

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO

FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS CLÁSSICAS E VERNÁCULAS

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS COMPARADOS DE
LITERATURAS DE LÍNGUA PORTUGUESA

MARINA OLIVEIRA FELIX DE MELLO CHAVES

O cinema e os Países Africanos de Língua Oficial Portuguesa

São Paulo
2017

MARINA OLIVEIRA FELIX DE MELLO CHAVES

O cinema e os Países Africanos de Língua Oficial Portuguesa

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa, do Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, para obtenção do título de Mestre em Letras.

Área de Concentração: Programa de Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa

Orientadora: Prof^ª. Dr^ª. Fabiana Carelli

São Paulo
2017

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo

C512c Chaves, Marina Oliveira Felix de Mello
O cinema e os Países Africanos de Língua Oficial Portuguesa / Marina Oliveira Felix de Mello Chaves ; orientadora Fabiana Carelli. - São Paulo, 2017.
160 f.

Dissertação (Mestrado)- Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas. Área de concentração: Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa.

1. Filmes africanos de Língua Portuguesa. 2. Cinema africano. 3. Literatura e Cinema. 4. Colonialismo. I. Carelli, Fabiana, orient. II. Título.

Nome: CHAVES, Marina Oliveira Felix de Mello

Título: O cinema e os Países Africanos de Língua Oficial Portuguesa

Dissertação apresentada à Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Mestre em Letras.

Aprovada em:

Banca Examinadora

Prof. Dr. _____

Instituição: _____

Julgamento: _____

Assinatura: _____

Prof. Dr. _____

Instituição: _____

Julgamento: _____

Assinatura: _____

Prof. Dr. _____

Instituição: _____

Julgamento: _____

Assinatura: _____

Dedico este trabalho aos meus amores:

Nelio, Iara e João.

AGRADECIMENTOS

Agradeço aos meus pais, Selma Oliveira Felix e Ubirajara Tannuri Felix, por cada segundo de vida que eles dedicaram a mim, sempre com o maior amor do mundo. Agradeço a eles por terem me apoiado em todas as minhas decisões e por escolherem sempre o melhor para mim.

Agradeço a minha avó, que sempre foi meu modelo de força e ternura. Ela é meu melhor exemplo de que as mulheres têm o poder.

Agradeço às minhas irmãs, Natália e Luiza, que sempre foram minhas melhores amigas, companheiras queridas, que sempre estiveram ao meu lado com todo amor. Agradeço aos meus cunhados, Ricardo e Hugo.

Agradeço a minha sogra Irene, ao tio Jorge, aos meus cunhados, cunhadas e sobrinhos: Lana, Giulia, Maria Clara, Nicolas (meu afilhado querido), Nina Lys e Manuella. Todos sempre me encheram de risos e alegria.

Agradeço à minha orientadora, Prof^a. Dr^a. Fabiana Carelli, uma pessoa querida e iluminada, que sempre me inspirou. Serei sempre grata por todo o conhecimento e experiência que ela generosamente tem compartilhado comigo há tantos anos; por todas as oportunidades que ela me concedeu; pelo carinho e gentileza que ela espalha pelo mundo.

Agradeço à Prof^a. Dr^a. Fátima Bueno, por tantas conversas boas, que me fizeram pensar e aprender.

Agradeço ao Prof. Dr. Mario Cesar Lugarinho e ao Prof. Dr. Fernando Arenas, pela leitura atenta do meu trabalho e por todas as indicações e recomendações, que foram de suma importância para o desenvolvimento de meu trabalho.

Agradeço à amizade e parceria da Bruna Suelen Rocha Miranda, que iniciou o percurso deste estudo junto comigo, e aos meus amigos queridos, Mariana e Ricardo, que sempre me deram força em todos os meus passos.

Agradeço à colega Edimara Lisboa, que acompanhou este trabalho desde o início, dividiu sua experiência comigo e me deu dicas preciosas neste percurso.

Agradeço a todas as minhas amigas: Juliana, Thaís, Adriana (e minha Manu), Beatriz, Camila, Carolina, Fabiana, Taynã, Roberta, Milena (minha prima), Paula e Leila. Todas elas me inspiram mais do que imaginam.

Agradeço ao Saulo Neto, que me ajudou de forma decisiva na reta final do meu trabalho, com toda gentileza e competência.

Enfim, agradeço, com todo meu amor, ao meu marido Nelio. Sem ele, eu nada seria. Ele está presente em cada letra escrita ou não escrita deste trabalho, em cada suspiro de minha vida, em cada batimento de meu coração. Agradeço aos nossos filhos, Iara e João, que enchem minha vida de alegria e meu coração, de poesia.

RESUMO

CHAVES, Marina Oliveira Felix de Mello. **O cinema e os Países Africanos de Língua Oficial Portuguesa**. 2017. 160 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2017.

Nas últimas décadas, os Países Africanos de Língua Oficial Portuguesa (PALOP) passaram por transformações políticas bastante intensas, das quais o cinema foi um importante participante. A partir de um extenso *corpus* de filmes, é apresentado um mosaico de histórias que traduzem elementos significativos destas determinadas nações africanas. No período colonial, o cinema significava um forte instrumento de propaganda do regime português; durante a luta pela independência, o cinema foi usado como uma arma que somava esforços aos movimentos nacionalistas; nos anos iniciais das novas nações independentes, as produções cinematográficas fortaleceram os interesses dos novos estados; e, enfim, depois da década de 1990, com a abertura política e o multipartidarismo, começaram a se desenvolver diversos e variados tipos de cinema relacionados com estes cinco países (Angola, Cabo Verde, Guiné-Bissau, Moçambique e São Tomé e Príncipe), alguns mais críticos, outros mais voltados ao entretenimento. Este trabalho é uma visita guiada por esta filmografia, com o objetivo principal de ampliar nosso contato com os cinemas dos PALOP. Os filmes são pouco conhecidos pelo público brasileiro, então o trabalho adquire importância ao proporcionar o acesso aos filmes pelos pesquisadores interessados, das mais diversas áreas. Os filmes são apresentados conforme uma ordem que respeita elementos comparativos e realça aspectos que sinalizam possíveis critérios de estudo destes cinemas.

Palavras-chave: Filmes africanos de Língua Portuguesa. Cinema africano. Literatura e Cinema. Colonialismo.

ABSTRACT

CHAVES, Marina Oliveira Felix de Mello. **Cinema and Portuguese-Speaking African Countries**. 2017. 160 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2017.

In the last decades, the Portuguese-Speaking African Countries (PALOP) have passed through very intense political transformations in which cinema has been an important participant. From an extensive *corpus* of films, it is presented a mosaic of stories that translate significant elements of these African nations. In the colonial period, cinema represented a strong propaganda instrument for the Portuguese regime; during the struggle against colonialism, cinema was used as a weapon that added efforts to the nationalist movements; in the early years of the new independent nations, cinematographic productions have strengthened the interests of the new states; and, finally, after the 1990s, with the political openness and the multiparty system, various and varied types of cinema began to develop in relation to these five countries (Angola, Cabo Verde, Guinea-Bissau, Mozambique and São Tomé e Príncipe), some more critical, others more focused on entertainment. This study is a guided visit to this filmography, whose main objective is that of broadening the contact with the PALOP's cinemas. These films are not well-known by the Brazilian public, so the study acquires the importance of providing information and access to these films for interested researchers. The order through which the films are presented obeys to comparative elements and highlights aspects that lead to possible criteria for the study of these cinemas.

Keywords: Portuguese-Speaking African films. African Cinema. Cinema and Literature. Colonialism.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	13
 CAPÍTULO 1: ANTES DE 1974 - O FIM É O PRINCÍPIO.....	29
1.1 Feitiço do império.....	30
1.2 Vênus negra.....	32
1.3 <i>Something of Value</i>	33
1.4 <i>Moi, un noir</i>	35
1.5 Maioria absoluta.....	39
1.6 <i>Borom Sarret</i>	40
1.7 <i>La noire</i> de.....	43
1.8 Que horas ela volta.....	44
1.9 A batalha de Argel.....	45
1.10 <i>Contra's City</i>	45
1.11 <i>Touki Bouki</i>	46
1.12 <i>Der leone have sept cabeças</i>	47
1.13 Vento do leste.....	49
1.14 <i>Sambizanga</i>	54
1.15 Como acessar os filmes.....	58
1.16 Realizadores.....	59
 CAPÍTULO 2: INDEPENDÊNCIA - TUDO O QUE PODERIA TER SIDO.....	60
2.1 As armas e o povo.....	61
2.2 <i>Kuxa Kanema</i>	64
2.3 Estas são as armas.....	66
2.4 Mueda, memória e massacre.....	68
2.5 <i>Makwayela</i>	69
2.6 O tempo dos leopardos.....	71
2.7 O vento sopra do norte.....	72
2.8 As duas faces da guerra.....	75
2.9 O regresso de Cabral.....	77
2.10 <i>Xime</i>	78
2.11 O Ritmo <i>Ngola Ritmos</i>	79

2.12 Memória de um dia.....	80
2.13 <i>Nelisita</i>	82
2.14 Como acessar os filmes.....	87
2.15 Realizadores.....	88

CAPÍTULO 3: O CINEMA, ARTE DA RESISTÊNCIA.....90

3.1 Njinga, Rainha de Angola.....	95
3.2 A Ilha dos Escravos.....	96
3.3 Mortu nega.....	96
3.4 <i>The Children's Republic</i>	99
3.5 Terra Sonâmbula.....	101
3.6 Na Cidade Vazia.....	101
3.7 Comédia Infantil.....	104
3.8 O último vôo do flamingo.....	104
3.9 Virgem Margarida.....	104
3.10 Angola: saudades de quem te ama.....	106
3.11 O Gotejar da Luz.....	107
3.12 A Costa dos murmúrios.....	108
3.13 Tabu.....	110
3.14 Tarrafal – memórias do campo da morte lenta.....	112
3.15 Amílcar Cabral.....	112
3.16 Regresso a Nacala.....	113
3.17 Cartas de Angola.....	115
3.18 Natal 71.....	115
3.19 <i>Udju azul di Yonte</i>	116
3.20 O herói.....	118
3.21 Hóspedes da Noite.....	119
3.22 A árvore dos antepassados.....	120
3.23 A colheita do diabo.....	121
3.24 Acampamento de desminagem.....	121
3.25 A guerra da Água.....	122
3.26 Ilhéu de Contenda.....	123
3.27 O Testamento do Senhor Napomuceno.....	124
3.28 O Grande Kilapy.....	124

3.29 O Jardim do Outro Homem.....	125
3.30 <i>The Gaze of the Stars/Africa Dreaming</i>	126
3.31 <i>Night Stop</i>	126
3.32 Pele.....	126
3.33 <i>Cape Verde, my love</i>	127
3.34 <i>Tree of Blood/Pau de Sangue/Po Di Sanguì</i>	127
3.35 Fogata.....	128
3.36 Tatana.....	128
3.37 Desobediência.....	128
3.38 A ponte.....	129
3.39 Os flagelados do vento leste.....	130
3.40 Terra Longe.....	130
3.41 Os rebelados no fim dos tempos.....	130
3.42 <i>Mionga Ki Ôbo – Mar e Selva</i>	130
3.43 A Ilha dos Espíritos.....	131
3.44 Oxalá cresçam pitangas.....	132
3.45 <i>The Great Bazaar</i>	132
3.46 Nha Fala.....	132
3.47 Fintar o destino.....	134
3.48 Ilha da cova da moura.....	135
3.49 Kunta.....	135
3.50 <i>Marrabentando</i>	135
3.51 Mãos de Barro.....	135
3.52 <i>Ngwenya, o crocodilo</i>	137
3.53 O Desenhador de Palavras.....	137
3.54 Outras frases.....	137
3.55 Luanda, a fábrica da música.....	138
3.56 Mulheres do Batuque.....	138
3.57 Mais Alma.....	138
3.58 Batuque – A Alma de Um Povo.....	138
3.59 José Carlos Schwarz – A Voz do Povo.....	139
3.60 <i>Tchiloli, máscaras e mitos</i>	139
3.61 Critérios.....	139
3.61.1 Mãos de Ferro.....	139

3.61.2 <i>Ngungas</i> – trajetórias de pequenos heróis.....	141
3.61.3 As rosas e seus espinhos.....	141
3.61.4 Auroras melancólica.....	142
3.61.5 Vicentes e vitórios.....	143
3.61.6 As minas e os espíritos.....	144
3.61.7 Os conquistadores.....	144
3.61.8 As margaridas.....	145
3.61.9 Calacalados – mistérios e sombras.....	145
3.61.10 As raízes e os lugares.....	146
3.61.11 Vitas e as saídas.....	146
3.61.12 Os crocodilos e as artes.....	146
3.62 Como acessar os filmes.....	147
3.63 Realizadores.....	150
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	151
REFERÊNCIAS.....	154

INTRODUÇÃO

Quais são os filmes dos Países Africanos de Língua Oficial Portuguesa (PALOP)? Este trabalho tem como ponto de partida a curiosidade de saber o que contam as histórias de países que falam a minha língua, embora se situem em outro continente bem distante do Brasil. Que filmes são estes, de que eu nunca tinha ouvido falar?

Esta pergunta motivou a realização de minha Iniciação Científica, um projeto proposto por minha orientadora, a Prof^a. Dr^a. Fabiana Carelli, como parte de seu plano de pesquisa e continuidade de um trabalho que ela já vinha conduzindo. Nele, realizei um levantamento dos filmes produzidos e coproduzidos nos Países Africanos de Língua Oficial Portuguesa. Com o objetivo de coletar dados e informações relevantes sobre um objeto ainda pouco estudado, adotei o critério de incluir nesse levantamento o máximo possível de filmes relacionados aos PALOP. O resultado foi um extenso *corpus* de 90 filmes.

Para quem conhecia quase nada sobre o cinema africano, deparei-me com um problema inverso: levantei um *corpus* extenso demais! Sendo assim, senti a necessidade de organizar as informações encontradas; catalogar os títulos; padronizar as fichas técnicas e sistematizar um modo de ter acesso aos filmes. Minha intenção inicial era colocar em ordem um grande conjunto de informações dispersas e separar os subconjuntos: cinema de Angola; cinema de Moçambique; cinema da Guiné-Bissau; cinema de Cabo Verde e cinema de São Tomé e Príncipe. Dentro de cada classe, definiria: título do filme; diretor da produção; ano de lançamento; longa ou curta-metragem; ficção ou documentário e sinopse. Acreditei que este seria o caminho para organizar o *corpus* e facilitar o modo de conhecer esta cinematografia, ampliando suas frentes de acesso.

No entanto, encontrei cada vez mais problemas neste percurso. Logo percebi que meus critérios tradicionais não se aplicariam às diferentes produções cinematográficas africanas, que têm configurações muito diferentes de qualquer outro cinema, sobretudo na maneira como se relacionam com seu contexto em todos os níveis: estético, político, histórico, econômico, social e cultural.

Este trabalho começa com um problema já presente no seu título. “O cinema e os Países Africanos de Língua oficial Portuguesa” é um termo grande, desajeitado e inadequado. Neste *corpus*, há filmes de diversos outros países, como Brasil, Portugal, França e Senegal; há vários que não são falados em língua portuguesa; e o critério principal que conduz a apresentação não tem origem nos países, e sim no fenômeno amplo e global da revolução e do colonialismo.

No entanto, a Língua Portuguesa talvez seja o principal elemento que associe o Brasil a estes cinco países da África. Especialmente se considerarmos que nossa língua é nossa pátria, mantemos uma unidade com os africanos. Nossa língua oficial é o português, e não o tupi-guarani, o quimbundo ou o maconde, por exemplo, devido ao passado colonial que temos em comum.

Segundo Fernando Arenas, a quantidade de pessoas que falam a língua portuguesa como idioma nativo, segunda ou terceira língua, ou ainda que falam muito pouco ou absolutamente nada, variam conforme o país ou a região (2011, tradução nossa)¹. Em Angola, Moçambique e São Tomé e Príncipe, o português tem se encaminhando para se tornar a língua dominante, enquanto na Guiné-Bissau e em Cabo Verde a tendência é que o crioulo se torne a língua oficial. Nestes países, enquanto o português é utilizado nos níveis governamentais, acadêmicos e em alguma parcela da mídia, o crioulo permanece como a língua diariamente falada (ARENAS, 2011).

Da herança da colonização portuguesa, origina-se a designação “lusófonos”, que é uma expressão equiparável a “francófonos” ou “anglófonos”. Conforme Fernando Arenas destaca, a ideia do lusotropicalismo proposta por Gilberto Freyre reverbera neste conceito da Lusofonia, entendido como um espaço cultural comum cuja força centrípeta está em Portugal.

Gilberto Freyre forneceu as bases epistemológicas para o que se tornaria a construção de uma Lusofonia após os africanos lutarem pela independência. Evidentemente, Freyre não foi responsável pela criação de uma comunidade de países unidos por uma língua comum, porém subsidiou uma validação intelectual ou “científica” de ideias, mitos ou sentimentos ancorados na história portuguesa, justificando ou legitimando o papel de Portugal como colonizador que ainda é mantido na contemporaneidade, mais de trinta anos após a descolonização da África, o que pode dificultar a consolidação de uma comunidade transnacional de Estados soberanos (ARENAS, 2011, tradução nossa)².

Porém, embora o termo faça sentido e seja amplamente usado [menos no Brasil do que em Portugal], optamos por desprezar esta terminologia, considerando sua fragilidade ao reproduzir uma visão eurocêntrica do fenômeno da língua. O termo que preferimos empregar –

¹ The numbers of those who speak it as a native, second or third language, or who speak very little of it or none at all, vary from country to country and region to region.

² Gilberto Freyre supplied the epistemological foundations for what would become the construct of Lusofonia after the African struggles for Independence. Freyre was of course not responsible for creating a community of countries United around a common language, but he was responsible for providing intellectual or “scientific” validation of ideas, myths, or sentiments rooted in Portuguese history, justifying or legitimating Portugal’s role as colonizer that still circulate today, more than thirty years after the decolonization of Africa, and that may hinder the consolidation of a transnational community of sovereign states.

“Países Africanos de Língua Oficial Portuguesa” – homenageia a língua, que foi um elemento incorporado como arma da luta de independência:

Parte do legado histórico do período de guerra pela independência foi a ideia amplamente defendida por parte das lideranças nacionalistas que “a língua portuguesa fora o presente mais importante concedido pelos colonizadores portugueses na África”, ideia que se associava à subversiva noção que o idioma português era por si só uma “arma de libertação” (ARENAS, 2011, tradução nossa)³.

A partir da década de 1960, o cinema exerceu um papel ativo junto às lutas de independência iniciadas nos PALOP contra o colonialismo português. Numa conjugação entre cinema e política, os filmes foram utilizados como um instrumento decisivo da revolução que marcou a história destes países.

Os primeiros filmes foram realizados pelos movimentos de guerrilha, que eram orientados pela ideologia de cunho marxista-leninista. Antes disto, sob o domínio de Portugal, a produção cinematográfica se restringia basicamente a propagandas coloniais, que forjavam a ideia de um sistema próspero e pacífico em pleno funcionamento. Logo após as independências, o cinema teve a intenção de desmascarar a complexidade do colonialismo, mostrando várias dinâmicas de um regime baseado na opressão, no medo e na repressão. Os desdobramentos disto são temas de um número considerável de filmes produzidos até hoje. Assim, além de registrar os combates e as conquistas dos novos representantes do poder, os filmes assumiram o cargo de instruir a população e disseminar os ideais revolucionários, além de atrair a atenção internacional para os conflitos.

Segundo Ukadike, os anos pioneiros constituem uma fase de “consciência nacional” (1994, p. 4). Neste contexto de intensas transformações em todo o continente africano, algumas nações recém-independentes se concentraram em criar um cinema de denúncia do colonialismo (sobretudo, no caso do Senegal, Mauritânia, República de Alto Volta, Burkina Faso e Costa do Marfim), enquanto outras desenvolveram um cinema comercial (Gana e Nigéria). Deste cenário, destacam-se Angola e Moçambique, que desenvolveram um cinema revolucionário e, através de experimentações, criaram uma linguagem cinematográfica própria e nacional (UKADIKE, 1994, p. 4).

³ Part of the historical legacy of the liberation war era was the widely-held idea on the part of the nationalist leadership that “the Portuguese language was the most important gift granted by the Portuguese colonizers in Africa” coupled with the highly subversive notion that the Portuguese language was itself “a weapon of liberation.

Os filmes desta primeira fase são exemplos vitais de que o cinema é capaz de exercer funções primordiais na condução dos movimentos políticos: “O novo cinema negro africano se preocupa com o papel que um filme pode desempenhar na construção da sociedade africana” (UKADIKE, 1994, p. 3, tradução nossa)⁴. Este conjunto de filmes traça um panorama histórico, que não pode deixar de ser visto sob a ótica da construção da identidade nacional. Conforme Ukadike destaca:

Considerando que este tipo de cinema nasce da opressão e da resistência – surgindo somente após a independência dos países produtores – o sentimento predominantemente nacionalista impulsionou cineastas a associarem o cinema ao desenvolvimento nacional (2002, tradução nossa)⁵.

Este movimento era muito interessante para diversos cineastas estrangeiros, que estavam profundamente empenhados em encontrar uma forma artística ou política revolucionária e inovadora. No Brasil, havia o Cinema Novo; na Europa, o neorrealismo, o cinema verdade e o cinema etnográfico; e, em diversos aliados do bloco comunista, havia um sentimento solidário para consolidar este novo cinema africano. Na ausência de uma estrutura cinematográfica suficiente, houve uma combinação de interesses que culminou com a intensa participação de cineastas e recursos estrangeiros no desenvolvimento dos cinemas africanos.

Até hoje, os recursos de outros países (sobretudo europeus) são essenciais para a viabilização e manutenção das atividades cinematográficas dos países africanos. Segundo Fernando Arenas, “Coproduções cinematográficas envolvendo dois, três ou mais países constituem o padrão na África, o que certamente continuará a ocorrer num futuro próximo” (2011, tradução nossa)⁶. Porém, o apoio estrangeiro já não é mais motivado pela mesma onda de solidariedade que banhou o período inicial da revolução. Aos poucos, o projeto de solidificar o socialismo nas novas nações independentes foi esmorecendo devido aos exaustivos conflitos internos e também às mudanças no cenário internacional, especialmente o fim da Guerra Fria.

Os cinemas africanos enfrentam inúmeras dificuldades para se desenvolver. Desde a pré-produção, definição do argumento, aprovação de patrocínios, recrutamento da equipe, até a distribuição e exibição dos filmes, todas as etapas sofrem com a escassez de recursos. Isto também explica as dificuldades para conhecer estes cinemas. Em primeiro lugar, é difícil saber

⁴ The new black African cinema concerns itself with the role film can play in building African society.

⁵ Considering that this cinema was born out of oppression and resistance – coming only after the independence of the producing countries – the prevailing mood of nationalism propelled filmmakers to link cinema with national development.

⁶ Film coproductions involving two, three, or more countries constitute the norm in Africa and will certainly continue to be the case in the foreseeable future.

quais são os filmes e quem são seus realizadores, pois há pouca divulgação. Depois, é difícil assisti-los, pois muitos se perderam com o tempo; alguns são exibidos apenas em restritos festivais ou mostras de cinema; e poucos estão disponíveis em DVD ou mídias digitais. Os festivais exercem um papel fundamental neste circuito, ao exhibir os filmes, gerar debates e promover o encontro entre cineastas, produtores e profissionais de cinema.

No caso dos PALOP e de outros países africanos, os cinemas nasceram em berços políticos, comprometidos com a descolonização e aliados à formação das novas nações independentes. No entanto, atualmente estes cinemas se mantêm numa relação de dependência e cooperação cultural com os estrangeiros. Por um lado, a política de ajuda internacional fornece os recursos para a sustentação do cinema africano; mas por outro lado, acaba por dificultar a emergência de uma indústria cinematográfica própria. Os governos locais acabam limitando seus recursos e o setor privado também não se envolve com a produção cultural. Assim, retarda-se a consolidação de um cinema nacional, que poderia cooperar como alternativa ao desenvolvimento econômico e cultural destes países.

Mas manter um cinema assistido por ajudas externas não é, de forma alguma, característica exclusiva dos cinemas africanos. O problema está na relação de dependência no plano ideológico. Até que ponto o conteúdo precisa se adaptar às pressões dos financiadores? E até que ponto os cineastas buscam satisfazer às expectativas do público e acabam submetendo o cinema a uma condição refém da crítica ocidental, evidenciando valores artificiais e estereotipados sobre os países africanos?

Flora Gomes, numa entrevista, alertou sobre este fato:

Existe um desejo das autoridades francesas em ajudar a África, mas até quando? Será que eles entenderão nossa visão, nosso modo de escrever cinema? Todos devem escrever seus filmes exatamente da maneira como o sentem. Hoje, falamos de cinema africano, mas possivelmente não há espaço para falarmos especificamente dos cinemas da Nigéria, de Senegal, de Burkina Faso, de Guiné-Bissau e até mesmo da África do Sul (UKADIKE, 2002, tradução nossa)⁷.

Assim, os festivais e os filmes atuam numa relação de dependência mútua. Por um lado, muitas vezes, o lançamento comercial dos filmes é quase inexistente, e os festivais acabam atuando como única alternativa para exhibir, distribuir e promover as produções. Por outro lado,

⁷ There is a will of French authorities to help Africa in a way, but until when? Will they understand our vision, our way of writing cinema? Everyone has to write his or her cinema just as he or she feels it. Today we speak of African cinema, but the day may be close when we speak of the cinema of Nigeria, the cinema of Senegal, the cinema of Burkina Faso, the cinema of Guinea-Bissau, and even the cinema of South Africa.

o que mantém a continuidade dos festivais são os filmes, os cineastas e as histórias interessantes (e exóticas?) que um continente tão expressivo tem para mostrar?.

Segundo Diawara, Ousmane Sembène dizia que “[...] o FESPACO [Festival Pan-africano de Cinema e Televisão] era como um jardim zoológico onde as pessoas iam para ver o animal raro chamado cineasta africano” (DIAWARA, 2011, p. 21).

O FESPACO é o festival africano mais importante, que ocorre uma vez por ano, alternadamente em Ouagadougou e Cartagena. O festival foi criado com o apoio do governo de Burkina Faso e representa a manifestação mais expressiva e bem-sucedida de uma política cinematográfica na África. Surgido em 1970, o objetivo foi promover um campo de encontros e intercâmbio entre os cineastas de todos os países africanos. Ao longo dos anos, conquistou o mérito de aliar o reconhecimento crítico internacional à popularidade local.

