação dominante/dominado. E, ao representar alguns jovens da periferia articulando em dois campos linguísticos (e por que não dizer também sociais), não apenas distintos como verdadeiramente opostos, Kechiche demonstra acreditar que é na coabitação que essas duas esferas se tornam legítimas e possíveis e que as complexas interações entre centro/periferia podem ser mais bem compreendidas para que possam ser superadas.

REFERÊNCIAS

- BEN JELLOUN, Tahar. *O racismo explicado à minha filha*. Tradução de Mônica Seincman. São Paulo: Via Lettera Editora, 2000.
- BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 2000. (Obras escolhidas, v.1).
- BHABHA, Homi K. *O local da cultura*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 1998.
- CONNOR, Steven. *Cultura pós-moderna*. Introdução às teorias do contemporâneo. São Paulo: Edições Loyola, 1993.
- FANON, Franz. *Os condenados da terra*. Juiz de Fora: Editora UFJF, 2005.
- FANON, Franz. *Pele negra, máscaras brancas*. Salvador: EDUFBA, 2008.
- GARCÍA CANCLINI, Néstor. *Consumidores e cidadãos: conflitos multiculturais da globalização*. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 1997.
- _____. *Culturas Híbridas*. São Paulo: EDUSP, 2008.
- GUNERATNE, A.; DISSANAYAKE, W. (Org.) *Rethinking Third Cinema*. New York: Routledge, 2003.
- HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A, 2003.
- HALL, Stuart. *Da diáspora: identidades e mediações culturais*. Belo Horizonte: UFMG, 2003.
- JAMESON, Fredric. *A virada cultural – reflexões sobre o pós-moderno*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2006.

JAMESON, Fredric. *Espaço e imagem: teorias do pós-moderno e outros ensaios*. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 1994.

MARIVAUX, Pierre de. *Le jeu de l'amour et du hasard*. Paris: Librio, 2003.

NAFICY, H. *An Accentend Cinema*. New Jersey: Princeton University Press, 2001.

SAID, Edward W. *Orientalismo: o Oriente como invenção do Ocidente*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

BLOOM, Peter. *Beur Cinema and the Politics of Location: French Immigration Politics and the Naming of a Film Movement*. In: SHOHAT, Ella; STAM, Robert (Ed.). *Multiculturalism, Postcoloniality, and Transnational Media*. New Brunswick; New Jersey; Londres: Rutgers University Press, 2003.

STAM, Robert; SHOHAT, Ella. *Crítica da imagem eurocêntrica*. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

SWAMY, Vinay. *Marivaux in the Suburbs: Reframing language in Kechiche's L'Esquive (2003)*. *Studies in French Cinema Journal Volume*, v. 7, 2007.

TARR, Carrie. *Reframing difference: beur and banlieue filmmaking in France*. Manchester: Manchester University Press, 2005.

ŽIŽEK, Slavoj. *Sobre la violencia: seis reflexiones marginales*. Buenos Aires: Paidós, 2009.

Realismo social, cinefilia e experimentação em três filmes africanos

UTOPIA, DISTOPIA E REALISMO NO CINEMA DE FLORA GOMES

Denise Costa

“Eu sou dos que acreditam que a Guiné está quase a mudar”
Flora Gomes (2005, p.1)

INTRODUÇÃO

O cinema de Flora Gomes inicia seu caminho com filmes documentários que retratam a história de seu país, Guiné-Bissau. Em sua filmografia, encontramos os curtas *O Regresso de Cabral* (1976), seguido dos filmes *A Reconstrução* (1977) e *Anos no Oça Luta* (1978). Os dois últimos foram feitos com a coprodução de Sérgio Pina. Tendo estudado, em 1972, no Instituto Cubano de Artes e Cinematografia sob a orientação de Thiago Alvarez e, mais tarde, participado do Jornal de Atualidades Cinematográficas Senegalesas junto ao realizador Paulin Vieyra, Flora só pode regressar ao seu país após a independência, em 1975. Sua formação inicial veio, assim, inspirada pela influência do estilo documentário e orientada pela vontade de trabalhar com o cinema para a construção de outras imagens de África e sua cultura. Em entrevista à revista *Macau*, declara que a cultura à qual se refere estaria “atrás dos dramas que o continente tem vivido”.

(GOMES, 2011, p.1) Dessa forma, sua motivação para realizar filmes buscava revelar o que está além desse drama. Ainda na mesma entrevista, afirma que seus filmes visam “mostrar essa África positiva, que existe, e que tem muitas coisas a oferecer ao mundo”. (GOMES, 2011, p.1)

Em um filme mais recente, *Nha Fala* (2002), o projeto de Flora Gomes segue o mesmo caminho. A esse respeito afirma:

É simples. O filme foi feito baseado em que, ao contrário do que as pessoas pensam que a África é um continente só de guerras, violência, doenças e misérias, esta África é positiva. É uma África onde sonhamos, cantamos e dançamos como vocês. Esta África existe, só que não é vista pelos olhos das pessoas menos atentas.

Além dessa opção estilística, o cineasta quer pensar com o seu país. Quer seja pelo uso do crioulo como língua corrente em seus filmes, quer pelos cenários em que os realiza, quer pela presença de atores “não profissionais” e guineenses, essa opção dá forma a sua produção fílmica. O som ruidoso das ruas da Guiné são também recursos que nos conectam às ruas de Bissau. O cinema de Flora Gomes foge, em sua estética, às normas impostas ao cinema espetáculo e às suas narrativas e imagens midiáticas. A opção por planos de longa duração, por exemplo, mesmo que interrompidos por cenas que se intercalam, permite-nos vivenciar o filme sem sermos continuamente assediados por um narrador que tudo sabe e tudo controla.

Vemos, assim, um fio que perpassa sua obra: o exercício de construção de imagens que pensam seu país a partir de referências distintas daquelas que vinham sendo produzidas até então. Não custa salientar que o mesmo desassossego que guia seu trabalho, colocando seu país em perspectiva, insere todo o continente africano na mesma preocupação. E é ainda o mesmo fio condutor que nos conecta ao tema abordado no presente ensaio: a Utopia/Distopia como poética no cinema de Flora Gomes. Utopia encontrada nos finais inconclusos de dois de seus filmes – *Mortu Nega* (1987) e *Olhos Azuis de Yonta* (1992) – e no pano de fundo de seus roteiros. Talvez ela

possa ser encontrada inclusive na maneira como o cineasta constrói seu cinema e naquilo que o move a fazê-lo.

Não é preciso repetir – ou talvez seja – que o tema da Utopia vem, desde há muito, sofrendo distorções e esvaziamento. Seja através da desqualificação de seu sentido pelo pensamento liberal; seja pela necessidade das formulações marxistas que selaram o termo “socialistas utópicos” a fim de se afirmarem por oposição a ela; seja pelo momento histórico em que estamos vivendo, quando a “Era das Revoluções” já mostra seu fim. (ARANTES, 2001, p. 213) Ou mesmo pelo viés da ciência positivista, que deslocou o sentido da palavra Utopia dando a ela a ideia de ausência de método, traços de incommensurabilidade e imaginação. Neste caso, imaginação leva também um sentido pejorativo, idealista, irreal.

Penso que deva-se conceber a história não como uma linha evolutiva, onde vencedores e perdedores ocupam sempre espaços distintos de maneira coerente. Mas que, ao contrário, sempre houve quem levasse pensamentos dissonantes adiante sem, entretanto, ter sua voz elucidada. Dessa forma, o sentido da Utopia nunca deixou de persistir. Se atentarmos, veremos que está contido em uma série de atividades históricas e não há anacronia em pensarmos em Utopia contemporaneamente. Não obstante, esse tema tem sido cada vez mais explorado pelos críticos literários mundo afora e tem sua vivacidade renovada. Obviamente, a Utopia aqui evocada é aquela que deveria nos servir como meta a ser alcançada, orientação de ação para nosso espírito.

No entanto, se precisamos hoje de projetos que nos orientem para o futuro, a cidade Utopus, ora desenhada por Thomas Morus, não faz jus às necessidades e desafios contemporâneos que vivenciamos. Ainda assim podemos traçar um paralelo em comum entre o período em que cidades utópicas foram criadas e a realidade que vive, hoje, o continente africano. Maria das Graças de Souza (2001) nos lembra que as três cidades utópicas – Utopus de Morus (1516), Cidade do Sol de Frei Tommaso de Campanella (1613) e Nova Atlântida de Bacon (1627) – respondiam, de maneira distinta, a períodos

de extrema pobreza e fome por que passavam as cidades europeias. O cineasta Flora Gomes faz seu cinema movido pela busca de contribuir com imagens sobre Guiné e sobre África em oposição à insistência em mostrar um lugar das guerras, da fome e da miséria. Proposta singela que, justamente por esse motivo, poderá provocar repercussões impactantes. Ademais, o cineasta, outrora engajado nos projetos de libertação de seu país, se vê desafiado a pensá-lo impulsionado por outros projetos. Tendo o socialismo cedido lugar à abertura econômica – tema que circunda tanto *Mortu Nega* quanto *Olhos Azuis de Yonta* – Flora se pergunta a partir de seus filmes: que futuro será possível para Guiné?

FICÇÃO E REALIDADE NO CINEMA DE FLORA GOMES

Se Flora Gomes inicia seu trabalho com o cinema documentário, creio, no entanto, que separar sua filmografia entre cinema documentário e cinema ficcional não é a melhor maneira de pensá-lo. De fato há com *Mortu Nega* (1987), seu primeiro longa, e com *Olhos Azuis de Yonta* (1992) algo de novo em seu cinema. Mas não uma ruptura. Em primeiro lugar, *Mortu Nega* tem sido caracterizado como um filme que mescla estilo documentário e ficção. Este teria “traços de ficção” por ter sido realizado a partir de um roteiro que reconta um momento importante da história da Guiné – a guerra de libertação – e por ter sido encenado e construído. O mesmo filme, no entanto, conta com atores não profissionais e falantes do crioulo, e retrata uma história real com a participação de corpos reais. Flora Gomes usa ainda os conhecidos planos longos como predileção estilística, recurso esse que permite ao espectador grande aproximação com a imagem assistida. Nesse caso, creio ser pertinente não pensarmos na divisão entre cinema documentário e cinema ficcional, pois podemos observar nesses dois filmes de Flora características de realismo em suas opções estéticas. Além disso, o espectador de seu filme atua de forma engajada, visto que este lhe proporciona tempo

para pensar e repensar com e sobre o filme. Seus filmes, assim, são passíveis de várias interpretações.

No entanto, há de se advertir sobre o perigo que a multiplicidade de olhares suscita. Pois creio haver ainda, em Flora, uma perspicácia sutil que não é apreendida com facilidade. O cineasta recorre a uma ironia que confunde os mais desavisados. A ironia deveria ser elemento a se considerar em *Olhos Azuis de Yonta* para que possam ser percebidos outros aspectos de seu cinema no lugar das análises apressadas que esvaziam os símbolos por ele utilizados.

Assim, sugiro três apontamentos nesse ensaio: o cinema de Flora Gomes pode ser visto como um contínuo de pensamento que prossegue em construção em cada um dos seus filmes; o fio que os une contínuo é o fio da Utopia, com pitadas de constatações distópicas e recursos do estilo realista; descreverei esse estilo que está presente em muitos de seus filmes, a partir de *Olhos Azuis de Yonta e Mortu Nega*. Assim, entenderei sua obra como parte de um pensamento que vem sendo formulado pelo realizador a respeito de questões históricas e políticas de seu país. Entendo que a predileção de Flora Gomes por finais inconclusos nos permite imaginar que esses façam parte de uma continuidade intertextual, ela mesma constitutiva de uma poética da Utopia/Distopia.

Olhos Azuis de Yonta inicia-se com um longo *travelling* que acompanha a entrada em Bissau: um convite a entrarmos naquele universo. O filme apresenta uma estética econômica, com falas simples entre personagens que conversam em crioulo, mas conta também com monólogos profundos e reflexivos. Dedicado a seus filhos e às crianças de Guiné-Bissau, *Olhos Azuis* poderia ser uma história de amor. É certo que Flora Gomes lança mão da narrativa de uma história de amor, guiando o filme a uma trama que envolve Yonta (Maysa Marta), Zé (Pedro Dias) e Vicente (Antonio Simão Mendes) em encontros e desencontros: Zé ama secretamente Yonta, que ama Vicente, que está comprometido com muitas atividades de trabalho e pensamentos acerca de seu país e acaba por tornar sua relação com Yonta um pouco distanciada. No entanto, a opção narrativa tão comum a tantos ou-

tros filmes apresenta aqui um aspecto distinto. Nesse filme, a história de amor, que poderia ser banal, é ela mesma sátira a esse estilo e aos temas percorridos nesse trabalho. Zé, ao escrever para Yonta uma carta de amor, copia dos livros europeus onde os personagens possuem olhos azuis. Sem se importar com este fato Zé acha bonito o que vê escrito nestes livros. Uma crítica ao eurocentrismo perpassa aquilo que poderia ser interpretado apenas como uma história de amor.

Assim, a opção pela história de amor é uma crítica sutil que se utiliza de um gênero fílmico frequentemente condenado à esterilidade. A poesia e a melancolia contidas na narrativa não combinam com uma história banal de amor. O autor deixa elementos ambíguos onde personagens possuem atuações tortuosas, sem a presença de personalidades marcadamente definidas. Além disso, a referência a olhos azuis presente nas cartas a Yonta é um grande enigma. A própria personagem questiona-se várias vezes a respeito de onde estaria o azul de seus olhos: “Olhos azuis... Será o reflexo das luzes da discoteca? E se foi o Vicente? Tenho que descobrir quem escreveu a carta”. Embora enigma, poderíamos também pensar os seus olhos como signo da história da Guiné atual, da abertura política, da Guiné da pós-independência... Tratar esse filme apenas como um filme de amor seria, portanto, incorrer em um erro simplista e superficial.

OLHOS AZUIS E A DISTOPIA

Se me permitem eleger, a cena que considero a mais bela em *Olhos Azuis de Yonta* (1992) – mas também a que apresenta a distopia de forma mais eloquente – é aquela em que somos apresentados a Santa. Homens saem do carro, acompanhados pela câmera em seu deslocamento até a casa de uma mulher que abre a porta:

Bom dia.

Bom dia.

Você é a Santa?

Sou eu.

Aqui o papel. Viemos para o despejo.

Santa olha o papel e sons de chocalhos vão gradativamente se ampliando. O efeito desse recurso é lançar aqueles que assistem ao filme a um estado emocional desconcertante. Interrompida brevemente por uma cena onde entra Yonta, voltamos a Santa através do mesmo som de chocalhos. Dessa vez vemos móveis na rua e uma mulher a protestar, *Olhos Azuis de Yonta* (1992):

- Camarada, me diga uma coisa. Camarada não tem família? Não tem mãe? É assim que nos põem na rua? Que crime cometemos?
- Minha senhora, a mim me mandaram fazer isso. Faço aqui meu trabalho e nada mais. Tenho aqui um papel.
- Não quero vê-lo. Não tem vergonha.

Temos a cena novamente interrompida e voltamos a ela, guiados pelo mesmo som de chocalhos, para uma casa montada a céu aberto. Santa limpa os móveis da casa com naturalidade e Belante (Bia Gomes), mãe de Yonta, está sentada na cama fitando Santa, descrente ao que assiste.

A cena brevemente descrita, intercalada por uma montagem paralela de cenas em que está presente Yonta, dramatiza de uma só vez várias faces da distopia presente no filme: as substituições de valores de solidariedade comuns no país em outros tempos pelos valores capitalistas e individualistas; as injustiças e desigualdades que a abertura econômica provoca nos países da pós-independência; a convivência dos guineenses em relação a essas injustiças. Nesse sentido, Flora Gomes parece enviar recados que pareceriam direcionados aos guineenses, mas que têm toda possibilidade de alcançarem pessoas de outros lugares do mundo. Esse mesmo tema apareceu anteriormente em seu filme *Mortu Nega* (1987), que pode ser pensado em três cadências – a guerra, a vida na aldeia e o tempo mítico. Nesse filme, o tempo da aldeia é narrado a partir dessas mesmas constatações distópicas.

CRIANÇAS: METÁFOTAS PARA PENSAR A UTOPIA

A presença das crianças mereceria um ensaio à parte. São elas que iniciam o filme, são elas que o terminam, a elas é dedicado. No início as crianças carregam pneus onde estão escritos os anos importantes para Guiné desde a independência até o ano de 2000. O pneu do ano 2000 é empurrado por Amilcarzinho (Mohamed Lamine Seidis), irmão de Yonta, evocando imediatamente o futuro do país. A presença das crianças também é fundamental na cena de Santa. Na sequência, Santa vai até a cartomante e Amilcarzinho se organiza com outros meninos para levar novamente os móveis até a casa da qual foram despejados. Não são raras as vezes em que o futuro desse personagem é interrogado. Há também uma cena onde ele, por não saber onde está seu pneu, exclama: “*Meu futuro se vê cada vez mais incerto!*” É também ele que se engaja em um autotreinamento para ser jogador de futebol na seleção de Portugal. Esse projeto, levado muito a sério pelo garoto, ora é motivo de chacota dos pais, ora da implicância de Yonta. Assim, são as crianças que evocam o futuro nos filmes de Flora e é nelas que o cineasta deposita as possibilidades de Utopia.

Outro aspecto narrativo recorrente tanto em *Olhos Azuis* (1992) quanto em *Mortu Nega* (1987) é a presença do tempo. Passado, presente e futuro são sempre evocados. Em *Mortu Nega*, como mencionado anteriormente, as três cadências de tempo nos informam algo: o tempo da guerra é rápido e violento; o tempo da aldeia é lento e descrente; o tempo final é mítico e aberto. Em *Olhos Azuis* (1992) há, por sua vez, a citada cena onde os meninos empurram pelas ruas as datas históricas da Guiné, ligada a uma cena na escola onde se tem aula sobre as mesmas datas. Há, ainda, a presença do relógio de cinto da Yonta. O tempo, marcador da história, inspirador de ações para o futuro, é carregado simbolicamente por essa poética da Utopia/Distopia. Nela o futuro aparece ora referido com descrença, ora depositando toda esperança nas crianças. Da mesma maneira, a alusão ao tempo histórico já estava presente em *Mortu Nega* (1987) e a escola é novamente o espaço escolhido para essa reflexão. Nesse filme há

uma cena em que o professor ensina Português para os alunos e pergunta o que seria a luta para eles. As respostas variam. Duas se destacam. A primeira, vinda de uma jovem: *“Para mim luta é pela comida dos meus filhos”*, ao que outro, um ex-combatente, responde: *“Para mim luta é estar combatendo contra os portugueses ao lado dos meus companheiros.”* O professor conclui: *“Para você a luta foi ontem, para ela a luta é hoje. A luta continua”*. (NORTU..., 1987)

Ainda a respeito do tempo, Yonta recebe de Vicente um presente curioso que passa, daí em diante, a compor o cenário do filme. O acessório rouba a cena e passa a chamar tanta atenção quanto Yonta, se não mais: um “relógio de cinto”, conforme ela o descreve. O cinto torna-se um acessório obrigatório e Yonta passa a usá-lo em todas as ocasiões, por cima dos seus vestidos. Também entre os personagens o relógio rouba a cena: *“Que horas são minha linda?”* pergunta-lhe um admirador enquanto ela anda pelas ruas de Bissau. *“Hora de você ter juízo”*, responde-lhe Yonta. A presença do relógio de cinto é inquietante, nos convida a pensar sobre ele: seria um indicador da modernidade? Da moda? Em todo caso, trata-se de um objeto que chama atenção tanto pelo absurdo de sua presença quanto pela indiferença de Yonta.

Próximo ao fim do filme, Zé encontra Yonta e lhe pede as cartas de volta, dizendo que elas não fazem mais sentido: *“O teu relógio parou, Yonta.”* Na cena seguinte, banhada por um brilho azul de outro mundo, a alta sociedade de Bissau se reúne para uma absurda recepção de casamento à beira de uma piscina. Amanhece, e os convidados dormem nas espreguiçadeiras enquanto pescadores jogam suas redes nessa piscina. Vicente está sentado abatido em um canto, e de repente Yonta e as crianças de Bissau surgem e começam a dançar em volta da mesma.

Quiçá essa cena nos remeta ao início do filme, onde essas mesmas crianças correm pelas ruas de Bissau, cada uma rolando um pneu, cada um numerado com um dos anos entre o ano da independência e o ano 2000. Difícil não imaginarmos que o filme nos direcione ao futuro: futuro no qual os jovens terão seus próprios sonhos, sonhos

esses que os permita fazer algo real na África, ou na Guiné. Ao refletir sobre o filme em uma entrevista (2005, p.1), Flora Gomes afirma que haveria ali um personagem além dos já citados:

um personagem incomum, que gradativamente muda tudo, o movimento e a cor do filme: é Bissau, a capital da Guiné-Bissau, onde eu sempre vivi... Ao longo de cinquenta anos, à medida que eu envelhecia relutantemente, eu vi Bissau recuperando sua juventude dia após dia, eu ouvi a cidade mudar de língua, mudar de sonho, mudar de objetivo.

Assim, com um final à primeira vista *nonsense*, Flora encerra *Olhos Azuis de Yonta* (1992). Guiando-nos para um final inconcluso, aberto a possibilidades dançadas e brincadas pelos jovens da Guiné.

POÉTICA UTOPIA/DISTOPIA

Poderíamos, por fim, enumerar resumidamente o que caracterizaria a poética da Utopia/Distopia presente nesses dois filmes de Flora: a temática do tempo, a presença das crianças e dos jovens, a história como base para pensar o passado e, sobretudo, o futuro. Resta saber o que temos de realismo: a preferência ao uso de planos sequência, o uso do som ruidoso que nos remete às ruas de Bissau, as personagens que falam crioulo e correm pelas ruas da Guiné em um cenário real. E ainda o realismo dos atores em ambiente familiar e familiarizado, a apresentação da Guiné em cenas onde mesmo a encenação tem algo de improvisado e de pouco ensaiado, permitindo-nos observar o caráter artesanal que dá ao filme seu tom de realismo.

Se por um lado o cinema de Flora Gomes é marcado por uma construção utópica, tal como ficou claro no caso de *Olhos Azuis de Yonta* (1992) e *Mortu Nega* (1987), ele é sempre perpassado por pitadas de distopias contemporaneamente construídas que revelam o cinema nada ingênuo do cineasta. Apresentado em um movimento dialético, onde não haveria utopia sem distopia, Flora recorre a recursos estéticos que dão ao seu cinema certo tom de realismo. Além disso, a justa combinação entre sutileza, poesia e ambiguidade satí-

rica revela uma sofisticação de pensamento na produção dos seus filmes que desafia qualquer limitação material para sua produção.

REFERÊNCIAS

- A MASCARA. Direção: Flora Gomes. Guiné Bissau: Centre Cultural Franco-Guineense produtora. Editora La Huit, 1994. 1 vídeo cassete, VHS, son.,color.
- A RECONSTRUÇÃO. Direção: Flora Gomes. Documentário com co-direção de Sérgio Pina, 1977.
- ANOS do oça luta. Direção: Flora Gomes. Documentário, 1978. 1 vedecassete (129 min), VGS/NTSC, color, legendado.
- ARANTES, Paulo Eduardo. *Nação e imaginação. Revista Sexta-feira*, São Paulo: Editora 34, 2001.
- AS DUAS faces da guerra. Direção: Flora Gomes. Narração com Diana Andringa e Flora Gomes, 2007.1 DVD (100 min), color.
- BARLET, Olivier. Entretien d'Olivier Barlet avec Flora Gomes. *Africultures*, Paris, 1997. Disponível em: <<http://www.africultures.com/php/index.php?nav=article&no=2482>>. Acesso em: 16 nov. 2011.
- COMOLLI, Jean Louis. *Ver e poder: a inocência perdida: cinema, documentário, televisão, ficção*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.
- COMOLLI, Jean-Louis. *Fim do fora-de-campo?*. Belo Horizonte: Catálogo forumdoc.bh, 2006.
- GOMES, Flora. *Cineport*. Festival de Cinema de Países de Língua Portuguesa, 2005. Disponível em: <http://www.festivalcineport.com/2005/detNoticias.asp?codigo_noticia=56>. Acesso em: 29 ago. 2012.
- GOMES, Flora. Revista Macau. Macau, n. 4, 2011. Série 4. Disponível em: <<http://www.revistamacau.com/rm.asp?id=004111>>. Acesso em: 16 nov. 2011.
- GOMES, Flora. *Revista Panoramique*, Paris, maio 1992.
- MORTU nega. Direção: Flora Gomes. Intérpretes: Bia Gomes; Tunu Eugenio Almada; Mamadu Uri Baldé, 1988. 1 bobina cinematográfica (85 min.), color, legendado. 35 mm.

NAGIB, Lúcia. *Yaaba, cinefilia e realismo sem fronteiras*. Belo Horizonte: Catálogo forumdoc.bh, 2009.

NHA FALA. Direção: Flora Gomes. Intérpretes: Fatou N'Diaye; Jean-Christoph Dollé; Ângelo Torres; Bia Gomes; Jorge Quintino Biague; Carlo Imbombo. Produção: Fado Filmes, Les Films de Mai, Samsa Films. François Hadji-Lazaro, Denièle Evenou, Bonnafet Tarbouriech, 2002. 1 DVD (85 min), color.

O REGRESSO de cabral. Direção: Flora Gomes. Documentário com co-direção de Sana N'hada, 1976.

OS OLHOS azuis de Yonta. Direção: Flora Gomes. Intérpretes: Maysa Marta; António Simão Mendes; Pedro Dias; Diana Vaz; Mahamed Seidi; Bia Gomes. Guiné-Bissau: Vermedia. Co-produção Arco-Íris; Euro Creation. 1992. (96 min), color.

PO DI sangui. Direção: Flora Gomes. Produtor: Jean-Pierre Gallepe. Intérpretes: Dulcineia Bidjanque; Dadu Cisse; Edna Évora; Bia Gomes; Adama Kouyate; Ramiro Naka. Guiné Bissau: Arco Iris; Tunisie: Cinéfilm; Paris: Films Sans Frontières 70; boulevard de Sébastopol 75003; Portugal: SP Films, 1996. (90 min).

SCHULER, Evelin et al. *Utopia*. São Paulo: Editora 34, 2001.

SOUZA, Maria das Graças. O real e seu avesso: as utopias clássicas. *Revista Sexta-feira*, São Paulo, n.6, 2001.

MOUSTAPHA ALASSANE, UM *BRICOLEUR* NO CINEMA DO NÍGER

Cristina dos Santos Ferreira

INTRODUÇÃO

Moustapha Alassane nasceu em N'Dougou, no Níger, em 1942. Suas primeiras iniciativas de criar imagens animadas foram apreciadas por poucos espectadores que assistiram a *Le Piroquier* e *La Pileuse de mil*¹, duas curtas experimentações com duração de dois minutos cada uma. O ano de 1962 marca o início de sua trajetória como realizador de filmes, quando produziu quatro curtas-metragens. Além das duas animações acima citadas, o cineasta também escolheu uma lenda tradicional do povo Djerma² e a história de um casal desse mesmo grupo étnico do Níger como temas para produzir dois outros curtas em 16mm: *La Bague du Roi Koda* (24') e *Auroré* (30').

Partindo da experimentação lúdica com a luz de um lampião a querosene, quando jovem, Moustapha Alassane projetava imagens em uma pequena tela translúcida, inspirado pelas projeções de som-

1 Ver <<http://www.africine.org/?menu=fiche&no=3565>>

2 Djerma: grupo étnico do Níger

bras chinesas.³ O realizador nigerino criou uma espécie de lanterna mágica⁴ a partir de uma caixa de madeira, e começou a animar seus desenhos.

O documentário de Maria Silvia Bazzoli e Christian Lelong, realizado em 2009, nos apresenta este “cineasta do possível”. A caixa mágica que Alassane usava para projetar imagens foi reconstruída para o filme. O realizador rememorou o período em que desenhava seus personagens para projetá-los na tela do brinquedo ótico que o aproximou do cinema e da prática poética da animação.

O filme animado emerge do mesmo dispositivo que funda o cinema, a partir do manuseio poético, porém crítico, da instrumentalidade do dispositivo fílmico. (GRAÇA, 2006) Compartilho das proposições de Marina Estela Graça (2006) que nos provoca um novo olhar sobre as práticas de criação do cinema de animação. A pesquisadora constrói uma análise da poética do cinema de animação, “um estudo do filme animado do ponto de vista da relação entre o autor e as possibilidades do discurso”. (GRAÇA, 2006, p. 14) Segue por um caminho distinto do escolhido por Alberto Barbosa Junior (2005) e por outros pesquisadores dessa temática, que optaram por discutir a técnica e estética do filme animado.

Trago aqui algumas reflexões sobre as criações desse realizador nigerino que introduzem a abordagem sobre o mesmo autor desenvolvida no doutorado em Ciências Sociais na Universidade Federal do Rio Grande de Norte (UFRN). Neste texto, optei por destacar dois dos filmes de Alassane, que identifico como marcantes em sua trajetória e fundadores de sua relação com a expressão cinematográfica. Em primeiro lugar, uma ficção de média-metragem, na qual elabora sua própria leitura do gênero *western*, e em seguida um filme de animação, em que o autor constrói uma sátira política. Os dois filmes

3 Sombras chinesas: figuras desenhadas e recortadas que, a partir de uma fonte luminosa são projetadas em uma tela translúcida, prática que surgiu na China, por volta de 5000 a.C. Também conhecido como teatro de sombras.

4 Lanterna Mágica: caixa iluminada internamente por uma fonte de luz que possibilita a visão de desenhos que passam por uma lâmina de vidro e são projetados em um fundo branco. Sua invenção é creditada ao alemão Athanasius Kircher, que a criou por volta da metade do século XVII.

foram realizados em meados da década de 1960 do século passado. A reflexão que se segue, como já dito, é parte integrante de uma investigação sobre a relação com o cinema e com a criação de “imagens em movimento” deste cineasta nigerino. O processo de elaboração de obras cinematográficas, o espaço-tempo de realização dos filmes e o próprio “ato de fazer cinema” são de importância crucial, maior até que o próprio produto que se cria. No estudo iniciado sobre a obra de Alassane, busco algumas pistas para compreender outra parte constituinte do processo espetacular cinematográfico: a que envolve a criação e projeção de imagens animadas.

O CINEMA NO NÍGER

Precedendo a reflexão proposta sobre a trajetória de Moustapha Alassane, considero importante situar a origem e o contexto da produção cinematográfica do Níger. Este país situa-se na região norte e ocidental do continente africano, espaço geográfico no qual se formaram 12 Estados-nação no limiar da década de 1960, quando iniciado o processo de independência de parte do extenso território africano, que até esse período fora colonizado pela França. (ARMES, 2007) Os governantes que assumiram o poder nesse grupo de países dentre os quais destaco o Níger adotaram um modelo centralizador e autocrático, que não favoreceu o crescimento econômico e desencadeou processos de insatisfação provocando a ocorrência de sucessivos golpes de Estado. Os cineastas e todos aqueles envolvidos com a produção cultural nesses países precisaram encontrar formas de operar, o que significava buscar condições para criarem seus filmes. (ARMES, 2007)

Conforme divulgou o pesquisador Roy Armes (2007), o Níger possui somente 12 salas de cinema e um total de 12 filmes realizados. Um único longa-metragem foi produzido em 35mm e os demais em formato 16mm. O grupo de principais realizadores do Níger é formado por quatro cineastas autodidatas e que “representam o cinema africano a partir de dentro” sem o distanciamento encontra-

do na obra de intelectuais educados na Europa. (BOUGHEDIR, 1984 apud ARMES, 2007, p. 166) No contexto da pequena produção cinematográfica do Níger, Moustapha Alassane se apresenta como principal diretor e optou por construir sua trajetória da forma mais independente possível. Dentre os principais filmes que realizou estão os curtas de animação: *La Mort de Gandji*, *Bon voyage*, *Sim*, *Samba le grand* (1977) e *Kokoa* (2001). Seu primeiro curta-metragem ficcional foi produzido no ano de 1962, *Aouré*, em formato 16mm. Em seguida fez *La Bague du Roi Koda*, *Le Retour d'un Aventurier*, além de dois longas-metragens: *Femme, villa, voiture, argent* e *Toula*, ou *Le Génie des Eaux*.

ENCONTROS COM OUTROS CINEASTAS

Atuando como mecânico em Niamey e, em seguida, trabalhando no Institut Français de L'Afrique Noire (IFAN), no início da década de 1960, Moustapha encontrou o antropólogo e cineasta francês Jean Rouch. Por meio desse contato, conheceu Claude Jutra, um canadense que atuava no National Film Board of Canadá (NFBC), do qual se aproximou e com o qual passou a trocar correspondências. Manifesto nas cartas enviadas para Jutra, o desejo de Moustapha de realizar filmes de animação o levou ao Canadá, onde conheceu e estagiou com o animador de origem escocesa Norman McLaren, considerado um mestre da experimentação no gênero do cinema de animação. Conforme apresenta a pesquisadora Marina Estela Graça (2006), McLaren ficou conhecido mundialmente pelas inúmeras técnicas de animar imagens que divulgou, e que, se não foram criadas por ele, pelo menos foi responsável por sua difusão. O animador revelou possibilidades expressivas por meio dessas técnicas que não haviam sido exploradas por outros realizadores. Para essa estudiosa da obra de McLaren, o maior legado deixado por ele foi uma poética, uma atitude crítica e criativa no interior do próprio cinema. Desta forma, contribuiu para definir:

a identidade do cinema de *todos* os filmes, tal como hoje se apresenta, enquanto modo de expressão único no contexto das linguagens e das práticas artísticas contemporâneas [...]. O gênio de Norman McLaren encontrar-se-ia tanto no caráter de sua obra fílmica – no modo pelo qual a construiu com base num trabalho meticuloso de exploração, análise e criação de elementos de expressão e de percepção, apetrechos e respectivas aplicações no nível do discurso – como na atitude de gestão e de apropriação dos aspectos relacionados à sua produção. (GRAÇA, 2006, p. 37)

Nas criações animadas de Moustapha Alassane, o que vejo ecoar de mais significativo do encontro com Norman McLaren foi sua opção pela simplicidade e pela articulação criativa a partir dos recursos de que dispunha e que estavam ao seu alcance. No entanto, nunca abriu mão de incorporar novos recursos tecnológicos, como a informática, no decorrer de sua carreira como realizador. Neste sentido, Alassane assume o que chamo de um espírito *bricoleur*. Recorrendo ao que Levi-Strauss (1997) apresenta na obra *O pensamento selvagem*, o *bricoleur* é aquele que trabalha com suas mãos, faz uso de meio indiretos e, com isso, pode chegar a resultados imprevistos. O *bricoleur* demonstra habilidades para realizar inúmeras e diversificadas atividades, mas não subordina nenhuma dessas atividades à aquisição de matérias-primas e de instrumentos, pois estes são concebidos e buscados na medida do projeto que realiza. A escolha e a conservação dos elementos dão-se em função do princípio de que “isso sempre pode servir”. (LEVI-STRAUSS, 1997, p. 33)

A bricolagem de Moustapha Alassane se apresenta no leque de gêneros cinematográficos que o autor percorre ao construir sua obra fílmica. Experimentou a simples projeção de imagens em sua caixa de madeira, permitiu-se criar animações a partir de traços simples em tinta preta sobre o fundo branco, em seguida, produziu bonecos articuláveis para realizar filmes usando a técnica do *stop-motion*⁵. Ao mesmo tempo, seguiu pelas veredas das narrativas ficcionais sobre

5 *Stop-motion* é uma técnica de animação na qual registra-se quadro a quadro o movimento de modelos articuláveis ou objetos, a medida em que as mãos do animador constroem a trajetória desse movimento.

contos orais de seu país e passeou pelos vastos territórios de aventuras dos filmes de *cowboy*.

De volta ao Níger, Moustapha realizou *La Mort du Gandji*⁶ em 1965 e, no ano seguinte, o filme *Bon Voyage Sim*, duas películas independentes. A primeira delas tornou-se conhecida como a primeira obra do cinema de animação produzida no continente africano. Como personagens dos dois curtas de animação ele desenhou sapos que representavam a população de um reino no primeiro filme, e de um país, no segundo. Moustapha (2000) já afirmou em entrevista concedida ao crítico francês Olivier Basquet sua preferência e simpatia por esses répteis. O diretor nigerino declarou seu desejo de mostrar nas telas um animal que, na região onde viveu, aparecia por um curto período do ano e logo desaparecia por causa do calor excessivo. Segundo ele, a elaboração do roteiro de um filme de animação lhe possibilita um “espaço de liberdade que permite tratar certos assuntos sem abordá-los frontalmente, dizendo ao mesmo tempo muito da realidade dos países africanos”. (MOUSTAPHA²⁰⁰⁹) Alassane considera que animais, como sapos ou camaleões, são as personagens ideais para seus filmes animados.

Em entrevista concedida a Dan Yakir (1978), o cineasta francês Jean Rouch apresentou Moustapha Alassane como o homem que se responsabilizaria por fazer um novo cinema no Níger, ressaltando suas qualidades como autor. (YAKIR, 1978) Foi no mesmo espaço geográfico em que realizou muitos de seus filmes, o Níger, que Rouch e Moustapha se encontraram. Alassane trabalhou no Institut Français de l'Afrique Noir (IFAN) no período em que o instituto estava sob a direção do antropólogo francês. (VIEYRA, 1975)

No início dos anos 1960, Rouch já havia realizado muitos filmes no Níger. Com formação em Engenharia, o francês chegou à África Ocidental para exercer a função de construir pontes e estradas, no início da década de 1940. No final da mesma década, mudou o rumo

6 O filme *A Morte de Gandji* não está disponível comercialmente, mas foi possível ver algumas cenas do filme no documentário *Moustapha Alassane: o cineasta do possível* de Christian Lelong e Maria Silvia Bazzoli.

de sua vida profissional abandonando a Engenharia para construir uma criativa carreira como cineasta e antropólogo, passando a realizar filmes e estudos etnográficos sobre diversos grupos étnicos e rituais africanos. O grau de intensidade e obstinação que investiu na carreira que abraçou o levou a defender uma tese sobre os Songhay⁷ em 1952, além de produzir outros inúmeros textos antropológicos e realizar cerca de 100 filmes, obra que se traduz atualmente como a mais importante no campo do cinema etnográfico. (SILVA, 2010)

Em um sensível, e não menos preciso texto, Jean-André Fieschi (2010) se deixa levar pelas “derivas da ficção” de Jean Rouch. Para Fieschi, Rouch inventava um espaço lúdico que ele provocava, ao mesmo tempo em que dele se apropriava. A primeira sequência deste movimento foi deflagrada no filme *Moi, un Noir* (Eu, Um Negro), realizado em Abidjan, na Costa do Marfim, em 1957. O que Jean Rouch propunha era que os jovens nigerinos interpretassem seu próprio cotidiano na tela. Fieschi dizia que, nesse momento da criação rouchiana, já não se tratava mais de tentar abstrair a presença do aparato técnico, da câmera de filmar, “como se” esta não estivesse ali, a exemplo dos filmes etnográficos. Cabia agora mais, transformar o papel da câmera, afirmando sua função e presença, “transformando um obstáculo técnico num pretexto para o desvelamento de coisas novas e surpreendentes”. (FIESCHI, 2010, p. 30) Para Fieschi esse foi um marco na carreira de Rouch, pois como que em um rito de passagem, deixou de ser apenas “observador de ritos” e passou a “criador”, à sua maneira.

Os filmes que se seguem a produção de *Eu, um Negro*, são *Jaguar*, cujas filmagens foram iniciadas em 1954 e finalizadas em 1967, e *Petit à Petit* (Pouco a Pouco). O último filme desta sequência de obras nomeadas por muitos autores de etnoficções de Jean Rouch foi a série *Petit à Petit*, dividida em três episódios, em sua versão mais longa e apresentado em uma segunda versão, com 92 minutos de duração.

É a versão mais curta de *Pouco a Pouco* (título do filme traduzido para o português) que me inspira a seguir também um percurso

7 Songhay: grupo étnico da África Ocidental

lúdico e interpretar a breve participação de Moustapha Alassane no filme. Os jovens africanos que participaram desse filme se identificam na obra com seus verdadeiros nomes.

Em sua atuação no filme de Jean Rouch, Alassane representa o papel de um jovem nigerino que iniciava suas atividades profissionais como funcionário da empresa *Pouco a Pouco*. Administrada por Damouré Zika e por alguns de seus amigos, a empresa da ficção atuava no ramo de exportação de peixes e de carne bovina para a França e outras partes do mundo, e importação de outros produtos como tecidos e açúcar para o continente africano.

Em *Petit à Petit*, já nas primeiras cenas, Moustapha Alassane surge na tela e é o personagem coadjuvante que se aproxima do chefe, o protagonista Damouré Zika, anunciando a construção de um arranha-céu por outra sociedade empresarial em Niamey. Na trama, os sócios de “Petit à Petit” aceitam que Damouré vá à Paris para conhecer e se inteirar sobre a construção de grandes edificações. Após algum tempo, o protagonista Damouré retorna e constrói um arranha-céu em sua cidade. No trecho final do filme os sócios da empresa concluem que a construção do prédio acabou por acarretar mais problemas do que proporcionar soluções para melhoria da qualidade de vida na localidade. Portanto, decidiram abandonar o projeto e o negócio empresarial, recusando-se a adotar um modelo de progresso tecnológico. Em uma das cenas finais do filme, o protagonista Damouré informa ao personagem Moustapha Alassane que os sócios têm a intenção de abandonar a empresa de exportação e importação e retomarem seus modos de vida anteriores. Pretendiam voltar a viver em cabanas de palha, retomar as atividades que desenvolviam antes de se tornarem empresários, como a pesca, o pastoreio e a criação de animais. Nesse momento do filme, o jovem Alassane, dialogando com o chefe Damouré, pronuncia a seguinte frase: “O objetivo que buscamos não é o de sermos melhores que os europeus. A utopia é a de manifestarmos nossa existência”. Após pronunciar esta frase, o personagem de Moustapha é quem assume a empresa que fora deixada pelos demais sócios.

Ao refletir sobre a obra de Jean Rouch, Deleuze (2007) nos apresenta a noção de cinema-verdade. Como diz Deleuze (2007), na obra de Rouch o personagem não é mais real ou fictício, da mesma forma que não podemos vê-lo objetivamente ou subjetivamente:

a ruptura não está entre a ficção e a realidade, mas num novo modo de narrativa que as afeta [...] Então o cinema pode se chamar cinema-verdade, tanto mais que terá destruído qualquer modelo de verdade para se tornar criador, produtor de verdade: não será um cinema da verdade, mas a verdade do cinema. (DELEUZE, 2007, p. 182-183)

Retomando a frase pronunciada no final de *Petit à Petit* por Moustapha Alassane, em sua “autorrepresentação” esse se posiciona como o funcionário da empresa Pouco a Pouco que não pretende abrir mão de atuar no mercado e assume a continuidade do negócio. No filme realizado por Jean Rouch com o grupo de jovens nigerinos, os dizeres de Moustapha Alassane sugerem, a partir de um “momento fílmico”, a apresentação de um jovem realizador africano que começava a produzir seus primeiros filmes nesse mesmo período.

A ruptura no novo modo de narrativa que os afeta não está entre a ficção e a realidade. (DELEUZE, 2007) Continua dizendo Deleuze que a personagem não é mais real ou fictícia, “é uma personagem que vence passagens e fronteiras porque inventa enquanto personagem real, e torna-se tão mais real quanto melhor inventou”. (DELEUZE, 2007, p. 184)

Em seguida, proponho a reflexão sobre duas criações fílmicas de Moustapha Alassane realizadas em 1966, embora de gêneros muito distintos: uma releitura dos filmes de faroeste e uma animação que satiriza a situação política instaurada no Níger, no período de pós-independência.

O RETORNO DE UM AVENTUREIRO

Em *Le Retour d'un Aventurier* (O Retorno de um Aventureiro), Alassane recria localmente os filmes de *cowboy*. O filme ficou conhe-

cido como o primeiro *western* africano. A narrativa de 1966 é elucidada pelo próprio título do filme e conta a história de um jovem nigerino que retorna de uma viagem ao continente americano. O personagem do aventureiro presenteia os amigos de sua aldeia com acessórios usados pelos *cowboys* nos filmes de faroeste.