O festival francês de Cannes, desde seus primeiros eventos, também é um dos responsáveis de peso pelo reconhecimento e a consagração de cineastas africanos. Destacam-se também: Afrika Filmfestival (Bélgica); African Film Festival (USA) e African Diaspora Film Festival (USA).

O cinema de Burkina Faso se destaca entre os países africanos, por manter um esforço constante e histórico para sustentar e viabilizar a atividade cinematográfica, com participação intensa da gestão pública nesta iniciativa. Como o cinema é um processo de criação conjunto, e os cineastas encontraram neste contexto uma boa oportunidade para discutir parcerias, diretrizes e políticas. Assim, foi criada a Federação Pan-africana dos Cineastas (FEPACI), com o objetivo de promover a organização entre os cinemas africanos, bem como buscar um maior envolvimento dos estados africanos no setor cinematográfico.

Dentre os países africanos de Língua Portuguesa, destacam-se os festivais FicLuanda - Festival Internacional de Cinema de Luanda – e o Dockanema, festival de cinema documental que ocorre em Maputo. No Brasil, o Cineport – Festival de Cinema de Países de Língua Portuguesa – se desenvolve como iniciativa de destaque nessa área.

No decorrer dos anos, os filmes também foram se libertando das orientações político-ideológicas e alçaram novos voos. Conforme Ukadike destaca:

Confrontados pelos desafios e contradições sociais, políticas, culturais e econômicas endêmicas em uma África pós-colonial, e pelo surgimento de uma segunda geração de cineastas africanos, as práticas cinematográficas africanas tiveram que passar por uma inevitável reorientação. Antes conhecido como um modo de documentação sobre questões educacionais e políticas, o cinema da África se tornou uma forma de arte mais diversificada que, além de estar

em constante mutação, confronta as divergências presentes em seu próprio universo (2002, tradução nossa)⁸.

O cinema dos PALOP nasceu num contexto de resistência e utopia, do qual é impossível se desprender. Há, sim, uma grande nuvem que sombreia este cinema com aspectos da violência: repressão, tortura, guerras, massacres, injustiças, sofrimento, miséria e dor. Porém, não podemos achar que tudo se resume a isto. Não existem apenas estas formas de representar a África: ou pela via dura e escura da resistência, ou pela alienação colorida e paradisíaca do cinema hollywoodiano. O cinema africano possui, sim, filmes leves e divertidos.

Kenneth Harrow propõe: “É tempo de revolucionar a crítica acerca do cinema africano” (2007, preface xi, tradução nossa)⁹. Para o autor, deve-se abandonar a crítica tradicional que considera apenas o cinema africano na sua condição de resistência. Os filmes não servem apenas para comunicar a história e corrigir as representações do passado (eurocêntricas ou hollywoodianas). Para explicar a proposta de combater esta obviedade, Harrow listou os principais lugares-comuns da crítica tradicional:

Talvez não exista nada mais óbvio que as noções utilizadas para combater o modernismo, noções essas que utilizamos para criar um guia de princípios tão sagrados quanto as vacas para os indianos. Listarei a seguir alguns desses princípios, sugerindo modos de subvertê-los; indicarei ainda novas direções: caminhos para se libertar dos novos impostores, dos novos ‘equilibristas’.

1. O cinema africano é importante como meio de comunicação da história, corrigindo representações deturpadas da história que ocorreram no passado.
2. O cinema africano é importante como um contraponto a Hollywood, confrontando ainda representações deturpadas da África na mídia de massa.
3. O cinema africano representa a sociedade, as pessoas e a cultura da África.
4. O cinema africano deveria ser um espaço para a verdade.
5. O cinema africano é africano (2007, preface xi, tradução nossa)¹⁰.

⁸ Faced with the social, political, cultural, and economic challenges and contradictions endemic to postcolonial Africa, and with the arrival of the second generation of African filmmakers, African film practices had to go through an inevitable reorientation. What was once strictly documentation on educational and political levels has become more of a diversified art form that is not only constantly changing but confronting dissension within its own domain.

⁹ It is time for a revolution in African film criticism.

¹⁰ Perhaps there is nothing more in the nature of the truism than the notions used to combat modernism, notions we have used to create a curriculum of major sacred cows. I will list some of them and suggest ways to shake them to pieces; I will also suggest new directions: paths to the ultimate freedom of the new jugglers, the new tightrope walkers: 1. African film is important in the communication of history, in the correction of past misrepresentations of history; 2. African film is important in writing back to Hollywood and back to misrepresentations of Africa in the mainstream media; 3. African film represents African society, African people, African culture; 4. African film should be the site for truth; 5. African film is African.

Segundo Harrow, a nova crítica precisa acompanhar as novas demandas da modernidade e, especialmente, descartar a noção de autenticidade:

Narrativas históricas estão se tornando dominantes, considerando os esforços atuais de corrigir as mazelas do passado. No entanto, tal correção é cega, na medida em que se baseia nos mesmos valores e entendimentos acerca da história. Uma narrativa é sinônimo de desafio. Em sua pior forma, observamos a substituição de uma civilização por outra – Egito pela Grécia ou Gana e Mali por Londres ou Paris.

[...] não se trata somente de relatos históricos “autorizados” que devem ser subvertidos, mas também todas as próprias noções de autenticidade, considerando que não há um local em que alguém possa permanecer e, a partir dessa posição, avaliar o autêntico (2007, preface xii, tradução nossa)¹¹.

A crítica do cinema africano insiste em considerar que os filmes são respostas às falsas imagens geradas pela indústria hollywoodiana, que produziu uma falsa história criada pelo mundo ocidental. Ou seja, esta crítica mantém uma preocupação com a autenticidade do cinema africano: autenticidade na representação da história, da cultura e do povo, das imagens da tela, da verdade e da africanidade.

Se eu puder desconsiderar a alegação de que a ansiedade diante da autenticidade representa uma resposta ao exterior, considerando que o binarismo interior/exterior não é nem nunca foi um indicador preciso da sociedade e de cultura africana, então seria possível progredir para espaços de poder que determinam quem dispõe de meios para controlar a produção de imagens, da “real” verdade, que é a linguagem [cinematográfica] e seu conteúdo (HARROW, 2007, preface xiii, tradução nossa¹²).

Françoise Pfaff também prestou uma contribuição importante para uma crítica mais moderna sobre os filmes africanos. Segundo ela, “[...] livros anteriores sobre o cinema africano concentravam-se em registros históricos do desenvolvimento do cinema no continente ou em áreas geográficas e até mesmo linguísticas específicas” (2004, p. 8, tradução nossa)¹³. Ela

¹¹ [...] historical narratives are becoming dominant ones in the current effort to correct the ills of the past. Nonetheless, the correction is a blind one since it is based on the same values, and the same understandings of history, as the narratives it means to challenge. In its worst form, we have the substitution of one civilization for another – Egypt for Greece, or Ghana and Mali for London or Paris. [...] it is not only the “authorized” historical accounts that need to be subverted, but all notions of authenticity themselves, since there is no site where one can stand from which to evaluate the authentic.

¹² If I can dismiss the claim that anxiety over authenticity represents a response to the outside since the binary inside / outside is not and has never been an accurate indicator of African culture or society, then it will be possible to move on to the sites of power that have determined who disposes of the means of controlling the production of the image, of the “real” truth, that is the idiom and its content.

¹³ [...] previous books on African cinemas concentrated on historical accounts of the development of filmmaking on the continent or in specific geographical or even linguistic areas.

propõe uma análise “caleidoscópica”, de perspectivas variadas, “[...] em detrimento de uma avaliação reducionista da produção cinematográfica do continente” (2004, p. 8, tradução nossa)¹⁴.

Pfaff (2004) também destacou os critérios de categorização temática do cinema africano, propostos por dois críticos. O primeiro é também um realizador tunisiano, Férid Boughedir, que identificou as seguintes tendências: filmes de vertente política ou sociopolítica, que pretendem alertar espectadores africanos a reagirem contra uma instituição opressiva; filmes moralistas ou moralizantes que enfatizam a mudança do indivíduo, mais que das instituições; filmes que querem provocar debates sobre práticas culturais, mais do que questões políticas e morais; e narrativas pontuais, como as baseadas em biografias, que exploram identidade e dilemas filosóficos.

O segundo citado é o crítico e historiador Manthia Diawara, que propôs as seguintes categorias para os filmes da África subsaariana: narrativas que seguem o realismo social, que tematizam temas e questões atuais de cunho sociocultural; filmes históricos, que apresentam o conflito entre africanos e seus colonizadores europeus; filmes de “retorno às origens”, que tratam da existência de uma dinâmica histórica e cultural africana antes da chegada do colonizador europeu (Idem).

Segundo Pfaff, tais tentativas “[...] são amplamente válidas atualmente e oferecem orientações gerais para interpretar aspectos presentes no *corpus* de filmes africanos” (2004, p. 8, tradução nossa)¹⁵. Porém, ela destaca que os tempos mudaram, há filmes diferentes, novos cineastas emergiram e as questões são tratadas agora de maneiras diferentes.

Enfim, há parâmetros para falar sobre os filmes africanos. Definir estes critérios é uma tarefa que ora me ajudou, ora me dificultou ao longo do percurso. O primeiro plano de delinear as produções conforme a nacionalidade (cinema angolano, cinema moçambicano, cinema guineense...) foi totalmente abandonado, não porque não seja importante, mas por ser um critério muito turvo. Para dar apenas um exemplo, Flora Gomes é um cineasta guineense, que estudou cinema em Cuba e aperfeiçoou-se no Senegal; seus filmes são falados em várias línguas (crioulo, francês e inglês); suas filmagens se passam em diversos países, como Cabo Verde e Moçambique; e, especialmente, há muitos países envolvidos em coproduções.

Conforme Paulo de Medeiros aponta:

¹⁴ [...] rather than a reductive assessment of the cinematic output of the continent.

¹⁵ [...] are largely valid today and offer general guidelines for interpreting aspects of the corpus of African films.

Ainda que os filmes lusófonos da era pós-colonial estejam suficientemente preocupados em refletir suas respectivas comunidades nacionais, eles podem e devem ser vistos como transnacionais, pois são sempre coproduções realizadas a partir de diferentes recursos africanos e europeus (MEDEIROS, 2011, p. 130, tradução nossa¹⁶).

Também seria muito problemático definir o critério do gênero dos filmes. Entre documentário e ficção, há muitas misturas. É um cinema de experimentação e recursos muito limitados; sem atores profissionais, faz-se o que é possível fazer e os resultados são os mais surpreendentes.

No artigo “Diversidade categorial no cinema africano (de Língua Portuguesa): identidade e sujeito”, a professora e pesquisadora Fabiana Carelli discute uma série de questões conceituais que envolvem o estudo das produções relacionadas com o cinema dos PALOP, começando com a “[...] própria categorização desses filmes como ‘cinema africano de língua portuguesa’ ” (CARELLI, 2014, p. 4), apontando para os problemas da nomeação deste cinema. Fabiana Carelli destaca um artigo de Ruy Duarte de Carvalho, um dos primeiros diretores do cinema angolano, que diz, entre outras coisas, o seguinte:

Parece-nos que, seja qual for a sua posição relativamente ao cinema que realize ou queira realizar, desde que leve a sério os termos da posição tomada pela Carta de Argel, o cineasta africano não poderá deixar de experimentar a necessidade de dotar-se dos meios de análise social adequados à definição da ‘sua situação no seio da sociedade’, por um lado, e à percepção de uma cultura que se inspire na realidade e responda às suas próprias necessidades (CARVALHO, 2008, p. 412-413, *apud* CARELLI, 2014, p. 5).

Fabiana Carelli explica que Ruy Duarte de Carvalho faz referência direta à Carta de Argel do Cinema Africano, um manifesto que “[...] tinha como objetivo principal a afirmação do direito dos povos da África à sua autodeterminação nacional e cultural” (CARELLI, 2014, p. 5). E, em seguida, ela aponta:

A apreciação de Ruy Duarte de Carvalho a respeito do que deveria ser o trabalho do chamado “cineasta africano”, de acordo com o manifesto de 1975, também aponta alguns traços que marcarão muitas das produções cinematográficas pan-africanas nos pós-independências: a adesão à assim considerada “cultura popular”; a concepção do cinema como “análise social”; e a “inspiração na realidade”, numa tentativa de “descolonizar” o discurso fílmico contra uma imagem “eurocêntrica” de África e “dar voz” aos

¹⁶ Even as Lusophone postcolonial films are very much concerned with reflecting on their respective national communities, they can and should be seen also as transnational, as they are always co-productions drawing on a number of African and European Resources.

“subalternos” historicamente calados pela dominação colonial (CARELLI, 2014, p. 5-6).

Depois, são destacados os primeiros esforços empreendidos no cinema [Fabiana Carelli cita o Kuxa Kanema, um projeto que será descrito detalhadamente no capítulo 2, e o filme Sambizanga, de Sarah Maldoror] que, “[...] apontam também para uma particularização nacional e, por que não dizer, nacionalista dessas produções [...]” (CARELLI, 2014, p. 10). Então, a autora começa a discutir sobre as reflexões de Benedict Anderson, sobre o conceito de nação explicitados na obra *Comunidades imaginadas*: “Conceito criado e cultivado historicamente, por meio de alguns instrumentos específicos e para responder a certas necessidades políticas, sociais e ideológicas de um tempo-espaço determinado” (CARELLI, 2014, p. 10). Nas palavras de Anderson, “[...] Uma comunidade política imaginada – e imaginada como sendo intrinsecamente limitada e, ao mesmo tempo, soberana” (ANDERSON, 2008, p. 32, *apud* CARELLI, 2014, p. 11).

Ao longo dos séculos XVIII e XIX, no mundo ocidental, a literatura, especialmente na forma dos romances e jornais, foi forte responsável por disseminar esta noção de comunidade imaginada chamada nação (Idem). Neste sentido, Fabiana Carelli traça um paralelo entre as ideias de Benedict Anderson e o romance romântico brasileiro que, conforme análise de Antonio Cândido, “[...] elaborou a realidade graças ao ponto de vista, à posição intelectual e afetiva que norteou todo o nosso Romantismo, a saber, o Nacionalismo literário” (CANDIDO, 2006, p. 431, *apud* CARELLI, 2014, p. 12). Assim, “[...] a construção de uma identidade nacional brasileira mostra-se fundamental no sentido de fornecer uma base imaginativa para a definição das fronteiras [...] do país recém-independente” (CARELLI, 2014, p. 12).

Estas fronteiras diversas compreendem um amplo alcance regional, um esforço de retratar as diferentes regiões do país [basta lembrar a quantidade de romances românticos regionais]: “[...] nosso romance tem fome de espaço e uma ânsia topográfica de apalpar todo o país. Talvez seu legado consista menos em tipos, personagens e enredo do que em certas regiões tornadas literárias [...]” (CANDIDO, 2006, p. 433, *apud* CARELLI, 2014, p. 13).

Fabiana Carelli, então, destaca que:

Um movimento análogo de constituição imaginativa das fronteiras nacionais vem acontecendo de modo premente nos países africanos de língua oficial portuguesa após a década de 1950, no qual a literatura, e também o cinema, arte do século XX, vêm exercendo papel fundamental (CARELLI, 2014, p. 13).

Posso acrescentar que o movimento promovido pelos escritores românticos brasileiros, de querer abranger uma área ampla do território e formar elementos imaginativos para diversas regiões que compõem o território nacional, é também um esforço empreendido pelo cinema dos PALOP. Conforme veremos no capítulo 3, há um grande conjunto de filmes empenhados em realizar uma representação do espaço geográfico.

Porém, ao nos debruçarmos sobre alguns filmes dos PALOP, nos deparamos com a dificuldade constante de aplicação dos conceitos aos objetos estudados. No artigo de Fabiana Carelli, a autora discute aspectos relacionados à definição de sujeito e nação, relacionando-os com os filmes *O Jardim do outro homem* (2006), de Sol de Carvalho, *Nelisita* (1983), de Ruy Duarte de Carvalho, *O comboio da canhoca* (1989), de Orlando Fortunato e *Nha Fala* (2004), de Flora Gomes. Ao final de sua análise, ela aponta:

[...] algumas categorias teóricas fundamentais para o pensamento filosófico e cultural do Ocidente, como “nação” ou “sujeito”, não conseguem explicar ou interpretar, de modo abrangente, as produções culturais e artísticas, entre elas as cinematográficas, do continente africano em sua vertiginosa diversidade.

[...]

Na maioria dos casos concretos, esses paradigmas, se se propõem como problema, acontecem, no interior dessas produções culturais, como impacto de algo que não é exatamente próprio, mas alheio. E conferir sentidos a certos fenômenos mediante categorias que lhes são estranhas pode sim, no limite, criar aporias “sem recurso aparente (CARELLI, 2014, p. 20).

A dificuldade em definir paradigmas e critérios revela uma característica importante deste cinema, ou, ao menos, de uma parte deste cinema. Assim, as ferramentas de análise tradicionais parecem inadequadas e insuficientes para dar conta de uma matéria que foge aos parâmetros ocidentalizados de representação. Não são apenas as narrativas africanas que oferecem materiais inéditos e surpreendentes para um público ocidental, como também as condições adversas de produção de filmes. Estas condições, que serão sinalizadas ao longo do trabalho, incluem: filmagens apressadas devido à passagem de tropas de guerra; limitação devido ao isolamento geográfico do local filmado; necessidade de estabelecer acordos de cunho religioso com os antepassados das famílias retratadas; entre outros.

Embora os resultados sejam muito interessantes, é difícil estabelecer critérios e parâmetros de abordagem analítica destes filmes. Qualquer problematização teórica mais consistente sobre o cinema africano acaba freando nas insuficiências de instrumentos acerca

destes novos objetos. Neste sentido, há uma denominação muito interessante proposta por Carolyn Overhoff Ferreira, que considera centralmente a questão do não enquadramento.

Trata-se de “[...] um novo conceito, o de filme indisciplinar, que visa substituir o conceito de ensaio fílmico utilizado desde Eisenstein” (FERREIRA, 2012, p. 133). A autora explica, primeiro, as definições de ensaio, conforme a visão de diferentes teóricos. A questão envolve uma discussão sobre as diferenças entre arte e filosofia, colocando a ideia do ensaio fílmico como uma “[...] possibilidade de pensar através da arte, ou, mais especificamente, através de sons e imagens”, demonstrando que “[...] o cinema é, de fato, um lugar de reflexão” (FERREIRA, 2012, p. 105).

O filme-ensaio foi considerado também uma “[...] desejada variação do documentário, capaz de visualizar pensamentos, tornando visível uma ideia invisível” (FERREIRA, 2012, p. 105). Mais tarde, outros autores apontaram que este tipo de filme poderia ser também ficcional, chegando a sugerir que “[...] o cinema era tão capaz de ser ensaístico quanto a literatura” (FERREIRA, 2012, p. 106). Alguns cineastas citados, como aqueles que realizaram filmes mais próximos do que seriam filmes-ensaio, são Roberto Rossellini, Chris Marker e Jean-Luc Godard. Além disto:

Para o contexto latino-americano, Fernando Solanas e Octavio Getino (1976) apontaram, no final dos anos 1960, em seu famoso manifesto sobre o Terceiro Cinema, que o filme-ensaio era uma linguagem privilegiada para o desenvolvimento desse cinema (RASCAROLI, 2009, p. 29). A possibilidade de articular estética e política surgia, por meio desses autores, numa chave revolucionária (FERREIRA, 2012, p. 106).

Partindo dessas considerações, a autora parte para a discussão da indisciplinaridade:

A indisciplinaridade é, por sua vez, uma forma de pensamento que revela as fronteiras estabelecidas pelas disciplinas, bem como a função delas como instrumentos de ‘guerra’. O neologismo articula a ideia de que qualquer método, em vez de examinar um território, procura defini-lo por meio de histórias contadas sobre ele (FERREIRA, 2012, p. 109).

Enfim, a autora também esclarece que:

[...] os debates em torno da classificação do ensaio fílmico como gênero, da obstinação com a sua capacidade de pensar, da insistência na atividade do espectador, da definição do potencial de significação como posição autoral, do questionamento da fronteira entre realidade e ficção e da importância dada à relação inovadora entre som e imagem tornam-se desnecessários. Apontar o filme indisciplinar como parte do regime estético possibilita, além disso,

participar da reavaliação da ideia de um cinema moderno, ao qual o ensaio fílmico está associado (FERREIRA, 2012, p. 113-114).

O desenvolvimento destas ideias em função de estabelecer o “[...] cinema indisciplinar como instrumento analítico” (FERREIRA, 2012, p. 114) parece bastante adequado para o objeto de estudos deste trabalho. A ideia de configurar um conjunto de filmes pressupõe que se discutam critérios de inclusão ou exclusão. Na medida em que estes critérios se mostram bastante problemáticos, é preciso dividir este trabalho em fases.

Por ora, focaremos mais nos filmes que em tais critérios. Num encontro em que tive a oportunidade de fazer uma pergunta diretamente ao cineasta Flora Gomes, indaguei-lhe sobre a escolha da língua falada em seus filmes. Se a língua é um instrumento de poder, imaginei receber uma resposta amplamente amparada pelo viés político. Porém, ele me respondeu o seguinte: “Você tem que ousar”¹⁷.

Neste trabalho, ousei escolher um modelo não tradicional para dar conta de um objeto vivo, volúvel e volumoso. Minha proposta se manifesta numa longa lista negra, ordenada como uma visita guiada para conhecer melhor as veredas dos cinemas africanos, sinalizadas como os “[...] caminhos para a liberdade suprema dos novos malabaristas, os novos caminhantes de cordas bambas” (HARROW, 2007, preface XI, tradução livre). Assim, este trabalho propõe uma visita ao cinema dos PALOP, considerando que, para muitos leitores, esta pode ser a primeira viagem por estes filmes.

Optei por um método de apresentação que privilegia a descrição, muitas vezes, em detrimento do comentário. O trabalho se concentra em traçar um panorama e destacar uma série de elementos considerados importantes para a configuração do objeto de estudo. Sendo assim, pela natureza do trabalho, o desenvolvimento desta reflexão ocorre mais no plano descritivo e menos no campo da problematização teórica. Esta direção aconteceu em função da fase em que este trabalho se encontra. Primeiramente, é necessário apresentar o *corpus*, que é inédito de certa forma, para depois ter condições de analisá-lo conforme as mais diversas abordagens. Este trabalho adquire valor na medida em que abre muitos caminhos e amplia possibilidades de maneira muito significativa. Cada narrativa apresentada expressa uma infinidade de reflexões, que podem ser abordadas, interdisciplinarmente, pelos campos antropológicos, literários, sociológicos, estéticos e políticos. Mas não somente cada filme tem seu valor, como o conjunto de filmes adquire também novos significantes.

¹⁷ O filme *Nha Fala* (2002), de Flora Gomes, termina com uma música muito festiva, cujo refrão diz esta frase, em crioulo: “Bo tem di ousa”.

Os filmes são apresentados neste trabalho conforme uma ordem pensada. Ao apresentar o grande volume de filmes e dados sobre a produção destes filmes, o principal parâmetro foi seguido em função de obter, posteriormente, uma análise comparativa. Cada período em que os filmes foram produzidos designa um contexto histórico determinante para o entendimento das questões comentadas e também para a organização do *corpus*. O critério cronológico foi desrespeitado em diversos momentos, propositalmente. Embora a cronologia seja a lógica mais clara e evidente, atuando como importante responsável por nortear a apresentação do *corpus*, a opção do trabalho foi por privilegiar elementos da análise comparativa e, sendo assim, os critérios - como o da nacionalidade - são adotados para selecionar os filmes de acordo com a sequência em que aparecem.

Nos anos anteriores às independências dos PALOP, que são tratados no primeiro capítulo, obviamente não faria sentido adotar o critério da nacionalidade, uma vez que todos eram considerados territórios ultramarinos de Portugal e, além disto, as manifestações culturais de cada região africana eram proibidas pelo regime ditatorial. Por isto, optei por selecionar alguns filmes exemplares sobre as questões que pairavam na gestação dos sentimentos independentistas. Desde o cinema de propaganda do regime, até um filme emblemático realizado pelo movimento de guerrilha (Sambizanga), há muitas questões políticas e estéticas importantes neste meio-campo que merecem ser mencionadas. No primeiro capítulo, então, os filmes são incluídos, pois abordam temas e formas importantes para o entendimento do cinema que nascerá posteriormente.

No segundo capítulo, passamos pelos momentos da independência e chegamos aos esforços dos primeiros governos africanos em formar sociedades novas, diferentes. Os países estavam em pleno esforço de consolidar uma identidade nacional. Para isto, o caminho foi exaltar o movimento de conquista da independência, elogiando os representantes e suas ações. Nesta fase, é fundamental considerar o critério da nacionalidade, enquanto as questões estéticas e temáticas importam menos. Com exceção do primeiro filme (As armas e o povo), que é português e necessário para o entendimento das questões que envolverão esta fase, os filmes são apresentados conforme o país de produção ou coprodução: primeiro Moçambique, que era o país dentre os PALOP com a maior produção naquele momento; depois Guiné-Bissau, que não tem muitos filmes naquele momento, mas também passa por um processo de investimento no cinema; e por último, Angola, que é a primeira a se encaminhar para um cinema mais crítico e, ainda na década de 80, lança um filme (Nelisita) que começa a fazer uma revisão do processo de independência e dos rumos tomados a partir de então.

No terceiro capítulo, enfim, abrem-se muitas possibilidades para o cinema dos PALOP. Depois da abertura política, do multipartidarismo e da modernização a partir dos anos 1990, os cineastas deixaram de contar com o apoio total do Estado para produzir filmes, mas, em contrapartida, eles se direcionaram a novos encaminhamentos, encontrando uma vasta gama de opções. O principal fato que permite alavancar o cinema é o fim das guerras, que deixaram marcas tão fortes, que são poucos os filmes que não a mencionam direta ou indiretamente. Os filmes apresentados neste capítulo partem do final da década de 1980 e chegam até a atualidade, consistindo na parte mais volumosa do trabalho.

Como são muitos filmes, o critério adotado foi definir eixos temáticos de comparação, buscando mostrar como os mesmos temas são tratados por diversos cineastas, de diversas nacionalidades e mesmo com décadas de distância. Isto mostra como os fenômenos do colonialismo e das guerras produzem efeitos que atingem um amplo espectro, deixando marcas complexas e difíceis de superar.

A forma como os filmes são apresentados, em conjuntos e subconjuntos, conforme propostos neste trabalho, desvela novos sentidos que podem enriquecer muito o campo dos estudos africanos, especialmente no âmbito do cinema dos PALOP, que possui tantas correspondências com outras áreas. Há contribuições importantes nesta área, com destaque especial para os notáveis trabalhos de Fabiana Carelli, Fernando Arenas e Carolyn Ferreira. Esta dissertação tem o objetivo de reunir as valiosas reflexões que temos disponíveis sobre o assunto e conduzi-las a participar de um conjunto que se destina a descrever uma cinematografia.

Assim, este trabalho tem o objetivo de apresentar o *corpus* diante da ideia de configurar um conjunto de filmes que participam do cinema dos PALOP, que ainda merece ser nomeado de forma muito mais precisa e adequada.

CAPÍTULO 1: ANTES DE 1974 - O FIM É O PRINCÍPIO

Neste capítulo, serão apresentados alguns filmes realizados antes das independências dos países africanos de Língua Portuguesa, ordenados conforme o critério da cronologia tradicional¹⁸. O eixo temático que determina a seleção destes filmes é o colonialismo, em suas múltiplas abordagens. As narrativas ampliam as possibilidades de entendimento dos fatos históricos e demonstram como o cinema, bem como as manifestações culturais no âmbito geral, atua como um instrumento de transformação, ampliando consideravelmente a repercussão dos movimentos e ideologias.

Inicialmente, serão destacados filmes que exerceram a propaganda do Império. Conforme a análise avança, procuramos nos aproximar gradativamente de um cinema mais questionador, destacando pontos de desprendimento da subordinação colonialista. Enfim, o prosseguimento culmina com um filme (Sambizanga) de suma importância para a cinematografia que nos interessa, marcando o início de uma nova história: as lutas de independência dos países africanos de Língua Portuguesa.

Neste caminho, o critério da nacionalidade foi menos importante, uma vez que o colonialismo corresponde a um fenômeno de incidência global. Acabamos abrangendo nações da Europa, América e África. Desta internacionalidade, emergiu uma figura do terceiro mundo, personificada no cineasta Glauber Rocha, cujas opiniões foram privilegiadas na condução da análise ora apresentada. Seus pensamentos e seu compromisso com a consolidação de um Cinema Novo se revelaram convergentes com a progressão do caminho que tentamos desenvolver desde o cinema colonialista até o cinema mais questionador.

Embora tenha começado tardiamente, o cinema africano de Língua Portuguesa foi aquele que chegou mais perto de realizar com eficácia as aspirações revolucionárias. Além disto, posicionar o cinema africano ao lado do cinema europeu ou brasileiro é uma escolha consciente e baseada no propósito de evidenciar a correspondência entre questões que pairavam sobre diversos movimentos que agitaram os anos percorridos nesta cinematografia.

¹⁸ Com exceção de uns dois exemplos, que foram inseridos para enriquecer a discussão das questões a serem apresentadas.

1.1 Feitiço do império (António Lopes Ribeiro, Portugal, 1940, 146 min, drama)

Feitiço do Império é um longa-metragem de ficção, que conta a história de um rapaz português que pretendia se naturalizar americano. Antes de se casar com uma moça rica da Filadélfia, seu pai o convida para participar de uma caçada em Angola. Depois de alguma insistência do pai, o jovem aceita conhecer melhor Portugal e, então, visita Lisboa, Guiné-Bissau, São Tomé e Príncipe e Moçambique. Enfim, o rapaz se encanta com o que conhece, sendo contagiado por um “feitiço do império” que resgata seu amor à terra natal.

O filme foi produzido pela Agência-Geral do Ultramar, um organismo dependente do Ministério do Ultramar¹⁹. No sistema político português, a administração das colônias era feita de forma quase totalmente separada da administração da metrópole. Assim, havia este único ministério cujo intuito era governar o território ultramarino inteiro, sendo responsável por todos os assuntos – economia, educação, saúde, cultura, obras públicas, etc. – de todas as colônias. Contando apenas as colônias portuguesas africanas, o conjunto destes países projeta uma extensão territorial quase do tamanho da Europa Ocidental. Esta noção espacial se torna clara no cartaz de propaganda salazarista “Portugal não é um país pequeno”, de 1934, conforme mostra a figura a seguir:



Figura 1 – Fonte: <http://bit.ly/2jJD5bA>

¹⁹ Inicialmente, estes órgãos eram chamados de Agência-Geral das Colônias e Ministério das Colônias.

Com uma sobreposição de cores no mapa, a imagem revela a complexa identidade que Portugal projetou: uma grandiosidade desejada, porém fragmentada, que não passa de uma ilusão de ótica. O filme *Feitiço do Império* reforça este desejo de fazer Portugal parecer grande, como se todas as colônias africanas fizessem parte de uma soberba unidade portuguesa. Porém, a unidade é repartida escabrosamente, começando com apenas um ministério para governar todo aquele território enorme e todos os outros ministérios a serviço unicamente da pequena faixa europeia virada para o Atlântico.

Dentre as ocupações do governo colonial, realizar a propaganda do regime era uma questão fundamental para sua manutenção. Assim, eram organizadas missões cinegráficas, que produziam filmes cujo objetivo era mostrar ao mundo como estavam as colônias em África. Foram realizados inúmeros documentários voltados à apresentação da natureza selvagem e dos costumes dos povos africanos, bem como produções que realçavam o desenvolvimento de atividades econômicas, forjando a imagem de um mercado promissor. A ideia era apresentar imagens rurais em contraste com o desenvolvimento das novas cidades feitas aos moldes das cidades europeias, procurando expressar uma relação de evolução entre o estágio anterior ao atual. Estes filmes eram exibidos em Exposições Mundiais e procuravam retratar uma ideia de sucesso do império colonial português. Obviamente, este conjunto de imagens favoreceu conteúdos que transmitiam paz, ignorando qualquer conflito, de modo a desprezar os dramas sociais e até mesmo desconsiderar as guerras coloniais que se iniciaram na década de 60.

Portanto, estes filmes exerceram uma função institucional, servindo oficialmente às preferências do Estado colonial. Os recursos cinematográficos eram explorados de forma conveniente para a reiteração do colonialismo, exibindo imagens superficiais e formando um cinema mais mecânico e menos humanizado. Não havia um olhar sensível em relação às questões que pairavam sobre o tratamento das imagens deflagradas. Tratava-se apenas do resultado adquirido a partir do posicionamento técnico da câmera em frente àquelas paisagens, produzindo, no máximo, os efeitos de exotismo e curiosidade sempre despertados acerca da África.

De acordo com Maria do Carmo Piçarra, “[...] trata-se de filmes em que não há cinema, não há olhar” (PIÇARRA, 2013, p. 18). A autora aponta que o realizador Antônio Lopes Ribeiro também produziu o documentário *Gentes que nós civilizamos em Angola* (1944), cujo “[...] discurso de narração ilustra o modelo colonial assimilacionista e a ainda dominante visão antropológica” (PIÇARRA, 2013, p. 19). Ela continua:

Como o título promete, procura evidenciar-se que há um “modo português de estar no mundo”. Angola é apresentada como um território sem identidade, cultura ou religião além das que os portugueses ali cimentaram (PIÇARRA, 2013, p. 20).

É interessante começar este trabalho com este exemplo, que ilustra bem o que foi o colonialismo que os filmes posteriores tentarão combater: um filme de propaganda do Estado Novo, que demonstra as intenções, muito mascaradas através de uma narrativa amigável, de perpetuar o sentimento de supremacia de um povo sobre outro.

Esta sobreposição é perigosa e pode chegar a níveis mais profundos de vexação, como de fato ocorreu. Piçarra conta que os filmes produzidos por aquelas missões cinegráficas não foram bem aceitos pelo público e, então, o Estado colonial adotou a estratégia de expor pessoas negras em feiras como se fossem atrações de circo, como meros objetos plenamente dotados de mistério e exotismo:

O efeito propagandista visado pela AGC foi posto em causa por motivos imputados aos realizadores, mas o Estado adere a outra prática propagandista do momento, copiando outros impérios coloniais: a de trazer à metrópole negros que são expostos como atração de feira (PIÇARRA, 2013, p. 18).

Sobre isto, destacaremos que, em 2010, foi lançado um filme de ficção que aborda este tema:

1.2 Vênus negra (Abdellatif Kechiche, Bélgica/França/Tunísia, 2010, 159 min, drama)

O filme é baseado na vida real de Saartjie Baartman e conta a história desta mulher, cujo corpo foi exposto por vários anos na Europa como atração de feiras populares. Conta-se que ela vinha de uma descendência étnica africana em que as mulheres possuem nádegas e órgãos genitais avantajados. Ela aceitou se mudar para a Europa sob a promessa de desenvolver uma carreira artística. Depois de ser submetida às tais exhibições, sendo obrigada até a interpretar um animal feroz acorrentado, a mulher que pouco falava perdeu toda sua dignidade. Na “vida real”, mesmo depois de sua morte, em 1815, o corpo de Saartjie Baartman continuou sendo objeto de exposição num museu de Paris por muitos anos. Seu esqueleto, cérebro e órgãos genitais foram mantidos em frascos que foram exibidos ao público até o ano de 1974. Apenas em 2002, a

pedido de Nelson Mandela, os restos mortais da africana foram enviados para o local que registra seu nascimento²⁰.

A *Vênus negra* é um exemplo extremo, que mostra o cúmulo a que podiam chegar os sentimentos de opressão do europeu diante do africano. Porém, sua história deixa de ser particular e se torna universal quando a humilhação extravasa os limites de atuação dos Estados e das relações internacionais, chegando às esferas interpessoais, no mais profundo âmago da intimidade. Evidentemente, a questão da superioridade de um povo sobre outro não é exclusividade do colonialismo ou da relação entre Europa e África, e possui diversos graus de manifestação.

“Tratamento de circo” também é a expressão que Glauber Rocha utilizou para caracterizar a forma como os movimentos pró-liberdade dos países sul-americanos eram afrontados em seu tempo. O cineasta brasileiro chama a atenção para a tradição do cinema americano, cujo objetivo é “ridicularizar todos os movimentos de liberdade [...] que fiquem além de suas fronteiras” (ROCHA, 2006, p. 103). E então, Glauber Rocha destaca um filme que nos servirá como exemplo de mais uma face do cinema colonialista:

1.3 *Something of Value* (tradução: *Sangue sobre a terra*, Richard Brooks, EUA, 1957, 1h53min, drama)

O filme estadunidense conta uma história que se desenrola a partir de dois homens, um branco (Peter, interpretado por Rock Hudson) e um negro (Kimani, interpretado pelo ator Sidnei Poitier), ambos nascidos em África (Quênia). Eles mantinham uma relação de amizade desde a infância, até que Kimani começa a se conscientizar da violenta discriminação que ele, sua família e todos os negros sofriam em sua própria terra. Chega um momento em que o pai de Kimani é julgado e preso por ter praticado um costume tradicional de sua cultura, que na lei dos brancos era entendido como um crime gravíssimo. Kimani fica perplexo com a prisão do pai e decide se juntar a um grupo de resistência que tem como objetivo expulsar os ingleses daquele país. A organização deste grupo evolui e se torna a Revolta dos Mau-Mau, dando início a um embate entre revolucionários *versus* exército inglês. Peter adere ao exército e, portanto, Peter e Kimani se tornam adversários.

²⁰ Conforme notícia relatada em: <http://www.bbc.com/portuguese/noticias/2016/01/160110_mulher_circo_africa_lab>. Consultado em: 15 set. 2016.

Temos que admitir que este filme, ao menos, não ignora a existência do conflito. Porém, a abordagem da revolta é bastante *perigosa*, emprestando um termo usado pelo Glauber Rocha:

Sangue sobre a terra ridiculariza os movimentos negros da África, de resistência violenta ao brutal colonizador inglês [...]. O resultado é a propaganda da opressão, a defesa da raça anglo-saxônica contra, principalmente, latinos e negros. *Sangue sobre a terra* é um filme perigoso (ROCHA, 2006, p. 103).

O filme se inicia com o seguinte leiteiro:

Quando nós tiramos de um homem seu modo tradicional de viver, seus costumes, sua religião, é melhor termos certeza de que estamos lhe oferecendo algo de valor [tradução nossa]²¹.

E se encerra com o seguinte:

Os problemas do leste africano são problemas do mundo – Sr. Winston Churchill [tradução nossa]²².

O filme anuncia – e assina – explicitamente o senso de soberania da nação norte-americana sobre todos os conflitos do mundo.

Ora, Peter é o típico queridinho da América. Forte e bem aparentado, o protagonista pretende desprezar o racismo, carrega o amigo nas costas quando este machuca os pés [numa armadilha de caça], supera as adversidades sociais em nome da amizade e quer “começar tudo de novo” com Kimani. Porém, ele ignora a importância da revolta armada, age como dominador em todos os momentos, não arreda os pés da terra africana e ainda por cima faria tudo igual se tivesse uma segunda chance. Quando o filme se aproxima do previsível final, tudo se encaminha para o esperado duelo entre os ex-amigos. Obviamente, quem morre é Kimani. Ele chega a expressar a intenção de atirar em Peter pelas costas, mas antes que isto acontecesse, Kimani se desequilibra e, acidentalmente, cai numa armadilha fatal. Peter se salva sem remorsos, vitorioso e bom moço, cuidando do bebê de Kimani, que então se torna órfão.

O filme tenta privilegiar a mensagem de que tudo poderia ter sido resolvido na base da amizade [desde que isto favorecesse somente a Peter e aos seus], ignorando aquilo que Frank Ukadike ressalta: “A reação e as respostas à dominação colonial podem depender da magnitude

²¹ When we take away from a man his traditional way of life, his customs, his religion, we had better make certain to replace them with something of value.

²² The problems of East Africa are the problems of the world. – Sir Winston Churchill.

da repressão e do ressentimento das massas quanto àquela repressão (...)” (UKADIKE, 1994, p. 239). De fato, o filme de Richard Brooks despreza o movimento independentista e se revela como mais um desdobramento do cinema de propaganda do colonialismo. Citando Glauber Rocha novamente, a diferença entre o colonizador europeu e o americano é apenas o foco de interesse diante do objeto:

O heroísmo americano é moralista e Tarzan, em via hollywoodiana, é um defensor nas selvas do crime branco mas ao mesmo tempo protetor de cientistas e exploradores honestos (...). Enquanto o colonizador europeu nos trópicos sofre e se instala e morre e retorna a Londres e a Paris e não consegue esquecer, o colonizador americano sorri, mata, rouba, retorna e gasta o dinheiro em seu próprio país. As exceções valem para os dois casos, mas este botânico francês se interessa pela raiz da árvore, pela estrutura biológica e por sua utilidade ao homem, enquanto este americano se interessa pelo resultado comercial desta árvore” (ROCHA, 2004, p. 70).

Conforme aponta Jorge Rebelo, que foi Ministro da Informação da República Popular de Moçambique, o cinema na era colonial “[...] era ostensivamente utilizado para fomentar e perpetuar o mito racista da supremacia branca entre os colonos” (In MONTEIRO, 2016, p. 68). Depois, no “[...] contexto da dominação neocolonial, [...] interessa ao imperialismo reproduzir integralmente, nos países sob o seu domínio, a superestrutura política, ideológica e cultural característica dos países capitalistas” (Idem). *Something of Value* é lançado num momento anterior às independências, mas é um exemplo de como “[...] a propaganda dos valores burgueses, da sociedade capitalista, da pretensa superioridade da cultura ocidental, passou a ser feita por formas mais sutis e envolventes, e por isso, mais perigosas” (Ibidem).

Passemos, então, à visão de um francês diante do sujeito [ou objeto?] africano, partindo para uma vertente menos comercial e, quem sabe, desviando-se do caminho do cinema colonialista:

1.4 *Moi, un noir (Eu, um negro - Jean Rouch, França, 1959, 73 min)*

Jean Rouch possui uma filmografia muito extensa e poderíamos destacar um grande número de filmes deste francês, capazes de enriquecer o conhecimento da África. *Eu, um negro* ganhou muita notoriedade, especialmente por ter subvertido a relação entre documentário e ficção, algo muito surpreendente na época. De fato, não é possível classificá-lo exclusivamente dentro de um gênero ou outro e é justamente o fato de ter abalado estes conceitos que o torna um filme de acentuado valor.

Logo no início, uma voz-off que se identifica como a voz do realizador qualifica o filme como resultado de um improviso, revelando desde já um tipo de produção em que o filme nasce na câmera, contraposto ao tempo apressado, ao planejamento exaustivo e aos orçamentos exorbitantes do cinema hollywoodiano. O autor conta, neste início, que seguiu um grupo de jovens imigrantes nigerianos a Trechville, um bairro de Abidjan, durante 6 meses. A proposta foi fazer “[...] um filme em que eles representariam a si mesmos, em que eles teriam direito a fazer tudo e a dizer tudo”. Portanto, os atores/personagens falam livremente sobre como são e revelam como gostariam de ser, produzindo textos e imagens em que o sonho e a realidade ocupam o mesmo plano da estrutura narrativa.

Esta geração de personagens reais/fictícias, que “[...] cultua os ícones modernos do boxe e do cinema”, adota nomes de estrelas do cinema americano ou europeu, como “Edward G. Robinson”, “Eddie Constantine” e até mesmo “Tarzan”. O bairro Treichville também recebe outra denominação: “Chicago da África Negra”. Há uma sequência de imagens que aparecem para descrever o bairro de Treichville a partir de representações simbólicas: são cartazes de cinema, fachadas de estabelecimentos, paredes pintadas a mão e placas publicitárias que fazem referência a Hollywood, Paris e aos filmes americanos de faroeste.

Na maior parte da narrativa, os personagens demonstram interesse por dinheiro, festas, mulheres, esportes e passam grande parte do tempo imaginando uma vida de prazeres superficiais. Do ponto de vista da participação política, eles parecem optar pela alienação: “não estou nem aí para o voto / prefiro ir ao jogo de futebol”.

Ao final do filme, o menino que assumiu a identidade de Edward G. Robinson conta que matou vietnamitas na Indochina e viu “amigos com quem tinha acabado de tomar café morrerem. E tudo isso por que? Por nada, meu velho”. Depois, ele continua: “Mas não tenha medo. Só estou dizendo que na Indochina é assim. Estou andando com você e caio morto. Mas isso serve para que? Para nada, Jules. Tudo isso não é nada. É a vida”. Ele ainda diz: “Eu combati em nome da França. Sou corajoso, sou um homem” e repete: “Tudo isso não é nada”.

Voltando ao início do filme, aquela voz-off havia dito: “Todo dia, jovens parecidos com os personagens deste filme chegam às cidades da África. Eles abandonam a escola ou a família para tentar entrar no mundo moderno. Não sabem fazer nada, e fazem de tudo. São uma das doenças das novas cidades africanas: os jovens desempregados”.

Ou seja, primeiro o narrador apresenta a situação geral: um problema social que vem chegando ao mundo moderno. Depois, particulariza para aquele grupo de personagens, que oscilam entre a realidade e a ficção. As aspirações destes meninos são, basicamente, “sonhos

de consumo”, que os colocam na uniformidade de jovens de diversos países, que têm os mesmos ídolos, modelos e vontades, todos condicionados às insinuantes ofertas norte-americanas ou europeias. Mas eles não têm dinheiro, nem emprego, e estão longe de concretizar suas expectativas.

Este mundo de aparências, fingimentos e ilusões parece ficar claro com a repetição: “tudo isso não é nada”. O filme passa por um processo contínuo de construção e desconstrução, que nos leva a questionar a real identidade deste “eu, um negro”, que fala francês, veste a fantasia de personagens do cinema americano, não consegue realizar nada sem dinheiro e ainda por cima se orgulha de ter matado vietnamitas “em nome da França”.

Há críticas controversas a respeito de Jean Rouch. Por um lado, ele foi um dos escolhidos pelo governo moçambicano recém-independente para exercer o importante papel de iniciar o cinema naquele país, num episódio que será mais detalhado à frente, no capítulo 2. Por outro lado, ele recebe críticas negativas. O cineasta Glauber Rocha chegou a dizer que Jean Rouch nem é “propriamente um cineasta”:

É sobretudo um homem interessado em antropologia e sociologia que, por necessidade de uma informação e de uma pesquisa maior, de um conhecimento científico mais profundo, passou a usar o cinema como instrumento (ROCHA, 2004, p. 72).

Ele mesmo, Jean Rouch, não se considerava um profissional do cinema. Ele era um etnógrafo, conhecido pelos documentários chamados “étnicos”, que aproximam a antropologia do cinema. Com forte presença na interdisciplinaridade, sua contribuição ao cinema etnográfico foi proeminente: ele realizou mais de uma centena de filmes na África ao longo da segunda metade do século XX. Muitos deles retratam os rituais sagrados realizados pelas sociedades africanas, apresentando para o mundo ocidental aspectos e informações antes pouco conhecidos a respeito da África.

O que parece incomodar Glauber Rocha é a omissão de Jean Rouch, que parece ziguezaguear em torno dos problemas africanos. Ele diz que Rouch assumiu uma “[...] posição puramente paternalista, revelou a África de um ponto de vista antropológico, e em nenhum momento discutiu as contradições internas da África” (ROCHA, 2004, p. 73). Num momento mais exacerbado, Glauber Rocha chegou a insultar o francês: “Você é um colonizador!”²³.

²³ Na piscina do Hotel Nacional, Glauber entrou e declarou o fim do Festival e insultou o francês: “*Vous êtes un agent du Quai D’Orsay! Vous êtes un colonizador!*”. (Notícia publicada no Correio Braziliense, no dia 26 de setembro de 1979).

Ukadike também se posicionou contra a obra fílmica de Jean Rouch, situando seus filmes ao lado de *Tarzan* e de *The Gods must be crazy*, todos citados como exemplos de filmes de dominação colonial ou filmes comerciais que distorcem a cultura e vida africanos. Mais um exemplo contra: o escritor, cineasta e também antropólogo Ruy Duarte de Carvalho realizou documentários sobre sociedades tradicionais africanas que se aproximam desta função de “instrumento de pesquisa”, mas o angolano recusa veementemente qualquer comparação de seu projeto com o de Jean Rouch.

Por outro lado, Glauber Rocha reconhece que Jean Rouch é uma “figura importante do cinema-verdade”. Para explicar o cinema verdade, que também foi chamado de “cinema direto” ou “cinema verité”, utilizaremos mais uma vez as palavras de Glauber Rocha:

É, em regra geral, um tipo de documentário em que se usa o som direto, entrevistando pessoas, personagens, e recolhendo som da realidade, fotografando de uma forma direta, procurando captar o maior realismo possível, daí a palavra verdade; ou seja, um tipo de documentário que procura pelo som e pela imagem refletir uma verdade, uma realidade (ROCHA, 2004, p. 71).

Tratava-se de um novo modo de fazer documentários, possivelmente motivado pela *nouvelle vague* francesa, com traços que aproximam o cinema das experiências com TV e jornalismo. Estavam em voga as discussões em torno das novas tecnologias do cinema, com destaque para a câmera 16 mm, que poderiam permitir novas maneiras de fazer cinema, com mais mobilidade, agilidade e novas formas de sincronizar o som e as imagens. Registrar a imagem e o som ao mesmo tempo era uma novidade para os cineastas, e isto produzia o senso de “verdade” que deu nome ao movimento.

Em entrevista, Jean Rouch disse que “[...] o cinema tem uma certa verdade que não pode ser colocada em outro lugar”. Ao contar sobre a realização de *Eu, um negro*, o antropólogo diz que gostou muito da improvisação, de não saber para onde estavam indo. “Não havia roteiro escrito, não havia diálogos. Entramos na história e ela se produzia dentro da câmera”. De fato, os meninos/personagens de *Eu, um negro* convencem o espectador com sua espontaneidade. Mas não estamos querendo dizer que este filme tenha contribuído para o cinema verdade; nem é este o objetivo desta discussão. Apenas queremos destacar a importância desta onda de questionamentos sobre o modo de fazer cinema, que se propagam pelos oceanos e atingem cineastas brasileiros, norte-americanos, europeus e africanos.

Segundo Glauber Rocha,

O cinema-verdade tem uma grande propriedade, uma grande funcionalidade, uma grande atualidade, pois me parece muito útil do ponto de vista informativo e educativo para uma sociedade subdesenvolvida e para as sociedades em crise ou em processo de despertar político, em que a criação de uma base informativa e o levantamento de problemas gritantes que todos nós sabemos é fundamental (ROCHA, 2004, p. 74).

Há um aspecto didático no cinema verdade, que combina com o contexto histórico dos países africanos e o Brasil nesta fase – cada um com suas particularidades, porém com muitos pontos convergentes no campo do cinema. Vejamos brevemente o exemplo de um curta-metragem brasileiro:

1.5 Maioria absoluta (León Hirszman, 1964, Brasil, 20 min, doc.)

Diferente de Jean Rouch, para quem a história se produzia dentro da câmera, o cinema verdade no Brasil não tratava de operar as novas tecnologias que chegavam ao mercado para depois ver o resultado. No Brasil de 1964, fazer cinema era assumir um ato político de risco. Conforme Heloísa Buarque de Hollanda destaca:

[...] a produção cultural, largamente controlada pela esquerda, estará nesse período pré e pós-64 marcada pelos temas do debate político. Seja ao nível da produção em traços populistas, seja em relação às vanguardas, os temas da modernização, da democratização, o nacionalismo e a “fé no povo”, estarão no centro das discussões, informando e delineando a necessidade de uma arte participante, forjando o mito do alcance revolucionário da palavra poética (HOLANDA, 1992, p. 17).

Segundo Glauber Rocha, o filme de León Hirszman, *Maioria absoluta*, é “[...] principalmente determinado pelo ponto de vista político, ou seja, um filme que faz uma pesquisa e realiza uma ideia, inclusive com intenção de alerta político a respeito de um fato” (ROCHA, 2004, p. 74). De fato, o documentário filmado em som direto demonstra plena consciência de seu momento histórico e utiliza a nova estética documental cinematográfica para tratar de uma análise social, posicionando-se objetivamente diante do problema.

Logo no início, a narração realizada pela voz-over (que os créditos iniciais revelam ser de Ferreira Gullar) aponta: “O tema deste filme não é a alfabetização, mas o analfabetismo que marginaliza 40 milhões de irmãos nossos. Decidimos indagar-lhes as causas através da opinião

e do depoimento de pessoas que vivem em diferentes níveis o problema brasileiro”. Os primeiros entrevistados são aqueles que ignoram a existência de uma crise no Brasil; há quem considere o analfabetismo um problema moral e há quem diga que os analfabetos não deveriam ter direito ao voto.