A produção do filme *Le Retour d'un Aventurier*, na interpretação de Paulin Vieyra (1975) foi influenciada pelas “etnoficções” que Jean Rouch realizou alguns anos antes, tais como: *Moi, un Noir*, *Jaguar* e *Petit à Petit*, seja em sua escolha temática ou na trama construída. Como autor de um dos primeiros estudos sobre os cinemas africanos, Vieyra resalta marcas do estilo rouchiano no filme *O Retorno de um Aventureiro* ao discutir a produção cinematográfica de Alassane.

De certo, não há como negar que a temática escolhida por Moustapha – o retorno de um jovem africano que visita o continente americano e traz na bagagem alguns ícones da cultura cinematográfica ocidental – assim como a própria elaboração fílmica, tenham semelhanças com as narrativas e a forma de realização das “etnoficções” de Rouch, já citadas acima. Esta influência pode ser percebida na escolha dos nomes dos personagens que os jovens da aldeia representam na trama. Eles assumem identidades inspiradas nos nomes de atores e diretores americanos dos filmes de *cowboys*. No entanto, identifico diferenças na forma de apropriação que Moustapha faz do gênero *western* ao realizar sua produção. O potencial criativo dessa apropriação se torna mais visível quando assistimos ao filme do francês Serge-Henri Moati, o documentário *Les Cow-boys sont Noirs* sobre o processo de filmagem do *Le Retour d'un Aventurier*. O documentário realizado paralelamente a produção de Alassane, chama atenção para a importância e as particularidades do “processo de produção” dessa obra ficcional. No *western* criado por Alassane, o autor constrói uma paródia sobre os filmes de *cowboy*. Como apresenta Moati, os filmes desse gênero ocupavam uma parcela significativa das telas dos cinemas do continente africano em meados da década de 1950, quando cerca de 150 filmes americanos, três filmes

por semana, eram exibidos nas 220 salas de cinema existentes nesta região norte ocidental da África.

O diretor se apropria da linguagem do gênero *western* para satirizá-la. Na produção do *Retorno de um Aventureiro* toda a aldeia escolhida como locação para as filmagens foi envolvida na produção. (VIEYRA, 1975) Em *Les Cow-boys sont Noirs* uma das cenas mostra jovens reunidos para cantarem as músicas que compunham a trilha sonora do filme na cidade onde foi realizado. Em muitos momentos, o documentário apresenta os bastidores do filme realizado por Moustapha, mostrando cenas do processo de filmagem de *O Retorno de um Aventureiro*.

O realizador não apenas se aventura pelos longos planos abertos do *western*, mas propõe a criação coletiva com os que atuam no filme, discutindo sobre a experiência de produzir os filmes do gênero, como os que os africanos assistiam nas telas do cinema de suas cidades. A meu ver, a importância da obra está mais no desvelamento do processo de produção do filme junto com o grupo de atores e pessoas envolvidas. Portanto, a apropriação coletiva do espaço da aldeia e o período de tempo em que envolveu o grupo de atores e técnicos com as filmagens se tornam mais importantes que o resultado que se vê no produto final. Neste sentido, o documentário de Serge Henri-Moati funciona como um complemento fundamental nos momentos em que *Le Retour d'un Aventurier* for exibido para os mais diversos públicos.

E, nessa releitura do *western*, Moustapha Alassane produz uma bricolagem a partir da reconstrução local do próprio gênero fílmico.

O *Retorno de um Aventureiro* começa com uma cena de discussão entre alguns jovens em sua aldeia interrompida pela chegada de outro jovem que traz uma cela de cavalo que comprara para mostrar aos amigos, avisando a todos que Jimi está para retornar de sua viagem ao exterior. Na cena seguinte, dois jovens atacam um pastor para roubar-lhe um carneiro. O filme inicia mostrando o cotidiano de uma aldeia africana na qual o grupo de jovens vive e se relaciona.

A chegada de um avião da Air Afrique anuncia a volta do aventureiro Jimi de uma viagem longa. Os letreiros iniciais apresentam que a produção foi realizada no Níger com a participação do IFAN e do Consortium Audiovisual Internacional. A trilha sonora composta pelo músico local Amelonlon Enos apresenta na letra que a aventura de Jimi e de seus amigos no cinema está para começar. O som é de uma guitarra tocando um estilo musical *country*. O protagonista Jimi entra em um táxi e dialoga com o motorista sobre o crescimento da cidade. O carro estaciona em frente a um conjunto de edifícios residenciais. Nesse segundo momento do filme, vemos um cenário moderno que contrasta com o da aldeia mostrada nas primeiras cenas. O filme parece seguir uma tendência apontada por Boughedir (2007) de trazer um dos tipos de conflitos costumeiramente encontrados em muitos filmes de realizadores africanos entre o tradicional e moderno, a aldeia e a cidade.

O protagonista Jimi finalmente desembarca em sua aldeia ao descer da carroceria de um caminhão e é recebido por alguns amigos e pela namorada que deixou antes de partir. Os amigos prepararam um almoço para recepcioná-lo e nesse momento fica claro o motivo do furto do animal, pois esse era o prato que estava sendo servido a todos. Jimi abre sua mala e distribui aos colegas as indumentárias de *cowboy* que trouxe. Todos se vestem e enfileirados recebem, cada um, suas novas identidades: Black Cooper, John Kelly, Casse Tout, Billy Walter. A namorada de Jimi também está vestida com roupas de *cowboy*, mas recebe o nome de “Rainha Christina”. Alguns dos nomes que os personagens usam têm como inspiração atores dos *westerns* americanos como Gary Copper, Clint Walker e Gleen Ford. O nome da personagem feminina foi inspirado no filme com o mesmo título, de 1931, estrelado por Greta Garbo. Já na abertura do filme *Les Cowboys son noirs* de Serge-Henri Moati, os jovens se apresentam dizendo o que fazem em seu cotidiano na localidade e quais atores dos filmes de faroeste preferem. Um deles é cineasta do Centro Nacional Audiovisual, outro, chofer de táxi em Niamey. Há ainda um mecâni-

co, um carteiro, um funcionário público e a moça que trabalha como vendedora em uma galeria de lojas do Níger.

Cabe destacar a personagem feminina, a heroína do filme de Alassane não é como uma mocinha da maioria dos filmes de faroeste que aguarda ser salva pelo *cowboy* destemido. Ela também faz parte do grupo, como companheira do protagonista, e seu nome é “Rainha Christina”. Como mostram os bastidores registrados por Moati, ela se prepara para acompanhar os outros *cowboys* africanos pela savana aprendendo a usar a arma quando necessário. Entretanto, em alguns *westerns* americanos da década de 1930, os papéis femininos se transformam, sendo criada a figura da *cowgirl* em alguns filmes, como apresenta Vugman. (2006) Em alguns *westerns* musicais, a heroína da trama torna-se parceira do *cowboy* e abandona a imagem de moça recatada e obediente.

No filme realizado por Alassane e seus amigos nigerinos observamos uma leitura própria do gênero *western* quando analisamos o enredo e o desenvolvimento da trama. Os africanos caracterizados e assumindo a identidade de *cowboys* passam a agir como tal, reproduzem o estereótipo dos homens rudes e violentos que, com seu chapéu, cavalam pelos campos abertos e áridos com suas armas na cintura. No entanto, ao se travestirem de *cowboys*, os jovens se tornam cada vez mais violentos e começam a atacar as pessoas da comunidade, provocando brigas no bar da cidade e por todos os espaços da aldeia que percorrem. Alguns dos *cowboys* personagens agem e passam a ser vistos pela comunidade como bandidos que atacam a população desarmada, quando essa cuida de suas criações nos campos. Eles cavalam assustando animais como as girafas. Os chefes da aldeia se assustam e convocam o feiticeiro para auxiliá-los a tomar uma atitude contra seus filhos, que agora vestidos de *cowboys* tornaram-se uma ameaça para todos. Porém, alguns dos jovens do grupo, principalmente aquele que trouxe as roupas da América para os amigos, discorda da postura e do comportamento dos demais percebendo que a brincadeira assumiu uma dimensão inesperada. Depois de brigarem entre si, um dos jovens acaba morto. O conselho da aldeia

toma a decisão de aplicar uma lição nos jovens rebeldes simulando a morte do pai de um deles. Este jovem sai para se vingar de outro dos *cowboys* pelo pai que imagina estar morto e, por fim, todos decidem acabar com o jogo. A brincadeira para eles próprios atingiu o limite e deveria ser interrompida respeitando a decisão do conselho comunitário local. Com isso, todos da aldeia retomam sua vida cotidiana.

No fechamento da narrativa de Moustapha, é a decisão do conselho da aldeia que prevalece. Alassane constrói uma crítica ao mostrar-nos que o cotidiano vivido pelos *cowboys* das ficções que o público africano assistia nos cinemas locais não tem nenhuma relação com o cotidiano desses jovens, mas, no entanto, puderam criar na aldeia o espaço lúdico do cinema e dos filmes de faroeste. A solução do conflito apresentado no início do filme – o roubo do carneiro pelos amigos para servir ao amigo que voltava de viagem – seria outra se a brincadeira dos *cowboys* não a tivesse interpelado.

AS IMAGENS ANIMADAS DA VIAGEM DE SIM

Seguindo seu percurso, em 1966, o animador Moustapha realiza o filme *Boa Viagem Sim*, uma caricatura sobre a viagem de um chefe de estado a um país vizinho. O filme foi elaborado com traços simples de tinta preta sobre fundo branco. O autor conjuga a simplicidade de seus traços à sutileza da representação. Mostra-nos personagens “sapos” representando diversos papéis sociais ao som de uma banda marcial e detalhes dos espaços geográficos nos quais os personagens circulam. O desenho animado apresenta uma montagem simples estruturada a partir da sequência linear de planos encadeados, com apenas cinco minutos de duração.

Há uma geração de animadores que se responsabilizam:

por quase todos os aspectos do processo fílmico: concepção, desenho, filmagem e, até mesmo, a construção da truca. Essa reclamação da autoridade criativa contrasta bruscamente com o sistema de linha de produção impessoal da indústria de desenhos animados dos estúdios e traz a animação de volta ao seu impulso experimental original conforme corporificado nas

obras de Windsor McCay, Emile Cohl, Hans Richter e Oscar Fischinger". (GRIFFIN, 1978, apud GRAÇA, 2006, p. 18)

Seguindo a mesma escolha descrita acima, Moustapha também é um autor de animação que assume todo o processo de construção do filme e, um a um, elabora os desenhos que compõem sua narrativa animada. Seus primeiros curtas de animação foram feitos com desenhos e, não satisfeito em criar somente a partir dessa técnica, retoma a bricolagem e constrói os bonecos e cenários para os dois filmes seguintes. Nas produções dos curtas *Samba le grand* e *Kokoa* optou desta vez pela técnica do *stop-motion*.

Marina Estela (2006) defende que, quando se faz um filme usando técnicas de animação, controlando o resultado a que vai se chegar no final, inicia-se um processo que questiona por inteiro a produção do discurso fílmico, seja nos modos de expressão, seja no âmbito dos dispositivos técnicos que o estruturam, ou com a relação à posição que a tecnologia ocupa na forma de comunicação expressa. O autor decifra e incorpora o discurso fílmico e, dessa forma, o resultado expresso no filme comporta o discurso e seu próprio meio. (GRAÇA, 2006) A pesquisadora diz também que:

Acredita que a justificação do *fazer* em animação advém da necessidade de ligar estruturalmente a *atualidade humana* do mundo: apanhar o mundo apanhando o eu nos dispositivos que alteram a relação entre cada homem e seu contexto de vida. Acredito que isso se faz com o corpo daquele que anima, pela interiorização das lógicas de representação e de transformação de seu tempo, que, desde o aparecimento da primeira ferramenta, foram transferidas para a evolução tecnológica. Acredito que o filme, experimentado, propõe-se como expressão dessa relação. (GRAÇA, 2006, p. 23)

Da forma como analisa Graça (2006) nos trechos acima citados, Alassane é um autor de animação que se responsabiliza por quase todas as fases do processo de elaboração de seus filmes animados. Tanto quando está desenhando, como quando está construindo seus modelos articuláveis para animar, apropria-se do discurso fílmico e, da mesma forma, o questiona. Revendo sua trajetória de realizador,

vemos que a relação que construiu com os dispositivos técnicos teve início no período em que experimentou a projeção de imagens na tela da caixa de madeira apresentada no princípio desse texto. Depois de experimentar a animação em *stop-motion*, atualmente ele trabalha com um programa simplificado para criação de animações em computador. Com seu “fazer animado”, como disse Graça (2006), ele apanha o mundo, apanhando seu eu nos dispositivos que alteram sua relação com seu contexto de vida.

Como possibilidade de leitura do curta de animação *Bon Voyage, Sim* pode-se refletir sobre as formas de sociabilidade. Considero duas dimensões possíveis para análise. A primeira é a da construção de uma sátira sobre a vida política do Níger e dos países vizinhos no processo de independência, a partir da situação que se apresentava ao jovem animador Moustapha Alassane, e que ele expressa sob a forma de imagens animadas. A segunda dimensão é de que forma na representação fílmica desvelam-se os jogos sociais do cotidiano local por meio das situações recortadas em alguns planos de sua animação.

A narrativa expressa pelos desenhos animados conta a história de um chefe de Estado que é convidado a visitar outro país. O sapo Sim se ausenta do país que governa e segue de avião para outro. É saudado pela banda marcial ao sair de seu país e recebido com todas as honras militares que cabem a um chefe de Estado no país em que seu avião aterrissa. A visita do sapo Sim ao país vizinho é registrada por uma câmera de cinema, por uma emissora de TV e por uma emissora de rádio. O presidente Sim participa de uma reunião fechada com representantes do governo para depois, já em um espaço público, assinar documentos sob aplausos dos presentes. O plano geral de um prédio anuncia a criação da “Universidade Sim” no fim do filme, revelando-nos o motivo da visita que se encerra quando o sapo Presidente decola de volta a seu país de origem.



Figura 1 - Cenas de *Boa Viagem Sim*, animação de Moustapha Alassane
 Fonte: *Bon Voyage Sim* (2008)

O desenho animado *Boa Viagem Sim* é uma leitura satírica de momentos políticos de um país imaginário habitado e governado por sapos. No contexto em que foi produzido, remete-nos a uma leitura do modelo político instaurado em alguns países africanos no período de pós-independência, expressada por meio da escrita em imagens animadas de Moustapha Alassane. Para além da criação dos desenhos e da construção do discurso fílmico (a escolha dos planos e a montagem final das cenas) é a criação do movimento pelo autor que melhor expressa sua crítica social.

Ao realizarmos análises das produções cinematográficas temos que atentar para as “mediações: a estrutura narrativa, as convenções genéricas, o estilo cinematográfico.” (STAM, 2003, p. 304) O privilégio por um tipo de discurso em uma produção pode ser apresentado sob a forma da escolha de um enquadramento, pela forma de iluminação da cena e pela escolha da música. Neste caso, vejo que a expressão pelos *desenhos animados* foi o discurso escolhido e o mais apropriado segundo a declaração do próprio animador citada no início desse texto.

Algumas cenas do filme merecem destaque na representação dos jogos sociais que enfatizam a sátira à situação política local. O trecho que considero mais significativo do filme para representar as relações de poder estabelecidas é o momento em que os personagens sapos soldados marcham sobre um cilindro em movimento. No quadro seguinte, vemos que o cilindro está sendo girado por outro sapo, enquanto um fotógrafo registra toda a cena com sua câmera conforme observamos nas imagens abaixo:



Figura 2 - Personagens de Boa Viagem Sim marchando sobre o cilindro
Fonte: Bon Voyage Sim (2008)

Moustapha lança mão de sua liberdade como criador e brinca com o movimento na cena exposta ironizando a situação política. Em estudos sobre a ironia, a pesquisadora Linda Hutcheon afirma que a mesma acontece como parte de um processo comunicativo. A ironia não é um instrumento retórico estático, mas nasce nas relações entre significados, entre pessoas e emissores e, às vezes, entre intenções e interpretações. (HUTCHEON, 2000, p. 30) O animador cria dentro da cena um espetáculo para a câmera fotográfica colocando seus personagens a marchar sobre o cilindro gigante acompanhado pelos olhares atentos dos personagens que representam a população e os governantes desse país imaginário. Nas cenas seguintes, outros planos explicitam o registro pelos meios de comunicação de toda a situação representada. Primeiro surge um personagem operando uma câmera de cinema, depois um fotógrafo, enquanto se vê a cobertura sonora narrada por um locutor e uma reportagem de TV, como vemos nos quadros abaixo destacados:

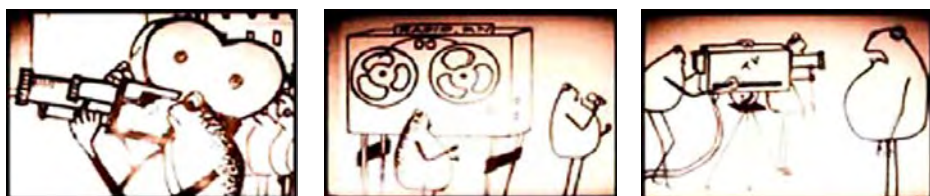


Figura 3 - Personagens da animação de Moustapha Alassane e os meios de comunicação
Fonte: Bon Voyage Sim (2008)

O diretor constrói uma crítica ao posicionamento dos meios de comunicação locais. Coloca três mídias no espaço onde acontecia o evento público: Cinema, TV e Rádio.

A descrição da narrativa fílmica realizada acima satiriza por meio da animação o evento diplomático que poderia ter acontecido em qualquer país do mundo. No cenário da animação composto por prédios, casas e por árvores, apenas um único detalhe pode caracterizar o espaço geográfico representado como sendo o de um país situado no continente africano, quando mostra numa cena o carro oficial do governo passando por uma árvore de enormes proporções, como um baobá.⁸ No entanto, analisando o contexto em que o filme foi realizado, identificamos uma situação que poderia ser presenciada em alguns países do continente africano durante o processo de independência. Nesse período histórico, os golpes de Estado geralmente aconteciam em ocasiões em que os chefes da nação se ausentavam para realizar viagens diplomáticas. A representação que se faz pela via do desenho animado permite uma abstração da situação vivida e, de forma satírica, revela a vida como ela é.

A predileção de Moustapha Alassane pelos sapos como personagens de seus filmes o levou a produzir outros curtas de animação como *Kokoa*. Porém, este filme foi realizado com bonecos e cenários que ele próprio construiu, e não mais com uma sequência de desenhos. A narrativa é sobre uma luta em que os protagonistas e a plateia são compostos por sapos, camaleões, pássaros e até um caranguejo. São os sapos que assistem a luta protagonizada por um pássaro e um camaleão que muda de cor a cada momento e assume uma determinada posição durante o combate, cujo juiz é um caranguejo. Este curta foi distribuído em alguns países africanos em cópias que são apresentadas em línguas africanas mais comuns nos lugares: no Senegal, uma cópia duplicada em wolof, e uma cópia em swahili para a África Central. (LA GAZETTE, 2009)

8 Os baobás, embondeiros, imbondeiros ou calabaceiras (*Adansonia*) são um gênero de árvore com oito espécies, nativas da ilha de Madagascar (o maior centro de diversidade, com seis espécies), do continente africano e da Austrália (com uma espécie em cada).

O documentário realizado sobre o trabalho de Moustapha Alasane, que tem como subtítulo *o cineasta do possível*, do qual já tratei nesse texto, foi apresentado no Festival Panafricain du Cinéma et de la Télévision de Ouagadougou (Fespaco) em 2010. Em uma das cenas do filme, o animador aparece trabalhando em casa, onde possui um computador no qual está desenvolvendo o projeto de uma nova animação. É nesse espaço que, atualmente, ele se dedica a ensinar animação aos jovens da cidade de Tahoua, onde reside, há 550 km de distância da capital Niamey.

Em várias declarações públicas, Alassane fala sobre o trabalho que realizou no Instituto de Investigação e de Ciências Humanas de Niamey, criado por Jean Rouch, e ressalta que um dos desejos do etnógrafo francês era de que, naquele espaço, o cinema fosse reinventado. Trabalhando em parceria com outros atores, pesquisadores e cineastas africanos como Oumarou Ganda, Inoussa Ousseini, Djingarey Maïga, Moustapha dirigiu o setor de Cinema da Universidade de Niamey durante 15 anos.

São inúmeras as razões de filmar dos cineastas africanos contemporâneos, como afirmou Mahomed Bamba (2009, p. 188) “Todos os cineastas africanos têm em comum a escolha de fazerem filmes como uma forma de engajamento social, mas também como um compromisso do sujeito-cineasta com ele mesmo e com a realidade circundante”. Desta forma, se juntam ao cinema do mundo, realizando como autores suas obras fílmicas e dirigindo-se a diversos públicos.

Procurando traçar algumas reflexões finais sobre a trajetória aqui apresentada deste cineasta nigeriano, acredito que o caráter inovador do trabalho que realiza, e que coincide com o período de criação e início de uma consolidação de experiências dos cinemas africanos, se assim podemos falar, está na sua busca subjetiva da liberdade de criação, de criar seu próprio cinema. Para ele, o que parece mais importar é a possibilidade de criar e produzir em sua própria comunidade, no interior de seu país e, de lá, de seu lugar de origem, poder mostrar-se ao mundo como produtor de cinema e de animações, além de mestre de outros novos cineastas nigerinos que

ainda estão por iniciar suas carreiras. Nas palavras do próprio Moustapha Alassane: “Um jovem pode filmar com o seu telefone portátil [...] e quando você filma, quer exprimir sua maneira de ver. São essas possibilidades de expressão que me fizeram desejar fazer cinema.”.

REFERÊNCIAS

AOURÉ. Direção: Moustapha Alassane. Níger, 1962, (30 min), color, 16mm. Ficção.

ARMES, Roy. O Cinema africano ao norte e ao sul do Saara. In: MELEIRO, Alessandra (Org.). *Cinema no Mundo. Indústria, política e mercado*. São Paulo: Escrituras, 2007. p. 143-189.

BAGUE du Rei Koda (La). Direção: Moustapha Alassane. Produção: Myriam Smadja. Níger: Comité du Filme Etnograpique, 1962, (24 min), color, 16mm. Ficção.

BAMBA, Mahomed. Que modernidade para os cinemas africanos. In: FESTIVAL DO FILME ETNOGRÁFICO. 13., 2009, Belo Horizonte. *Catálogo do ForumDoc*. Belo Horizonte: Filmes de Quintal, 2009. p. 183-190.

BARBOSA JUNIOR, Alberto Lucena. *Arte da Animação: Técnica e Estética através da História*. São Paulo: Editora SENAC, 2005.