Depois, a voz-over diz o seguinte:

Os problemas são muitos e muitas as opiniões. Contra a sífilis, a dor de barriga e a queda de cabelos há quem recomende o mesmo remédio: a garrafada. E quanto ao analfabetismo? As doenças, um dos males sociais, tem causas. E é por desconhecer-las que se buscam remédios milagrosos, soluções absurdas. Apenas para escapar à realidade, cujo peso nos oprime. O analfabetismo não existe por acaso. Nos grandes centros urbanos, onde é mais alta a renda e menor o índice das doenças, há menos analfabetos. É nas pequenas cidades e povoados, onde a média de vida é mais baixa, que o analfabetismo alcança percentagens esmagadoras. Será por mera coincidência? Dos 3.500 municípios brasileiros, 2.700 não tem nenhuma espécie de assistência médica. No Nordeste, onde vivem 25 milhões de pessoas, 60% das famílias não comem carne; 80% não comem ovos e 50% não bebem leite. Passemos a palavra aos analfabetos. Eles são a maioria absoluta.

A partir daí, ouvimos a voz daqueles que não têm acesso a escolas, tampouco a condições dignas de morar. As imagens passam às zonas rurais miseráveis do Nordeste brasileiro, mostrando que o problema do analfabetismo está diretamente associado à fome, à miséria, à distribuição de terras e rendas, que por sua vez são resultados da nossa história colonial. Mas, desta vez, a voz é repassada aos analfabetos; são eles que representam a “maioria absoluta” e conduzem as discussões sobre o problema que lhes aflige diretamente. Desmontando aqueles primeiros depoimentos, esta população rural externa um profundo conhecimento político e uma capacidade analítica bastante apurada.

Preservando este êxito de passar a voz para quem vive o problema que se pretende representar, enfim chegaremos a um filme emblemático do cinema africano.

1.6 *Borom Sarret* (Ousmane Sembene, Senegal, 1964, 20 min, drama)

Segundo Ukadike, apenas depois que os países africanos começaram a se tornar independentes, os africanos negros começaram a participar do cinema: “[...] neste momento é que o filme foi usado significativamente como a voz do povo e para o povo” (UKADIKE, 1994, p. 2, tradução nossa).

Borom Sarret, traduzido como “O bom homem da charrete”, é considerado o primeiro filme dirigido em África por um realizador africano. Ousmane Sembène (1923 – 2007) é considerado por muitos o “pai do cinema africano”. Sem dúvidas, o cineasta senegalense é um pioneiro e um importante intelectual a tratar do colonialismo e da formação das novas sociedades africanas.

O curta-metragem de ficção mostra um carroceiro que transita por Dacar e reflete sobre a pobreza, as dificuldades e diversos problemas sociais que permanecem na África mesmo após a independência. Num dado momento, o homem chega a perder seu emprego ao atravessar uma área de tráfego proibido para carroças, localizada num bairro nobre de Dacar. Este episódio é relevante, pois capta simbolicamente a complexa transição do espaço rural para o urbano. É interessante observar que a representatividade do espaço e o impasse da urbanização são aspectos constantes nesta cinematografia.

Borom Sarret é objetivo ao determinar o ponto de vista do povo e para o povo: quem fala é um homem trabalhador, capaz de desenvolver pensamentos políticos bastante elaborados, sem qualquer hesitação. O condutor da carroça é aquele que sofre com as mazelas sociais, ao mesmo tempo em que as analisa com toda perspicácia. Esta característica é destacada por Manthia Diawara: “[...] o estilo narrativo da voz-off do condutor da carroça, que tanto desempenha o papel de vítima da sociedade no filme, como assume o lugar do narrador onisciente no documentário” (DIAWARA, 2011, p. 24).

Diawara também indica que este efeito impõe uma dúvida ao espectador, pois esta voz-off analítica “[...] assemelha-se mais ao típico comentário não diegético ao estilo do documentário” (Idem), porém um “documentário imperfeito”, pois todo o discurso analítico é narrado em primeira pessoa pelo mesmo camponês que prossegue na narrativa. Assim, o espectador não sabe distinguir exatamente se o carroceiro é um intelectual ou um camponês ingênuo e supersticioso. É este estranhamento que Sembène ousa desfazer, ao:

[...] transmitir clareza analítica a uma personagem que anteriormente teria sido considerada como estando fora da história; uma personagem africana cujo discurso subverte a noção de que um condutor de carroça ou um sujeito africano não é capaz de pensar como um marxista ou um cientista social (DIAWARA, 2011, p. 24).

De alguma forma, esta dinâmica de construção de personagem acaba se repetindo nas próximas obras de Sembène. *Borom Sarret* é inovador, pois “[...] eclipsa a estética fílmica; nunca se pressupõe que as personagens africanas de *Tarzan* sejam capazes de pensar ou de se

expressar claramente em francês” (DIAWARA, 2011, p. 24). Podemos, portanto, observar um esforço do cineasta em construir a imagem do que Frantz Fanon chamou de “homens novos”, em *Os condenados da terra*:

A descolonização jamais passa despercebida porque atinge o ser, modifica fundamentalmente o ser, transforma espectadores carregados de inessencialidade em atores privilegiados, colhidos de modo quase grandiosos pela roda-viva da história. Introduz no ser um ritmo próprio, transmitido por homens novos, uma nova linguagem, uma nova humanidade. A descolonização é, em verdade, criação de homens novos (FANON, 1979).

Partindo do pensamento desenvolvido por Fanon, Ukadike destaca que o real desenvolvimento só pode ser conseguido quando se obtém independência das “[...] ordens monopolísticas internacionais, socioculturais e econômicas, que, como embriões do colonialismo e imperialismo, perpetuam o subdesenvolvimento” (UKADIKE, 1994, p. 4, tradução nossa).

Essa é a posição que os pioneiros do cinema africano negro adotaram – que o cinema seja explorado como um poderoso instrumento de desenvolvimento da cultura de um povo. Com esta finalidade, os realizadores africanos começaram a examinar as dimensões psicológicas da opressão e do subdesenvolvimento, e a explicá-las em termos culturais através do cinema, assim avançando a luta de libertação na África contemporânea (UKADIKE, 1994, p. 5, tradução nossa).

Vale lembrar que o filme foi lançado em 1964, apenas quatro anos após a independência política do Senegal. O cinema de Sembène estava apenas iniciando um longo processo de desconstrução da visão eurocêntrica da África. Por isto, a atitude de Sembène merece muito valor, pois, além de tudo, desvela uma posição política marcada por uma inovação na linguagem cinematográfica hegemônica.

Segundo Diawara:

[...] as contribuições-chave de Sembène para o mundo do cinema residem no valor que conferiu à imagem Africana e no facto de lhe ter dado uma voz, por oposição a Hollywood e aos cinemas coloniais que negavam aos africanos uma linguagem própria e um lugar na história moderna. Enquanto realizador progressista, acreditava que a mudança deveria provir das mãos do grupo que anteriormente fora desprovido de rosto e de voz nos filmes ocidentais e antropológicos (DIAWARA, 2011, p. 23).

Neste trabalho, consideraremos *Borom Sarret* o primeiro filme exemplar do novo cinema africano que vinha surgindo. Também é possível perceber já a correspondência, mesmo que a distância, entre este cinema e o Cinema Novo brasileiro. Semelhantes intenções e projetos estéticos poderiam ter gerado uma aproximação mais efetiva entre os cineastas daqui e dali. Houve pouco diálogo, perto do que poderia ter havido. Todavia, podemos identificar os encontros que aconteceram noutra esfera maior, que contempla o longo percurso de desconstrução da visão eurocêntrica. Neste curso, Sembène deu passos decisivos ao valorizar o sujeito africano no cinema.

Vejamos outro importante avanço neste sentido:

1.7 *La noire de...* (Ousmane Sembène, Senegal, 1965, 60 min, drama)

Com *La noire de...*, traduzido para o português de Portugal como “A rapariga negra”, Sembène se torna o primeiro realizador africano subsaariano a realizar um longa-metragem (DIAWARA, 2011, p. 237), que se torna um filme emblemático na história do cinema africano. A narrativa acompanha a trajetória de Diouana, uma jovem senegalesa que se muda para a França com a expectativa de assumir um trabalho que não se concretiza. Na casa da patroa francesa, ela exerce as atividades de empregada doméstica e se frustra cada vez mais.

La noire de... contesta uma série de padrões cinematográficos e propõe, com inovações na forma de representar, uma nova forma de pensar sobre a África. Logo no início, a personagem aparece na Riviera francesa, se mostrando uma mulher muito bonita, que é recebida por um homem branco, elegante e educado. Não se espera que aquela jovem bela, elegante e bem vestida tenha desembarcado na França para trabalhar como criada na casa de uma família. Diouana não é representada como uma criada cabisbaixa, submissa ou vestida com farrapos; ela é uma mulher ativa, digna, bonita e elegante.

Diawara aponta diversos aspectos que tornam o filme surpreendente:

La noire de... está cheio de implausibilidades narrativas. Diouana veste roupas claras e o patrão escuros; a filmagem é feita ao estilo do filme mudo e o estilo de atuação de Diouana reforça esse caráter primitivo; os diálogos são pouco verossímeis e abstratos; a maior parte do tempo não vemos a cara da pessoa que está a falar; e, embora original, a utilização do monólogo interior na primeira pessoa enquanto voz-off principal é a maior parte das vezes demasiado intelectual e didática (DIAWARA, 2011, p. 26).

Depois, Diawara conclui que:

O cinema de Sembène tinha algo de novo a dizer, algo que o mundo ainda não estava habituado a ouvir. *La noire de...*, apesar de sua gramática primitiva, é um filme moderno: Diouana é uma filha da resistência, uma mulher cuja dignidade brilha através da sua beleza negra (DIAWARA, 2011, p. 27).

De fato, *La noire de...* é um filme moderno, que lida com questões que continuam em pauta até hoje. Queremos demonstrar sua atualidade ao compará-lo brevemente com um filme lançado no Brasil em 2015, ou seja, cinquenta anos depois:

1.8 Que horas ela volta (Anna Muylaert, Brasil, 2015, 114 min, drama)

O premiado filme *Que horas ela volta* também lida com as expectativas de uma empregada doméstica. Regina Casé interpreta Val, uma nordestina que trabalha há muitos anos na casa de uma família de classe alta em São Paulo, exercendo as funções de babá e empregada doméstica. Jéssica é a filha de Val, que foi criada no Nordeste, longe da mãe, que apenas lhe mandava o sustento financeiro. Depois de muitos anos, mãe e filha voltam a conviver, quando a jovem decide prestar vestibular em São Paulo.

Neste reencontro, Jéssica se revela uma moça surpreendente. Val e seus patrões esperavam que a filha da empregada fosse uma garota tímida, ingênua e que soubesse se portar de maneira invisível naquela casa, como uma extensão da posição social de Val. Porém, Jéssica é inteligente, esperta, bonita e interage com os “anfitriões” de igual para igual. O fato de Jéssica não se sentir diminuída, como esperado para uma nordestina filha da empregada, começa a perturbar a paz da casa. Assim, a história se desenrola com muitas nuances que revelam como os conflitos sociais e as heranças coloniais ainda estão muito fortemente presentes na sociedade brasileira.

Jéssica não tem um final trágico como Diouana; no entanto, ambas preservam sua dignidade a todo momento, causando indignação àqueles que representam a força opressora. Assim como em *La noire de...*, que tem muitos planos que contrastam o preto e o branco (na roupa de Diouana, no piso da sala, no cenário, etc.), em *Que horas ela volta*, Val revela uma certa insistência diante de um jogo de xícaras de café que também contrastam o preto e o branco. Embora isto seja apenas um elemento em comum entre os dois filmes, chama a atenção que um contraste binário óbvio ainda seja tão significativo mesmo depois de cinquenta anos após o lançamento do primeiro.

1.9 A batalha de Argel (Gillo Pontecorvo, Argélia/Itália, 1965, 117 min)

A *Batalha de Argel* mostra a luta dos árabes argelinos contra o domínio colonial francês, especificamente as ações da Frente Nacional de Libertação da Argélia (FLN) realizadas durante as décadas de 50 e 60. Os anos de opressão e a consequente luta sangrenta deixaram cicatrizes que jamais se fecharam. Mesmo depois de um longo tempo, as questões relacionadas ao violento processo de independência ainda são profundamente ressentidas entre estas nações.

Os ataques realizados em janeiro de 2015 contra o jornal satírico francês *Charlie Hebdo* podem ser considerados uma evidência da complexa relação que restou do violento processo de independência da Argélia. Os irmãos que foram identificados como principais suspeitos dos atos terroristas são dois franco-argelinos, filhos de imigrantes argelinos que se mudaram para a França. Pela idade dos irmãos, provavelmente seus pais viveram o período de estouro das lutas de independência²⁴. Isto mostra a atualidade das questões tratadas no filme de 1965. Ou melhor, mostra como as questões coloniais estão muito, mas muito longe de serem superadas.

A opção pelo preto e branco e as técnicas aproveitadas do gênero documentário marcaram um novo estilo designado a *Batalha de Argel*. Pensando nos filmes de Ousmane Sembène que vimos até agora, é possível apontar nítidas semelhanças. Para citar apenas duas, que são imediatas, a narração do condutor de carroça em *Borom Sarret* é toda feita ao estilo documentário, enquanto *La noire de...* tem uma composição imagética fundada na base formal do preto e branco, o que reitera a condição binária do sistema opressor.

Também merece destaque que *A Batalha de Argel* seja de um realizador italiano, uma coprodução entre Itália e Argélia, embora seja um filme falado (em grande parte) em francês, que retrata a luta contra o colonialismo francês. Destacamos esta questão para sinalizar uma congruência de interesses entre as lutas anticoloniais e os cineastas em busca de novas estéticas do cinema. Esta questão será retomada adiante.

1.10 *Contra's City* (Djibril Diop Mambety, Senegal, 1969, 21 min)

O ano de 1969, data de lançamento deste filme, foi bastante importante no âmbito dos eventos cinematográficos. Aconteceu a primeira edição do FESPACO, o maior Festival de Cinema que ocorre a cada dois anos em Ouagadougou, Burkina Faso. Neste ano, também foi

²⁴ 'A Batalha de Argel' e a guerra ao terror. Disponível em: <<http://www.cartacapital.com.br/revista/821/a-batalha-de-argel-e-a-guerra-ao-terror-4150.html>>. Acesso em: 13 set. 2016.

formada a FEPACI (Federação Pan-Africana de Cineastas) e, ainda, a Argélia realizou o Primeiro Festival Cultural Pan-Africano. Djibril Diop Mambety, diretor de *Contra's City*, é um realizador africano nascido no Senegal.

Contra's City (que poderia ser traduzido como "cidade dos contrastes") é um documentário ficcional que proporciona ao espectador uma série de imagens de Dacar, enquanto se ouve uma conversa entre um homem senegalês (que é o próprio diretor, Djibril Diop Mambety) e uma mulher francesa, turista, que vem conhecer a cidade. Muito irônico e bem-humorado do início ao fim, o filme demonstra as discrepâncias entre as impressões da realidade social da antiga colônia francesa e sua metrópole. Os contrastes são vários: desde as diversidades religiosas, os monumentos, as obras arquitetônicas e as condições de trabalho, até a imposição da moda e da cultura.

O filme, afinal, levanta a dúvida sobre o suposto processo de descolonização. O que entendemos é que os desejos da população africana retratada são plenamente conjugados ao estilo de vida francês. As ofertas que vêm da França são mais sedutoras; os produtos são melhores; as mulheres aspiram aos modelos culturais de lá e até mesmo o estilo arquitetônico é melhor. Neste sentido, o filme se relaciona diretamente com *Eu, um negro*, de Jean Rouch. A composição de imagens, especialmente quando destaca imagens de fachadas de estabelecimentos, é muito semelhante à daquele filme. Porém, há uma abordagem bastante irônica deste desejado estilo parisiense, uma impressão que se reforça no filme seguinte.

1.11 *Touki Bouki* (Djibril Diop Mambety, Senegal, 1973, 85 min)

As imagens iniciais de *Touki Bouki* – um homem do campo conduzindo uma manada num pastoreio aparentemente tranquilo e bucólico – são interrompidas abruptamente por imagens perturbantes e sanguinolentas de um matadouro de bois. Em todo o filme, há este tipo de contraposição entre a aparente paz e a violência desenfreada.

A história que se conta é a de um jovem casal que dirige uma motocicleta adornada com um grande chifre de boi e procura meios (muitas vezes ilícitos) para obter o dinheiro suficiente para sair do Senegal e partir para Paris. Neste desenrolar, há uma série de questionamentos implícitos: a miséria do povo, a desorganização do crescimento urbano, o paradoxo estímulo ao consumo numa sociedade que não tem acesso nem meios econômicos para usufruir dos produtos, a folclorização dos costumes tradicionais, a desmoralização da revolução, o descrédito nas instâncias políticas, o vazio ideológico e as desiguais relações internas de poder

[exemplificadas com os diálogos machistas]. Restam poucas esperanças de salvação neste lugar em que a morte ameaça enlaçar a todos a qualquer momento. Porém, o cenário é dinâmico, há muitas mudanças ainda por acontecer. São diversas as discussões geradas por este filme, extremamente rico em detalhes e figuras de linguagem. Seu ritmo é bastante acelerado, e muitos recursos são explorados para produzir efeitos inesperados, em especial a trilha e os efeitos sonoros.

Tanto em *Contra's City* quanto em *Touki Bouki*, está fortemente presente a contraposição entre o espaço rural e urbano, demonstrando o conflito da modernização forçada, conforme já mencionamos. O colonialismo é um processo tão complexo, que impõe práticas problemáticas a diversas instâncias sociais e políticas. Temos apresentado filmes que tratam do colonialismo de forma fragmentada, pois parece ser impossível apreender as práticas coloniais em sua totalidade.

Entre este filme e o próximo, o elemento comum é o insólito e a ruptura da linearidade narrativa.

1.12 *Der leone have sept cabeças* (Glauber Rocha, França/Itália, 1970, 103 min, drama)

Der leone have sept cabeças, traduzido como *O leão de sete cabeças*, é um título que mistura cinco línguas: alemão, italiano, inglês, francês e português. Ao longo do filme, ouvimos todas estas línguas a partir de personagens que representam diversas instâncias do colonialismo. O filme foi rodado no Congo Brazzaville e lida diretamente com as questões da história colonial em África, abordando a natureza do conflito em muitas camadas, de maneira profunda e abrangente. Este filme, bem como *Touki Bouki*, demonstra como o colonialismo é demasiadamente complexo para que o discurso da razão compreenda uma maneira adequada de apreendê-lo.

A personagem Marlene, interpretada pela belíssima atriz italiana Rada Hassimov, perpassa esta história sem dizer nada, mas sempre extremamente atraente e provocante, ao estilo selvagem, determinando o comportamento misterioso e desesperado dos homens que a seguem. Estes homens são representantes de diversas alçadas: há um agente norte-americano, um assessor português, um governador negro, um pregador messiânico, um guerrilheiro latino-americano, um líder negro rebelde, um mercenário e diversos civis.

Os diálogos e ações entre eles demonstram uma análise muito aguçada da situação revolucionária, entendendo o problema numa esfera que diz respeito a todas as nações e, portanto, extrapola o conflito a algo maior. O colonialismo e o imperialismo são retratados de forma não cronológica, mostrando um presente impregnado de passado. Em seu manifesto *Uma estética da fome*, Glauber Rocha menciona que “[...] o que diferencia o colonialismo de ontem do atual é apenas a forma aprimorada do colonizador”, dando a ver neste filme a impossibilidade de futuro que vislumbre uma solução social e política, que não seja dada através da violência:

Uma estética da violência antes de ser primitiva é revolucionária [...]. Enquanto não ergue as armas, o colonizado é um escravo: foi preciso um primeiro policial morto para que o francês percebesse um argelino.

[...] essa violência, contudo, não está incorporada ao ódio, como também não diríamos que está ligada ao velho humanismo colonizador. O amor que esta violência encerra é tão brutal quanto a própria violência, porque não é um amor de complacência ou de contemplação, mas um amor de ação e transformação (ROCHA, 1965).

Embora não haja dúvida quanto ao encaminhamento para uma revolução armada, o que se confirma com as cenas – concentradas na parte final do filme - que mostram os guerrilheiros em plena atuação, a preocupação angustiante quanto ao caminho que será tomado depois da revolução aparece desde as cenas iniciais.

Numa das cenas retratadas, Xobu, o “representante da burguesia nacional”, ouve dos agentes estrangeiros que ele deve combater o comunismo e se tornar o novo presidente. Porém, os gestos corporais do agente que lhe falava dão a entender que esta indicação estava sinalizada num livro, algo que começa a irritar Xobu, que parece recusar a informação do livro por não a entender. O assessor deste agente, então, que se coloca como alguém que “conhece esta gente”, resolve a situação, sussurrando-lhe algo no ouvido. Xobu entende e fica feliz: “Entendi! Independência na base da amizade!” [amizade que lembra a moral de Peter, de *Something of Value*]. Os outros confirmam e acrescentam: “Com proteção técnica e econômica/e proteção militar/e integração racial. Viva a liberdade! Viva a nova República! ”.

Xobu se torna presidente assim e resolve preparar um discurso, no qual aparece de forma ridícula com trajes típicos da realeza europeia de antigamente, dizendo em tom de grandeza:

Eis o caminho do progresso. Vou citar: estradas e escolas, sem esquecer hospitais, telefone internacional, televisão e latas de conserva. Eis o progresso

do país. Eis o que é a liberdade: trabalhar sem reivindicar, servir sem protestar, amar sem erotismo, criar sem vanguardismo, falar sem admiração.

Este trecho é destacado como um dos muitos exemplos preparados no filme para evidenciar ironicamente o absurdo da transposição de modelos para formar uma nova nação. Como importar paradigmas de nações desenvolvidas, dominadoras e opressoras para erguer uma nação que antes fora colonizada e dominada, restando na miséria e no subdesenvolvimento?

O filme responde a esta pergunta com este tom insólito, às vezes aos berros, trazendo à tona e ao mundo questões essenciais relativas ao colonialismo. Chega a colocar este regime no mesmo patamar do nazismo, quando mostra uma fileira de civis sendo mortos a metralhadas pelas costas, caindo um por um no chão de terra, numa cena que rememora os fuzilamentos realizados nos campos de concentração nazistas. Logo depois deste massacre, ouvimos [em português] “as armas e os barões assinalados”, numa sequência em que um homem bebe num bar e fala sobre o vislumbre do império português, enquanto duas mulheres, vestidas com trajes típicos africanos, dançam ao seu lado. Isto parece confirmar algo que o revolucionário latino-americano diz um pouco antes: “A colonização determina a alienação nacional/o principal problema da luta anticolonialista é a destruição do complexo de inferioridade nacional”.

Estas questões representaram um incômodo nos filmes comentados até agora, que mostram a complexidade das imposições culturais do colonialismo e deflagram a dificuldade de vencer este complexo de inferioridade. Neste sentido, o cinema opera como um instrumento poderoso para combater a faceta mais perigosa do colonialismo. Talvez por isto, Glauber Rocha tenha caracterizado o cinema do terceiro mundo como “perigoso, divino e maravilhoso”, como veremos a seguir.

1.13 Vento do leste (Grupo Dziga Vertov – Jean-Luc Godard / Jean Pierre Gorin – 1970, 1h 35min, drama)

Glauber Rocha participa do filme *Vento do Leste* numa cena que dura apenas dois minutos, mas que representa um diálogo muito prolífero entre os cineastas. Não por acaso, *Vento do Leste* se assemelha com *Der leone have sept cabeças* em diversos aspectos. Há paralelos entre os dois grandes cineastas, Glauber Rocha e Godard, que se atiraram profundamente em suas trajetórias à conjugação de cinema e política. Estes dois cineastas travaram diálogos, tendo Glauber expressado sua admiração pelo cineasta francês em diversos

textos, entrevistas e cartas, além de ter incorporado indiretamente diversos elementos em seus filmes. Os filmes de ambos passam a atuar como respostas e tentativas de intervenção aos acontecimentos políticos da atualidade, não somente de seus respectivos países, mas também do mundo todo.

Vento do Leste inaugura o grupo Dziga Vertov, criado para reunir cineastas engajados com a questão política de perspectiva revolucionária. Diante de uma longa série de discussões e reflexões acerca dos acontecimentos políticos que agitavam a França naquele período [ainda sob o calor das greves de Maio de 1968], o filme abrange questões sobre o imperialismo e os rumos políticos internacionais, sempre em embate direto com o papel do cineasta diante deste mundo caótico que se pretendia representar.

No filme, há diversas personagens que figuram como símbolos – o movimento estudantil, o proletário, o ator hollywoodiano de western, etc. – e que contracenam numa perspectiva que mescla diferentes épocas. Dentre estas personagens emblemáticas, há o cineasta do terceiro mundo, Glauber Rocha. Esta participação do brasileiro do Cinema Novo representa alegoricamente uma possível alternativa à luta pela transformação do cinema por uma postura politicamente ativa.

O filme todo se ambienta num cenário *western*, em que as personagens aparecem de forma descontínua e, muitas vezes, desconecta dos demais elementos fílmicos, especialmente a banda sonora. Há diversas vozes que se introduzem na narrativa, falando em francês ou italiano. Uma destas vozes, que é feminina, parece predominar e conduzir a reflexão [muitas vezes, autocrítica] em torno das questões apresentadas: as greves, o sindicalismo, o movimento estudantil, as lutas operárias, enfim, o imperialismo, a revolução e o cinema.

Tais críticas são distribuídas para várias tentativas de conjugar cinema e política. Por exemplo, esta voz-over não perdoa o cinema verdade. Sobre isto, ela diz: “Ao invés de procurar mostrar realmente as forças das classes verdadeiras, você faz cinema verdade. Você mostra a miséria do povo, mas você não mostra o povo em luta. E não mostrando o povo em luta, você não lhes dá os meios de lutar”.

O filme possui duas partes. A cena de Glauber aparece no início da segunda parte, num momento em que esta voz feminina age proferindo uma crítica severa direcionada ao cineasta do mundo desenvolvido. Esta voz, então, sugere que o cinema mundial (ocidental) esteja dividido entre três modelos: 1) Hollywood, Nixon/Paramount; 2) Brejnev-Mosfilm e suas zonas de influência [Argélia, Cuba]; 3) Underground [que aparece como vertente do cinema imperialista]. Observemos que há uma repartição geográfica de influências: EUA *versus* URSS.

A voz-over reconhece o contraditório local de onde fala um cineasta francês:

Você está em luta. E agora, aqui, você luta como? O que fazer para não criar imagens e sons que permaneçam sendo os de dominação da classe dominante? Atreva-se a saber onde estamos. Ouse saber de onde partimos. Você está na França, na Itália, na Alemanha? Você está em uma filia imperialista do império dominante.

Enfim, surge a cena de Glauber, que aparece no centro de uma encruzilhada, ainda naquele aspecto rural e pacato da ambientação geral do filme. Ele está de pé, com os braços abertos e cabeça para baixo, simbolizando uma figura que rememora Cristo crucificado. Ele canta, sem muito entusiasmo, o refrão [modificado] da canção *Divino maravilhoso* de Caetano Veloso e Gilberto Gil: “Atenção! É preciso estar atento e forte/não temos tempo de temer a morte”.

Logo vem surgindo uma mulher, que está grávida, com uma câmera de 16 mm nas costas, caminhando em direção a Glauber. Ela, então, lhe pergunta, em francês: “Me desculpe, camarada, atrapalhá-lo em sua luta de classes muito importante, mas qual é a direção do cinema político? ”.

Glauber escuta a pergunta sem olhar a moça diretamente nos olhos e, logo em seguida, lhe responde, dizendo em português:

Para lá, é o cinema desconhecido, o cinema da aventura [gesticulando]. E por aqui, é o cinema do terceiro mundo, é um cinema perigoso, divino e maravilhoso, é o cinema da opressão de consumo imperialista, é um cinema perigoso, um cinema divino maravilhoso, é o cinema da repressão, da opressão fascista, do terrorismo, é um cinema perigoso, divino e maravilhoso, é um cinema desconhecido, é o cinema bola-bola de Miguel Borges, é um cinema perigoso, divino e maravilhoso, é um cinema que vai construir tudo, a técnica, as casas de projeção, a distribuição, os técnicos, os trezentos cineastas por ano para fazer 600 filmes para todo o terceiro mundo, é um cinema perigoso, divino e maravilhoso, é o cinema da tecnologia que vai se incorporar para a alfabetização das massas no terceiro mundo, é um cinema perigoso, divino e maravilhoso. É o cinema desconhecido, o cinema de Glauber Rocha...

Enquanto Glauber vai falando, sem parar, a moça caminha lentamente em direção ao cinema do terceiro mundo, desiste de continuar este caminho, dá meia-volta, caminha mais um pouco em direção ao cinema da aventura, acaba se embrenhando no meio do mato e, por fim, não segue caminho algum. A voz-over não espera Glauber terminar de falar e se sobrepõe a ele, dizendo:

E então, você sentiu a complexidade das lutas, você sentiu que te faltavam os meios de analisá-las. Você voltou à sua situação concreta. Na Itália, na França, na Alemanha, em Varsóvia, em Praga, você viu que o cinema materialista só nascerá quando enfrentar em termos da luta de classes o conceito burguês de representação.

Depois, ela continua: “[...] lutar contra o conceito burguês de representação, [...] para arrancar do imperialismo os instrumentos da produção, para arrancá-los da ideologia dominante”.

Ora, não é difícil perceber o impasse deste diálogo entre um cineasta de um país desenvolvido, dominante, e outro do terceiro mundo. Ambos desejam caminhar na contracorrente da razão ocidental, tentando uma revolução contra o imperialismo. Porém, o cineasta francês não há de encontrar no terceiro mundo uma alternativa viável para a realização de um cinema político que não lhe compete. Assim como Jean Rouch, Godard foi um dos convidados pelo governo moçambicano para projetar um cinema naquele país – algo que, conforme veremos, não decolou. Por outro lado, o representante do Cinema Novo buscava legitimar sua posição no rol das cinematografias mundiais. O texto de Glauber Rocha a seguir ajuda a expor o alheamento desta relação:

Godard sustenta que nós no Brasil estamos na situação ideal para fazer um cinema revolucionário, e ao invés disso, fazemos ainda um cinema revisionista, isto é, dando importância ao drama, ao desenvolvimento do espetáculo, em suma. Na sua concepção, existe hoje um cinema para quatro mil pessoas, de militante a militante. Eu entendo Godard. Um cineasta europeu, francês, é lógico que se ponha o problema de destruir o cinema. Mas nós não podemos destruir aquilo que não existe. E colocar nestes termos o problema é sectário e, portanto, errado. Nós estamos em uma fase de liberação nacional que passa também pelo cinema, e o relacionamento com o público popular é fundamental. Nós não temos o que destruir, mas construir. Cinemas, Casas, Estradas, Escolas etc. (ROCHA, 2004, p. 151-152).

Vemos, portanto, que a participação de Glauber em *Vento do Leste* quer expressar mais um desencontro, do que um encontro²⁵. Embora ele exerça o papel daquele que detém o conhecimento dos caminhos, de quem sabe o que diz, a moça com quem ele contracenava não o compreende, nem se esforça para ouvi-lo e o deixa falando sozinho. Ele também não sai de seu lugar, não se comove com a moça e permanece intacto em sua posição, falando em sua própria língua. A moça da voz-over nem quer escutá-lo e já sai verbalizando suas conclusões sem

²⁵ O artigo de Mateus Araújo Silva – Godard, Glauber e o Vento do Leste: alegoria de um (des)encontro – explica detalhadamente esta interface entre os cineastas em questão. Sua análise foi fundamental para conduzir a discussão feita aqui.

mesmo esperar que ele termine de falar. Afinal, para que chamá-lo para participar do filme? Para que, então, convidar o terceiro mundo para fazer parte de um cinema cult francês?

Não chegaremos a discutir o problemático termo que vem sendo empregado, “terceiro mundo”, tampouco sua denotação, como se fosse um bloco único e igual. Acrescentaremos somente o que Sartre destacou, no prefácio de *Os condenados da terra*, que amplia sua concepção:

Sabemos que ele [o Terceiro Mundo] não é homogêneo e que nele se encontram ainda povos subjugados, outros que adquiriram uma falsa independência, outros que se batem para conquistar a soberania, outros enfim que obtiveram a liberdade plena mas vivem sob a constante ameaça de uma agressão imperialista (SARTRE, 1979).

No Brasil, nos demais países latino-americanos e em muitos países africanos, o cinema era uma novidade. Os cineastas descobriam o cinema ao mesmo tempo em que o faziam. Certamente, o caráter experimental do nosso cinema despertou o interesse dos cineastas europeus, que estavam comprometidos com a busca por novos meios de representação. Porém, estariam os franceses mais interessados pelo fenômeno do Cinema Novo e do surgimento de novas cinematografias, do que propriamente pelos filmes produzidos nos países subdesenvolvidos?

Quando Glauber Rocha escreveu *Estética da fome*, suas afirmações foram francas e contundentes:

Enquanto a América Latina lamenta suas misérias gerais, o interlocutor estrangeiro cultiva o sabor dessa miséria, não como um sintoma trágico, mas apenas como um dado formal em seu campo de interesse.

[...]

Mais uma vez o paternalismo é o método de compreensão para uma linguagem de lágrimas ou de mudo sofrimento.

[...]

Aí que reside a trágica originalidade do Cinema Novo diante do cinema mundial: nossa originalidade é nossa fome e nossa maior miséria é que esta fome, sendo sentida, não é compreendida.

Partamos, enfim, para o próximo filme, o último deste capítulo e o primeiro de um país africano de Língua Portuguesa. No entanto, destacaremos antes somente mais um trecho da *Estética da fome*, para salientar ainda mais a proximidade entre a África e o Brasil:

O Cinema Novo é um fenômeno dos povos novos e não uma entidade privilegiada do Brasil: onde houver um cineasta disposto a filmar a verdade, e a enfrentar os padrões hipócritas e policialescos da censura intelectual, aí haverá um germe vivo do Cinema Novo. Onde houver um cineasta disposto a enfrentar o comercialismo, a exploração, a pornografia, o tecnicismo, aí haverá um germe do Cinema Novo. Onde houver um cineasta, de qualquer idade ou de qualquer procedência, pronto a pôr seu cinema e a sua profissão a serviço das causas importantes do seu tempo, aí o haverá um germe do Cinema Novo (ROCHA, 1965).

1.14 *Sambizanga* (Sarah Maldoror, Angola / França, 1972, 102 min, drama)

Enquanto ocorriam todas estas discussões em torno da eficácia revolucionária da palavra e, especificamente, do cinema como instrumento de transformação política, os países africanos de Língua Portuguesa ainda eram, oficialmente, colônias de Portugal. Enquanto uns falavam sobre cinema revolucionário ou cinema revisionista (França, Itália), outros discutiam o Cinema Novo (Brasil) ou falavam do cinema da descolonização (países africanos já independentes), os países africanos de Língua Portuguesa concentravam-se ainda no objetivo primeiro de conquistar a independência de Portugal. Apenas lembrando, o Brasil se tornou independente em 1822; Senegal, em 1960; Argélia, em 1962; Angola, Moçambique, Guiné Bissau, Cabo Verde e São Tomé e Príncipe, somente entre 1973 e 1975.

De acordo com Ros Gray,

Durante os anos 1960, o otimismo inicial que havia acompanhado a independência das colônias britânicas e francesas deu lugar a uma consciência aguda da realidade do neocolonialismo, e isso levou a uma mudança militante nas lutas de libertação que aconteciam por todo o continente. No clima político polarizado da Guerra Fria, MPLA, PAIGC e FRELIMO passaram a depender cada vez mais do apoio que recebiam de países socialistas como a União Soviética, China e Cuba, que lhes forneciam armas, oportunidades de treinamento militar e outras formas de educação numa época em que os países da Otan abasteciam o regime fascista de Portugal com armas que eram usadas para atacar os povos colonizados (MONTEIRO, 2016, p. 44).

Sarah Maldoror estudou cinema entre 1961 e 1962, quando conheceu Ousmane Sembène, e também atuou como assistente de Gillo Pontecorvo na realização de *A Batalha de Argel*. Ela foi casada com Mário Pinto de Andrade, um dos líderes e fundadores do Movimento Popular de Libertação de Angola (MPLA) e, por isto, acompanhou intimamente a luta de independência. Segundo Piçarra, ela foi a “matriarca do cinema africano”. Antes de realizar o premiado *Sambizanga*, ela realizou o curta-metragem *Monangambé* (1968), uma adaptação do

conto “O fato completo de Lucas Matesso” (1962), de Luandino Vieira, que retrata a mesma temática de *Sambizanga*, a prisão política e a tortura praticada pelos agentes da colonização. Piçarra destaca:

Em 1971, ano em que o cinema engagé dominou a programação do Festival de Cannes, Monangambé foi seleccionado para a secção paralela, não competitiva, da Quinzena dos Realizadores, em representação de Angola que, ainda antes de ser independente, via, assim, reconhecida a luta para sê-lo pela comunidade cinematográfica (PIÇARRA, 2014).

Esta indicação é interessante, pois mostra que Angola foi reconhecida como uma nação independente por uma grande entidade do cinema, que é o Festival de Cannes, antes de 11 de novembro 1975, data oficialmente registrada da independência do país. Ainda segundo Piçarra:

Distribuído na Europa e EUA, *Sambizanga* foi pioneiro e distinguiu-se por três motivos: por ter renunciado a criação de uma produção de cinema especificamente africana; por ser uma obra ficcional inspirada pelos movimentos de libertação africanos – no caso, específico, pelo angolano, e por optar por expôr um ponto de vista feminino (PIÇARRA, 2014).

Certamente, é muito relevante haver a realização de um filme de ficção, além das valiosas obras literárias produzidas neste período, durante pleno movimento de guerrilha. *Sambizanga* é baseado no romance de José Luandino Vieira, “A vida verdadeira de Domingos Xavier” (1961). As obras literárias angolanas das décadas de 60 e 70 fomentaram a independência ao criar o solo discursivo sobre o qual os outros discursos vão se assentar. Mais do que dominar a língua e utilizar o texto como instrumento de poder, a fundação deste *corpus* literário determina uma atitude de chamar o povo à adesão da luta. As indagações do escritor Manuel Rui indicam a precaução com o uso da palavra:

Como escrever a história, o poema, o provérbio sobre a folha branca? Saltando pura e simplesmente da fala para a escrita e submetendo-me ao rigor do código que a escrita já comporta? Isso não. No texto oral já disse não toco e não o deixo minar pela escrita arma que eu conquistei ao outro. Não posso matar o meu texto com a arma do outro. Os personagens do texto têm de cantar. Dançar. Em suma, temos de ser nós. (RUI, 1987)

Esta preocupação de Manuel Rui revela que o aspecto formal da representação desejada neste contexto está intrinsecamente atrelado à atitude política de resistência ao adversário e à formação de um modelo próprio. Na verdade, dominar a técnica do dominador - e ainda superá-la - era um grito de vitória, que formava um cenário próprio para o questionamento da história

oficial e abria espaço para novas personagens e adaptações. Assim, os escritores e cineastas exerceram múltiplos papéis: idealizadores, artistas, guerrilheiros, políticos e historiadores.

O filme de Sarah Maldoror e o livro de Luandino Vieira contam a história de uma família que se desintegra pela ação brutal da polícia política portuguesa. Domingos, o marido de Maria, era um trabalhador que se engajara no início do movimento de independência, até que um grupo policial invade sua casa durante a noite e conduz o homem aos cárceres e à tortura. A mulher passa, então, a enfrentar uma longa jornada, carregando o pequeno filho nas costas, na esperança de reencontrar seu marido.

A força da personagem feminina Maria é inspiradora para a cineasta, que se propõe a filmar em condições muito precárias e perigosas. O filme foi produzido secretamente durante a luta, a partir de recursos provenientes do movimento de guerrilha, contando também com o apoio e equipe técnica predominantemente franceses. Por isto, foi filmado no Congo, e não em Angola, com atores muitas vezes não profissionais, que eram membros do MPLA e do PAIGC (Partido Africano da Independência da Guiné e Cabo Verde). Evidentemente, o filme não foi exibido publicamente em Angola antes da independência do país; sendo, no entanto, muito aclamado e celebrado posteriormente.

O filme apresenta a esfera familiar com muita sensibilidade e delicadeza, mostrando uma dinâmica baseada no afeto e na paz, que são contrastados bruscamente com o mundo colonial da brutalidade. Além desta oposição, há relações internas conflituosas, em especial quanto ao papel da mulher na sociedade. Tais particularidades são expressas esteticamente, através de recursos provenientes da linguagem cinematográfica, como os planos e pontos de vista da câmera.

A trilha sonora é outro recurso utilizado de maneira significativa. Há referências ao grupo musical Ngola Ritmos²⁶, que se posicionava politicamente de forma contundente contra o colonialismo. As músicas representam um espaço de construção da coletividade, um elemento de sentimento comum que une os indivíduos e se amplia para a partilha da dor, expressa na solidariedade que nutre o povo angolano.

As personagens da narrativa são muito firmes: a resistência de Domingos é infinita; Maria é determinada em sua missão até o fim e em meio a tanta opressão, o povo encontra amparo na solidariedade. Pensando naquela colocação feita em *Vento do Leste* – “Não mostrando o povo em luta, você não lhes dá os meios de lutar” –, podemos perceber que Sarah

²⁶ Há um filme sobre este grupo musical, apresentado no capítulo 3 deste trabalho: Os ritmos dos Ngola Ritmos, de Antonio Ole.

Maldoror utilizou todos os recursos que havia à disposição para mostrar o povo em luta: a narrativa, a língua, o som e a imagem, além do título e da referência histórica a que alude.

Sambizanga é o nome de um bairro operário de Luanda, onde havia um presídio do regime colonial português. No dia 4 de fevereiro de 1961, houve uma grande revolta nesta penitenciária, num ato coordenado pelos movimentos de guerrilha. A data ficou historicamente marcada como o início da luta armada contra o regime colonial português. E o filme termina indicando a organização deste ato, de forma a se posicionar historicamente e, mais que isto, representando um momento decisivo do despertar da consciência revolucionária nos países africanos de Língua Portuguesa. Além de narrar uma história de muito sofrimento, que naturalmente causa sentimentos de comoção e revolta, o filme retrata a complexa organização do movimento de independência. As representações dos grupos revolucionários se voltam para a eficiência e um profundo senso de justiça, produzindo, assim, uma imagem ativa, segura e confiante do movimento. Não há qualquer dúvida ou hesitação em relação à vitória.

Vejamos, enfim, que o cinema africano de Língua Portuguesa será, inevitavelmente, transpassado pela guerra. Conforme Ukadike ressalta:

[...] enquanto países como Gana, Nigéria e Tanzânia não travaram contra a Inglaterra uma prolongada guerra de guerrilha pela independência, Angola, Moçambique e Guiné-Bissau tiveram que lutar por mais de uma década por suas independências. Quando isto acontece, a tese de Fanon, segundo a qual a violência é a única linguagem que o colonizador entende, ganha crédito. Esta estratégia, que foi dirigida pelas ideologias socialistas e militância coletiva, foi um instrumento decisivo das colônias após cinco séculos de dominação portuguesa (UKADIKE, 1994, p. 239).

Sambizanga retrata a eclosão de um longo período de muita violência, sendo uma primeira representação da história que não foi contada nas instâncias oficiais do colonialismo português. Com o filme de Sarah Maldoror, encerraremos este capítulo, ressaltando que três dos países africanos de Língua Portuguesa – Angola, Moçambique e Guiné-Bissau – passaram por intensas guerras coloniais; dois deles – Angola e Moçambique –, após a independência, entraram em subseqüentes guerras civis que representaram a consumação da Guerra Fria e todos arcaram com os efeitos devastadores de um passado colonial e do entrelhecho global de ideologias.

1.15 Como acessar os filmes

Filme	Onde encontrar	Como assistir
<i>Feitiço do império</i>	O filme está conservado na Cinemateca Portuguesa, porém temos acesso somente a uma versão sem som do filme	É possível assistir a alguns trechos em: https://www.youtube.com/watch?v=KL_YS-P-oZI
<i>Vênus negra</i>	O filme foi exibido em salas de cinema no Brasil	É possível assistir online: https://www.youtube.com/watch?v=3_P--6uis4Q
<i>Something of Value</i>	Temos cópia	É possível comprar ou assistir online em: https://www.amazon.com/Something-Value-Rock-Hudson/dp/B00JE5NUDQ/ref=sr_1_2?ie=UTF8&qid=1475707658&sr=8-2&keywords=something+of+value
<i>Moi, un noir</i>	Temos cópia	
<i>Maioria absoluta</i>		É possível assistir online: https://www.youtube.com/watch?v=8SU6VkZYsRE (parte 1) e https://www.youtube.com/watch?v=TWaCl6o2wTc (parte 2).
<i>Borom Sarret</i>	Temos o DVD original (uso domiciliar)	É possível assistir online: https://www.youtube.com/watch?v=2QBfCG0Q7E0
<i>La noire de...</i>	Temos o DVD original (uso domiciliar)	É possível assistir online: https://www.youtube.com/watch?v=YMDg2UAYXSs
<i>Que horas ela volta</i>		É possível assistir online: https://www.youtube.com/watch?v=W6QwrhFt8kU
<i>A batalha de Argel</i>		É possível assistir online: https://www.youtube.com/watch?v=PB-xK_ViPck
<i>Contra's City</i>	Temos o DVD original (uso particular)	
<i>Touki Bouki</i>	Temos o DVD original (uso particular)	É possível assistir online: https://www.youtube.com/watch?v=L5jMm_BHDGc
<i>Der leone have sept cabeças</i>		É possível assistir online: https://www.youtube.com/watch?v=4fVfSYSNKoM
<i>Vento do leste</i>	Temos cópia	

<i>Sambizanga</i>		É possível assistir online: https://www.youtube.com/watch?v=1fxETerzDEg
-------------------	--	--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

Tabela 1 – Lista de filmes mencionados no Capítulo 1 [elaborado pela autora].

1.16 Realizadores

Cineasta	Nacionalidade	Data de nascimento
António Lopes Ribeiro	Portugal	1908
Abdellatif Kechiche	França/Tunísia	1960
Richard Brooks	Estados Unidos	1912
Jean Rouch	França	1917
León Hirszman	Brasil	1937
Ousmane Sembene	Senegal	1923
Anna Muylaert	Brasil	1964
Gillo Pontecorvo	Itália	1919
Djibril Diop Mambety	Senegal	1945
Glauber Rocha	Brasil	1939
Jean-Luc Godard	França	1930
Jean Pierre Gorin	França	1943
Sarah Maldoror	França / Guadalupe	1938

Tabela 2 - Lista de realizadores mencionados no Capítulo 1 [elaborado pela autora].

CAPÍTULO 2: INDEPENDÊNCIA - TUDO O QUE PODERIA TER SIDO

“A luta continua! A luta continua! A luta continua!

Contra o que? Contra o tribalismo, contra a ignorância, contra o analfabetismo, contra a exploração do homem pelo homem, contra a superstição, contra a miséria, contra a fome, contra o pé descalço. A luta continua para que sejamos todos homens iguais”.

Samora Machel

Vencer o colonialismo era algo muito complexo. Os líderes dos movimentos nacionalistas já demonstravam consciência disto, muito antes de 1974/1975. A conquista da independência política de Portugal foi apenas o primeiro passo de um longo e pedregoso caminho, repleto de percalços e desvios.

Após o fim da Segunda Guerra Mundial, duas novas potências emergiram no mundo ocidental: Estados Unidos e União Soviética. Conforme Josef Gugler (2003) aponta, nenhuma das duas nutria relações a favor dos impérios coloniais. Este fato, aliado à condição enfraquecida que os países europeus enfrentavam no pós-guerra, dava crédito aos crescentes ímpetus nacionalistas que surgiam nas colônias.

As forças militares europeias recrutavam soldados africanos de suas colônias para combater em seus exércitos. Portanto, na mesma tropa havia soldados africanos e europeus que operavam lado a lado, compartilhavam os mesmos anseios e testemunhavam [ou praticavam] os horrores dos extremos da guerra. Nesse sentido, convém lembrar do rapaz filmado por Jean Rouch, em *Eu, um negro*, que foi um dos soldados que combateu “em nome da França”, na Indochina. Sua representação demonstra como aqueles que sobrevivem à guerra e retornam para casa acabam carregando para sempre um peso sombrio, que modifica qualquer projeto de vida.

A partir da década de 1950, a maioria dos colonizadores concluiu que o melhor seria concordar com a independência das colônias, tanto para preservar a pacificidade do processo, quanto para defender seus próprios interesses econômicos: “Uma transferência negociada de poder era preconizada em detrimento de uma confrontação crescente” (GUGLER, 2003, p. 45, tradução nossa)²⁷. No entanto, quando todos os países africanos já estavam conquistando suas independências, por meio de processos razoavelmente pacíficos, Portugal não esteve entre estas nações que entenderam o inevitável reconhecimento da independência política das colônias.

²⁷ A negotiated transfer of power was preferable to escalating confrontation.

Pelo contrário, este país, que esteve “[...] outrora na vanguarda do descobrimento e do comércio lucrativo, o primeiro a conquistar uma presença majoritária em solo africano, agora uma das nações mais pobres do Oeste europeu, comandada por um ditador” (GUGLER, 2003, p. 46, tradução nossa)²⁸, insistia em não abrir mão do vislumbrado império que dependia da manutenção das colônias em África. Esta ambição era endossada por um regime de austera repressão contra qualquer forma de manifestação contra o governo colonial. Domingos, o personagem de *Sambizanga*, foi um dos presos políticos deste sistema, tendo sido torturado até a morte.

A partir de 4 de fevereiro de 1961, quando ocorreram os notórios atentados contra a prisão política de Luanda, os movimentos nacionalistas começaram a atrair a atenção internacional e, assim, todas as frentes de guerrilha ganharam ainda mais força. Além disto, os movimentos davam força um para o outro: “O sucesso militar dos movimentos de guerrilha nas outras duas colônias foi decisivo para trazer independência à toda África portuguesa” (GUGLER, 2003, p. 47, tradução nossa)²⁹. O Movimento Popular de Libertação de Angola (MPLA), a Frente de Libertação de Moçambique (FRELIMO) e o Partido Africano da Independência da Guiné e Cabo Verde (PAIGC)³⁰, todos liderados por intelectuais esclarecidos, encaminhavam-se para a prevista vitória contra o colonialismo português. A assertividade das lutas de independência dos africanos foi também determinante para a rebentação da Revolução dos Cravos, marcando, enfim, a queda de Salazar, após 48 anos de ditadura.

No dia 25 de abril de 1974, a população portuguesa foi às ruas de Lisboa para se manifestar contra as guerras coloniais. Este evento histórico foi registrado no filme:

2.1 As armas e o povo (realização coletiva, Portugal, 1975, 81 min)

O documentário português é um longa-metragem realizado por uma equipe de cineastas e produzido pelo Coletivo de Trabalhadores da Atividade Cinematográfica, uma instituição que mais tarde se transforma no sindicato.

Um dos realizadores é Glauber Rocha, que aparece emprestando sua própria imagem ao filme e exercendo o papel de um entrevistador do povo. Ele se coloca junto à multidão das ruas

²⁸ [...] once at the forefront of discovery and lucrative trade, the first to establish a major presence on African soil, now one of the poorest countries in Western Europe, ruled by a dictator.

²⁹ The military success of the *guerrilha* movements in the other two colonies were decisive in bringing Independence to all of Portuguese Africa.

³⁰ Havia outros movimentos organizados além destes; os que foram destacados são aqueles que assumiram os novos governos após a independência.

no intenso calor dos protestos e procura, desesperadamente, fazer o povo falar. Ele faz perguntas a um e a outro, mal espera para ouvir as respostas e logo continua a interrogar as pessoas, de forma abrupta e afoita: “O que você acha do futuro desta revolução?”; “Você foi surpreendido pela revolução?”; “Você quer que a guerra continue ou quer que a guerra acabe?”. Ele procura ouvir algo sobre a situação dos trabalhadores, dos soldados, dos estudantes e também das mulheres.

Estes momentos iniciais são os de maior euforia e otimismo. O filme, que acompanha os primeiros dias da Revolução dos Cravos, se inicia com este êxtase das ruas do dia 25 de abril e termina com as proclamações de 1º de Maio. No decorrer destes seis dias, podemos acompanhar o decrescimento das expectativas. A alegria inicial vai cedendo lugar ao desencantamento, a voz das ruas se mostra insuficiente e, então, o cenário é substituído pelos novos palanques políticos, cujos representantes nem sempre correspondem aos gritos revolucionários. Será que o futuro da revolução (aqui e ali) será uma mera repetição, embora mais branda, dos mesmos modelos autoritários de sempre?

Neste sentido, o filme é bastante consciente das contradições do escrupuloso momento da transferência de poder. Apesar de ser um documentário com a função explícita de registrar as imagens daqueles importantes dias³¹, há explicações e intervenções constantes, que operam como uma verdadeira voz didática. Especialmente, esta intenção se concentra em elucidar para o povo português que a queda de Salazar era apenas o início de uma luta, cujo longo caminho já estava sendo percorrido pelos africanos há mais de uma década. Embora o mote da mobilização em Lisboa seja o fim das guerras coloniais, o filme procura levantar a bandeira da liberdade: “Não é livre um povo que oprime outros povos”. É evidente que também se pretende direcionar as emoções do momento para as reflexões sobre o sistema capitalista, conforme observamos no seguinte trecho do filme:

O fascismo corporativista não era apenas um regime a serviço de uma meia dúzia de tubarões. Era sobretudo uma máquina repressiva, jurídica, econômica e ideológica montada a serviço das classes exploradoras. Era o patronato organizado.