BON VOYAGE Sim. 2008. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=t2D2hC2CoQQ>> Acesso em: 28 dez. 2010

BON VOYAGE Sim. Direção: Moustapha Alassane. França: POM Films, 2009, 1 DVD (81 min), p&b., 35 mm. Animação.

COW-BOYS son noirs (Les). Direção: Serge-Henri Moati. Intérpretes: Moustapha Alassane; Djingarey Maïga; Zalika Souley; Ibrahim Yacouba; Abdou Nani; Boubacar Souna. França. 1966, (15 min), color, 16mm. Documentário.

DELEUZE, Giles. *A Imagem-Tempo*. Cinema 2. São Paulo: Editora Brasiliense, 2007.

F.V.V.A, Femmes, Voitures, Villas, Argent. Direção: Moustapha Alassane. Produção: Tahoua Productions. Intérpretes: Djingarey Maïga; Bintou Sawadogo; Sotigui Kouyaté; Zalika Souley. Lisboa: Mar Filmes, 2011, 1 DVD (68 min), color, 35mm. Ficção.

- FIESCHI, Jean Andre. Derivas da ficção: notas sobre o cinema de Jean Rouch. In: SILVA, Mateus Araújo (Org.). *Jean Rouch 2009: Retrospectivas e Colóquios no Brasil*. Belo Horizonte: Balafon, 2010.
- GRAÇA, Marina Estela. *Entre o Olhar e o Gesto*. Elementos para uma poética das imagens animadas. São Paulo: Editora SENAC, 2006.
- HUTCHEON, Linda. *Teoria e Política da Ironia*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2000.
- KOKOA. Direção: Moustapha Alassane. Produção: Tahoua Productions. Paris: POM Films, 2009, 1 DVD (81 min), color., 35 mm, Animação.
- LA GAZETTE, 2009. Disponível em: <<http://www.lagazette.sn/spip.php?article369>>. Acesso em: 28 de dez. 2010.
- LEVI-STRAUSS, Claude. *O pensamento selvagem*. Campinas: Papirus Editora, 1997.
- MON, un noir. Direção: Jean Rouch. Intérpretes: Oumarou Ganda. Níger; França: Cinefrance, 1958, 1 DVD (70 minutos), color., 16mm. Documentário.
- MORT de Gandji (La). Direção: Moustapha Alassane. Niger; Canadá: Office National du Film du Canada National Film Board du Canada, 1965, 1 Filme (8 min), p&b., 16mm. Animação.
- MOUSTAPHA, Alassane. *La Pauvreté de l'Afrique, c'est dans la tête des gens!*, 2009. Entrevista concedida a Virginie Andriamirado Disponível em: <[http://: <www.africultures.com/php/index.php?nav=article&no=8943](http://www.africultures.com/php/index.php?nav=article&no=8943)>> Acesso em: 7 out. 2010.
- MOUSTAPHA, Alassane, *La Politique Africaine, c'est presque un conte!* 2000. Entrevista concedida à Olivier Basquet Disponível em: <http://www.africultures.com/php/index.php?nav=article&no=1447>. Acesso em: 1 jun. 2000.
- SILVA, Mateus Araújo (Org.). *Jean Rouch 2009: Retrospectivas e Colóquios no Brasil*. Belo Horizonte: Balafon, 2010.
- STAM, Robert. *Introdução à Teoria do Cinema*. Campinas-SP: Papirus Editora, 2003.
- VIEYRA, Pauline Soumanou. *Le Cinema African*. Des origins à 1973. Paris: Présence Africain, 1975. Tome 1.
- VUGMAN, Fernando Simão. Western. In: MASCARELLO, Fernando (Org.). *História do Cinema Mundial*. Campinas: Papirus, 2006.

YAKIR, Dan. Ciné-transe: The Vision of Jean Rouch. An Interview, *Film Quarterly*, v. 31, n. 3, p. 2-11, 1978. Berkeley: University of California Press. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/1211721>>. Acesso em: 18 jun. 2010.

MOUSTAPHA Alassane, cinéaste du possible. Direção: Christian Lelong; Maria Silvia Bazzoli. Edição: François Sculier. França: Cinédoc Films, 2009, disponível em: <http://www.dailymotion.com/video/xh35pb_moustapha-alassane-cineaste-du-possible_shortfilms>. Acesso em: 12 fev. 2011.

PETIT à Petit. Direção: Jean Rouch, Som: Moussa Hamidou. Intérpretes: Damouré Zica; Lam Ibrahima Dia; Tallou Mozourane; Moustapha Alassane. Níger; França: Cinefrance, 1968-1970, 1 DVD (92 min), color., 16mm. Ficção.

PIROGUIER (Le). Direção: Moustapha Alassane. Níger: 1962, 1 Filme (2 min), p&b., 16mm. Animação.

PILEUSE de mil (La). Direção: Moustapha Alassane. Níger: 1962, 1 Filme (2 min), p&b., 16mm. Animação.

RETOUR d'un aventurier (Le). Direção: Moustapha Alassane. Produção: Argos Films Montagem: Philippe Luzuy, Som: Moussa Hamidou. Intérpretes: Djingarey Maïga, Zaliha Souley; Ibrahim Yacouba; Abdou Nani; Boubacar Souna. França: POM Films, 2009, 1 DVD (81 min), color., 16mm. Ficção.

SAMBA le grand. Direção: Moustapha Alassane. Produção: Université de Niamey; IRSH. França: POM Films, 2009, 1 DVD (81 min), color., 35 mm. Animação.

TOULA ou le génie de eaux. Direção: Moustapha Alassane ; Anna Shöering. Produção: Tahoua Productions. Portugal: Mar Filmes, 2010, 1 DVD (76 min), color., 35mm. Ficção.

Imagens do corpo da mulher e figuras do “eu” feminino em quatro filmes

CONSTRUÇÃO DE UMA NARRATIVA DE APRENDIZAGEM E *MISE-EN-SCÈNE* DO CORPO FEMININO EM *HALFAOUINE E UN ÉTÉ À LA GOULETTE* (DE FÉRID BOUGHEDIR)

Mahomed Bamba

Não há situações sexuais, morais ou não, escandalosas ou banais, normais ou patológicas, cuja expressão na tela seja proibida *a priori*, com a condição, porém, de se recorrer às possibilidades de abstração da linguagem cinematográfica, de modo que a imagem jamais assuma valor documental.

Bazin, 1983

INTRODUÇÃO

A história das cinematografias está intrinsecamente relacionada ao destino dos povos e das comunidades culturais organizados seja como estados seja como entidades nacionais ou transnacionais. Ela é ligada também ao nome, às obras e às escolhas estéticas e estilísticas de grandes cineastas, e, mais particularmente, ao modo autoral como estes realizadores tratam alguns grandes temas da sociedade. Férid Boughedir é uma figura incontornável na história dos cinemas africanos. Como crítico, escreveu muitos ensaios que dão uma visão

panorâmica sobre a evolução temática e ideológica nos filmes africanos. Seu compromisso com os cinemas africanos transcende as fronteiras da Tunísia (seu país natal) e os limites do cinema tunisiano. É um cineasta panafricanista convicto: realizou dois documentários que formam um díptico sobre as histórias dos cinemas da África negra francófona e da África do norte (Magrebe) e do Oriente médio: *Caméra d'Afrique* (1983) e *Caméra Arabe* (1987).

No texto a seguir, procuramos analisar as estratégias de representação icônico-narrativa da figura e do corpo da mulher em duas obras do realizador tunisiano. São filmes construídos como crônicas sociais e narrativas de aprendizagem. Nos dois casos, o espectador segue o destino de personagens que estão engajados numa espécie de percurso iniciático semeado de peripécias. No decurso de suas experiências de iniciação sexual espontânea, os protagonistas fazem importantes descobrimentos sobre o mundo dos adultos, sobre o corpo feminino e sobre a sexualidade. As mulheres são os pivôs das histórias; sua nudez é avidamente cobiçada pelos homens que gravitam em torno delas. É em torno do “desejo de ver” que é estruturada toda a trama narrativa. Sendo assim, Férid Boughedir acaba construindo dois filmes eróticos em que recorre àquilo que Bazin chama de “possibilidades de abstração da linguagem cinematográfica” e aos principais códigos e figuras que regem a representação do corpo da mulher no cinema narrativo (centralidade do ponto de vista de um personagem masculino; a multiplicação de planos subjetivos; olhares pelo buraco da fechadura; construção de “um espaço imaginário que convoca a participação e a identificação do espectador...”). Por outro lado, encontram-se também, no universo diegético, muitos signos da cultura árabe-mediterrânea (tipos sociais, cenários, figurinos etc.), e, no plano da representação visual, referências plásticas e formais que lembram os modos de figuração da mulher na iconografia orientalista (tipo de iluminação, fotografia, cor, poses...).

Por sua fotografia caprichada, pela sensualidade das suas imagens e pela exuberância de suas cenas de nu, *Halfaouine* (1990) e *Un été à la Goulette* (1996) rompem com a timidez que caracteriza até hoje os cinemas africanos no que diz respeito à representação do

corpo feminino e à construção do erotismo. Portanto, partiremos da análise destes dois filmes para repensar, de um lado, o orientalismo revisitado e reinventado no cinema do Magrebe e, por outro lado, para refletir sobre a tensão entre “o poder dizer tudo” e “o não poder mostrar tudo” no contexto de uma cinematografia não ocidental.

O DESEJO DE VER E SABER EM *HALFAOUINE*

Começemos por *Halfaouine* (1990), primeira obra de ficção de Férid Boughedir. Narra a história de Noura e seus dois comparsas que vivem perambulando nas ruelas de um velho bairro na periferia de Tunis, Halfaouine. Apesar de seus 13 anos, Noura continua acompanhando sua mãe no *hammam*, o banho público das mulheres. Os amigos de Noura zombam dele, achando-o muito criança para segui-los. Mas, como Noura ainda tem acesso ao *hammam*, ele vai se valer deste “privilegio” como moeda de troca para ser aceito por seus amigos. Ele passa a agir como um espião: como um cineasta ou um romancista, ele precisa descrever para os seus amigos os detalhes do corpo de algumas moças bonitas do bairro com as quais ele frequenta o *hammam*. A partir dessa missão, a relação de Noura com o *hammam* muda por completo. Ir naquele “lugar de mulheres” se torna uma necessidade imperiosa. Na representação social deste microcosmo, o corpo da mulher se torna o objeto da busca e a figuração do espaço desempenha uma função primordial na trama narrativa. Tudo passa a girar em torno do *hammam*.



Figura 1 – *Halfaouine*, 1990

O início de *Halfaouine* (1990) merece um comentário. A primeiríssima imagem do filme é fornecida pelo plano de uma poça d'água correndo. Em seguida, vê-se uma mão triturando uma pasta preta dentro de um pote no chão. Logo descobrimos que se trata de uma espécie de *shampoo* com o qual uma mulher, provavelmente, a mãe, vem esfregando os cabelos de um bebê sentado na sua frente. No terceiro plano deste segmento de abertura do filme, aparecem três crianças agrupadas e sendo enxaguadas. O quarto plano enquadra, desta vez, um pré-adolescente que olha fixamente em frente enquanto uma mulher vai esfregando suas costas com uma esponja: é Noura. Quando os planos se abrem um pouco, podemos observar que estamos num “banho público” onde circulam predominantemente mulheres seminuas ou com roupas finas que lhes colam na pele. Noura as olha meio perplexo. Esta sequência é construída com uma série de planos subjetivos, de planos contraplanos em que o espectador vê, através do olhar fixo e intrigado de Noura, os detalhes do corpo de uma senhora de grande corpulência (plano fechado sobre o peito e a traseira). Assim que começa os créditos, um longo plano panorâmico exhibe a cidade de Tunis em todo seu esplendor mediterrâneo, cenário em que predominam casas de cor branca. Esta panorâmica termina no quintal de uma casa.



Figura 2 – Halfaouine, 1990

Na lógica da narrativa de aprendizagem, podemos considerar que estes 11 planos que antecedem os créditos têm como função comunicar a inexperiência e a ingenuidade da personagem Noura neste universo feminino. O corpo das mulheres que Noura vê no

hammam e nas ruas o fascina mais do que o excita. Paralelamente à pulsão escópica de seus comparsas, o filme desenvolve um percurso narrativo em que a personagem Noura está constantemente em busca de respostas às suas inquietações diante do que o cerca. Noura tem, portanto, todas as características da personagem de uma narrativa de aprendizagem. Sua vontade de ver se confunde com uma vontade pueril de saber mais sobre este estranho objeto do desejo dos adultos. Mas este percurso que levará Noura ao conhecimento do corpo feminino é balizado de obstáculos diversos. O primeiro desses obstáculos é a figura do pai. A severa educação que impõe ao seu filho impede este de lhe fazer qualquer pergunta embaraçosa sobre as mulheres. Além do mais, o amigo islamista barbudo do pai de Noura passa o tempo vigiando seus comportamentos nas ruas e o dedurando. O resto do tempo Noura anda pelas ruas atrás de seus dois amigos. Sendo assim, Noura procura amigos nas suas andanças pelas ruas. Quando está sozinho, sobe nos terraços das casas por onde pode olhar para a cidade com uma certa distância.

Noura acaba encontrando na pessoa do sapateiro do bairro um amigo, um cúmplice e um mestre que completa sua educação sexual lhe explicando “coisas” sobre o universo feminino. Salah é o personagem atípico do bairro. Está terminando de escrever uma “nova peça com heróis europeus” e que se intitulará “Risos na escuridão”. Noura gosta de visitá-lo em seu ateliê, que parece mais um antro de luxúria (costuma “atender” no fundo do ateliê suas conquistas amorosas) do que uma sapataria. O ateliê é uma verdadeira caverna de Ali Babá. Há fotos de mulheres peladas nas paredes. Noura gosta de fazer perguntas a Salah e gosta de ouvi-lo dando sábios conselhos. Salah é também ativista político que, de vez em quando, está em encrencas com os policiais. Adora beber; o álcool, diz Salah a Noura, é um meio que o ajuda a compreender os personagens que ele está criando na sua peça. Na falta de comunicação com o seu próprio pai, o sapateiro se torna, portanto, o principal coadjuvante de Noura no seu processo de conhecimento das mulheres, que continuam ainda um mistério para ele.

Noura é uma criança prestes a entrar na puberdade. Mesmo assim, evolui num ambiente familiar repleto de mulheres (sua mãe, sua tia, uma vizinha colocatária e a nova empregada doméstica da sua mãe). Os outros adjuvantes desta narrativa estão, obviamente, encarnados nas figuras dessas mulheres que o cercam. Primeiro a mãe de Noura: ela o ajuda no seu aprendizado sem saber, pelo fato de continuar a levar Noura no *hammam*, apesar das reticências das funcionárias que acreditam que “o olhar de Noura mudou”. O livre acesso de Noura neste lugar reservado às mulheres o põe em contato direto com o seu “objeto” de investigação. Por outro lado, a mãe de Noura narra para ele como canto de ninar a fábula de um ogro que rapta as donzelas e as virgens rastreando-as pelo seu sangue. Esta fábula, além de dar dimensão simbólica à narrativa, amplia o imaginário infantil de Noura. A fábula do ogro está intercalada na montagem do filme e volta como um *leitmotiv* entre as cenas. O que parece impressionar mais Noura nesta fábula é o objeto da busca do ogro: o sangue da virgem. O ogro, neste caso, torna-se uma espécie de contraexemplo e um contramodelo na própria busca de Noura. A própria topografia de Halfaouine é também um coadjuvante para Noura: os tetos e os terraços¹ das casas são como um refúgio e um lugar onde Noura consegue olhar, com certa distância, para este mundo dos adultos. É em contra-*plongée*, por exemplo, que ele assiste à cerimônia de circuncisão do seu irmão mais jovem.



Figura 3 - Halfaouine, 1990

1 *L'enfant des terrasses* (“a criança dos terraços”) é o subtítulo em francês do filme *Halfaouine*.

Quando Noura é finalmente surpreendido olhando para as mulheres, ele é expulso do *hammam*. Ele se recusa a acompanhar o seu pai no *hammam* dos homens. Ao contrário, ele investe sua pulsão escópica e seu desejo de saber na jovem empregada doméstica que sua mãe acabou de contratar. Leila se torna uma espécie de objeto de investigação para Noura, que a “visita” todas as noites, às vezes desabotoa sua blusa para melhor observar seus peitos. Depois de enganar a Leila, Noura consegue simular com ela o que acontece num *hammam*, isto é, como as mulheres se lavam mutuamente. Leila tira as roupas até a cintura para que Noura possa esfregar seu corpo. Mas esta experiência é interrompida com a chegada em casa da mãe de Noura. A jovem empregada é mandada embora. Mas, antes de Leila partir, como num conto de fada, Leila entrega sua nudez para Noura.



Figura 4 – Halifaouine, 1990

Com este presente, Noura chega ao fim de sua iniciação. Sente-se amadurecido. Inclusive, desafia seu pai, desobedece a sua ordem e o enfrenta de forma jocosa numa das últimas cenas do filme. Se fôssemos falar de uma mudança psicológica do personagem Noura, ao longo deste processo, ela é, como na maioria das narrativas de aprendizagem, mais simbólica do que realista. Inclusive a cena em que Leila convida Noura a “descobrir” seu corpo parece mais imaginária que real. Noura permanece até o fim no corpo de um pré-adolescente com suas fantasias. A principal mudança, porém, está no olhar dele sobre as coisas. Já Noura, como havia notado a dona do *hammam*, não é mais uma criança, pois seu “olhar mudou”. Ele entende um pouco mais sobre o corpo das mulheres também. O filme

se conclui de forma expressiva, sobre a imagem do plano fechado do rosto risonho de Noura (imagem de felicidade e de plenitude) olhando para o vazio desde o terraço.

NARRATIVA DE INICIAÇÃO E CONTO DE AMOR INTERCULTURAL EM *UN ÉTÉ À LA GOULETTE*

Un été à la Goulette (1996), segundo longa metragem de ficção de Férid Boughedir, é construído como uma crônica de bairro. La Goulette, uma cidade portuária da Tunísia, é apresentada, desde os créditos, como um lugar paradisíaco. O diretor tunisiano se interessa pelo tema do desabrochar da sexualidade entre adolescentes e pela relação de amizade entre três famílias de culturas e religiões diferentes. Apesar de suas diferenças culturais e religiosas, os habitantes de La Goulette parecem formar uma comunidade harmoniosa e coesa. Pelo menos, no início do filme, muitas imagens tendem a expressar esta indiferença dos moradores às suas clivagens culturais e religiosas. Os primeiros planos que antecedem os créditos do filme exibem a fachada de um cortiço e seu quintal com roupas penduradas no varal. Um cenário tipicamente mediterrâneo banhado por uma luz morna. Em seguida vemos uma adolescente com uma roupa fina e pernas desnudas deitada numa cama. Um garoto está deitado ao seu lado no chão no mesmo quarto. Ele acorda e sai, acompanhado de dois outros meninos, na ponta dos pés da mesma casa. À primeira vista parece que são da mesma família. Mas, logo, o espectador descobre que são apenas amigos. Neste início do filme, tudo está sendo mostrado e visto pelo ponto de vista deste grupo de adolescentes. Eles invadem a casa do personagem mais truculento do bairro; o espectador fica sabendo, através da fala de um dos adolescentes, que El Hadj vive sozinho com seus pássaros; ele “foi duas vezes a Meca”, está viúvo e, diz a lenda, não quer se casar de novo por medo de ter uma mulher tão desobediente quanto sua primeira esposa, que ele degolou.

A transição para os créditos resulta numa pequena mudança de ponto de vista; a letra da canção, em francês, nos créditos de abertu-

ra, funciona como uma voz *off* de comentário: toma o próprio bairro como objeto de seu discurso. É uma verdadeira ode ao bairro La Goulette, que é apresentado como uma “cidadezinha” fora da Tunísia e fora do tempo:

é uma cidadezinha pendurada no mar azur azul. Pobre ou rico, todo mundo vive feliz. Inclusive, na Tunísia, você não encontrará um lugar parecido. É impossível parar de louvar as suas maravilhas: árabes e judeus, judeus e cristãos no mesmo trenzinho caminham juntos até o prazer, até a única praia que eu adoro: La Goulette, La Goulette. [...] tu és o mais belo lugar do planeta, La Goulette, La Goulette, paraíso nunca perdido, eu juro. Que comece a festa!.

O bairro La Goulette é louvado pelo bem-estar e pela boa convivência harmoniosa entre as diversas famílias árabe, judia e cristã. Como em *Halfaouine* (1990), o filme *Un été à Goulette* (1996) começa pela construção cuidadosa do espaço diegético. Os primeiros planos e os créditos formam um segmento descritivo que permite a entrada do espectador no filme dando-lhe informações preliminares sobre o contexto da história cultural, histórico e geográfico da história. As imagens do dia a dia, da arquitetura e da rotina do bairro completam a canção como num videoclipe. Movimentos suaves de câmera revelam ruelas, becos, pessoas transitando pelas ruas, mulheres estendendo carpete na sacada das varandas, uma carroça passando na rua. Panorâmicas mostram o bairro de costas para o mar (como um cartão postal). A predominância da cor branca e de cal das casas também forma um belo contraste com o azul mar mediterrâneo. Os créditos trazem as seguintes menções escritas: “Port de La Goulette – Tunisie – Afrique du Nord”. Indicação que reforça a ancoragem geográfica e histórica da narrativa. O espectador se sente entrando num universo que é, ao mesmo tempo, mediterrâneo e islâmico (pela presença nas imagens de mulheres vestidas de burca branca e de véu). Por outro lado, o caráter plurirreligioso de La Goulette é significado pela sucessão das imagens de uma mesquita, de uma igreja e de uma sinagoga. Mas, apesar da presença desses lugares de culto das três religiões reveladas na sua paisagem, La Goulette tem também

um lado hedonista. Os créditos terminam na imagem da praia, onde se podem ver banhistas sentados na areia e comendo gulosamente melancias e outras iguarias locais. A partir de lá, o espectador passa a acompanhar o filme como uma narrativa em que se imbricam as histórias de amizade entre Youssef, Jojo, Giuseppe (os pais das moças), de um lado, e, por outro lado, entre Tina, Gigi e Miriem (TGM). O ponto de vista da narrativa é conduzido alternadamente a partir das ações e das falas destes personagens.