Os exemplos demonstram os esforços empreendidos para dar força e crédito às massas populares e à possibilidade de orientar as nações por uma visão socialista. A organização dos

³¹ Entre as imagens do povo nas ruas, há uma breve passagem em que podemos ver um cartaz do filme “O Encouraçado Potemkin”, de Serguei Eisenstein, lançado em 1925. Este filme emblemático e fundamental para a formação de muitos cineastas esteve proibido pela censura fascista portuguesa até 1974.

trabalhadores e o reconhecimento da opressão são colocados como forças decisivas para o impedimento da exploração capitalista.

Enfim, apesar da consciência das dificuldades em dar continuidade à luta, podemos perceber que o tom predominante em “As armas e o povo” é otimista:

A grande maioria deste povo (...) olha o futuro e quer construir com suas próprias mãos uma sociedade onde seja banida a exploração do homem pelo homem (...) o 25 de abril abriu perspectivas, criou novas condições para a luta dos trabalhadores portugueses (...) um povo que finalmente conhece plenamente a sua força, um povo que sabe que quer viver digna e livremente, um povo que jamais poderá a partir de agora acreditar em salvadores da pátria. Um povo que sabe que para ser livre é preciso não ter fome, não ser explorado, é preciso não ser oprimido, é preciso não ser humilhado pelas más condições de vida e pela ignorância (grifo nosso).

É evidente a semelhança deste discurso com a fala de Samora Machel, repetida inúmeras vezes ao longo das décadas de 1970 e 1980; todos apresentam um tom de alerta, que busca mobilizar, educar e informar. Tentaremos mostrar neste capítulo a semelhança dos discursos revolucionários de diversos países do mundo, além de destacar como Moçambique, Angola e Guiné-Bissau, em seus projetos de formação de um Estado-nação orientado pelo socialismo, foram pontos de encontro de cineastas estrangeiros engajados com a Revolução.

Isto explica como indivíduos de tantos países se encontravam e compartilhavam os mesmos ideais: a União Soviética oferecia oportunidades e bolsas de estudo para muitos cineastas envolvidos com o cinema africano. São exemplos: Ousmane Sembène, Soleymane Cissé, Abderrahmane Sissako e Sarah Maldoror. Cuba também recebeu africanos que foram estudar cinema no ICAIC: Flora Gomes, Sana Na N’Hada, Josefina Lopes Crato, José Bolama Cobuma, João Ribeiro e Orlando Mesquita. Flora Gomes conta que, neste período em Cuba, os estudantes tiveram contato com o cinema de Santiago Álvarez e Glauber Rocha. A Iugoslávia também cooperou diretamente com Moçambique, numa produção (O tempo dos leopardos) que será detalhada mais adiante. Enfim, todas estas pessoas traziam consigo experiências próprias das localidades de onde vinham e contribuíam coletivamente com uma visão de modernidade que extrapolava as barreiras internacionais.

Em 1973, foi realizado em Argel um encontro para “[...] estabelecer a estrutura de uma organização para cineastas do Terceiro Mundo” (KRISTENSEN, 2012, p. 42), do qual participaram Flora Gomes, Sarah Maldoror, Sana Na N’Hada e Ousmane Sembène. Deste sentido de organização, destaca-se a criação do Instituto Nacional de Cinema (INC) de Moçambique. Em Angola e na Guiné-Bissau, também foram fundadas instituições de cinema

após as independências, mas Moçambique foi o país que foi mais longe na concretização deste projeto de nascimento de um cinema nacional, conforme aponta Ros Gray:

Entre todos os Estados-nação que podem ter aspirado a esta visão do que o cinema poderia ser, em nenhum outro lugar ela foi mais completamente realizada do que em Moçambique. (...) Este momento [da criação do INC] foi uma instância de um porvir revolucionário no qual o cinema foi privilegiado como o meio para dar forma visual e sônica a um novo eleitorado político. Dessa forma, ele refletia as revoluções socialistas anteriores do início do século XX, na Rússia, China, Cuba e outros lugares, onde o cinema foi reconhecido como um agente de revolução por sua capacidade de mobilizar, educar e informar em situações de grande subdesenvolvimento e analfabetismo (KRISTENSEN, 2012, p. 43).

O documentário a seguir, que foi lançado em 2003, explica como, no caso de Moçambique, o cinema nasceu como parte de um projeto de nação.

2.2 *Kuxa Kanema* (Margarida Cardoso, Moçambique / Portugal, 2003, 52 min)

Kuxa Kanema quer dizer *o nascimento do cinema* e foi um projeto cujo objetivo era *filmar a imagem do povo e devolvê-la ao povo*. Margarida Cardoso, em parceria com o historiador Carlos Maurício, apresentou uma cuidadosa série de registros, imagens e depoimentos sobre as primeiras ações culturais de Samora Machel em relação ao cinema. Depois da independência, o novo governo da proclamada República Popular de Moçambique, de orientação marxista-leninista, criou o Instituto Nacional de Cinema (INC) e conduziu um processo de construção de uma nova nação socialista. A diretora procura retratar a tensão que existia entre este projeto de fundar um “cinema para o povo” e o sonho de transformação do mundo.

Conforme Margarida Cardoso narra logo no início do filme, “A imagem tem o poder e o novo presidente Samora Machel tem consciência disto”. Antes da independência, o movimento da FRELIMO procurava utilizar o cinema como meio de afirmação e de pressão diplomática durante a luta contra o poder colonial português. Os primeiros filmes desta empreitada foram feitos por realizadores estrangeiros, em colaboração com os movimentos de guerrilha. Destacam-se os filmes “Venceremos” (1965), do cineasta iugoslavo Dragutin Popovic, “A luta continua” (1971), do americano Robert Van Lierop e “Behind the Lines” (1971), da britânica Margaret Dickinson. Estes filmes serviram como uma importante arma de denúncia política no âmbito internacional, chegando até a garantir arrecadação financeira para

os movimentos de independência. Em 1997, pouco depois da independência, o movimento se transformou em partido político [mantendo o nome FRELIMO], e a função do cinema se direcionou para a formação de imagens próprias de uma nova nação, concentrando os esforços para criar um sentimento de unidade nacional que fosse capaz de superar as antigas rivalidades tribais.

Na ausência da televisão [que só aparecerá em Moçambique, e apenas na capital do país, em 1980], a intenção era criar um cinema nacional que estivesse em consonância com os planos do governo de Moçambique e levasse a todos os moçambicanos, sem distinção de raça, tribo ou etnia, as mensagens de independência e de união do povo em torno dos novos ideais. Porém, não havia profissionais técnicos do meio para realizar a ação; diferente de outros países africanos, como Gana, Nigéria e Congo, em que os ingleses e belgas facilitaram o desenvolvimento do cinema, os portugueses não deixaram qualquer tipo de infraestrutura nos territórios africanos. Por isto, o governo decidiu convidar cineastas estrangeiros para treinar e qualificar novos profissionais locais, que aprenderam a fazer cinema diante de tais circunstâncias. Assim, o INC se tornou um ponto de encontro de profissionais do cinema, que compartilharam seus talentos e visões em função de um projeto revolucionário.

Além de formar um excelente quadro de pessoas, o INC tratou de providenciar um aparato técnico suficientemente capaz de atender às necessidades dos profissionais com a melhor tecnologia disponível naquela época. Todo o esforço aplicado nesta empreitada cinematográfica garantiu que o INC se tornasse um dos mais importantes centros de produção de cinema na África subsaariana dos anos 1970 e 1980.

De acordo com a cineasta Lilian Solá Santiago:

Em meados de 1970, o mundo ocidental já estava em plena era da televisão, mas a população moçambicana em geral não conhecia a fixação de imagens através da fotografia ou do cinema. O que aparentemente era maléfico, advindo do isolamento e da miséria imposta pelo sistema colonialista, também era o seu contrário: o povo moçambicano encontrava-se em estado puro em relação às imagens eurocêtricas. Livre, portanto, da propaganda imperialista, da folclorização de seus costumes e modos de ser, da deslegitimação de seus saberes, desejos e crenças. Livre da invisibilidade e da estereotipização. Esse privilegiado estado das coisas levou muitos artistas na época a quererem colaborar com a experiência audiovisual moçambicana, como Jean-Luc Godard, Jean Rouch, José Celso Martinez Corrêa, Ruy Guerra, Licínio Azevedo, entre outros (*In* MONTEIRO, 2016, p. 126).

No entanto, a referida curiosidade, o desejo de testemunhar a revolução e a vontade de realizar novos experimentos artísticos não foram os únicos motivos que levaram cineastas de

diversos cantos do planeta a aterrissar em Moçambique. De acordo com Ros Gray, havia um fenômeno transnacional de “amizade socialista” que conectava os cinemas de lugares distantes e promovia um ponto de encontro e colaboração (2012, p. 43). Em 1977, mesmo ano em que o Movimento FRELIMO se transformou no Partido FRELIMO, foi assinado o “Tratado da Amizade” entre Moçambique e União Soviética. O INC foi beneficiado pela onda de solidariedade que regou a luta armada e se estendeu até depois da Independência. Com auxílio em todas as frentes, “[...] essas interconexões formaram ‘comunidades afetivas’, produzindo uma geografia daquilo que ficou conhecido como ‘amizade socialista’ ” (In KRISTENSEN, 2012, p. 36). Portanto, Ros Gray conclui que “[...] os laços emocionais forjados através de conexões de solidariedade vão além da identificação ideológica” e funcionam como “[...] um recurso para a colaboração transnacional anticapitalista” (Idem).

Após a independência, os filmes anteriores feitos por cineastas estrangeiros durante a luta de independência, assim como os filmes realizados pelo regime colonial, foram incorporados ao arquivo nacional, formando um acervo do qual os realizadores poderiam se aproveitar para produzir novas narrativas. O documentário de longa-metragem “Estas são as armas” (1978), o primeiro realizado e produzido nos laboratórios do INC, exemplifica tal abordagem.

2.3 Estas são as armas (Murilo Salles, Moçambique, 1978, 50 min, doc.)

O documentário “Estas são as armas” foi filmado por um grupo de estudantes do INC, sob a direção do cineasta brasileiro Murilo Salles, em cooperação com o escritor e político moçambicano Luís Bernardo Honwana³². O filme registra os acontecimentos políticos dos anos subsequentes à independência e apresenta diversos aspectos relacionados à agressão do colonialismo, de forma bastante explicativa.

A violência é explanada também no âmbito das relações econômicas e sociais; a cultura obrigatória do algodão é retratada como um exemplo das formas de exploração do povo. Pretendia-se ilustrar todas as faces do colonialismo, destacando que o povo moçambicano era obrigado a trabalhar e vender seu produto por preços irrisórios, que serviam apenas para enriquecer a classe privilegiada:

³² Da obra de Luís Bernardo Honwana, destaca-se a publicação de “Nós matamos o cão tinhoso” em 1964.

O colonialismo é um instrumento do imperialismo e o imperialismo alimenta-se do sangue dos povos. [...] Para nos oprimir, o colonialismo não usou somente a violência, usou também a psicossocial. Os feudais, os corruptos, os régulos estes foram os aliados internos do colonialismo.

[...]

Hoje a ameaça não desapareceu. Aqueles que sempre nos exploraram não se resignam ao fim de sua exploração. O capitalista não aceita de bom grado o fim dos privilégios. (...) Oprimidos tem que se organizar. O objetivo da nossa luta, da luta das classes trabalhadoras moçambicanas é a edificação do nosso país em uma sociedade sem exploradores nem explorados.

Além de defender os ideais da independência [neste discurso claramente semelhante ao de “As armas e o povo”], o filme acusa a Rodésia [atual Zimbábue] de colaborar contra os nacionalistas moçambicanos. A independência da ex-colônia de Portugal era repelida pelo regime de minoria branca da Rodésia, governada então pelo primeiro-ministro Ian Smith. O governo de Samora Machel declarou-se absolutamente disposto a combater esta contrarrevolução, fechando fronteiras e endurecendo qualquer conexão entre estes países. Este fechamento causou uma tensão ainda maior e as tropas rodesianas passaram a invadir o território moçambicano e a atacar alvos civis. Após os longos anos de guerra colonial, Moçambique entrava numa nova fase de conflitos, que era apenas o início de um período de guerras extremamente violentas, cujos adversários centrais foram a FRELIMO e a Resistência Nacional Moçambicana (RENAMO), que se prolongaram até 1992 e devastaram todo o país.

O foco central do filme é dado a estas “invasões imperialistas” pelo Tete, que atacavam diretamente a população civil naquele momento. Os autores destes ataques são caracterizados como “inimigos da liberdade”, que não queriam “ver o povo moçambicano independente”. São mostradas diversas imagens que descrevem a destruição de pontes, escolas, hospitais e todo tipo de infraestrutura civil, além de um sem-número de corpos que foram mortos nestes ataques.

A montagem do filme é bastante interessante. Há um cuidado importante na condução da voz-over, em relação à banda visual, que intercala fotografias e imagens em movimento. As imagens do antigo regime colonial, que mostravam a disciplina, a organização e o desenvolvimento econômico e fingiam uma paz que estava longe de existir, são contrastadas com as atrocidades da relação opressiva do colonialismo.

Conforme Robert Stock aponta:

Para desenvolver seu argumento, o longa utiliza-se de diversas fontes audiovisuais, incluindo filmes sobre a FRELIMO e a luta armada entre 1964 e 1974. Ao mesmo tempo, *Estas são as armas* se apoia sobre jornais

cinematográficos coloniais e filmes produzidos pela Rádio Televisão Portuguesa e pelo Serviço Cinematográfico do Exército. As imagens coloniais incluídas foram originalmente produzidas por companhias que trabalhavam em Lourenço Marques e levadas aos arquivos do INC depois da mudança política em 1975. Ou seja, as extensas sequências que *Estas são as armas* retoma para tornar sua argumentação plausível advêm de arquivos oficiais [...]. Ele então lhes confere novo significado (*In* MONTEIRO, 2016, p. 103).

O novo significado que se deseja produzir é assumidamente voltado à legitimação do sucesso dos atos da FRELIMO a favor da independência e, pontualmente, aos ataques que estavam acontecendo de inimigos externos. O filme também demonstra a intenção de promover explicações bastante claras sobre os fatos que estavam assolando o país, por meio de uma

[...] versão um tanto simplificada e parcial da guerra colonial / luta armada em Moçambique” e esboçando uma “perspectiva um tanto unilateral que minimiza as dificuldades encontradas pelo movimento independentista durante a luta armada, reproduzindo dessa forma o discurso oficial da FRELIMO sobre a ‘libertação’ do país da opressão colonial (*In* MONTEIRO, 2016, p. 109).

Além do brasileiro Murilo Salles, o cineasta Ruy Guerra foi convidado pelo governo da FRELIMO para ajudar a criar uma base autônoma de infraestrutura de cinema junto ao INC. Ruy Guerra nasceu em Moçambique e, depois de se formar como cineasta em Paris, mudou-se definitivamente para o Brasil, sendo um pioneiro no nosso Cinema Novo. Logo após a independência de Moçambique, retornou temporariamente para sua terra natal, aos 44 anos, permanecendo ali de 1976 a 1986. Neste período, realizou documentários como “Operação Búfalo” (1978) e “Um povo nunca morre” (1980). Seu filme mais prestigiado deste período é:

2.4 Mueda, memória e massacre (Ruy Guerra, Moçambique, 1979-1980, 80 min.)

Não há um consenso quanto ao gênero deste filme; alguns o consideram documentário, outros o classificam como ficção³³, e outros o nomeiam ainda como um “docudrama”, uma nomenclatura que é utilizada em muitas menções a filmes africanos.

O filme representa o massacre de Mueda, que foi um episódio muito marcante da resistência contra o colonialismo português, ocorrido no dia 16 de junho de 1960. Durante quase 20 anos, após 1976, este episódio foi encenado anualmente naquela data em frente ao prédio da

³³ Ruy Guerra, pessoalmente, declarou que considera este filme uma ficção, durante o debate realizado no dia 16/11/2016, no Cinecaixa Belas Artes, por ocasião da mostra “África(s). Cinema e Revolução”, em que estavam presentes: Camilo de Sousa, Isabel Noronha, José Luís Cabaço Rita Chaves e Rui Guerra.

administração colonial onde ocorrera o massacre. O filme de Ruy Guerra adapta esta encenação teatral para a linguagem cinematográfica, sem muitas intervenções cênicas, apresentando traços de improviso na representação, numa montagem final descomplicada e objetiva.

Além de Ruy Guerra, Jean Rouch e Jean-Luc Godard são lembrados como figuras ilustres que passaram pelo INC, demonstrando esforço e vontade de alavancar o cinema que nascia em Moçambique. De acordo com Ros Gray:

Esse esforço de descolonizar radicalmente o cinema, concentrando-se em quem produziria as imagens em movimento de Moçambique, também foi tratado em projetos mais marginais, particularmente os de Jean Rouch e Jean-Luc Godard, que foram ao país para fazer pesquisa, filmes e treinamento no final dos anos 1970 (*In* KRISTENSEN, 2012, p. 55).

Jean Rouch foi convidado por Jacques d'Arthuys, que na ocasião encarregava-se de travar uma aliança cultural entre Moçambique e França, para desempenhar um papel que ele já desempenhara no Chile, quando este país vivia sob o governo popular de Salvador Allende (KRISTENSEN, 2012, p. 55). Com o objetivo de se adequar ao contexto de limitações tecnológicas e financeiras, ele propôs o projeto “Super 8”, de desenvolvimento da produção cinematográfica. Um registro de sua atuação é o curta-metragem:

2.5 *Makwayela* (Jean Rouch, Moçambique / França, 1977, 19min.)

O filme é um plano-sequência filmado em 16mm, em Maputo, que mostra um número de canto e dança que teve origem no sul de Moçambique como uma forma de resistência contra a África do Sul, seguido de depoimentos de trabalhadores moçambicanos de uma fábrica.

Em 1978, Godard levou ao país a produtora *Sonimages* e criou o projeto “Naissance de l'image d'une Nation”. O cineasta brasileiro Licínio Azevedo, que faz parte da primeira geração de profissionais que se formou no INC, conta que a chegada de Godard provocara um forte impacto no ambiente cinematográfico: “[Godard] dizia que o cinema é contabilidade, tem que se gastar o mínimo de película e obter o máximo na montagem. Nós até dizíamos, a brincar: filmar um minuto e montar dois”. Godard tinha um projeto bastante ambicioso de desenvolver uma nova forma de televisão, baseado na oportunidade de lidar com um ambiente supostamente não contaminado pelas imagens imperialistas, um local próprio para realizar experiências inéditas com a linguagem.

Os projetos destes dois cineastas franceses, Jean Rouch e Godard, não foram adiante; tampouco foi desenvolvido o projeto proposto por Rui Guerra de criação de pontos de distribuição e exibição. Devido a desentendimentos ideológicos ou relacionados aos custos exigidos com os projetos, todos acabaram sendo abandonados.

Porém, foram dados todos os passos iniciais para formar uma estrutura plenamente capaz de produzir documentários. O nível de formação adquirido pelos profissionais do INC era suficiente para encorajá-los a fazer coproduções entre os países africanos de Língua Portuguesa. São exemplos os filmes: “Cinco tiros de Mauser” (1981), de Camilo de Sousa, Funcho (João Costa) e Licínio Azevedo, que foram para Angola durante a invasão sul-africana fazer este filme, e “Pamperi ne Zimbabwe” (1981), de Funcho e Carlos Henriques (cineasta angolano) (KRISTENSEN, 2012, p. 59).

O INC também foi responsável pela realização do *Kuxa Kanema*, que foi um jornal cinematográfico semanal, criado com suporte tecnológico advindo principalmente da União Soviética. Os filmes produzidos por este projeto eram distribuídos em 35mm nas salas de cinema e exibidos em cópias de 16mm nas unidades volantes que circulavam por todo o país (MONTEIRO, 2016, p. 127). Havia um veículo equipado com todos os instrumentos de projeção, que saía às zonas rurais remotas para transmitir ao povo os jornais semanais, de 10 minutos. Assim, o *Kuxa Kanema* funcionou como um cinema móvel durante toda a década de 80. Se, por um lado, este cinema móvel divulgava o discurso do governo para populações rurais, por outro era uma forma de proporcionar a milhares de pessoas um primeiro encontro com o cinema, através das telas de projeção.

A cineasta Lilian Solá Santiago conta que:

[...] as imagens criadas e distribuídas com finalidade social buscavam, basicamente, o empoderamento popular. As imagens do povo nesse cinejornal revelam uma horizontalidade entre quem filma e quem é filmado [...] o que vemos são pessoas comuns com poder de voz e de ação para transformar sua realidade, ao invés de serem retratadas como vítimas de uma situação paralisante (MONTEIRO, 2016, p. 126).

Depois de terem dominado as técnicas do documentário, chegou um momento em que os realizadores moçambicanos naturalmente procuraram alçar voos em direção à produção de ficção. Conforme conta o cineasta Camilo de Sousa, “[...] os jovens escritores não paravam de escrever histórias belíssimas sobre o dia-a-dia e nós, fazedores de cinema, tínhamos a obrigação de passá-las para a tela” (MONTEIRO, 2016, p. 118). Além da motivação particular dos realizadores, desejosos de avançar no mundo do cinema, o cineasta moçambicano também

conta que “[...] havia alguns imperativos nacionais para começarmos a apresentar as nossas histórias”. Por isto, o Ministério da Informação e o INC trataram de buscar aproximação com algum organismo mais experiente nesta área e foi assim que eles decidiram chamar a Iugoslávia para participar do seu cinema (Idem).

Foi neste contexto, que se iniciaram as providências para a realização do seguinte longametrage de ficção, uma coprodução entre Iugoslávia e Moçambique:

2.6 O tempo dos leopardos (Zdravko Velimorovic e Camilo de Sousa, Moçambique/Iugoslávia, 1985, 91 min)

O realizador iugoslavo Zdravko Velimirovic, juntamente com Luís Carlos Patraquim e Licínio Azevedo, foram encarregados de escrever o roteiro, “[...] com muitas dificuldades, pois partiam de pontos de vista diferentes” (MONTEIRO, 2016, p. 118). No filme “Kuxa Kanema”, de Margarida Cardoso, Licínio Azevedo conta um pouco sobre estas divergências: os iugoslavos queriam cenas em que os portugueses fossem vencidos por ataque aéreo, com helicópteros, queriam também uma guerrilheira correndo nua pela floresta, mas nada disto era conveniente; a FRELIMO nem tinha helicópteros. O roteiro original foi baseado num livro de Licínio Azevedo, a partir do qual “[os iugoslavos] distorceram a tentativa de fazer do filme um retrato realista da experiência da luta armada, que foi conduzida por um “exército do povo”, cuja força estava no poder popular e não no aparato militar” (KRISTENSEN, 2012, p. 60).

Segundo Ros Gray:

A ironia é que a mensagem utópica do filme, na qual a ética anti-essencialista da FRELIMO tem o poder de unir pessoas negras e brancas dentro de uma identidade revolucionária nacional única, é destruída pela experiência de produção do filme, que trouxe à tona o racismo e desigualdades profundamente arraigadas dentro da dinâmica da amizade socialista (KRISTENSEN, 2012, p. 61).

Além das dificuldades com a escrita do roteiro, a equipe de produção partia praticamente do zero para providenciar todos os itens necessários, como figurinos e *casting*. Ainda não havia atores profissionais de cinema em Moçambique, então iniciou-se uma busca pelos grupos de teatro existentes. Para complicar, Camilo de Souza conta que “Moçambique atravessava uma guerra civil feroz e onde havia restrições a todos os níveis [água, comida, fornecimento de energia elétrica, transportes, combustíveis] e outros elementos básicos para a produção de um filme dessa envergadura” (MONTEIRO, 2016, p. 119). Depois de imensas dificuldades, o filme

estreou em Maputo no dia 25 de junho de 1985 (dia da Independência), com a presença de Samora Machel na plateia.

A narrativa mostra as operações dos guerrilheiros em plena ação de combate contra a tropa colonial. O dirigente de um grupo guerrilheiro (Pedro) e sua mulher (Ana) são capturados pelo exército português; os camaradas e a população civil se movem para resgatá-los, enquanto o sentimento de revolta se intensifica. Segundo José Luís Cabaço, “O tempo dos leopardos” é um filme celebrativo, que ganhou significativa visibilidade, apresentando de forma épica os atos gloriosos da FRELIMO durante o tempo colonial e exemplificando a aliança deste cinema com países orientados pelo socialismo.

Mais importante que tudo, é o que conta Camilo de Souza:

Havia terminado um ciclo da nossa vida de cineastas moçambicanos: tínhamos feito com os iugoslavos esse filme épico da Luta de Libertação Nacional. Tínhamos aprendido e até, em alguns momentos, desaprendido com os outros, mas queríamos fazer os nossos filmes, à nossa maneira, sem mais ninguém: havíamos conquistado a nossa independência, também no cinema (MONTEIRO, 2016, p. 119).

Desta sensação de independência, conquistada com a experiência e o aprendizado, toda a equipe moçambicana se reuniu novamente para fazer “[...] uma obra bonita, um filme de que até hoje nos orgulhamos, o primeiro [longa-metragem de ficção] totalmente moçambicano” (MONTEIRO, 2016, p. 120):

2.7 O vento sopra do norte (José Cardoso, Moçambique, 1987, 90 min)

José Cardoso foi um dos primeiros a se encaminhar pela vereda do cinema moçambicano de ficção. Nascido em Portugal, em 1930, foi morar em Moçambique quando ainda era criança. Quando o INC foi fundado, José Cardoso era o mais velho da turma e já tinha uma larga experiência como cineasta amador. Era um autodidata, que aprendeu a fazer cinema por paixão ainda na época colonial, tendo passado pessoalmente pela repressão da polícia política portuguesa. José Cardoso realizou filmes relevantes, como o documentário de longa-metragem “Canta meu irmão, ajuda-me a cantar” (1982), que mostra o papel exercido pela música na formação dos elementos novos da identidade nacional e no processo de desprender a cultura do jugo colonial, e também o curta-metragem de ficção “Frutos da nossa colheita” (1984).

“O Vento Sopra do Norte” (1987) retrata os últimos momentos da ocupação colonial e o desenvolvimento da luta independência, desenvolvendo-se sobre a resistência ao sistema colonial na perspectiva dos jovens nacionalistas que viviam numa cidade colonizada. A narrativa se desenrola na cidade de Lourenço Marques e capta o clima de medo que penetrava em todos os aspectos da vida colonial cotidiana, desde as crianças com brincadeiras de armas, os fragmentos de conversas entre colonos [numa delas, uma mulher branca menciona com pavor a Revolta dos Mau], a relação silenciosa entre empregados negros e patrões brancos e o encontro tenso entre diversos tipos sociais numa cafeteria. Segundo Ros Gray:

Memórias individuais de diferentes gerações são encerradas na narrativa, de forma que também passam a significar memórias coletivas, para fazer uma acusação contra a sociedade colonial e significar o desejo que está escondido nelas por uma mudança radical (KRISTENSEN, 2012, p. 62).

O filme destaca uma série de violências e injustiças típicas do sistema colonial e aponta para a movimentação em sentido à luta armada, que ocorreu em todas as camadas da população africana: a mãe zelosa, o pai consciente da necessidade de transformação política, a criança que espera por um futuro melhor, a jovem moça que estimula o sentimento revolucionário e os jovens rapazes que se tornarão guerrilheiros. O ponto culminante da revolta ocorre depois que um policial português bêbado tenta estuprar a jovem negra.

“O Vento Sopra do Norte” (1987) foi o último longa-metragem de ficção produzido pelo INC, feito em preto e branco para que pudesse ser revelado pelo laboratório do INC, sem depender de qualquer recurso estrangeiro. Segundo Ros Gray, “[...] quando o filme apareceu nos anos finais da Revolução, ele ofereceu um vislumbre de outra versão na qual um ‘cinema nacional’ moçambicano poderia ter abarcado em diferentes circunstâncias” (KRISTENSEN, 2012, p. 61).

A primeira década após a independência foi impulsionada pelo entusiasmo dos participantes deste projeto, que continuavam a desenvolvê-lo apesar das dificuldades, acreditando que Moçambique seria uma nação diferente, capaz de contagiar o mundo com o sonho socialista. Estes momentos são lembrados como anos heroicos, em que a criatividade e a dedicação venciam a precariedade das condições. Naquele tempo, havia uma crença profunda na capacidade de transformação do cinema, aliada com um desejo intenso de inverter a dominante ideológica colonialista/imperialista.

No entanto, os conflitos com a RENAMO apenas se intensificavam e produziavam efeitos devastadores de uma guerra que parecia não ter fim. A violência foi se marcando no dia-a-dia

do povo e, em 1986, Moçambique foi considerado o país mais pobre do mundo. No auge desta guerra, o *Kuxa Kanema* só projetava nos arredores da capital, desviando-se de seu propósito inicial de ser um cinema para o povo. Os ânimos já eram outros; os discursos começaram a tender à bipolaridade, de forma que se posicionassem tão-somente a favor ou contra a guerra. Assim, os filmes se tornaram um instrumento de defesa e o discurso revolucionário acabou se tornando repetitivo, submetendo-se a uma lógica de propaganda. Apesar de ter sido uma ferramenta decisiva no processo de construção simbólica do novo Estado-nação, a utilização do cinema como instrumento de propaganda, educação e propagação de uma ideologia era, no final das contas, o mesmo recurso utilizado outrora pelo regime colonial. Aos poucos, o entusiasmo foi substituído pela descrença, e o cinema foi se desmoronando, juntamente com o sonho da independência.

Em 1986, Samora Machel morreu num suspeito acidente de avião. Depois de sua morte, sucumbiu também a República Popular de Moçambique, que, posteriormente, se tornou apenas República de Moçambique. Em 1989, a FRELIMO renunciou formalmente ao marxismo-leninismo, abrindo caminho para negociações que levaram a eleições multipartidárias no país e abraçando o mercado livre. A crise econômica causada pela guerra, junto com a retirada de apoio dos países do bloco soviético, fez com que, durante os anos 1980, os lucros do INC fossem cada vez mais apropriados pelo Estado para outros usos (KRISTENSEN, 2012, p. 62).

Em 1991, entre a queda do Muro de Berlim e o colapso da União Soviética, o INC foi acometido por um grande incêndio, que destruiu grande parte do patrimônio levantado. Os filmes e as raras imagens arquivadas representam um importante testemunho deste período de plenitude dos esforços de continuar a luta e seguir uma revolução socialista. No entanto, os filmes são pouquíssimo acessíveis, e os registros que sobraram continuam arquivados entre as paredes incendiadas do INC, num cenário que parece esperar por novos ventos que soprem para recuperar sua vitalidade.

Enfim, restaram arquivos escassos, registros quase apagados, ruínas e lembranças dispersas. Mas as histórias e símbolos que se perpetuaram a partir daqueles momentos em que o projeto utópico chegou muito perto de se realizar não são esquecidos, embora sejam pouco falados. Há filmes atuais que partem destas memórias e da vontade de quebrar os silêncios e retomar os sentimentos que motivaram a revolução. O tema da luta de independência é constantemente evocado por cineastas e escritores e, atualmente, existe um esforço notável para recuperar os testemunhos das guerras que deixaram heranças do regime colonial, tanto para africanos quanto para portugueses, e traçar uma dimensão moderna de interpretação dos eventos

das independências. A violência deste longo processo que provocou a morte de milhares de pessoas, o trauma que ficou para todos que sobreviveram à guerra e as lembranças desta realidade estilhaçada deixaram marcas que dificilmente serão apagadas. É difícil falar sobre este assunto e lidar com as memórias individuais e coletivas das guerras, porém não é possível também apagar este passado de atrocidades.

Vejam, então, como o cinema se debruçou sobre a Guiné-Bissau. O documentário a seguir, lançado em 2007, revisita o movimento nacionalista liderado por Amílcar Cabral e promove uma revisão moderna acerca dos fatos da guerra.

2.8 As duas faces da Guerra (Flora Gomes/Diana Andringa, Guiné-Bissau/Portugal, 2007, 100 min., doc.)

“As duas faces da guerra” é dedicado “À memória de todos os que, de ambos os lados, morreram numa guerra que podia ter sido evitada”.

Os realizadores Diana Andringa e Flora Gomes fazem parte da geração que cresceu junto com a guerra. Juntos, eles narram uma história contada por várias vozes. A partir da coleta de diversos depoimentos e registros, o filme nos oferece um acesso às experiências dos que participaram presencialmente do conflito. Percebemos que “duas faces” não quer dizer, necessariamente, dois lados opostos. Muitas vezes, as vozes dizem a mesma coisa, apesar de estarem de lados diferentes. O filme procura deixar claro que a luta não era de negros contra brancos, ou de africanos contra portugueses. Houve portugueses que combateram do lado da Guiné; guineenses que serviram ao exército português; representantes do colonialismo que reconheceram a justiça da luta de independência; portugueses desertados; portugueses naturalizados guineenses e guineenses que foram viver em Portugal.

Todos os discursos são resultantes de um olhar voltado ao interior da memória. O tempo passado é marcado pelas lembranças, cicatrizes e cartas, que recuperam aspectos íntimos e individuais, transformando-os em sentimentos e elementos que a comunidade tem em comum. Nesta abordagem, também podemos considerar que o ponto de vista dos realizadores produz um “[...] olhar intimista, através do qual o realizador opta por falar da sua história pessoal ou da sua comunidade a fim de desencadear outras imagens sobre África: a África contada a partir do interior” (DIAKHATÉ, 2011, 86).

Neste interior, são mostradas diversas imagens de ruínas abandonadas e fadadas ao apagamento. Logo no plano inicial, somos conduzidos a ver uma lápide num estado lastimável

de conservação, sobre a qual pousa uma mão a espalmar a poeira que encobria os escritos e, então, inicia-se uma voz-over que investiga os registros. Em contraposição a esta cena inicial, que remete ao passado, a cena final do filme se passa num campo lavrado, que remete a uma terra trabalhada e produtiva para o futuro, sobre a qual duas pessoas caminham e conversam:

- Há pessoas que não querem falar da luta de libertação. E nem querem ouvir.

- Mas há que se falar.

Falar sobre a luta de libertação, reconhecer os eventos e lugares, nomear fatos e pessoas e, enfim, contar esta história até hoje mal contada, é uma necessidade: “há que se falar”. Conforme aponta a crítica e cineasta franco-senegalesa Lydie Diakhaté:

O cinema documentário é uma ferramenta incontestável para a democratização do acesso ao conhecimento. Através do documentário, a história longínqua e a recente podem ser ensinadas às populações, nas suas línguas e pelos seus próprios concidadãos (DIAKHATÉ, 2011, p. 84).

Já o cineasta senegalês Ousmane Sembène dizia o seguinte: “[...] a nossa história, nunca ninguém no-la ensinou na escola, conhecemo-la apenas por ouvir dizer, pelas lendas, pelos contadores, e ela é fundamental para regressarmos às origens” (DIAKHATÉ, 2011, p. 89). Portanto, podemos observar uma necessidade latente dos realizadores de refletir sobre as origens, refazer as memórias, registrar traços esquecidos e cultivar o sentimento de regresso. Diana Andringa e Flora Gomes optaram por atuar na contracorrente da razão ocidental, que silenciava os grupos africanos ou os transformava em objeto de uma análise que vem de fora, para então produzir uma nova versão da história, que enfim desmistifica os registros oficiais.

As diferentes vozes – em português e em crioulo – as falas dos entrevistados, as canções de intervenção, os hinos de guerra e também as vozes-over desmontam as imagens expostas pelos arquivos e atestam-lhes o contrário. Desta forma, as imagens oficiais e autorizadas pelo governo colonial são silenciadas, tornando-se objeto de análise crítica e julgamento daqueles que agora dominam o discurso. Esta atitude revela uma “[...] valorização da subjetividade africana e a sua tematização do ponto de vista dos africanos no mundo moderno” (DIAWARA, 2011, p. 24).

Este profundo sentimento de valorizar as raízes próprias esteve presente desde o início nos movimentos nacionalistas, desenvolvendo-se tanto no âmbito das memórias individuais, quanto no esforço de partilhar estes sentimentos com a coletividade. Em todas as antigas

colônias portuguesas, os momentos que tangenciam a independência são de muita efervescência e riqueza cultural. A ideia de criar uma nova nação, promover uma revolução socialista e continuar a luta é endossada por uma intensa produção cultural. Para que o sonho se projetasse adiante, os dirigentes dos movimentos sabiam que a união do povo era um elemento determinante da vitória de suas ações. Isto justifica o esforço de criar condições para a formação de uma memória coletiva e, afinal, de uma identidade nacional.

Na memória coletiva da Guiné-Bissau, é fortemente presente a figura de Amílcar Cabral. Em todos os filmes de Flora Gomes, esta figura está presente de maneira honrosa, e até hoje o cineasta se emociona quando fala sobre o líder. A morte de Amílcar Cabral gerou muita comoção nacional. O filme a seguir foi realizado com este sentimento de dor e reproduz o lamento da perda do líder guineense.

2.9 O regresso de Cabral (Sana Na N'Hada, Guiné-Bissau, 1978, doc.)

Amílcar Cabral foi um dos mais importantes líderes políticos do mundo, pioneiro nas lutas de independência da África e fundador do partido político PAIGC, tendo sido ainda um dos principais intelectuais dos guerrilheiros africanos e amplo propagador de ideais de liberdade. Seus pensamentos nunca foram contra o povo português, e sim contra o colonialismo português. Amílcar Cabral dizia que, se pudesse, faria uma luta só com livros e não com armas. Embora consciente da impossibilidade desta realização, seu desejo era que a independência não tivesse de acontecer pelas guerras, mas pelo diálogo político e pela negociação.

A seguinte mensagem, na época transmitida pela rádio do PAIGC, exemplifica seu intuito:

Soldado português, exija de teus comandantes que te mandem para sua pátria, para tua casa. Não lutes mais contra o nosso povo que quer a sua liberdade. Tu sabes que tu mesmo não és livre. Ages como um homem consciente e não queres defender os interesses do colonialismo português e de outros imperialistas na nossa terra. Lembra-te de que vertes o teu sangue e fazes sacrifício em proveito dos colonialistas contra teus próprios interesses.³⁴

O PAIGC rapidamente mobilizou milhares de guineenses, grande parte deles analfabetos, que aderiram ao mote do nascimento de uma nação orientada por uma ideologia de cunho socialista e dedicaram suas vidas à conquista da independência e à luta pelo fim do

³⁴ Trecho extraído do filme “As duas faces da Guerra” (2007).

colonialismo. Em 1963, o PAIGC iniciou a luta armada e declarou independência em setembro de 1973, após 10 anos de guerra, obtendo imediato reconhecimento de oitenta países (GUGLER, 2003, p. 47).

No dia 20 de janeiro de 1973, pouco antes da proclamação da independência, Amílcar Cabral foi assassinado em Conakry. Sua morte foi profundamente sentida por diversas camadas da população, restando uma grande idealização de tudo o que este líder poderia ter continuado a desenvolver. Mas a cerimônia de independência, realizada em 24 de setembro de 1974, foi filmada por cineastas guineenses, satisfazendo um desejo que Amílcar Cabral tinha.

“O regresso de Cabral”, registra as cerimônias fúnebres de Amílcar Cabral e a transladação de seu corpo de Conakry para a Guiné-Bissau. No discurso fílmico, Cabral regressa da luta de libertação, com toda sua força para a construção do novo país soberano e independente que virá. O filme já foi considerado um instrumento de propaganda do primeiro governo da Guiné-Bissau, pois alude às repercussões ideológicas do PAIGC. A construção do novo Estado Nação dependia da figura carismática que Amílcar Cabral representava e que o filme pretendia perpetuar.

Os realizadores Flora Gomes e Sana Na N’Hada, ambos guineenses, são atuantes no cinema até hoje, tendo realizado juntos muitos filmes importantes da cinematografia africana. Após a independência, foi criado o Instituto Nacional de Cinema da Guiné-Bissau (INCA) e estes dois foram enviados por Amílcar Cabral para estudar cinema em Cuba.

Anos mais tarde, Sana Na N’Hada retomou o tema da luta de independência no seguinte filme:

2.10 *Xime* (Sana Na N’ Hada, Guiné-Bissau / Holanda, 1995, 1h35min)

O filme remonta ao ano de 1962. Um homem que trabalha num campo de arroz passa por conflitos com seus filhos. Raul é o mais velho que se une, secretamente, ao movimento contra o regime colonial português. Bedan, o mais novo, confronta as tradições do povo e se apaixona pela jovem noiva de seu pai. Num cenário de muita agitação, as autoridades coloniais começam a se desestabilizar, a partir de uma tensão crescente na qual o movimento de guerrilha vai tomando força. Vejamos, agora, alguns exemplos de cinema em Angola.

Num processo semelhante ao que ocorreu em Moçambique e na Guiné-Bissau, o governo do MPLA de Angola recém-independente também se preocupou em institucionalizar o cinema e promover ações culturais que fomentassem a produção de filmes nacionais. Após

1975, foi criado o Laboratório Nacional de Cinema, que atuava em parceria com a Televisão Popular de Angola (TPA) e prezava pela produção de um canal de comunicação com o povo. Alguns filmes produzidos neste período estão atualmente depositados na Cinemateca Nacional.

Com a independência, esperava-se por muitas mudanças; todas as estruturas políticas e socioeconômicas deveriam passar por reformulações. Neste momento, era absolutamente necessário representar novas imagens dos africanos, símbolos em que eles pudessem se reconhecer de forma segura e confiante. É também neste contexto que a nacionalidade de alguns foi afirmada; Luandino Vieira e Ruy Duarte de Carvalho, por exemplo, se nacionalizaram angolanos.

Todas as formas de manifestação cultural – cinema, literatura, música, artes plásticas e artes cênicas – produziam elementos importantes na construção deste desejado imaginário coletivo. O filme a seguir conta como a música exerceu um papel importante naquele período.

2.11 O Ritmo Ngola Ritmos (António Ole, Angola, 1978, 60 min, doc.)

O documentário foi realizado poucos anos após a independência e se inicia com a seguinte citação: “É preciso contar a história de novo. É preciso contar a história do princípio e no princípio era o ritmo”. O objetivo de mudar a história e produzir novas narrativas é um esforço desde os momentos próximos à independência. Temos visto como vários filmes intentam privilegiar o ponto de vista dos africanos e desprender-se das versões submetidas à visão eurocêntrica, colonialista ou imperialista. Enquanto em outros filmes este esforço se concentrara em resgatar memórias ou produzir narrativas, neste filme de Antonio Ole, a maneira de contar esta história é performática, entusiasta e festiva.

Com texto de Luandino Vieira e narração de Rui Mingas, o filme conta a história do Ngola Ritmos, grupo popular de música criado no final dos anos 40 e liderado por Liceu Vieira Dias, com base na resistência contra o colonialismo. O “ritmo da clandestinidade” embalava a mobilização política e contagiava os trabalhadores e militantes, especialmente das vizinhanças de Luanda. O grupo foi censurado pelo governo colonial, que o considerava uma ameaça, principalmente porque as músicas eram cantadas em línguas nativas, como o quimbundo, e assim, proporcionavam uma forte aproximação entre os angolanos.

Com as músicas do Ngola Ritmos, formava-se um canal de comunicação restrito exclusivamente ao povo, que tratava de assuntos que lhe diziam respeito, excluindo o português e desprezando sua obstinação de superioridade. Desta forma, além de atingir um grande público,

incluindo aqueles que mal compreendiam a língua portuguesa, o Ngola Ritmos marcou a identidade angolana de uma forma muito amigável. As canções chegavam aos ouvidos do povo, que reproduzia o ritmo contagiante e se despertava para a injustiça que vivia. As consciências foram abertas coletivamente por meio da música e, assim, muitos acordaram para a luta e se encorajaram para a mudança. Enfim, “[...] o ritmo se fez luta e a luta se fez vitória, é preciso contar, é preciso cantar”.

O artista plástico Antonio Ole nasceu em Luanda, em 1951. Ele também realizou o documentário não concluído “Carnaval da Vitória” (1978), que registra as imagens do primeiro carnaval de Angola após a independência. É interessante observar como as manifestações populares representavam uma oportunidade de reencontro com as tradições e identidades nacionais. Os filmes produzidos neste período privilegiam um tom mais alegre, próprio para suscitar os sentimentos de união e confiança do povo na nova nação e no novo governo.

Recentemente, o grupo Ngola Ritmos foi retratado no documentário de Jorge Antonio, “Angola – Histórias da Música Popular” (2009), exemplificando novamente o constante retorno àquele período de lutas.

É bastante representativa a quantidade de filmes que resgatam episódios do passado e reconstituem a memória dos acontecimentos. O filme a seguir é mais um exemplo deste esforço de registrar a história e preservar a memória coletiva da nação:

2.12 Memória de um dia (Orlando Fortunato, Angola, 1981, 60 min, doc.)

Este filme retrata um massacre ocorrido nos tempos coloniais, na localidade de Icolo e Bengo. A partir de fotografias, entrevistas e reconstruções, o filme conta este episódio de violenta repressão da polícia política colonial portuguesa contra uma manifestação de um grupo que buscava informações sobre o paradeiro de Agostinho Neto, que havia sido detido.

Orlando Fortunato nasceu em 1946, em Benguela/Angola, sendo um dos pioneiros do cinema angolano. Ele realizou também o filme de ficção “Comboio da Canhoca” (1989), que retrata um terrível conflito decorrente de mais uma ação brutal da Polícia Internacional e de Defesa do Estado (PIDE). Nesta narrativa ficcional, que produz muitas metáforas sobre o que foi o colonialismo, um grupo de angolanos é detido pela polícia, que decide enviá-los para Luanda; confinados num vagão de ferro utilizado para transporte de produtos, o vagão é abandonado numa linha em desuso durante cinco dias, sob o sol quente e sem qualquer tipo de abastecimento. Mais recentemente, Orlando Fortunato lançou outro filme de ficção: “Batepá”

(2010). A rodagem do filme se passou em São Tomé e Príncipe e retrata episódios de repressão e violência das relações coloniais com os trabalhadores, que culminaram, neste caso, com o massacre de Batepá de 1953.

A primeira geração do cinema angolano, que pode ser compreendida entre estes cineastas que lançaram produções nos anos 1975 a 1985, assistiu a muitas mudanças em apenas uma década. Os primeiros anos logo após a independência foram muito diferentes dos anos mais próximos ao final desta década. Conforme os anos se passavam, a guerra interna se tornava uma realidade cada vez mais presente, enquanto a realização do sonho de uma nação livre e justa ficava cada vez mais distante.

Enfim, é possível perceber que há muitas semelhanças em todas estas histórias. Todos os envolvidos com o colonialismo/imperialismo passaram por situações parecidas e desenvolveram discursos, narrativas e condições de expressão que se cruzam em muitos aspectos. Foram realizados filmes que constroem imagens de uma sociedade unida para erguer uma luta; documentários como instrumento de valor para lutar contra novas correntes; ficções que seguem a doutrina do realismo socialista; filmes com intenção educadora; projetos de criar consciência através da imagem; séries para registrar, ensinar, progredir e mobilizar. Muitos esforços foram empreendidos nestas décadas de 1970 e 1980. Porém, ao final de tudo, o cenário era avassalador: a população estava desintegrada e a vida nas novas nações era uma sequência de estilhaços.

O próximo filme, que encerrará este capítulo, parte de um cenário inicial de caos generalizado, como se fosse o fim dos tempos. Depois de um longo período de muita fome, restam poucas esperanças de salvação para um pequeno grupo de sobreviventes, até que surge um novo líder capaz de libertar seu povo da dominação que vinha sofrendo.

O filme foi lançado em 1982, num momento em que Amílcar Cabral, Samora Machel, Agostinho Neto e os principais líderes dos movimentos de independência já estavam mortos e não podiam regressar das cinzas.

Repetindo um trecho destacado do primeiro filme analisado neste capítulo, “As armas e o povo”,

A grande maioria deste povo [...] olha o futuro e quer construir com suas próprias mãos uma sociedade onde seja banida a exploração do homem pelo homem (...). Um povo que sabe que quer viver digna e livremente, um povo que jamais poderá a partir de agora acreditar em salvadores da pátria [grifo nosso].

Discutiremos, enfim, o início da revisão do projeto revolucionário.

2.13 *Nelisita* (Ruy Duarte de Carvalho, Angola, 1982, 90 min)

O filme remonta a um tempo mítico, no qual uma sociedade passara por um longo período de fome e estivera prestes a se extinguir. Um pai de uma família sobrevivente sai em busca de comida e, de repente, no meio de uma zona rural isolada, encontra um galpão repleto de mantimentos ensacados. No entanto, este armazém é protegido por espíritos maus, que são seres à semelhança dos homens ocidentais; possuem carros, vestem roupas caras à maneira europeia e utilizam emblemáticos óculos escuros. Surge, então, Nelisita, o “filho do povo” que se gerou a si mesmo e tem capacidades especiais. Ele é quem salvará seu povo da dominação dos espíritos. Para combatê-los, Nelisita há de passar por algumas provas de aptidão que são determinadas pelos espíritos. Depois de vencer todas as provas com a maior facilidade, os espíritos percebem que Nelisita realmente tem um poder extraordinário e vão-se embora, correndo depressa e deixando tudo para trás.

Uma leitura imediata poderia indicar que esta história serve como uma evidente metáfora da descolonização. Um povo local é explorado e aprisionado por um grupo instrumentado que vem de fora; surge um líder nativo que cativa seu povo e o induz a ações coletivas que demonstram um poder maior; então, os antigos dominadores restam sem armas suficientes e são expulsos daquela terra. É uma história muito semelhante à do colonialismo empregado na África. Mas *Nelisita* gera outras discussões e apresenta uma série de elementos que merecem reflexões mais cuidadosas.

Ruy Duarte de Carvalho é um dos pioneiros na cinematografia angolana e um dos realizadores mais produtivos da década entre 1975 e 1985. Nos primeiros anos logo após a independência, o cinema foi um protagonista do plano para o futuro, exercendo a função de transmitir os novos valores da independência, dos grandes ideais e da revolução socialista. Num país em que as taxas de analfabetismo eram altíssimas, promover a educação através do uso da imagem representava uma solução brilhante para vencer todos os desafios culturais.

Assim, o cinema acompanhava as transformações políticas e os cineastas eram requisitados pela Televisão Popular de Angola (TPA) para registrar as atividades populares do novo país. Deste período, destacam-se os filmes “Sou angolano, trabalho com força” (1975) e “Uma festa para viver” (1976), ambos de Ruy Duarte; “Resistência popular em Benguela” (1976), de António Ole e “A luta continua” (1976), de Asdrúbal Rebelo. Depois, foram criados

o Instituto Angolano de Cinema (IAC) e o Laboratório Nacional de Cinema (LNC), que produziram, por exemplo, os filmes “Pamberi ne Zimbabwe” (1981) de Carlos Henriques e Funcho; “Conceição Tchiambula” (1982) de António Ole e, enfim, “Nelisita” (1982) de Ruy Duarte.

Nelisita foi lançado em 1982, sete anos após a independência de Angola e durante plena guerra interna, num momento diferente e posterior ao ímpeto nacionalista que caracterizava os primeiros filmes. Com um orçamento mínimo, negativos em péssima qualidade e uma equipe de apenas cinco pessoas, Ruy Duarte foi até a aldeia dos mumuflas, nos confins do deserto do Namibe, região do Huíle, sudoeste de Angola, para realizar as filmagens deste projeto. O local ficava a 40 km de Lubango, a cidade mais próxima, que servia como apoio para recarregar os equipamentos de filmagens e atender minimamente às necessidades da equipe.

Naquele contexto, era impossível escapar da violência da guerra. Sendo assim, as filmagens eram apressadas entre os intervalos de passagem das tropas que partiam da África do Sul em direção ao norte de Angola. Muitos trabalhos foram feitos à noite e sempre um dos membros da equipe ficava responsável por vigiar atentamente às movimentações da guerra. Eventualmente, tiveram de abandonar as filmagens às pressas para buscar refúgio e, assim, o filme foi concluído com imensas dificuldades. Apresentado em festivais, foi vencedor de dois prêmios, sendo um deles o Prêmio Especial do Júri em Cártago.