Figura 5 - Um été à la Goulette, 1996

Por ser construído como uma crônica de bairro, *Un été à la Goulette* (1996), além do tema da sexualidade entre adolescentes, aborda questões sociais ligadas à identidade religiosa e ao convívio intercomunitário. As imagens de Jojo e seus amigos pescando e discutindo nos bares, bem como as mulheres que compartilham seus pratos, mostram um ar de coabitação pacífica entre as comunidades. Estas imagens, inclusive, diluem e anulam as idiossincrasias de cada grupo. A cena do casamento da filha mais velha de Jojo é ilustrativa deste clima de harmonia. Assim que a notícia da passagem da atriz Claudia Cardinale (que faz uma ponte no filme) pelo bairro se espalha, os habitantes correm para aclamá-la debaixo da janela de seu hotel. Afinal de contas, não poderia ser diferente: ela é uma filha de Tunis. Por outro lado, ela representa a cultura vinda da Europa. Ela é também convidada ao casamento. Mas na hora de tocar a marcha nupcial, o público prefere ouvir um canto local em árabe.

AFETIVIDADE EM CONTEXTO INTERCULTURAL

É no contexto deste bairro-cidadezinha que toma forma a narrativa de iniciação sexual de Tina, Gigi e Miriem. A história destas três amigas católica, judia e muçulmana pode se resumir à sua decisão comum de perderem juntas a virgindade com rapazes de religiões diferentes. Para isso, elas vão até uma igreja, acendem velas e fazem um pacto em forma de juramento de se empenharem nesta decisão. Na verdade, trata-se de uma autoiniciação ao amor que dispensa qualquer lição ou conselhos por parte dos pais. As conversações entre as moças, mesmo sendo virgens, mostram que elas não são totalmente inexperientes. Enquanto as três amigas vão ajudando nos preparativos de um casamento prestes a acontecer em La Goulette, elas “jogam conversa” e Miriem faz uma reflexão que é reveladora da sua concepção cultural do amor: “Para nós muçulmanos, não há dote, é o marido que oferece uma quantia de dinheiro. Para nós, é o marido que compra a mulher e para você [católicos e judeus], é a mulher que compra o marido. O amor é lindo!”. Mas, paradoxalmente, mesmo tendo sua visão do amor tingida pelo sentimento de pertencimento cultural e religioso, elas não deixam de querer ter sua primeira relação sexual de forma “original” e pessoal.



Figura 6 - Um été à la Goulette, 1996

La Goulette é um caldeirão intercultural com suas contradições e seus paradoxos. Os obstáculos que Miriem e suas duas amigas enfrentam demonstram que as relações íntimas e amorosas estão longe de ser livres das amarras culturais (como propalava a canção dos créditos). Neste “paraíso nunca perdido”, as afetividades entre os diversos membros são programadas e pré-determinadas tanto quanto o destino dos indivíduos. Em La Goulette, como em qualquer lugar, esta afetividade está fadada a ser vivida e experimentada com um membro da mesma religião. Uma moça árabe deve perder sua virgindade com um moço árabe; uma cristã e uma judia igualmente. Tina, por exemplo, está prometida ao seu primo, enquanto Miriem está sendo cortejada pelo velho agiota do bairro, El Hadj. Sendo assim, a decisão combinada seguido de um juramento entre Miriem, Gigi e Tina de perder respectivamente sua virgindade com um rapaz de religião e cultura diferentes constitui uma afronta à ordem estabelecida e uma perturbação ao acordo tácito de boa vizinhança entre as comunidades. É uma decisão carregada de uma força simbólica nesta Tunísia de pós-Segunda Guerra que ainda não sabe se é totalmente árabe ou mediterrânea. Decisão que, quando se tornou pública, levou a amizade entre Jojo, Youssef e Giuseppe a beira da ruptura e, conseqüentemente, decretou o fim da paz e da harmonia entre as três famílias. Nesta decisão, há uma vontade de autoafirmação e de rebeldia aos valores herdados. A escolha do dia 15 de agosto para cometer o ato é também simbólica. Coincide com uma festa popular religiosa (o dia da Madona).

Antes que os rumores de guerra no Oriente médio venham arruinar a relação de boa vizinhança entre as comunidades cristã, muçulmana e judaica em La Goulette, é o sexo intercomunitário que se torna a maça da discórdia. La Goulette começa a mostrar suas rachaduras, sua miséria espiritual e material. O ar se torna sufocante para os jovens que não se reconhecem mais neste mundo de fachada construído por seus pais. Mesmo assim, TGM não renuncia totalmente ao seu projeto. Quando elas são flagradas nos braços de seus supostos namorados numa festa, as três moças são proibidas de sair

durante alguns dias. Para levar a cabo seu projeto, elas precisam sair do bairro e encontrar os seus namorados fora da comunidade e suas regras morais, isto é, os jovens precisam se encontrar num espaço neutro onde a promessa possa ser cumprida.

Nesta história de amor impossível, o elemento coadjuvante é representado pela união e a solidariedade entre as três moças. União que permite enfrentar todos os tipos de adversidades e passar por cima de qualquer barreira de ordem religiosa ou cultural. Na ausência de uma educação sexual e amorosa, elas passam a se prodigalizar com conselhos mútuos. Juntas, elas compartilham segredos sobre sua intimidade, e raramente o fazem com suas mães. É de forma coletiva que elas aceitam o convite de ir ao baile e beijar seus respectivos “namorados” num mesmo quarto. E, no tempo em que elas permanecem privadas de “liberdade de sair”, elas continuam se comunicando entre elas e com os rapazes. O filme faz da realização da promessa um final feliz. Miriam e suas amigas conseguem burlar a atenção de seus familiares e se encontrar num lugar fora da cidade. De uma crônica de bairro passamos, assim, a um conto de iniciação em que a questão da afetividade e da sexualidade num universo intercomunitário e intercultural está no centro da representação da realidade social descrita. Ao mesmo tempo em que o filme *Un été à la Goullette* (1996) se deixa apreender como uma ode à interculturalidade, aponta também para o caráter insuperável de algumas barreiras de ordem moral e cultural impostas.

ORIENTALISMO REVISITADO

No meio dessas duas narrativas de aprendizagem e de iniciação, assistimos também a um cuidadoso e significativo trabalho de *mise-en-scène* do corpo da mulher. A representação da nudez é não somente “ousada”, bem como chama a atenção por seu lado “orientalista”.² Como sabemos, antes dos cineastas magrebinos, foram os pintores

2 Referimo-nos ao orientalismo pensando, sobretudo, na tendência da pintura ocidental que, entre os séculos XVIII e XIX, foi qualificada com este termo.

orientalistas os primeiros a pôr em imagens o corpo das mulheres que se escondem atrás de seus véus e vestes nos países de tradição árabe-muçulmana. Alguns desses artistas se valeram de sua imaginação e de um pouco de fantasia para revelar a sensualidade feminina “oriental”. De todos os orientalistas, Jean-Auguste Dominique Ingres foi aquele cuja obra – *Le Bain Turc* (1862) e *La Grande Odalisque* (1814) – concentra todos os principais traços que caracterizam a representação do nu feminino na pintura orientalista de ontem e de hoje. Figuração do corpo feminino oriental nos tradicionais lugares que são o *hammam* e o harém. De lá para cá, o *hammam* se tornou, no imaginário coletivo, mais do que um banho público e um espaço de socialização para as mulheres. No universo das representações visuais, o *hammam* se tornou uma das figuras incontornáveis em qualquer processo de representação orientalista da mulher. Mesmo hoje (sabemos que foram as leituras de Ingres que lhe inspiraram o assunto do nu feminino no *Le bain Turc*), continuamos imaginando o *hammam* tal como nos restituíram as imagens orientalistas, confirmando, assim, o papel preponderante que Edward Said atribuía a todas as formas de orientalismo (nas artes ou na política). A fantasia, a imaginação do artista, os mitos, o pitoresco e o exotismo acabaram se consagrando como os principais vetores da representação da realidade dos países que pertencem ao chamado “Oriente”, mas também os ingredientes da figuração da mulher neste universo, chegando, assim, a uma cristalização das figuras da mulher lasciva.

Essa iconografia orientalista, em que o corpo e sensualidade femininos têm uma presença destacada, foi alimentada também pela própria literatura árabe. No início do século XVIII, a descoberta das histórias “coloridas” narradas por Scheherazade em *Alf Laylah wa Laylah* (*As Mil e Uma Noites*) vai profundamente marcar o imaginário ocidental sedento de exotismo. No entanto, como reconhece Lynne Thornton, embora os contos de *Mil e uma noites* fossem marcados por uma forte espiritualidade, foram os temas da sexualidade, do amor, da violência, de humor e da astúcia que retiveram as atenções no mundo

ocidental. Esses temas transmitiram a “imagem indelével de um mundo oriental poético, erótico e brutal”. (THORNTON, 1998, p. 4)

A representação sensualista do corpo feminino se acompanha, geralmente, de um retrato imaginativo e quase ficcional dos espaços socialmente reservados às mulheres nas culturas ditas orientais. Dai a recorrência do *hammam* e do harém na pintura orientalista. Ao mesmo tempo em que estes “lugares de mulher” se tornaram míticos no imaginário ocidental, permanecem, paradoxalmente, mal conhecidos pelo grande público. A percepção e a invenção do Oriente evoluíram para várias formas de orientalismo, inclusive nos próprios países de árabe-muçulmanos e mediterrâneos. Isso confirma, de um lado, o caráter estético e semiótico do orientalismo, enquanto operação de representação baseada numa série de modalidades discursivas e de significação particulares. Por outro lado, a existência de um tipo de orientalismo “oriental”, mesmo moderado e politicamente diferente, nos cinemas dos países do norte da África, confirma a força de pregnância dos temas e do estilo orientalista no campo das representações visuais e fílmicas e, conseqüentemente, seu caráter insidiosamente ideológico. Se há de fato uma forma de orientalismo remanescente a ser indagada ou estudada nas narrativas literárias, nos filmes e temas de países como Tunísia, Marrocos, Argélia ou mesmo o Egito, este exercício passa pela análise da atitude ambivalente dos romancistas e cineastas e, particularmente, pelo exame dos modos como representam o corpo da mulher.

Parte do que podemos chamar de “discurso sobre o corpo e a sensualidade” no mundo oriental encontra-se também na literatura magrebina contemporânea. O escritor marroquino Tahar Ben Jelloun, por exemplo, explora contos e histórias em que a figura feminina e o erotismo são onipresentes. Suas narrativas sempre trazem uma minuciosa descrição dos ambientes orientais e frisa o poder de sedução das protagonistas femininas. Em seu livro *Le premier amour est toujours le dernier* (1995), o narrador, numa referência intertextual clara ao conto de Mil e uma Noites, coloca esta frase na boca de uma de

suas personagens femininas: “nous autres femmes, tout ce que nous voulons, nous arrivons à l’obtenir.” (JELLOUN, 1995, p. 40)³ Nesta coletânea de contos, página após página, Tahar Ben Jelloun transporta o leitor nos meandros do amor e da sensualidade oriental.

O que dizer dos cineastas magrebinos? Os cinemas do norte da África sempre tiveram e continuam tendo uma relação ambígua e, às vezes, contraditória com o orientalismo enquanto forma de pensamento, de representação e de invenção do outro. Por um lado, há, incontestavelmente, uma vontade de superar as imagens eurocêntricas e exóticas produzidas pelos artistas orientalistas e pelo cinema colonial sobre as paisagens e as mulheres desta parte do mundo denominada Oriente, incluindo ali o Magrebe. Para Denise Brahimi (2009), por exemplo, esta recusa do orientalismo se traduziu, entre outras coisas, pela ausência da representação da geografia. No lugar de longos planos descritivos de paisagens pitorescas, de viagens pelo deserto, muitos filmes magrebinos preferem localizar suas tramas narrativas em cenários e ambientes fechados, tais como palácios suntuosos, alcovas, haréns, *hammams* etc. Mas, paradoxalmente, é o estetismo no tratamento desses ambientes que conduziu, às vezes, a formas de representação fílmica que carregavam alguns traços do orientalismo. Sendo assim, os cinemas magrebinos, na verdade, não rompem totalmente com o orientalismo; ao contrário, revisitam seus temas e retomam parte da sua iconografia para, depois, desviá-las de seu sentido ideológico “orientalista” tradicional.

Em alguns casos, esta preferência pelos espaços fechados serve também de mediação e de pretexto no momento de representar o nu feminino nos filmes do Magrebe. Neste gesto de mostraçã mediada, há uma vaga hesitação entre uma reconstituição realista e sugestiva. Ou o filme opta por um voyeurismo motivado pelo olhar indiscreto de uma personagem diegética, ou recorre a planos e enquadramentos furtivos sobre o objeto de desejo dos homens. É a partir desta relação ainda ambígua dos cinemas do Magrebe com a velha iconografia orientalista sobre as mulheres que gostaria de questionar a

3 “Nós, mulheres, acabamos tendo tudo que desejamos”.

representação da figura feminina nos dois filmes de Férid Boughedir. Esta temática, mesmo sendo tabu e obliterada nas demais filmografias africanas, repete-se sucessivamente nestes dois filmes de Férid.

Num artigo, Férid Boughedir afirmava que o cinema da Tunísia nunca foi misógino. Em outras palavras, os filmes ambientados naquela região do norte da África, segundo Férid, ignoram totalmente, nas suas representações, as figuras de personagens femininas encarnando “os papéis de pecadoras, de *vamp*, de mulher fatal que levam os homens à sua perda, que se encontram nos demais cinemas mediterrâneos”. (BOUGHEDIR, 2004, p. 108) Por um lado, esta observação conduz a uma reflexão sobre o estatuto da mulher nas sociedades norte-africanas; por outro lado, levanta a questão dos tipos de imagens das mulheres nos filmes da Tunísia, do Marrocos e da Argélia. Todas as sociedades norte-africanas estão atravessadas pelo triplo sentimento de pertencimento geográfico à África, ao mundo árabe e ao mundo mediterrâneo. Reivindicam os valores de um Oriente imaginário sem negar a herança ocidental deixada por séculos de francesa. É no contexto deste multiculturalismo esquizofrênico que muitos cineastas, homens e mulheres, procuram restituir uma imagem ou imagens justas da condição feminina e do estatuto social da mulher. As mulheres são geralmente mostradas nas narrativas fílmicas como “matronas” ou “vítimas”. (BOUGHEDIR, 2004, p. 103-112) Mas, apesar do peso do controle social sobre seu corpo, as personagens femininas sabem inverter estas situações pelo poder que lhe vem deste mesmo corpo. A tensão entre esta dominação moral e religiosa da mulher e a pulsão escópica exacerbada de que seu corpo é objeto está no cerne da representação nos dois filmes de Férid Boughedir.

Como representar a intimidade das mulheres numa civilização em que elas vivem cobertas dos pés à cabeça? Assim poderia ser resumido o desafio de qualquer cineasta magrebino. Esta obsessão é que une as estratégias de *mise-en-scène* deste corpo da mulher magrebina em *Halfaouine* e *Un été à la Goulette*. Os temas do corpo feminino, da sexualidade e da convivência intercultural estão numa espécie de relação triádica nos filmes do cineasta tunisiano. Por um lado,

Halfaouine (1994) e *Un été à la Goulette* se deixam ler como crônicas de dois bairros populares (pelo retrato de diversos personagens, do convívio intercomunitário e do dia a dia de dois bairros da capital Tunis), e como “contos orientais” (pela poesia e o realismo da narração e pela construção expressiva do espaço fílmico e pela dimensão moral das duas tramas). São dois filmes ousados no sentido de trazerem uma representação pouco tímida do corpo da mulher e em que a sensualidade, o erotismo e a crítica social⁴ operam em diversos planos de significação.

O estetismo da fotografia, da direção de arte e da *mise-en-scène* caprichada do corpo feminino, e da sensualidade e da sexualidade que se desprendem de algumas cenas, bem como a figuração dos olhares e do voyeurismo masculinos na narrativa, colocam, à primeira vista, os dois principais filmes de Férid Boughedir, *Halfaouine*, *l'enfant des terrasses* e *Un été à la Goulette* no conjunto discursivo dos filmes orientalistas, inclusive na categoria dos filmes eróticos. Mas esta dimensão orientalista e a carga erótica de algumas imagens são, muitas vezes, contrabalançadas pela comicidade e pelo papel ativo desempenhado pelas mulheres nas duas narrativas de aprendizagem e de iniciação.

A REPRESENTAÇÃO DO CORPO FEMININO PELA MEDIAÇÃO DO HAMMAM

O *hammam* no filme *Halfaouine* aparece como o elemento orientalista por excelência. As imagens do nu feminino se justificam pela representação deste lugar de mulher. Em outras palavras, a mostraçã do corpo, neste caso, obedece a uma lógica de motivação diegética, isto é, passa pela própria *mise-en-scène* da porção do espaço pú-

4 Michel Serceau considera justamente *Halfaouine* como “o filme mais penetrante e útil dos filmes magrebinos”. Esta crítica elogiosa de Serceau não se refere só às qualidades estéticas e formais do primeiro filme de ficção de Férid, mas também à maneira metonímica como o diretor tunisiano consegue falar da realidade sociopolítica da Tunísia e, indiretamente, de todos os outros países da África do Norte, a partir da representação das relações de convívio e de gêneros num bairro periférico da capital Tunis.

blico onde a nudez da mulher é socialmente aceita e tolerada. É um microcosmo no interior do bairro, funciona como um lugar de confraternização entre as mulheres que o frequentam. Muitas imagens de mulheres, no *hammam*, se impregnam de uma dimensão metafórica e metonímica também. Naquele lugar, veem-se antes de tudo a predominância dos signos da figura materna. A imagem da água que corre, signo de vida, é completada e duplicada pelas imagens da relação de uma mãe com o seu bebê (que ela vai lavando quase colado ao seu corpo) e por outras cenas de mulheres-mães ajudando seus filhos a tomar banho. A recorrência do elemento aquático é significativa: a água do banho e o líquido amniótico acabam se encontrando numa mesma combinação semiótica aqui. Todas as faixas etárias e todos os tipos de corpos estão copresentes neste “lugar de mulher”. A figuração do corpo da mulher no interior desse lugar é realizada, formalmente, recorrendo a claras referências pictóricas orientalistas. Um dos planos de abertura de *Halfaouine* mostra as mulheres nuas e seminuas deitadas e relaxando no *hammam*. A referência às odaliscas é mais do que patente.

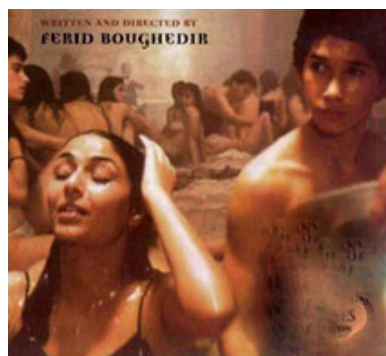


Figura 7 – Halfaouine, 1990

A única presença masculina neste lugar de mulheres quebra a harmonia da composição. Mas, por outro lado, é este olhar masculino que funciona como um elemento estruturante. Apesar de sua idade, Noura é uma espécie de intruso no *hammam*. Junto com Noura o espectador também é convidado a penetrar no interior na intimidade

das mulheres. *Halfaouine* leva o voyeurismo ao seu extremo. Em planos subjetivos, nós espectadores passamos também a ver através do olhar impressionado, deslumbrado e libidinoso do adolescente Noura. Na alternância do campo/contracampo na sequência de abertura, o filme constrói o olhar subjetivo (o de Noura) por onde irá transitar o desejo de ver do espectador. O espectador-*voyeur* compartilha, ao longo do filme, da curiosidade de Noura. O olhar de Noura é o ponto de vista na narrativa, através dele se suscita a identificação espetatorial. Sendo assim, a série de 11 planos iniciais que precedem os créditos constroem o *hammam*, ao mesmo tempo em que preparam o espectador a uma leitura diegetizante do filme pelo reconhecimento da função cultural do banho público e de seu pertencimento ao universo cultural oriental. Este aspecto oriental, ou orientalista, é ainda reforçado pelos letreiros em árabe que vêm cobrir a tela na hora dos créditos. Por outro lado, a arquitetura, as características urbanísticas e cromáticas e a luz acentuam o caráter mediterrâneo do contexto, isto é, a cidade de Tunis. Oriental, orientalista ou mediterrâneo? Esta ambiguidade cultural se mantém ao longo do filme.

O controle social sobre o corpo da mulher e sobre a sexualidade, de modo geral, acaba transformando os indivíduos masculinos em sujeitos frustrados e em perpétuo estado de busca do nu feminino. O filme *Halfaouine* reproduz também na sua estrutura esta cisão entre os espaços masculino e feminino. A nenhum momento é mostrado o *hammam* dos homens. O espaço dos homens parece ser a rua. Quando não são mostrados discutindo nas ruas, são vistos polemizando no barbeiro. Enquanto os homens ocupam os espaços públicos, as mulheres apenas transitam por eles. Fora do *hammam*, as mulheres são apenas avistadas andando pelas ruas cobertas de véu e de burcas brancas. Os espaços privados lhes parecem dedicados (casas, quintais das casas etc.).

Mas o filme de Férid mostra que esta contradição acaba tornando os homens hipócritas na sua relação com o corpo feminino e com a nudez, que a sociedade coíbe por todos os meios. O personagem de Hadj Beji, em *Un Été à la Goulette*, incarna esta contradição e este paradoxo. Por exemplo, quando ele surpreende Miriam tomando ba-

nho, num gesto rápido e assustado pelo que avistou, volta a fechar a porta. Como por pudor. Porém, após alguns segundos, parado atrás da porta, deixa a sua curiosidade falar alto: volta a abrir a porta e entrega-se ao espetáculo deste “corpo feminino nu” que ele admira voluptuosamente. No sistema das personagens em *Halfaouine* e *Un été à la Goulette*, o pai de Noura e Hadj Beji resume, respectivamente, a hipocrisia de toda uma sociedade tunisiana que paulatinamente vai se deixando cativar pelo rigor do islã importado do Oriente. A figura da mulher fascina os homens. Ao mesmo tempo em que eles obrigam este corpo feminino a se cobrir com o véu e a burca, a nudez da mulher se torna um objeto de cobiça. Hadj foi e voltou do Oriente; recusa-se a tomar uma esposa por medo que ela o desobedeça. Por outro lado, El Hadj ostenta seu lado oriental. Exige da mãe de Miriem um comportamento condizente com os preceitos da religião muçulmana. Ele encarna a figura do islamista e do islamismo que já está tomando conta de La Goulette e de toda a Tunísia.

Aqui há uma referência clara dos dois filmes de Férid Boughedir àquilo que podemos chamar de orientalismo reinventado e fantasiado⁵ na maioria dos países do norte da África. É um orientalismo que consiste na exaltação de valores morais e culturais importados da Arábia Saudita e do Oriente Médio. Em seguida, esses valores são erigidos em preceitos morais e éticos, impostos ao conjunto das comunidades do Magrebe, e regem a vida sexual e afetiva. Este novo orientalismo manifesto e ideologicamente assumido no Magrebe acaba, às vezes, desviando para uma forma de integrismo cultural, moral e religioso, ao mesmo tempo em que alguns cineastas (homens e mulheres) o retratam nas suas ficções, denunciando os seus efeitos nocivos para as liberdades individuais e para os direitos das mulheres nos países do norte da África. O próprio Férid Boughedir classifica seu filme na categoria dos filmes magrebinos que “escolhem o humor, a

5 Este orientalismo manifesto é, às vezes, reivindicado ideologicamente por alguns diretores nos cinemas do Magrebe, como é o caso do cineasta tunisiano Nacer Khemir. A respeito da obra de Khemir, Sonia Lee fala de um “cinema assombrado” pelo desejo do próprio cineasta encontrar, pela imagem, o espírito da cultura árabe tal como ele se manifestou na Idade Média na Andalusia. Conferir o artigo de Sonia Lee (2004, p.135-140) sobre os filmes *Les baliseurs du déserts* (1986) e *Le Collier perdu de la Colombe* (1994).

alegria, o elogio da vida e da tolerância” (BOUGHEDIR, 2004, p.106)⁶ como meio para contrariar a subida do integrismo e o fanatismo islâmicos e da ideologia de censura e de exclusão.

Porém, esta vida de asceta de Hadj não passa de uma fachada. Durante todo o filme ele está obcecado pelo corpo jovem da Miriem. Como Hadj, o pai severo do Noura, em *Halfaouine*, ostenta também uma vida de bom muçulmano; mas na realidade não passa de um mulherengo e colecionador de revistas pornográficas. A representação da sensualidade feminina tem como corolário uma prática de voyeurismo generalizado nos dois filmes. Noura e seus amigos, por exemplo, tentam saciar parte da sua pulsão escópica através do nu dos corpos das mulheres europeias. Além de descrever “as imagens” que ele traz do *hammam*, Noura também rouba as revistas pornográficas de seu pai. Juntos com os seus comparsas na orla, eles olham, tocam e apreciam gulosamente cada imagem de nu feminino. Um dos amigos de Noura inclusive afirma que, na França, além de ver “tudo”, “podem se ver fotos eróticas coloridas”.



Figura 8 - Halfaouine, 1990

A vontade de ver e tocar o corpo nu das mulheres conduz Noura e seus amigos a uma espécie de fetichismo. Além de ir ao *hammam*, Noura passa seu tempo também coletando luvas, resto de chiclete

6 A tolerância intercomunitária e o convívio interracial e interreligioso na Tunísia são uma tônica dominante e uma recorrência temática no cinema de Férid Boughedir (2004). O diretor prefere abordar estas questões no contexto histórico. Encontramos esta preocupação em dois outros filmes do diretor tunisiano: *Villa Jasmin* (2007), um telefilme adaptado do romance autobiográfico do escritor e jornalista francês, Serge Moati, que nasceu e cresceu com a sua família na Tunísia; e *Le Pique Nique* (1975), um curta-metragem.

e roupa íntima feminina, a pedido de seus comparsas. Todos esses objetos heteróclitos representam um prolongamento do corpo feminino, portanto, passam a ser objeto de curiosidade e adoração. Por exemplo, quando Noura rouba uma calcinha da sua vizinha e lhe entrega aos seus dois amigos, estes se zangam e se frustram com o fato de terem que “cheirar” uma calcinha limpa e sem nenhum cheiro. A obsessão de Hadj e dos dois comparsas de Noura pelo corpo e pela nudez das mulheres simboliza toda a pulsão escópica dos homens nas sociedades islâmicas. Porém, os jovens, diferentemente dos adultos mais hipócritas, não dissimulam sua procura desesperada pelo corpo da mulher. É preciso ver o nu a qualquer custo! Olhar pelas fechaduras e pelas fendas se torna um exercício predileto dos jovens. Por exemplo, a ducha das três amigas (decididas e prestes a oferecer sua virgindade a um estranho) no quintal de uma casa se torna rapidamente objeto de um espetáculo em *Un été à la Goulette*. Um grupo de jovens está amontoado atrás de uma porta cheia de fendas por onde passa a luz do sol e por onde eles tentam desesperadamente, num jogo de contorcionismo, espiar e saborear cada pedaço dos corpos das jovens moças que param de brincar, se molhando com uma mangueira, quando se sentem observadas. A água que corre de baixo da porta passa também a ser objeto de um fetichismo por parte dos jovens. Um deles se agacha e, num gesto que sugere a carícia, passa delicadamente as duas mãos nesta água que carrega um pouco deste corpo nu feminino tão cobiçado.



Figura 9 - Halfaouine, 1990

As imagens de voyeurismo dos homens em *Halfaouine* e *um Été à la Goulette* têm um valor metafórico e metonímico. Simboliza toda a ambiguidade do comportamento de uma sociedade com relação àquilo que decreta como proibido e tabu em termos de representação cinematográfica, mas que paradoxalmente aguça a curiosidade dos homens no mundo árabe-muçulmano: o corpo e a sensualidade da mulher. A cena que pode ser considerada a mais erótica e a mais simbólica do filme *Un été à la Goulette* é a do último *tête-à-tête* entre Miriem e El Hadj. Depois de trocar vários olhares com Miriem, o todo-poderoso islamista do bairro decide pedir a mão da moça muçulmana. Mas o pai de Miriem, horrorizado por tal pedido, xinga publicamente o velho islamista de todos os nomes. Numa atitude vingativa, El Hadj ameaça despejar Youssef e sua família da casa que ele lhes aluga. Miriem decide então interceder usando seu corpo para aliciar o velho Hadj. Ela se veste do jeito como Hadj lhe pediu, isto é, de burca branca e de véu, atravessa toda a cidade em direção à casa de Hadj. Assim que ela entra, ela se põe na frente dele e começa a desenrolar a sua burca. Quando a vê totalmente despida, Hadj se ajoelha num gesto de entrega, como dominado e subjugado pelo espetáculo da nudez de Miriem. É como se Miriem oferecesse, naquele momento, mais do que a sua nudez ao personagem. A *mise-en-scène* desta nudez de Miriem, além de congelar o fluxo da ação do filme em “momentos de contemplação erótica”, eleva o voyeurismo ao seu ponto máximo: faz do corpo da Miriem um objeto e uma oferenda erótica para o personagem de Hadj, mas, paradoxalmente, faz o espectador participar deste espetáculo de forma parcial. Como Miriem está de costas para o espectador, este só consegue ver seu busto nu e parte do seio graças a um jogo de espelho no quadro. Pudor ou reserva na representação? Se a morte de Hadj Beji, depois de ter visto o espetáculo da nudez de Miriem, pode ser considerada metaforicamente como o equivalente do gozo sexual,⁷ por outro lado, simbo-

7 Aqui se realiza, mais uma vez, algo parecido com a “pequena morte”, isto é, morte ou sono pós-coito, descrita por A. Bazin no seu comentário sobre o que chamava de “pornografia ontológica”, em que a morte se torna o equivalente do gozo sexual. (BAZIN, 2007, p. 252)

liza o poder ilimitado e fatal do corpo da mulher numa sociedade que busca controlá-lo e castrá-lo por todos os meios. Como observa Laura Mulvey (1983), qualquer filme narrativo é revelador do prazer visual que proporcionam as imagens da mulher, bem como reproduz também o paradoxo do falocentrismo que, em todas as suas manifestações, reside no fato de que ele depende da imagem da mulher castrada para dar ordem e significado ao seu mundo. É parte deste paradoxo na relação dos homens com as imagens do corpo das mulheres no mundo árabe-muçulmano que está no cerne da representação dos dois filmes de Férid Boughedir.

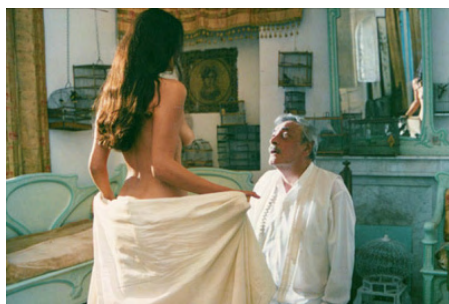


Figura 10 - Halfaouine, 1990

Os dois filmes de Férid Boughedir não poupam recursos de iluminação e de *mise-en-scène* do corpo feminino como objeto de desejo dos homens. A fotografia é belíssima. As cenas são impregnadas de uma grande sensualidade e volúpia a ponto de transformar o próprio espectador num *voyeur* tanto quanto os personagens masculinos no filme. Mas como Férid Boughedir não é nenhum Paolo Pasolini ou Tinto Brás do cinema magrebino, esta *mise-en-scène* erótica da nudez e do corpo da mulher tem seus limites. Por exemplo, a “mostração” dos detalhes do corpo das mulheres precisa passar pela mediação do olhar subjetivo de um personagem. Em outras palavras, o nu feminino nunca é exibido de forma gratuita de maneira frontal. Sempre elas são vistas de costas e de forma lateral pelo espectador. Sendo assim, há poucas imagens de nu feminino mostradas em planos objetivos. Noura, El Hadj e os demais personagens masculinos que estão vendo

os corpos femininos e, conseqüentemente, satisfazendo sua pulsão escópica no universo diegético, estariam realizando este ato como por procuração (para o destinatário-espectador, como diria Bazin). Por exemplo, quando as senhoras saem uma atrás da outra no *hamman* e vêm em direção da câmera, elas cobrem o sexo e a região pubiana com o copo com o qual elas tomam seu banho. Mas estes planos são relacionados ao olhar de Noura sentado no *hammam*. Quando Miriem e suas amigas, em *Un Été à la Goulette*, estão tomando banho no pátio, o espectador as espia pelas mesmas fendas da cerca que os rapazes, isto é, pelo ponto de vista dos personagens. E elas são mostradas de costas, de short e apenas com os peitos nus. Em outras palavras, o espectador as vê com a mesma dificuldade que os personagens diegéticos. Outro exemplo de não utilização de imagens em regime objetivo é a cena de “entrega da virgindade”: a promessa de TGM, como vimos, o motor da narrativa. Mas a mostraçõ do momento da realizaçõ dessa promessa é sonogada ao olhar do espectador que só vê as moças e os rapazes se preparando para cometer o ato sem mais. Se aconteceu, ou não, isso fica para a imaginaçõ do espectador curioso e frustrado que só vê moças se ajeitando e conversando sobre o ocorrido.

O voyeurismo exacerbado que completa a *mise-en-scène* do corpo da mulher no enredo dos dois filmes de Férid convida a repensar o funcionamento universal da lógica e do princípio daquilo que Bazin define como “uma psicologia e uma estética da censura (ou autocensura) erótica”. (MULVEY, 1983, p. 254) Nenhum tabu social ou moral pode canalizar convenientemente a imaginaçõ na construçõ da imagem erótica no cinema. Ao contrário, diz Bazin, o código puritano é um catalizador na busca de soluções mais criativas na representaçõ do erotismo nos filmes. Parte dessas soluções está nos próprios recursos narrativos. Os dois filmes de Férid Boughedir, pelo refinamento e pela criatividade do trabalho de representaçõ icônico-narrativa do corpo da mulher nas sociedades árabe-muçulmanas, demonstram que os cinemas do Magrebe, como qualquer cinema, pode dizer tudo e mostrar tudo valendo-se “das possibilidades de abstraçõ da linguagem cinematográfica”. (MULVEY, 1983, p. 255)

CONCLUSÃO

O cinema revela e, ao mesmo tempo, “modela” as concepções do corpo e da sexualidade que circulam numa determinada sociedade. Em todas as culturas, os cineastas, como os demais artistas, fazem parte das instâncias que proferem um discurso de autoridade sobre a sexualidade. Sendo assim, eles e outros agentes sociais gozam daquilo que Foucault chama de “benefício do locutor”. O simples fato de pôr em imagens o corpo feminino numa sociedade onde as mulheres vivem cobertas equivale a um gesto de “transgressão deliberada”. Se *Halfaouine* e *Un été à Goulette* podem ser vistos como dois filmes emblemáticos nas cinematografias do Magrebe, é por causa da dialética e da tensão mantidas entre um modelo de figuração “icônico-narrativa” do corpo da mulher e um estilo de *mise-en-scène* particular que recorre consciente e estrategicamente às formas plásticas orientalistas. Sendo assim, podemos afirmar que Férid se serve da tradição iconográfica orientalista para melhor superá-la (no que diz respeito à representação do corpo feminino pelo cinema). No lugar da imaginação criadora na figuração das odaliscas dos orientalistas, o filme de Férid Boughedir oferece o nu feminino pela mediação do *hammam* e da intrusão de uma personagem cândida (Noura) neste espaço fechado. Mas, diferentemente das representações orientalistas, *Halfaouine* procura também restituir uma imagem contrastada da mulher no mundo magrebino. Em *Halfaouine* e *Un Été à la Goulette*, há, sem dúvida, imagem de uma mulher culturalmente marcada e determinada pela tradição árabe-muçulmana. Mas, de uma cena para outra, o espectador se depara também com as imagens de uma mulher que é simultaneamente oriental, mediterrânea, ocidental e, em definitivo, universal.

REFERÊNCIAS

BAZIN, André. En marge de l'érotisme au cinéma . In: ____ *Qu'est-ce que le cinéma ?* Paris: Cerf-corlet, 2007

BOUGHEDIR, Férid. La victime et la matrone: les deux images de la femme dans le cinéma tunisien. *Cinéma du Maghreb. CinémAction*, n. 111, p. 103-112, 2004.. Organização de Michel Serceau.

BRAHIMI, Denise. *50 ans de cinéma maghrébin*. Paris: Minerve, 2009.

CAMERA Arabe. Direção: Férid Boughedir. Channel Four/France 3; Institut du Monde Arabe, 1987. (60 min.), VHS, color, legenda: francês; inglês; árabe. Documentário

CAMERA d'Afrique : Dir. Férid Boughedir ; Produtora : Férid Boughedir, Ministère de la Coopération, 1983. (95 min.),VHS, color, Legenda: francês; inglês. Documentário

HALFAOUIE-l'enfant des terrasses. Direção : Férid Boughedir. France Média ; Les Films du Scarabée, 1990. 1 DVD (98 min.), VHS, color, legendas: árabe; francês; inglês; espanhol. Filme de ficção.

JELLOUN, Tahar Ben. Le premier amour est toujours le dernier. Paris: Éditions du Seuil, 1995.

KUMMER, Ida. Mères et Filles dans le cinéma maghrébin ou l'effet de serre. *Cinéma du Maghreb. CinémAction*, n. 111, p. p.113-118, 2004. Organização de Michel Serceau.

LE BAIN Turc. Quadro de Dominique Ingres, 1862.

LA GRANDE Odalisque. Quadro de Dominique Ingres, 1814.

LEE, Sonia. À la recherche de l'Andalousie perdue. *Cinéma du Maghreb. CinémAction*, n. 111, p.133-140, 2004. Organização de Michel Serceau.

MULVEY, Laura. Prazer visual e cinema narrativo. In: XAVIER, Ismail. (Org.). *A Experiência do cinema*, Rio de Janeiro: Graal, 1983.

NEMO, Philippe. *O que é o Ocidente?* São Paulo: Martins, 2005.

SAID, Edward W. *Orientalism: o Oriente como invenção do Ocidente*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

THORNTON, Lynne. *La femme dans la peinture orientaliste*. Paris: ACR Edition, 1998.

UN ÉTÉ à La Goulette. Direção: Férid Boughedir. Cinares Production/Marsa Film, 1990. 1 DVD (100 min.), VHS, color, legendas: árabe; francês; inglês; espanhol. Filme de ficção.

XAVIER, Ismail. (Org.) *A Experiência do cinema*. São Paulo: Ed. Graal, 1983.

CERZIDEIRA DE MEMÓRIAS narrativas do dilaceramento em *Contos Cruéis de Guerra*, de Ibea Atondi

Lúvia Maria Natália de Souza

A CENA DA MEMÓRIA COMO INTERPRETAÇÃO DE SI

As mais antigas representações da memória evocam uma capacidade que teria o corpo de guardar – em algum lugar sempre insondável – o acontecimento vivido e acessá-lo quando necessário. Por isso a memória sempre foi alegorizada por objetos que remetiam à noção de profundidade e obscuridade: arcas, baús, fundos de bibliotecas, caixas, dentre outros recônditos. (DRAAISMA, 2005) A estas imagens foi sendo aderida, pouco a pouco, uma feição humanizada a partir de alegorias fisiológicas e, mesmo, afetivas. Como se vê em *De memoria et reminiscencia*, para Aristóteles, a memória poderia se localizar em algum intervalo entre a *pneuma* (a alma) e o coração. Desta forma, a ideia da lembrança como tendo base afetiva se reforça na imagem do recordar, palavra que, na sua etimologia, traz a ideia de um retorno ao coração, ao *cordis*, *re-cordis*, portanto, seria um passar, de novo, pelas malhas das afetividades. Esta dimensão subjetiva da lembrança – na medida em que a afasta do gesto automático ou mecânico – adensa a fragilidade da garantia da supervivência

dos guardados. Ela denuncia o artifício do afeto enquanto mediador da emergência mnemônica e, desta forma, põe em suspenso a noção do lembrar como mero gesto. A recordação passa a engendrar uma complexa interpretação de si.¹

A desconfiança que surge desta tomada de consciência se traduz na insegurança no livre e irrestrito acesso ao seu conteúdo – e, neste contexto, a própria noção da memória como um “de dentro” está em crise. A tradicional metáfora da memória como arquivo não deve deixar escapar a instabilidade destes que, como quaisquer outro, os “arquivos” da memória sofrem com a possibilidade de experimentar o seu mal maior que é a sua própria destruição. (DERRIDA, 2001)

A desconfiança em relação à capacidade da memória de a tudo reter e de permitir, em qualquer tempo, acesso irrestrito ao seu conteúdo, se reforça quando Freud investe em pensar sobre este mecanismo em seus textos do *Projeto para uma psicologia científica* – 1895 e, mais tarde, no conhecido *Notas sobre um bloco mágico*:

A superfície do Bloco Mágico está limpa de escrita e mais uma vez capaz de receber impressões. No entanto, é fácil descobrir que o traço permanente do que foi escrito está retido sobre a própria prancha de cera e, sob luz apropriada, é legível. Assim, o Bloco fornece não apenas uma superfície receptiva, utilizável repetidas vezes como uma lousa, mas também traços permanentes do que foi escrito como um bloco comum de papel: ele soluciona o problema de combinar as duas funções dividindo-as entre duas partes ou sistemas componentes separados, mas interrelacionados. Essa é exatamente a maneira pela qual, segundo a hipótese que acabo de mencionar, nosso aparelho mental desempenha sua função perceptual. (FREUD, 1969, p. 256.)

A dinâmica fisiológica permanece e se reforça na medida em que ele irá se propor a analisar a questão a partir das noções de quantidade e qualidade de energia nas sinapses neuronais. Mas, para além da fisiologia dura do *Projeto*, o que nos interessa em Freud é a compreensão que ele nos oferece de que ninguém pode ser capaz de lem-

1 Para uma discussão mais horizontalizada sobre a noção de representação e escrita de si, conferir Foucault (2004) e Birman (2000).

brar-se de tudo – uma vez que seria realmente uma inútil sobrecarga de informações – e também que esquecer faz parte da economia da memória. Algo que, ampliando o conceito, poderíamos chamar de economia subjetiva. A capacidade de esquecer é tão vital quanto a capacidade de lembrar. Em alguns casos, ela é determinante para a continuidade da vida.

O gesto de recordar, de puxar pela memória, ou mesmo de simplesmente narrar o que se tem de lembrança não é jamais apaziguado ou apaziguador. Nunca é apenas um gesto, é um jogo. Quando compreendemos o estatuto da relatividade das coisas, abre-se a noção de que os próprios conceitos de memória e lembrança estão submissos a uma fronteira mais tênue, todas estas ações psíquicas se veem, na cena da psique, submetidas ao jogo da interpretação. Lembrar sempre é um investimento interpretativo, desta forma, é impossível repetir o acontecido, recuperar o *élan* da vivência. Toda repetição é uma repetição na diferença (DERRIDA, 2001), posto que se constrói a partir de um gesto de interpretação e, conseqüentemente, de deslocamento subjetivo do narrado.

A narração, o inconsútil ato de contar, jamais se encerra em si, como um tecido pura superfície. Toda narração é uma dobra, a trama sempre estará retorcida sobre si, qual Narciso, espelhando-se na sua própria potência de vida e morte. E ainda mais, nenhuma narração é apenas o tecido, ela é antes o cruzar dos fios, a linha que, inconstante, se adensa e estreita entre as mãos, o eixo e a roda do tear.

Como todo tecido, o filme da congolesa Ibea Atondi se ergue na dobra. Ele se propõe a contar a história que as pessoas contam. Num exercício inverso dos desarmadores de minas, o que se busca é unir os estilhaços, criar, nas grandes lacunas do pano rebentado da memória, uma narrativa. Mas logo vemos que o empreendimento resvalará na impossibilidade. *Contos cruéis de Guerra* (2002) desnuda em seu título a inviabilidade de simbolizar², não há metáforas.

2 Segundo Maria Rita Kelh (2009), a impossibilidade de simbolizar a experiência é algo que caracteriza, por exemplo, as neuroses.

A SUBLIMAÇÃO E INTERPRETAÇÃO: A RETORNADA E OS SOBREVIVENTES

A impossibilidade de simbolização está ligada a uma noção – ainda que essencialista – de trauma. Enquanto inscrição do traço mais forte que inviabiliza a possibilidade de negociação, ou até mesmo de substituição por um outro a ele equivalente, o trauma é intransitivo, ele não negocia com o símbolo uma vez que simbolizar é ainda per-laborar, repensar, interpretar. O gesto de simbolizar a dor causada pela intensidade de uma vivência está ligada, por exemplo, à psique do sujeito em depressão, ele alegoriza no mundo (ainda que seja este um conjunto de desolamentos, e até mesmo pela sua negação em submeter-se ao ritmo de vivência dos demais) o impacto da dor que sobre ele se abateu. No entanto, a estrutura que se instala naquele momento, talvez até por conta da extrema proximidade entre a vivência da guerra civil e a narração no filme, é ainda a do impacto do corpo subjetivo que se viu submetido a uma força maior e contrária.

Penso que há a inscrição de uma marca biográfica no filme, e esta se faz não apenas na revelação do enlace amoroso com o miliciano Mignon, mas, principalmente, e de maneira muito premente, no quase privilégio dado à fala das mulheres. Estas que sofreram violências inúmeras como o estupro, sevícias várias, o assassinato de seus filhos e maridos. A cena é ocupada por uma narrativa muito emergida de um feminino ante a desordenação da lógica de seu mundo. Em sendo o miliciano a figura coadunadora da pulsão destrutiva que atravessou o país nos anos da guerra, uma leitura pautada nas dicotomias poderia ver na ligação afetiva entre Ibea e Mignon uma grande contradição. Mas este não é o operador de leitura aqui assumido. Interessa a nossa reflexão potencializar as ambivalências, mais que às ambiguidades. Assim, podemos compreender estas formas tão distintas de afeto: uma mulher que ouve mulheres vitimadas e, ao mesmo tempo, que se relaciona amorosamente com o potencial algoz destas como uma alegoria do que será toda a narrativa do filme. Ele se organiza a partir do não estabelecimento dicotômico de vítimas e algozes. Conforme veremos, Atondi não reconhece no povo congolês

estas duas categorias e com isso não há um gesto de perdão geral e irrestrito, na verdade o que se vê no documentário é a tentativa de ler os fatos para além da malha do óbvio, encontrando as motivações que alimentaram a destruição e a violência como sendo forças que se corporificam nos milicianos, mas que, antes disto, engendra-se nas negociações efetuadas entre governantes em disputa pelo poder e pelas riquezas do país.

O filme reúne narrações dos sobreviventes da violenta guerra civil e do pós-guerra no Congo-Brazzaville e se sustenta entre duas modalidades de relato: a visão de uma “retornada”, vez que Atondi volta a sua terra natal após o fim do conflito, e o “relato dos sobreviventes”. Ambas as perspectivas narrativas sustentam-se sobre duas lacunas: a primeira pela tentativa de representar o não vivenciado; a segunda pela necessidade de elaborar a vivência em representação discursiva.

A diretora volta ao seu país natal com o projeto de rodar um filme baseado em fatos reais, seguindo, em certa medida, a gramática estético-discursiva de alguns filmes norte-americanos. Seus planos envolviam a interação de atores profissionais com semiprofissionais – amadores dispostos a, por algum pagamento, representar seu próprio papel, agora em personagens com nomes de filmes B hollywoodianos, como Kurts e Sneiper.

Um destes atores de ocasião foi o ex-miliciano Mignon contratado para representar o cotidiano das milícias: quando se depara com o texto, imediatamente questiona os nomes americanizados dos personagens, pouco verossímeis para um país de colonização francesa. Sinaliza também uma grande dificuldade em compreender o roteiro, que pasteuriza as ações e diálogos. A questão é que o roteiro enlatado de Atondi findava por converter Mignon num simulacro dele mesmo e expõe a limitação da potência de leitura da diretora ante a compreensão que Mignon tinha de sua vivência na milícia. Em alguns momentos, esta fragilidade da visão da diretora culmina na impossibilidade da encenação, muitas vezes, provocada pelo riso e ironia dos próprios atores diante do texto.

No entanto, a partir de dado momento da construção do documentário, que se mostra metacrítico na medida em que franqueia ao espectador acesso a estas questões, compreendemos que o que poderia fazer desandar a narrativa converte-se numa força sua. A história se ergue, então, num espaço híbrido: entre a visão da retornada e do sobrevivente.

O lugar de fala de Ibea Atondi enquanto nativa retornada em nada a descredencia ou impede de oferecer à história que ela desejava contar um valor – já passamos da época do império da autoridade do relato. (BENJAMIN, 1936) A lacuna provocada pela impossibilidade de vivenciar a guerra provoca outra possibilidade de interpretação do acontecimento.

Tomando como base de sua narrativa o desamparo diante do extremo da violência que um homem pode praticar contra outro homem, todo percurso da representação construída é pautada por este ponto cego. A fonte do desamparo que invade a voz quase incrédula da narradora do filme advém do abalo que os fatos ali retratados promovem na sua compreensão do estatuto da humanidade e de seus limites. Não há como equacionar, na dimensão subjetiva de quem se responsabiliza por contar a história, a amplitude da violência. O choque que rasga a narrativa deriva da noção de que a agressividade e a capacidade de ofender o outro em sua humanidade não se encontram nos detalhes, nos pequenos intervalos, em cenas incidentais e minimizáveis de dor e morte: a devastação promovida pelos assassinatos, estupros, torturas e as mais intensas formas de violação do limite do outro tomam a cena tanto na paisagem assolada pela destruição quanto na história fraturada que emerge dos sujeitos que precisam ser ouvidos. É também o impacto da violência que promoverá uma rasura fundamental em *Contos Cruéis de Guerra*: o assassinato de Jules Mignon convoca a narrativa a assumir uma postura diferente e, desta forma, o filme abandonará seu cunho centrado no discurso ficcional e mergulhará na busca de inúmeras vozes que possam narrar a guerra civil no Congo-Brazaville.

O LIMITE DO ESTATUTO DE HUMANIDADE

A noção de direitos humanos, deveras conhecida, e instituída enquanto princípio básico de convivência entre iguais, deixa escapar de sua ação o que fazer da humanidade quando o outro é pensado não apenas como diferente, mas como indigno ou incapaz de gerenciar a sua dimensão humana.

A história, e inclusive é dela que nasce a necessidade de pensar em direitos inalienáveis do ser humano, é capaz de nos apresentar inúmeros momentos em que a humanidade – enquanto possibilidade de reconhecimento do outro como um sujeito de direitos – foi arbitrariamente negada a classes de homens e mulheres, a exemplo dos africanos escravizados, dos judeus e, mais contemporaneamente, das mulheres, doentes mentais, velhos, negros e africanos. É nesta questão, naquilo que se convencionou chamar de dignidade humana, que estes sujeitos são atingidos. Nenhum deles parece, para uma determinada parcela de indivíduos, sujeitos capazes de viver, no sentido de gerenciar a sua vida, suas vontades e suas relações com o mundo e demais sujeitos.

Ao franquear à Pascal Lissouba e Denis Sassou-Nguesso a liberdade irrestrita de luta pelo governo, não apenas através do gesto permissivo da cegueira voluntária à violência instalada no país, mas, principalmente, pelo incremento financeiro da disputa, os governos dos Estados Unidos e da França subverteram a Declaração Universal dos Direitos Humanos (1948). Não há aqui um gesto de esvaziamento das responsabilidades dos líderes africanos diante da guerra, mas esta responsabilização sobre as inúmeras mortes e sobre o trauma que esfacelou o Congo-Brazzaville precisa ser, no mínimo, compartilhada.

As várias narrativas recolhidas no filme de Atondi não buscam unificar estes sofrimentos num discurso geral, desfeito de diferenças. Pelo contrário, a busca é de bem dimensionar os sofrimentos e, para tanto, respeitar a medida subjetiva de cada uma das histórias contadas, que potencializa e pluraliza a visão do espectador sobre o acontecido e, imediatamente, nos conduz à compreensão de que

em uma guerra jamais haverá uma única história, mas travessias na qual a marca de cada um é instaurada como sendo a inscrição de um sujeito em sofrimento.

Assim, o tecido que se trama é amplo, irregular, tem matizes fortes de diferenças que se articulam nas falas das pessoas que narram suas histórias de maneira absolutamente rizomática. A violência dos confrontos não é sentida igualmente nem tem o mesmo impacto para todos os sujeitos envolvidos. Diferentemente da metodologia da construção da história oficial, a narrativa fílmica busca os intervalos desta para se efetivar, desprezando a noção de verdade unívoca e repensando a ideia de vilania – a história se pluraliza abarcando uma série de narrativas comumente pensadas como desimportantes ou menores.

Neste sentido, Atondi constrói seu filme na lógica do rizoma; esta renega a ordenação homogeneizadora e causalítica que, necessariamente, exclui as outras versões potenciais do fato em favor de uma versão privilegiada. Assim, no filme, configura-se uma lógica de ordenação das falas a partir da emergência dos afetos, não de um pretensão querer dizer desfeito de traços mais evidentes de subjetividade. A história contada por Atondi prima pelo caráter não essencialista ou originário, opondo-se à lógica arbórea em que se ordenam os fatos em rotas lineares; o rizoma adota como sua norma de funcionamento a deriva:

Uma das características mais importantes do rizoma talvez seja a de ter sempre múltiplas entradas; a toca, neste sentido, é um rizoma animal, e comporta às vezes uma nítida distinção entre linha de fuga como corredor de deslocamento e os estratos de reserva ou de habitação. Um mapa tem múltiplas entradas contrariamente ao decalque que volta sempre “ao mesmo”. Um mapa é uma questão de performance. (DELEUZE; GUATARRI, 1995, p. 14)

As múltiplas vozes que ali se erguem não se equacionam hierarquicamente, não buscam nem ao menos contar a mesma história, uma vez que importa mais a travessia singular de cada sujeito durante aquilo que podemos chamar de crise de humanidade que

se deu naquele contexto. Esta crise pode ser entendida a partir da noção da ruptura, não do limite entre humano e animal, mas, de uma maneira ainda mais desconcertante, um rompimento dos limites entre o humano e o não humano. Ou, indo mais longe, um questionamento da própria fronteira da humanidade. Ao mostrar o que “um homem pode fazer a outro homem” Atondi conclama a reflexão para a dimensão hiperbólica da ofensa trocada entre pretensos iguais. Ampliando o conceito, podemos pensar que são iguais: negros, africanos, congoleses que se digladiam até a morte, que findam por se comportar como autômatos, numa guerra que tem motivadores que ultrapassam em muito a cena na qual jorra o sangue, indo para muito além de onde possa ouvir-se qualquer grito ou pedido de socorro. A guerra se engendra, limpa de sangue e substância humana, em papéis, assinaturas e reuniões entre países de primeiro mundo, simplesmente, em outro continente.

GESTOS DE COLONIZAÇÃO PÓS-MODERNA: A DOR DO OUTRO ENQUANTO VIRTUALIDADE

No final dos anos 1990 inicia-se o processo eleitoral no Congo-Brazaville. Na disputa estão Pascal Lissouba e Denis Sassou-Nguesso, e o clima não é ameno. No entanto, a tensão se reforça quando, em 5 de julho de 1997, os milicianos de ambos os candidatos entram em choque e inicia-se um conflito que, durante meses, instaurou um regime de violência desenfreada no país. Patrocinados pelos governos norte-americano e francês mediados por suas respectivas indústrias petrolíferas, Lissouba, “dono” da milícia dos Cocóias, e Sassou-Nguesso, atual presidente do Congo-Brazzaville e chefe dos “Cobras”, dividiram o país e áreas intransponíveis, impediram a livre circulação da população e promoveram uma matança absurda de civis.

Derrotado, Lissouba é expulso do país e Nguesso passa a confrontar-se com Bernard Kolelas, prefeito da capital, Brazzaville, e dono da milícia dos “Ninja”. Saindo-se mais uma vez vencedor dos

combates, Nguesso chega à presidência caminhando sobre os escombros de um Congo-Brazzaville desolado, deixando como marca de sua caminhada um rastro funesto de 10.000 mortos e 800.000 desaparecidos, números que aumentaram para 25.000 mortos quando, ao fim do conflito, em lugar de pagar a seus milicianos, o presidente ofereceu, como recompensa a estes, dois dias de livre pilhagem nos bairros da capital.

Esta é a história que *Contos cruéis de guerra* precisa narrar, e ao optar por trilhar um caminho híbrido o documentário cresce. A visão de Ibea Atondi, jovem, mulher, cineasta e retornada, oferece ao filme um corte: ela é, de alguma forma, estrangeira. O fato de estar fora do país durante os conflitos oferece a ela uma potência de leitura daquele que não passou pela experiência traumática. Desloca-se, então, a crença benjaminiana de que a derrocada da grande narrativa está no desprestígio da experiência, no desinteresse pela vivência. Em alguns momentos esta será a única via possível de narração, assim como o esquecimento pode ser a mais importante estratégia de manutenção da vida. Ao mesmo tempo, sentimos no documentário que não interessa a Atondi a “grande narrativa”; em lugar disso, ela busca os estilhaços. Ela caminha pelas vilas ouvindo pessoas atingidas pelo conflito. À narrativa que ali se erige interessa o miúdo, aquilo que se perderia. Nesta medida, a tessitura do documentário é intensamente polifônica, não apenas num sentido limitado de serem várias as pessoas que relatam as suas histórias, mas, principalmente, por termos acesso a inúmeras interpretações de travessias pessoais, subjetivas e da travessia coletiva, de como o país vivenciou o seu inferno.

Atondi opera, ao democratizar o lugar de fala (às vezes de maneira até desconfortável, vez que os depoimentos são expostos a interrupções e intromissões dos ouvintes), aquilo que Walter Benjamin chamou de leitura a contrapelo. (BENJAMIN, 1994) A imagem surge da comparação da escovação da crina de um cavalo às avessas, retirando os pelos de sua linearidade e homogeneidade e fazendo vir à tona as sujeiras mínimas, a poeira, desrecalcando aquilo que foi silenciado. Ao centrar a narrativa no plural, nas várias vozes, o filme

coloca numa mesma cena narrativa, numa mesma camada de discurso, mas também de sofrimentos, aqueles que, num outro contexto, poderíamos chamar de vítimas e seus algozes mais diretos. Assim, os ex-milicianos relatam as suas memórias dolorosas em cortes de cena que os conecta diretamente com a população vitimada. A beleza disto está naquilo que podemos chamar de desierarquização da dor. Ao não valorar diferentemente a vivência dos milicianos e dos demais sujeitos, Atondi nos chama a atenção para a condição irrestrita de vítimas a qual estavam todos submetidos.

A historiografia tradicional tende, conforme afirma Michel Foucault (1979), a estabelecer linhagens, relações de causalidade, homogeneidades, origens e linearidades, abandonam novidade e a dissensão que o acontecimento pode produzir, silenciando a sua potência discursiva, em favor dos grandes cortes e grandes períodos históricos. Sua capacidade de coadunar, sob uma mesma rubrica unificadora, fatos absolutamente díspares e descontinuados tem a força de desmobilizar o acontecimento em sua capacidade de promover o desequilíbrio e potencializar o abalo de lugares estabelecidos de poder/saber. A força fundante de qualquer narrativa histórica oficial é a poderosa construção da ilusão de uma origem como sendo uma produção tão espontânea quanto necessária. Pensada como absolutamente natural, esta origem insemna na malha histórica lugares de poder que se encerram em si, numa lógica de fechamento e rechaçamento da diferença. Ao inscreverem-se e marcarem-se os espaços arquetípicos e limitadores de outras representações provocam, pela própria rigidez de sua existência, o seu negativo.

A lacuna surge enquanto demanda de fala, ou seja, o filme de Atondi oferece a possibilidade de subverter o discurso oficial com a constatação de outra versão sobre a história. Em lugar de representar-se no seu filme, a fala da congoleza, agora estrangeira, ou a visão dos *mass media*, dos políticos envolvidos ou dos antropólogos, historiadores e estudiosos em geral, o que se destaca na cena discursiva do filme é o lugar dado ao sofrimento individual, à fala do sujeito, buscando oferecer, através de um microfone e uma câmera,

a possibilidade de fazer-se ouvir em todo o mundo. E esta é a grande riqueza do filme.

NA DIMENSÃO DOS AFETOS: NENHUMA NARRATIVA É AUTÔNOMA

Mas *Contos Cruéis de Guerra* toma este direcionamento apenas após a violenta morte de Mignon. O miliciano é pego em emboscada e torturado por quatro dias antes de ser assassinado. Uma reflexão de Atondi salta da narrativa com o peso de uma tomada de consciência ante os horrores da guerra conforme contada por Mignon quando a cineasta constata: “E o que me espantava é que eu sabia que ele falava a verdade”. Poderíamos embasar toda a nossa interpretação do texto fílmico a partir daí, cada um daqueles sujeitos conta a **sua** verdade. Podemos imaginar que, após a morte dele, o que resta à diretora é recolher as outras verdades silenciadas e, neste investimento, constrói-se o documentário.

Assim, Atondi faz, no retorno à sua terra natal, uma travessia, buscando devassar a narrativa dos sobreviventes, a fim de encontrar, ali, entre agredidos e agressores, os restos das subjetividades e da humanidade que foram soterradas pelos escombros da violência. A beleza do filme, posto que a obra de arte tem a perversão de retirar a sua leveza da pesada realidade, talvez resida justamente nesta peregrinação subjetiva de Ibea Atondi que, não por acaso, representa uma travessia do povo de Congo-Brazzaville em busca da reconfiguração de sua identidade.

Freud nos ofereceu, como caminho para a cura das feridas indeléveis da alma, a palavra. Ao tornar audíveis as vozes destes sujeitos oprimidos pelo horror e pelo trauma, Atondi faz uma espécie de clínica e presta socorro a pessoas que convivem com os fantasmas da guerra. Eles caminham pelas casas de paredes arrombadas pelos tiros, residem nos corpos marcados pela violência, e estão diante daquele que carrega o olhar de quem viveu entre os mortos e que

precisa, de alguma maneira, saber-se vivo, mesmo que pelo relato de sua difícil sobrevivência.

A diretora do documentário ocupa o lugar de uma narradora descentrada (DERRIDA, 2002) que, pela pluralidade dos relatos, acaba muito mais ocupando o lugar de cerzideira das falas, de mediadora de melancolias.

O envolvimento amoroso com Jules Atondi Ikassis, o Mignon, oferece a ela a possibilidade de não apenas filmar um documentário sobre a guerra, mas, também, de penetrar em ínfima parte de um universo que não era o seu: o dos milicianos.

A narrativa dos milicianos, certamente por conta da posição ocupada por eles no conflito, é das mais difíceis de ser aceita e compreendida pelo espectador. Agindo como teleguiados pelos seus líderes, os milicianos tinham como constante companheira a droga que está presente todo o tempo, não apenas nas suas ações durante os confrontos, mas também o momento mesmo da narração diante das câmeras. O entorpecente sempre aparecerá como mediador do gesto de contar, seja ele o álcool, a maconha ou a heroína. O próprio Mignon era um miliciano toxicômano. Muitos destes indivíduos que participaram das milícias se utilizavam e se viciaram em psicotrópicos a fim de conviver com o trauma da morte e sofrimento que eles não apenas promoviam, mas representavam. A consciência embotada, esmaecida sob a força do entorpecente, evita que o sujeito pense na sua própria humanidade e dilua a força destruidora dos seus gestos nas drogas, que burlam a mente e oferecem às ações ares de filmes de TV.

A lógica das milícias solicita destes sujeitos um afastamento tal que, ao entrar na milícia, muitos forjam uma identidade, um alterego violento no qual a crueldade e a capacidade de matar se adicionam a um novo nome e ao entorpecente, a fim de criar este outro sujeito, personagem de si mesmo, que será ou um “cobra” ou um “ninja”.

Ao dedicar o filme a Mignon Árabe, codinome utilizado para Jules Atondi Ikassis, Ibea Atondi – que porta o sobrenome de Jules – busca nos mostrar a humanidade que ainda restava sob a máscara do mi-

liciano. Podemos acreditar que, neste investimento de revelar esta humanidade, investimento este mediado, certamente, pelo enlace amoroso que uniu o miliciano e a diretora do filme, Atondi finda por deixar escapar um grave problema de seu filme. A saber, a excessiva subjetividade, da qual não escapa nenhuma narrativa, e apesar de dar, a esta em específico, o valor de construir-se ouvindo as histórias contadas por vários sobreviventes, ludibriou a sua mão no momento de colocar na balança a fala dos pretensos algozes e de suas vítimas.

Mas outra interpretação, não apenas mais potente, mas a escolhida para guiar a reflexão aqui proposta, é que em *Contos cruéis de guerra* os algozes não estão presentes, apenas as vítimas.

Os verdadeiros algozes são os governos dos Estados Unidos da América e da França, que alimentaram, com cifras milionárias, os confrontos. Os algozes são também o FMI e a União Europeia, que após o anúncio do presidente Nguesso da adesão do Congo-Brazzaville à iniciativa de transparência para as indústrias de exportação com o objetivo de favorecer a “reestruturação da economia, promoção da transparência e do bom governo”, retiraram todas as sanções sobre o país.

O algoz foi Jacques Chirac, presidente da França, que, em 1997, recebe o presidente Sassou-Nguesso para parabenizá-lo pela bela “eleição”. Quando finalmente descobrimos que, conforme o próprio FMI, entre 1999 e 2002, desapareceram US\$ 248 milhões da venda de petróleo e outros US\$ 150 milhões por motivos governamentais, quando ficamos sabendo que Denis Sassou-Nguesso é um dos homens mais ricos da África, enquanto 70% dos 3,5 milhões de congoleses de Brazzaville vivem abaixo da linha de pobreza, tendo uma expectativa de vida de apenas 50 anos e o Congo-Brazzaville, o país mais endividado do mundo, compreendemos perfeitamente quem são os algozes.

REFERÊNCIAS

- BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas I: Magia e técnica, arte e política*. Tradução Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- BIRMAN, Joel. *Entre o cuidado e o saber de si: sobre Foucault e a psicanálise*. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 2000.
- CONTOS CRUÉIS DE GUERRA. Ibea Atondi e Karim Miské. Documentário. França/Congo/França/Mauritânia, 2002. DVD. (51 min) Color, legendado.
- DELEUZE, Gilles; GUATARRI, Félix. *Mil Platôs – Capitalismo e Esquizofrenia*. Tradução Aurélio Neto e Celia Costa. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1995.
- DERRIDA, Jacques. *A escritura e a diferença*. Tradução Maria Beatriz Marques Nizza da Silva. São Paulo: Perspectiva, 2002. (Coleção Debates).
- FERRO, Marc. *O livro negro do colonialismo*. São Paulo: Ediouro, 2008.
- FOUCAULT, Michel. Nietzsche, a genealogia e a história. In: _____. *Microfísica do poder*. Rio de Janeiro: Graal, 1979.
- FREUD, Sigmund. Uma nota sobre o bloco mágico - 1950. In: _____. *Publicações pré-psicanalíticas e esboços inéditos*. Rio de Janeiro: Imago, 1969. (Edição Standart Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud, v. 19).
- KEHL, Maria Rita. *O Tempo e o Cão. A Atualidade das Depressões*. São Paulo: Boitempo, 2009.

DE CARTA CAMPONESA (1975) À CARTA A SAFI FAYE

Suzane Lima Costa

Prezada Safi,¹

Como vai? Espero que esta carta a encontre gozando de boa saúde. Depois de assistir ao filme *Carta da minha aldeia* (1975)², venho ensaiando em mim a escrita desta carta para você.

-
- 1 Safi Faye nasceu em 1943, em Dakar, Senegal, numa família de camponeses. Seus pais viveram em Fad'jal, uma aldeia no sul de Dakar. Em 1966, Faye conheceu o cineasta francês Jean Rouch no Festival de Artes Negras de Dakar. Juntos trabalharam no filme *Petit à petit* (1971). Apesar de não apostar no modo como o cineasta fazia filmes etnográficos, trabalhar com Rouch oportunizou Faye a pensar o cinema como um instrumento etnográfico. Na década de 1970, Safi começa a estudar Etnologia na Ecole Pratique des Hautes études, e, em 1979, torna-se PhD em Etnologia, pela Universidade de Paris. Em 1980, estudou produção de vídeo em Berlim, tendo sido convidada a lecionar na Universidade Livre de Berlim. Suas produções fílmicas incluem os títulos: *La Passante* (1972), *Kaddu Beykat* (1975), *Fad'jal* (1979), *Goob na nu* (1979), *Man Sa Yay* (1980), *Les âmes au soleil* (1981), *Selbe: One Among Many* (1983), *3 ans 5 mois* (1983), *Racines noires* (1985), *Elsie Haas, femme peintre et cinéaste d'Haiti* (1985), *Tesito* (1989) e *Mossane* (1996).
 - 2 Primeiro longa-metragem dirigido por Safi Faye, cujo título original é *Kaddu Beykat*, escrito na língua wolof ou uólofe, que significa a *Voz do camponês*, e que foi internacionalmente traduzido como *Carta da minha aldeia*, *Notícias da minha aldeia* ou *Carta camponesa*. Lançado em 1975, com apoio financeiro do Ministério Francês da Cooperação, *Kaddu Beykat* foi o primeiro filme a ser feito por uma mulher africana com distribuição e reconhecimento internacional, apesar do lançamento ter sido proibido em Senegal. No ano seguinte, Faye ganhou o Prêmio FIPRESCI, da Federação Internacional de Críticos de Cinema, pela obra.

Vários foram os começos do que ora torno palavra aqui. Das tentativas de ensaios meus, de pronto, desejei falar sobre aldeias. Das aldeias daí às aldeias de cá. Até pensei que esta carta poderia ser somente uma conversa sobre aldeias: as aldeias narradas pelo pertencimento (que é o seu caso), as aldeias narradas pelos seus visitantes transeuntes (que é o meu caso) ou mesmo falar das aldeias que só existem em imaginários, para aqueles que não pertencem ou nunca transitaram por elas. Porém, faz pouco, tenho percebido que jeitos de dizer sobre aldeias, Safi, quase sempre acionam dois mecanismos deveras complicados para o tom da conversa que pretendo estampar aqui: a interpretação *close*³ sobre e a avaliação de.

Para além da escrita que fixa sentidos ou estabelece valores, quero muito falar contigo sobre a sua carta – sobre sua carta-filme – por uma vontade de saber, de cavar perguntas outras no caminho dos filmes-ensaios, das escritas de si, dos modos de fazer cartas, memórias, bem como do modo como esses “nomes” do espaço da performance de si e da autoficção alcançam a câmera-caneta.⁴

No caminho desses nomes, penso em como sua carta ativa, na esteira do “como vai você?” da escrita de tantas outras cartas, as heterotopias do encontro com o outro. Do encontro e, por vezes, da intimidade com o outro. Isso porque quando escrevemos uma carta temos a plena noção da dupla função que esse tipo de texto agencia pela condição singular que garante o seu fazer: a correspondência. Se a carta é, como bem nos ensinou Foucault (2004b), “ao mesmo tempo um olhar que se lança sobre o destinatário e uma maneira de se oferecer ao seu olhar através do que lhe é dito sobre si mesmo”, a correspondência atua nas dobras do corpo de quem escreve e

3 Refiro-me ao *close reading*, usado pelos *new critics* para ler minuciosamente os elementos de “dentro” do texto, como única forma de valorar os aspectos críticos de uma obra. Em outras palavras, a leitura *close reading* considera que o significado e a estrutura do texto coexistem em uma mesma unidade. O *New Criticism* coloca a importância do texto como uma “unidade em si própria”, e, assim sendo, sua autossuficiência subtrai o lugar do leitor, os elementos extratextuais, a história, a cultura e, principalmente, a questão da autoria.

4 Em 1948, o artigo de Alexandre Astruc, intitulado *O nascimento de uma vanguarda: a câmera-caneta*, põe a imagem da “câmera-caneta” como um conceito operatório para defender e comparar o trabalho do cineasta ao do escritor, colocando em evidência, mais uma vez, as relações entre o cinema, o teatro e o fazer literário.

de quem lê, não só porque remetente e destinatário são convocados para um encontro, mas pela quase obrigação do diálogo para manutenção dele.

Desde quando comecei a trabalhar como professora da Universidade Federal da Bahia, a escrita, a leitura e a análise crítica de cartas, tanto com os estudantes das disciplinas de leitura e produção de texto que ministro, quanto com os professores indígenas nas escolas indígenas das aldeias Xucuru-Kariri e Pankararé,⁵ são parte de um projeto de pesquisa que me faz acreditar, cada vez mais, que as escrituras autobiográficas constroem formas de afetos e afecções num sentido tão amplo, que garantem pelo ato de ler/escrever formas de cuidado com o corpo. Garantir esse cuidado é tentar também tecer respostas à pergunta de Espinosa (1992) “o que pode o corpo?” e, conseqüentemente, entrar no debate sobre a produção de subjetividade em relação à escrita, para pensar como esses modos de fazer textos performam a noção de sujeito ao longo da história.

Quicá, por essa razão na esteira do meu “como vai você?”, haja uma vontade de correspondência contigo muito mais no sentido das brincadeiras que as crianças da sua aldeia faziam embaixo da árvore da palavra: pela performance! Performatizar um encontro íntimo com a jovem, filha de camponeses, que escreveu a carta, com a atriz/modelo dos filmes do Jean Rouch ou com a mulher etnodocumentarista, que nasceu em Dakar, sem perder de vista o lugar fictício da real possibilidade da nossa conversa, bem como os exercícios de performance autoral postos em prática no seu (ao meu ver) projeto fílmico de autoficção.

Daí o fato de desejar ler os modos como sua carta-filme, Safi, desafia a própria ordem da agência que governa a forma desse tipo de texto. Isso porque nela não há palavra escrita no papel! Há a voz *over* que diz sobre os modos de vida numa aldeia de Senegal, de como mulheres, homens e crianças trabalham, brincam, amam, se comportam, lidam com as questões políticas locais. Há uma escrita de carta assumida pela narração em primeira e todas as outras vozes, todas

5 Localizadas no município de Glória, na região de Paulo Afonso, Bahia.

as outras imagens e formas de escritões que entram na cena a cada momento de suspensão da narrativa; uma carta escrita na narrativa oral de Safi Faye e finalizada com sua assinatura; uma carta que narra como começa e como termina o dia dos camponeses de Fad'jal, na luta para tentar viver com os problemas gerados pela monocultura do amendoim; uma carta atravessada pela história de Ngor e Coumba, que há dois anos tentavam se casar seguindo os costumes dos mais velhos.

Como você bem pontuou, Safi, a escrita da carta é sua, porém as outras plasticidades presentes nela (diante das quais você para de escrever/narrar e algo de forma da carta, da lógica da correspondência, se redimensiona) são da sua aldeia, da sua família.

Aqui, Safi, minha conversa contigo entra num campo ainda muito caro aos formatos documentais da imagem por trazer à baila uma discussão sobre a performance de quem escreve cartas, e, consequentemente, a questão da autoria em filmes montados na/pela “escrita de si”. O que também implica pensar no exercício da escrita da carta como um modo de colocar o leitor/espectador como partícipe direto desse mundo. Para além dos binarismos que colocam ficção e não ficção em territórios distintos e distantes.

Retorno então aos nomes próprios, dos quais falei no início desta carta, e o faço a partir da noção de “carta-filme”.⁶

Não é de hoje que a noção de carta-filme, seguida de expressões como filme-ensaio, cine-escrituras, dizem dos modos híbridos que a “caneta” da câmera pode alcançar quando rascunha plasticidades no papel/ tela. Em Barthes, li que essa forma de fazer imagem ganha o nome de escritões: “gesto pelo qual a mão segura um instrumento, apoia-o numa superfície, por ela avança pesando ou acariciando, e traça formas regulares, recorrentes e ritmadas de escrituras”. (BARTHES, 2004, p. 174-175) Entender o sentido do conceito colocado em movimento por Barthes é ativar um jogo de palavras outras não só para pensar quais as materialidades contemporâneas da escrita

6 Naficy (2001), apresenta a noção de *Film-Letters* para discutir questões referentes às narrativas epistolares no cinema.

que servem de suporte ao audiovisual, mas para fazer valer tais materialidades como o próprio ato de produção de imagens.

Esse modo de fazer imagem, que usa a carta não como recurso, mas como tônica da narrativa de um filme, promove novas interrogações sobre os modos de narrar, bem como sobre o lugar de enunciação do narrador em meio às porosas fronteiras entre palavra e imagem, verbal e não verbal, formas do visível e do sensível. Sendo assim, falar de escrita aqui é falar das práticas de escrituras movidas a partir dos gestos de escrita que a câmera filmadora (ou qualquer outro objeto que “risque”) pode agenciar quando plantada na superfície do ombro dos cineastas.

No seu caso, Safi, o gesto montou a carta e, com ela, a vontade de correspondência que potencializa as querelas sobre o que é o autor num documentário produzido pela lógica da autoficção e da performance. Por outro lado, nem sei se é o caso de dizer ou de questionar se o seu filme é ou não um documentário ou o que seria então o autor diante de uma produção desse tipo de gênero fílmico. Digo que não sei, porque, desde o começo do filme (momento que você falou que estava escrevendo uma carta) até o final dele (momento no qual você assina, e, conseqüentemente, registra o texto como seu), li sua carta como uma performance para assistir ao filme, e, do lugar que escolhi para ler, a vontade de sacar a “origem” da criação está no artifício *in progress*, na exibição de quem produz a si pela multiplicidade dos seus tantos lugares de falas – lugares em contínuos processos de construção. Em outras palavras, quando digo da performance aqui, não há mais como reativar o valor de verdade documental que algumas teorias do cinema asseguram a esse tipo de produção.

Você assume a autoria pela performance e acaba mostrando, nessa ordem ambígua, o quanto importa a voz, o lugar e o corpo de quem, desse tipo de produção, fala, uma vez que em Fad’jal quem fala não o faz como representante de, mas como presença para. Dito isso, penso se ainda é preciso reproduzir as imagens da aldeia como “a verdade” prévia a você, aos seus familiares ou à situação socioeconômica em Senegal. Explico-me. Como autora, atriz e personagem

da sua própria escrita cinematográfica; como filha de camponeses, etnógrafa e professora, você se constrói junto a todos esses lugares de fala, num tipo de exercício que performa a noção de sujeito à medida que situa o lugar de falar sobre si para além da hermenêutica de se projetar como o outro fora do discurso, fora do texto, fora da imagem.

Não sei se você conhece o texto *The artist as ethnographer*, escrito por Hal Foster (2001). Nele, Foster discute como as produções artísticas, da década de 1980 até o presente, se caracterizam por falar em nome de um compromisso com uma “outridade” cultural.⁷ Assim, Foster nos assegura sobre o paradigma do artista como etnógrafo, retomando do Walter Benjamin (1934) a ideia do “autor como produtor”⁸, e demonstrando como, nessas produções, o artista se compromete com o outro definido em termos culturais e étnicos, e não mais pelo discurso socioeconômico. Na base dos pressupostos de Foster, o artista deve se pensar como outro para garantir sua alteridade em diferença. O diálogo com Benjamin se fortalece quando Foster retoma a relação entre autoria artística e posicionamento político para preservar a ideia de sujeito que se preserva na verdade da história.

Não penso que seja esse o paradigma que temos hoje. Justamente pela reconfiguração muito particular e recorrente presente em parte desse fazer artístico. Isso porque o “outro” excluído fala por si e esse outro que fala não é mais o outro puro do “primitivismo” estético do modernismo. A sua carta, por exemplo, diferentemente do que sugere Foster, não faz retornar um outro excluído, mas sim a própria reformulação da categoria do “outro”. A filha de camponeses também é a etnógrafa que estudou na École des Hautes Études en Sciences Sociales; a etnógrafa, aldeã, também estudou cinema e faz a câmera

7 No entanto, sabemos que a dimensão etnográfica da arte já se configuraria desde as vanguardas do início dos anos de 1920, junto a elementos próprios de uma realidade discursiva excluída da racionalidade ocidental em nome do pensamento iluminista.

8 Walter Benjamin (1934) defendeu a necessidade de o artista produzir uma forma de arte que desse conta do seu conteúdo social. Essa discussão reaparece em 1960 para fortalecer as dicotomias entre o que se chama de arte-formal-burguesa *versus* a noção de “arte conceitual-proletária”, em outras palavras: classes dominantes e dominadas.

falar nessa polifonia. Na sua carta, a questão da autoficção e da performance acrescenta à leitura de Foster um elemento particular para pensar esse outro paradigma: o si e o compromisso com as ambiguidades que o si/mesmo/outro vem produzindo desde os movimentos de libertação pós-1960.

Hoje, Safi, o desafio é creditar no caráter performático desse “si”, seja pela configuração de uma escritura de relatos de “outridades”, seja pela crença na perlaboração da identidade de quem os produz. E não se produz performance autoral sem também creditar o valor da ficção nas verdades que montam qualquer cena narrada. O Clifford Geertz, antes mesmo das assertivas do Foster, já acenava para essa questão sobre o caráter ficcional das práticas etnográficas. Acredito que você tenha lido sobre na obra *A interpretação da cultura* (1989). Gosto quando Geertz (1989, p. 11) fala sobre isso deixando em suspenso a imagem do etnógrafo como escritor e dos seus “documentos” como ficções: “no sentido de que são ‘algo construído’, ‘algo modelado’ – o sentido original de *fictio* – não que sejam falsas, não factuais ou apenas experimentos dos pensamentos”. Gosto, principalmente, porque interroga os paradigmas modernos que fundamentam os modos de pensar nas ciências humanas, e, ao mesmo tempo, oferece uma possibilidade aos discursos que os fundamentam de dobrar-se sobre si mesmos, de fazer o paradoxo da hermenêutica do outro na tautologia do si (ou vice-versa) funcionar como práxis para o pensamento.

Por outro lado, mesmo tendo a autoficção e a performance de si como desafios para entender os modos de ler o lugar da “representação do sujeito” nas escrituras contemporâneas, fala-se muito sobre a decadência das narrativas coletivas em nome dos relatos das experiências pessoais, como se as produções, audiovisuais ou não, tomassem os textos como produto de um “eu” autocentrado, que lê e pensa o mundo fora dele, que se projeta como um narrador observador. Penso, justamente, o reverso disso: cada possibilidade de escrita de si se faz nas ambivalências desse outro de dentro da etnografia, de dentro do mundo narrado ou não. Penso também nas longas discus-

sões, tanto na literatura como no cinema, sobre o papel do narrador, e, de cara, me vem o clássico texto do Walter Benjamin (1994) sobre a questão do narrador na obra de Nicolai Leskov, ou, mais precisamente, como os tipos de narradores são pensados para ativar uma discussão sobre experiência e vivência nas artes.

Dos modos de quem narra o texto escrito, segundo Benjamin, poderia dizer que você, Safi, chega perto de todos, sem se deixar formatar por nenhum deles. Sua carta não convida às definições categóricas de quem fala, mas às questões sobre como o si mesmo de quem narra leva o narrador a narrar. Sendo assim, em sua carta-filme, você não se localiza no todo do narrador clássico, anônimo, que aconselha os demais por ter mais experiência: “o homem que sabe dar conselhos”. (BENJAMIN, 1997, p. 200) Nem tão pouco, você narra como quem se percebe isolada, sozinha e introspecta, como o narrador do romance. Por outro lado, você também não se posiciona como o narrador da informação, o observador ausente da cena narrada, o jornalista da ação, que Silviano Santiago (1988) descreveu como sendo “o narrador pós-moderno”, em texto homônimo. Para mim, a sua carta fala justamente para além do narrador tradicional, moderno ou pós-moderno, por apresentar uma forma de dizer que, de certa forma, rasura essas categorias.

Sua voz entrando e saindo das cenas, começando e terminando a narrativa do dia na aldeia, no “entre” do exercício da autobiografia e da autoetnografia, faz valer tanto as práticas dos etnógrafos como autores de estudos sobre seu próprio grupo, quanto às formas de narrativas pessoais escritas por membros de grupos subalternos e/ou minoritários. No texto *O narrador (pós) etnográfico*, de Daiana Klinger, há uma discussão ampla sobre isso, que pode desdobrar um pouco mais esse ponto da nossa conversa. Isso porque, para Klinger,

o narrador pós etnográfico não coloca seu relato no lugar de um conhecimento sobre o outro, nem pretende falar em nome dele, mas narra a sua vivência subjetiva na relação com o outro. Daí a importância da primeira pessoa, a exposição artifício da escritura, que – contra qualquer transparência representacional- torna “opaca” a escrita sobre o outro. Por isso é crucial a

convergência das duas perspectivas (autobiografia e etnografia). (KLINGER, 2007, p. 102)

Ocupar esse lugar, Safi, o lugar de quem escreveu a Carta, no seu filme, esse lugar intersticial na narrativa, é pôr em movimento (e porque não dizer em conflito) o lugar da presença de um si sempre em construção para o outro. Nesses espaços, a exposição de si se dá na medida em que a autoridade da experiência do narrador tradicional se retira e a noção de diferença (que supõe essa presença em construção com) ganha força. O narrador pós-etnográfico se configuraria então na construção intersticial entre o relato de si e o relato sobre o outro, entre a ficção e o real, (KLINGER, 2007), construindo-se na própria narrativa, na “verdade” possível da performance de si, na ficção que o autor cria de si próprio.

Vi/li sua carta-filme funcionar nessas dobradiças: do real e da ficção; do narrador, primeiro sem nome, e, no final, com a assinatura de quem dirigiu a cena; dos atores em cenas, ora como seus parentes, ora como personagens de uma história paralela e cruzada ao tempo da narrativa da sua carta. Volto a dizer que o que me chamou a atenção foi a performance, tanto pelo modo como você ensaiou com a câmera os modos de ressignificar o sujeito-autor do texto, o local da sua enunciação, a encenação de situações autobiográficas, quanto pela forma como sua caneta riscou o papel/tela na direção da função “etopoiética”⁹ da escrita para transformar “verdade em ethos.” (FOUCAULT, 2004b, p. 144)

Quicá por isso aqui estou: escrevendo para você pela vontade de correspondência, como exercício de tradução e resposta também para mim, não só porque venho estudando as cartas que ora os professores indígenas trocam entre si para falarem sobre as questões

9 Expressão de Plutarco, retomada por Foucault no texto *A escrita de si* (1983), para ler os modos como a escrita de si ativava um dos dispositivos dos cuidados de si e do outro na Grécia Antiga, através das escritas de *hypomnemata* e de cartas. Foucault apresentou os *hypomnemata* como espécies de arquivos pessoais, nos quais os indivíduos registravam coisas que liam e ouviam e onde assentavam a sua conduta, numa época em que se desenvolvia uma ética muito orientada pelo cuidado de si. No mesmo texto, o autor destacou a correspondência como exercício de recentramento, que opera um tipo de autoria de si mesmo como forma de autoreconstrução e de encontro do outro.

da educação nas aldeias daqui, mas, sobretudo, porque resolvi criar zonas de inflexão para minha própria escrita, para ler esses novos paradigmas, perlaborando também as minhas formas de escrições.

Assim sendo, agradeço a carta enviada e espero ter a oportunidade de encontros deste em outros filmes seus.

Saudações,
S.C.

REFERÊNCIAS

BAKHTIN, Mikhail. Os gêneros do discurso. In: ____ *Estética da criação verbal*. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

BARTHES, Roland. *Inéditos, Vol. 1 – Teoria*. Tradução Ivoni Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2004. (Coleção Roland Barthes)

BENJAMIN, Walter. O narrador – Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: ____ *Obras escolhidas – Magia e técnica, arte e política*. 7. ed. Tradução Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994. (v. 1).

BUTLER, Judith. *Bodies that matter: on the discursive limits of “sex”*. New York; London: Routledge, 1993.

DERRIDA, Jacques. *Margens da filosofia*. Tradução Joaquim Torres Costa e Antônio M. Magalhães. Campinas; São Paulo: Papirus, 1991.

FOSTER, Hall. O artista como etnógrafo. *Arte e Ensaios*, Rio de Janeiro, n.12, 2006.

FOUCAULT, Michel. *A hermenêutica do sujeito*. Tradução Márcio Alves da Fonseca et al. São Paulo: Martins Fontes, 2004a.

FOUCAULT, Michel. Escrita de si. In: MOTTA, Manoel B. da (Org.). *Ética, sexualidade, política*. Tradução Elisa Monteiro e Inês Autran Dourado Barbosa. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2004b.

ESPINOSA, Bento de. *Ética*. Tradução Joaquim de Carvalho, Joaquim Ferreira Gomes e António Simões. Lisboa: Relógio D'Água, 1992.

GEERTZ, Clifford. *A interpretação das culturas*. Rio de Janeiro: LTC, 1989.

KLINGER, Diana. *Escritas de si, escritas do outro: o retorno do autor e a virada etnográfica*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2007.

NAFICY, Hamid. *An Accented Cinema*: exilic and diasporic filmmaking. Oxford: Princeton University Press, 2001

SANTIAGO, Silviano. O narrador pós-moderno. In: ____ *Nas malhas da letra*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