Baseado no livro *Nelisita: histórias Nyaneka*, o filme é uma parte do trabalho de pesquisa em antropologia que Ruy Duarte de Carvalho vinha desenvolvendo há anos sobre este grupo banto tradicional do sul de Angola. *Nelisita* já foi considerado por alguns críticos um filme que se aproxima do cinema etnográfico. Mas o próprio Ruy Duarte é radicalmente contra esta consideração, declarando que nunca tivera a intenção de fazer cinema etnográfico. Apesar de ter conhecido Jean Rouch pessoalmente, afirma que se distancia do cineasta francês, pois tem um ponto de vista muito diferente do dele. Segundo o angolano, *Nelisita* é um filme sobre a vida comum de pessoas que são concidadãos dele. Seus personagens são “gente que vive num contexto”. O equívoco, ainda segundo opinião do autor, se resume apenas ao fato de apresentar em seu filme um grupo de pessoas que normalmente são observadas pelos etnográficos. O autor exemplifica tal abordagem:

Se não vemos nenhuma vantagem em fazer filmes de difícil leitura, também não nos parece legítimo sacrificar dados culturais autonomamente existentes e viáveis nos seus contextos de origem a uma interpretação ou explicação etnocêntricas. Se em *Nelisita* se mata um boi por asfixia (planos 145 a 148), não nos sentimos minimamente obrigados a esclarecer que, naquelas

circunstâncias, se procede assim — isso é evidente na projecção — nem tão pouco o porquê de uma tal prática (CARVALHO, 1991).

De fato, o filme apresenta uma série de elementos bastante estranhos, que, no entanto, não produzem o mínimo abalo à estrutura de paz dos personagens. Esta simples naturalidade contribui para um sofisticado efeito de humor; tudo que nos pareceria exótico e exuberante é apresentado de forma indiferente. Há diversas passagens que nos entretêm ao quebrar nossas expectativas. Alguns exemplos: espera-se que os mumuflas se amedrontem com as intervenções do mundo industrial, mas eles demonstram um malicioso conhecimento dos negócios; espera-se que eles tenham medo dos espíritos maus, mas eles se sentem muito à vontade com a transição de mundos; espera-se que eles sejam submissos, mas eles sabem driblar as regras e defender seu próprio interesse.

Por um lado, a crença no mito de Nelisita se confirma quando ele demonstra suas capacidades especiais e vence todas as provas. Por outro lado, o tom bem humorado do filme desfaz o caráter altivo do mito. Seus atos vitoriosos são apresentados de forma tão natural, nada gloriosa ou grandiosa, que passamos a perceber personagens imperfeitos de todos os lados.

Há, ainda, um episódio em que um holofote de luz é projetado violentamente contra os olhos do personagem que foi flagrado pelos espíritos. O equipamento é, certamente, pertencente à parafernália da equipe de produção cinematográfica de Ruy Duarte de Carvalho. Ao transferir o objeto à cena, o recurso se torna metalinguístico e chama a atenção, de forma muito bem-humorada, para a insólita empreitada de levar o cinema ao interior de um local no mundo em que não há sequer eletricidade. Afinal, o próprio cinema é um emblema da indústria cultural, que atravessou estas culturas não ocidentais.

Portanto, ao contrário da visão tipicamente hollywoodiana sobre “sociedades primitivas”, aqueles homens do deserto não estavam tão isolados ou atrasados assim. Ao invés de demonstrarem medo, estranhamento ou deslumbre perante os artifícios do universo ocidental, o grupo (“étnico”) de Nelisita se aproveitou da intervenção do mundo industrial em sua realidade tradicional e virou o jogo a seu favor. Era uma opção consumir ou não os produtos do outro. Resolvendo consumi-los, assumiu-se o risco de ser também consumido.

Outro aspecto importante é que, enquanto assistimos à história de Nelisita, há planos em que esta mesma história é contada oralmente numa roda. Enquanto as coisas acontecem, elas são contadas e, assim, é produzida uma narrativa dentro da narrativa. Analogamente, podemos pensar que o filme também representa uma história que faz recontar a história oficial. E esta história é contada através de um filme de ficção falado numa língua local africana: lumbuila,

que faz parte de nihaneca hombe, uma língua banto. Apesar de utilizar a linguagem cinematográfica, que anteriormente fora um instrumento do dominador ocidental, não é uma voz em língua indo-europeia que conta esta história. Portanto, as crenças e costumes também representam muito mais do que apenas um tema e exercem a incorporação da tradição nos novos gêneros que nascem deste mundo em constante transformação.

É interessante observar ainda que a coletividade é um aspecto da vitória dos homens. Todas as soluções encontradas para vencer as provas impostas pelos espíritos dependem do trabalho conjunto: as senhoras que comem o boi; as crianças que arrumam o armazém e as mulheres que capinam o mato. Sozinho, Nelisita não concluiria as tarefas. Seu êxito depende da coragem ao enfrentar a situação e, especialmente, de seu domínio da linguagem. Ele sabe se comunicar com todos os seres e tem a extraordinária capacidade de levar o povo à ação.

Enfim, os homens saem vitoriosos e os espíritos são expulsos numa divertida cena em que eles correm desembestados num árido descampado. Esta corrida poderia lembrar o que diz Fanon: “No plano da descrição, toda descolonização é um triunfo” e também a verificação da frase “Os últimos serão os primeiros”. Porém, o filme parece mais questionar do que confirmar o caráter triunfal desta descolonização. Ocorre uma celebração após a expulsão dos espíritos, em que os homens libertados tomam proveito de toda a exuberância de comida e pertences deixados pelos espíritos naquela terra. Esta cena é observada pelo olhar malicioso de Nelisita, que manuseia um par de óculos escuros³⁵, aqueles mesmos que os espíritos utilizavam como uma espécie de uniforme.

Afinal, quando os subalternos assumem o poder, eles se tornam “homens novos” ou apenas reproduzem a lógica colonialista com outros personagens? Enfim, esta é a pergunta que desejamos levantar no encaminhamento desta análise. Mas é muito importante esclarecer que não é, obviamente, o único questionamento suscitado pelo filme.

Nelisita possibilita variadas dimensões de análise, que vão muito além da metáfora da descolonização. Primeiro, o filme é inovador na maneira de filmar e isto poderia ser analisado com mais profundidade; não é um filme etnográfico, apesar de estar diretamente associado com um projeto situado no âmbito da Antropologia; não é um documentário, apesar de conter diversos planos filmados como se fossem cinema direto. Além disto, os personagens pertencem a uma sociedade nômade, que vive em zonas rurais e não sofreu alterações absolutas pelo colonialismo, globalização e capitalismo. Assim, desde a época em que o filme foi lançado até

³⁵ Conforme entrevista concedida à Casa das Áfricas, houve alguns incidentes com os negativos do filme e, conforme o planejamento inicial, o final do filme seria diferente: a mãe de Nelisita tiraria-lhe os óculos de seu rosto.

os dias atuais, podemos refletir sobre as diferentes alternativas aos modelos de desenvolvimento e crescimento econômico impostos mundo afora, cujas drásticas consequências ambientais e socioculturais vem apenas se agravando no século XXI. Mas a proposta do filme também está longe de ser um apelo nostálgico à preservação das comunidades tradicionais ou à sobrevivência das sociedades anímicas e amigas do meio-ambiente. Finalmente, os mumuflas estão plenamente inscritos no seu tempo e negociam com os elementos que lhes atravessam. Neste sentido, *Nelisita* se situa num contexto universal; trata-se de uma história de ficção, cujo eixo narrativo é um mundo em transformação. Deste mundo retratado, podemos fazer uma série de associações com vários mundos, de diferentes tempos, que compõem nossa realidade.

Os mumuflas já tinham sido filmados e fotografados por entidades coloniais dispostas a coletar imagens folclóricas que se focavam nos corpos e objetos dos povos tradicionais. Depois da independência, o governo do MPLA fez retratos semelhantes. Temos acesso ao exemplo “Mucubal Muchimba” (1976), um documentário de 29 minutos que faz parte de uma série chamada “Um só povo”. Depois de apresentar diversos aspectos da cultura e costumes dos povos mucubais, o documentário termina citando o seguinte: “Todos os esforços no sentido de estimular a cultura tradicional do povo angolano para valorizar todos os seus aspectos”. A iniciativa parece atender à finalidade de apresentar os diferentes povos que habitavam Angola, revelando a intenção de reuni-los para “uma só nação” e acabar com o tribalismo.

Ruy Duarte de Carvalho já vinha observando os mumuflas em suas pesquisas voltadas à Antropologia. Os registros de seus trabalhos resultaram na série documental de 6 horas: “Presente angolano – tempo Mumufla” (1979). *Nelisita* foi realizado na sequência deste projeto, tendo os mesmos intérpretes participado de ambos os filmes. Porém, a grande diferença em *Nelisita*, além de ser um filme de ficção enquanto todos os outros que retrataram povos tradicionais eram documentários, é que a importância passa a ser dada à palavra e aos testemunhos dos observados, tudo isto em língua local.

Assim, a proposta de Ruy Duarte de Carvalho é muito diferente daquele entusiasmado projeto “um só povo uma só nação”, baseado na ideia de unificar o país, reivindicar por uma soberania nacional e projetar um Estado-nação. Este povo e esta nação estavam desintegrados por diversos conflitos e pela inoperância político-social da realidade que foi se formando após a independência. Em *Nelisita*, podemos observar uma série de falhas nas antigas estruturas internas de poder e variadas ocasiões em que os personagens são compelidos a agir de forma corrupta. Assim, o filme de Ruy Duarte de Carvalho implica no reconhecimento das rupturas que já existiam há tempos, na fragmentação do contexto hegemônico e na contradição de

construir um projeto de unificação a partir de fronteiras herdadas do colonialismo. Suas reflexões compreendem as singularidades de seu tempo que apontam para as negligências futuras da parte dos governantes e, enfim, para o fim dos entusiasmos iniciais. Afinal, a luta [não?] continua.

2.14 Como acessar os filmes

Filme	Onde encontrar	Como assistir
As armas e o povo		É possível assistir online: https://www.youtube.com/watch?v=sL4NACJT1bk
Kuxa Kanema		É possível assistir online: https://www.youtube.com/watch?v=5CSan_ezR7s
Estas são as armas		É possível assistir online: https://www.youtube.com/watch?v=ZD0xEH70zdo
Mueda, memória e massacre	Filme exibido no dia 16/11/2016, na mostra de cinema “África(s): cinema e revolução”, realizada no Cine Caixa Belas Artes, São Paulo.	
Makwayela	Filme exibido no dia 16/11/2016, na mostra de cinema “África(s): cinema e revolução”, realizada no Cine Caixa Belas Artes, São Paulo.	
O tempo dos leopardos	Filme exibido no dia 16/11/2016, na mostra de cinema “África(s): cinema e revolução”, realizada no Cine Caixa Belas Artes, São Paulo.	
O vento sopra do norte	Filme exibido no dia 16/11/2016, na mostra de cinema “África(s): cinema e revolução”, realizada no Cine Caixa Belas Artes, São Paulo.	
As duas faces da Guerra		É possível assistir online: http://www.dailymotion.com/video/x2cfjsd_guine-as-duas-faces-da-guerra-ep-1-rtp1_shortfilms

O regresso de Cabral		É possível assistir a um pequeno trecho online: https://www.publico.pt/multimedia/video/excerto-do-filme-o-regresso-de-amilcar-cabral-20130117-182334 https://www.youtube.com/watch?v=I_rD93P0NTQ
Xime		Filme exibido no dia 19/11/2016, na mostra de cinema “África(s): cinema e revolução”, realizada no Cine Caixa Belas Artes, São Paulo.
O ritmo ngola ritmos	Temos cópia.	
Memória de um dia	Está depositado no acervo da Cinemateca Nacional de Angola.	
Nelisita	Está depositado no acervo da Cinemateca Nacional de Angola e também no acervo da Casa das Áfricas.	É possível assistir online: https://vimeo.com/154832740
Mucubal Muchimba – Série “Um só povo”		É possível assistir online: http://www.cinearchives.org/Catalogue-d-exploitation-494-1082-0-0.html
Presente angolano – tempo Mumuíla		É possível assistir online a um episódio de 29 min.: https://vimeo.com/154077837

Tabela 3 – Lista de filmes mencionados no Capítulo 2 [elaborada pela autora]

2.15 Realizadores

Cineasta	Nacionalidade	Ano de nascimento
Murilo Salles	Brasil	1950
Luís Bernardo Honwana	Moçambique	1942
Margarida Cardoso	Portugal	1963
Ruy Guerra	Moçambique	1931
Zdravko Velimirovic	Montenegro	1930
José Cardoso	Portugal	1930
Sana Na N’Hada	Guiné-Bissau	1950
Diana Andringa	Angola	1947
Flora Gomes	Guiné-Bissau	1949
António Ole	Angola	1951

Orlando Fortunato	Angola	1946
Ruy Duarte de Carvalho	Portugal	1941

Tabela 4 - Lista de realizadores mencionados no Capítulo 2 [elaborada pela autora]

CAPÍTULO 3: O CINEMA, ARTE DA RESISTÊNCIA

O cinema em África começa a dar frutos que amadurecem a partir do final da década de 1980. Embora o cenário político africano tenha passado por intensos altos e baixos, o cinema nunca deixou de continuar a sua luta. Os cineastas que foram formados na primeira fase levaram consigo a rica experiência que adquiriram numa fase em que tinham tudo para formar, produzir e exhibir cinema.

Em sua primeira fase, o cinema foi um monopólio do Estado, que funcionou como instrumento para promover a unidade nacional e educação do povo. O objetivo era mostrar que o povo todo [supostamente] estivera unido em função de um objetivo comum: a luta de independência.

A conquista da independência política foi a etapa bem sucedida deste projeto, conquistada depois de cerca de uma década de conflitos entre os movimentos de guerrilha – o MPLA, a FRELIMO e o PAIGC, parceiros nesta luta – e o exército colonial português. Todas as armas foram usadas de maneira convergente: o cinema, as artes, a música e a literatura estavam em consonância com o discurso político a favor da independência. O ponto culminante da declaração unilateral da independência – entre os anos de 1973 e 1975 – foi representado nos filmes como um momento de maior união: guerrilheiros, civis, homens, mulheres, jovens e velhos de diferentes nações se uniram para celebrar uma mudança política.

Depois da independência, haveria de se iniciar a etapa da formação dos novos Estados Nações. Os movimentos que protagonizaram as lutas de independência oficializaram-se como partidos políticos, de orientação marxista-leninista, que assumiram o poder e instituíram o modelo de estados centralizados de partido único. Porém, novos conflitos logo começaram a acontecer. Conforme Fernando Arenas resume:

[...] nos casos de Angola e Moçambique, esta mudança crítica aconteceu sob a sombra de devastadoras guerras civis, que foram dirigidas por circunstâncias geopolíticas e socioeconômicas geralmente associadas à Guerra Fria e ao regime sul-africano de apartheid, bem como fatores internos relacionados a divisões étnicas e regionais (2011).

Angola atravessou o período mais longo de guerras. Entre 1961 e 2002, houve poucos e curtos intervalos de paz. Os principais atores do conflito, que disputavam o poder do Estado, eram o MPLA e a União Nacional para a Independência Total de Angola (UNITA). Birmingham 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) ” (*apud* SILVA, 2012, p. 21). No período desta “guerra internacional”, o MPLA recebia apoio da extinta URSS e Cuba, de um lado, enquanto os Estados Unidos e a África do Sul apoiavam a UNITA. Além destes, países africanos vizinhos também se envolviam nos conflitos.

“Esse apoio tornou Angola um campo de batalha para adversários estrangeiros guerrearem entre si, fato comum na época em países de ‘terceiro mundo’” (SILVA, 2012, p. 22). O grande problema é que os inimigos utilizavam táticas de guerrilha e causavam muita destruição à vida dos civis, provocando atrocidades nas aldeias rurais, comprometendo o abastecimento dos recursos básicos em todos os cantos do país e prejudicando drasticamente a economia em todos os aspectos. Depois de 1991 e da dissolução do conflito entre as superpotências internacionais, esperava-se que a paz chegasse a Angola. Porém, novos conflitos se iniciaram após as primeiras eleições, iniciando novas guerras, agora concentradas nas capitais.

A guerra civil de Moçambique durou até 1992 e foi caracterizada pela violência brutal, com um grande número de ataques desmedidos diretamente contra a população civil. De um lado, a FRELIMO, que recebia o apoio do bloco socialista, e de outro, a RENAMO, apoiada pela Rodésia, África do Sul e Estados Unidos.

Na Guiné-Bissau, houve uma guerra civil entre 1998 e 1999, desencadeada por um golpe de Estado.

Depois do final dos anos 1980, dentre as diversas transformações globais que ocorreram, especialmente o fim da Guerra Fria e a consolidação do capitalismo global, aqueles modelos unipartidários foram substituídos pelo multipartidarismo orientado para o mercado. Conforme Kenneth Harrow aponta:

A Guerra Fria representou uma luta nacional pela dominação disputada por dois superpoderes, mas também foi um espaço para a destruição de monadismos nacionais: ligações globais, economias globalizadas, intercâmbio global de culturas e subjetividades globalizadas não poderiam ser interrompidas, assim como não estavam sendo percebidas pelo que representavam (2007, p. 24, tradução nossa)³⁶.

³⁶ The Cold War represented a national struggle for domination by two superpowers, but also was the staging ground for the demolition of national monadism: it was global linkages, globalized economies, globalized cultural exchanges, globalized subjectivities that could not be stopped, just as they were not being perceived for what they were

O fim das guerras civis deveria inaugurar um período de paz. Certamente, foi um grande alívio para a população civil deixar de viver sob os estouros de guerras tão longas e violentas. No entanto, os efeitos dos destroços deixaram marcas permanentes nas mais diversas camadas da vida da população. Além disto, os novos cenários políticos se desenvolveram sob a contaminação desenfreada da corrupção e da desigualdade. As elites que permaneceram ou nasceram após as independências acabaram replicando as estruturas coloniais de poder que foram combatidas com tanto sangue. Pouquíssimos indivíduos foram privilegiados pelas conquistas do fim do regime colonial. Um número muito pequeno de famílias enriqueceu absurdamente, enquanto a população quase inteira permaneceu na pobreza ou na miséria, sentindo ainda os destroços das guerras.

Além das consequências socioeconômicas, geopolíticas e culturais do colonialismo, das estruturas e regras patriarcais herdadas do passado, que perpetuaram os contrastes e desigualdades de toda ordem, e das guerras, que deixaram rastros irreparáveis das atrocidades cometidas, todos os efeitos são ainda mais triturados pelos processos contemporâneos de globalização.

Conforme Paulo de Medeiros aponta, “[...] dizer que a guerra é um denominador comum para toda a lusofonia do período pós-colonial pode ser simplesmente uma constatação do óbvio, mas ainda representa uma característica que não pode ser ignorada” (2011, p. 131, tradução nossa)³⁷. Porém, o autor afirma posteriormente que:

O cinema lusófono da fase pós-colonial representa, em toda sua diversidade, um poderoso instrumento de reflexão do passado recente, incluindo a extrema violência que caracterizou a transição da era colonial para a era pós-colonial, sendo crucial para conceituar um futuro diferente (2011, p. 139, tradução nossa)³⁸.

Acredito que sua afirmação seja correta para apenas uma parcela dos “filmes lusófonos pós-coloniais”, e não para “toda sua variedade”.

Com todas as condições históricas citadas, as orientações políticas do cinema mudaram bastante. Foram cada vez mais esquecidos os institutos do Estado, como o INC, que ofereciam suporte financeiro e estrutura técnica aos profissionais de cinema. Os institutos funcionavam

³⁷ [...] saying that war is a common denominator for Lusophone postcolonial film might simply be stating the obvious, and yet it is an inescapable feature that cannot be ignored.

³⁸ Lusophone postcolonial film, in all of its variety, represents a powerful reflection on the recent past, including the extreme violence that characterized the transition from the colonial to a postcolonial era, as crucial to the conceptualization of a different future.

também como ponto de encontro, onde os esforços coletivos de trabalho eram concentrados e reunidos. Na sua ausência, cada um seguiu seu caminho individualmente. A solução encontrada para continuar fazendo cinema foi partir para produtoras privadas, dando início a uma nova relação entre produtores e realizadores independentes.

Abre-se uma nova dimensão de apoios internacionais, sob a qual os profissionais de cinema se rearticulam. Os realizadores que se formaram naqueles períodos “áureos” [alguns foram até guerrilheiros da luta de independência, como Camilo de Sousa] permaneceram na luta pelo desenvolvimento do cinema. O advento da televisão e o uso do vídeo como recurso técnico também modificaram o cenário das películas e do fundo financeiro nacional. Assim, com orçamentos estrangeiros, mínimos na maioria das vezes, e as condições mais adversas, o cinema vem se desenvolvendo como uma arte da resistência.

De acordo com Ukadike:

Apesar do fato de os filmes pioneiros contarem importantes histórias, seus pontos de vista e sua originalidade são elementos que, geralmente, os tornam genuinamente africanos. As perspectivas adotadas por jovens realizadores rompem com tradicionais paradigmas e permitem novas formas “revolucionárias” de expressão e modelos que questionam padrões narrativos e orientações estéticas, difundindo e desafiando conceitos arraigados de um cinema ortodoxo (2002, tradução nossa)³⁹.

Apesar de não concordar com esta afirmação de que a originalidade e o ponto de vista são fatores que tornam os filmes pioneiros genuinamente africanos, podemos refletir sobre esta ideia sobre “formas revolucionárias” dos novos realizadores.

De acordo com Kenneth Harrow, a crítica moderna precisa de algo *trashy* (2007, preface xi), elemento que ele explica melhor em seu próximo livro:

Mas o que é lixo? [...] é uma tentativa de trazer várias abordagens para elementos tão concretos como a gestão de resíduos e o descarte de lixo tóxico em relação à globalização, as atuais tendências culturais em populares produções cinematográficas comerciais, clichês e estilos emprestados de caixas de lixo, depósitos de lixo, lixeiras de todo o mundo. E o lixo, acima de tudo, se aplica às pessoas que têm sido excluídas de uma comunidade, marginalizadas e esquecidas, transformadas em “vidas cruas” em “estado de exceção” para que terceiros possam estudá-los e sentir pena (2013, tradução nossa)⁴⁰.

³⁹ Although the pioneering films tell important stories, their points of view and their originality in general are what make them uniquely African. The points of view taken by the younger directors break the mold of traditional paradigms and allow new “revolutionary” forms of expression and interrogative models of narrative patterns and aesthetic orientations to proliferate, thus challenging entrenched notions of cinematic orthodoxy.

⁴⁰ But what is trash? [...] it is an attempt to bring various approaches to such concrete things as waste management and toxic dumping into relation with globalization, current cultural trends in popular commercial filmmaking, and

Conforme Harrow explica, o cinema africano, desde o início, foi configurado para fazer filmes sobre a realidade, o que impõe um problema para cineastas que se proponham a fazer filmes comerciais, de entretenimento ou adeptos às *Hollywood dream machines* (2013):

O lixo teve que estar presente para que a luta tivesse um significado, para mostrar a expressão da opressão e do sentimento de inutilidade que nunca antes foram vistos pois as empregadas, as criadas, as classes inferiores e as difíceis vidas dos trabalhadores não eram uma boa fonte de entretenimento em uma economia comandada por máquinas de sonho (2013, tradução nossa)⁴¹.

Assim, a luta continua pela liberdade, não mais por guerrilheiros, mas por estes que defendem a arte que, ora retrata o povo em sua luta diária, ora luta para retratar o que quiser. O cinema não deixou de ser revolucionário, mesmo depois do [quase] fim da utopia. A urgência das questões que assolam o continente, juntamente com a criatividade dos artistas, resultam neste cinema que continua a operar como um instrumento de transformação da realidade, seja ela social ou simplesmente cotidiana.

Conforme Ella Shohat e Robert Stam destacam, “[...] as instituições coloniais procuraram destituir certos povos dos ricos atributos culturais que formavam sua identidade comum, deixando um legado de trauma e resistência” (SHOHAT & STAM, 2006, p. 42). Eles dizem ainda que “[...] grande parte do mundo permanece sob a égide de um neocolonialismo [...]” (Idem). A vertente econômica condiciona os efeitos do neocolonialismo: a pobreza e o subdesenvolvimento. Mas a dominação cultural também é forte aliada deste direcionamento. Assim, os autores refletem sobre “[...] o papel do discurso na formação das práticas colonialistas” (SHOHAT & STAM, 2006, p. 44).

Enquanto o Terceiro Mundo é inundado por filmes, séries de TV, música popular e programas de notícia norte-americanos, o Primeiro Mundo recebe muito pouco da vasta produção cultural do Terceiro, e quando recebe é através da mediação de corporações transnacionais (SHOHAT & STAM, 2006, p. 63).

the tropes and styles that borrow from the rubbish bins, trash heaps, garbage cans of the world. And trash, above all, applies to people who have been dismissed from the community, marginalized and forgotten, turned into “bare lives” in “states of exception” for others to study and pity.

⁴¹ Trash had to be present for the struggle to be given meaning, to show the face of oppression and of worthlessness that had never been seen before because the maids, the servants, the lower classes, the laborer’s hardscrabble lives did not make for good entertainment in an economy run by dream machines

Depois, os autores explicam:

O conceito de Terceiro Mundo também apaga a presença de um Quarto Mundo existente no interior de todos os outros mundos: são os povos chamados “nativos”, “tribais” ou “nações primitivas”, ou seja, descendentes dos habitantes originais dos territórios tomados pela conquista ou ocupação estrangeira. (SHOHAT & STAM, 2006, p. 65)

Neste capítulo, há filmes que tratam das mais diversas questões, abordadas pelos cinemas de Terceiro e Quarto Mundo, conforme descritos por Shohat e Stam. Desde aquelas relacionadas à escravidão, ao colonialismo, às guerras de independência, às guerras civis, à extrema pobreza, à falta de competência política e excessiva corrupção, absurda desigualdade social e insólita distribuição de renda, graves problemas ambientais, epidemias (AIDS), machismo e conflitos sociais tradicionais, até as “comédias românticas”, que se desenvolvem a partir de narrativas divertidas e agradáveis biografias de personalidades artísticas.

Não há como desprezar a crítica social; qualquer cinema africano minimamente engajado perpassa pela pobreza. Mas este não é sempre o foco central dos filmes. É significativa a quantidade de filmes que aponta para o otimismo; apesar de retratarem a dor e o sofrimento, há sempre quadros que mostram a solidariedade, o sorriso, a perseverança e a beleza. Este olhar voltado ao lado bom da vida não compromete, de forma alguma, a qualidade ou importância dos filmes. Muitas vezes, a superficialidade é muito significativa. Portanto, filmes africanos podem, sim, ser agradáveis, coloridos, alegres, festivos e inocentes.

3.1 Njinga, Rainha de Angola (Sergio Graciano, Angola, 2013, 109 min.)

Njinga foi a rainha dos reinos do Ndongo (ou Ngola) e de Matamba entre os anos de 1583 e 1663. Além de governar seus reinos, foi uma grande guerreira que lutou contra o sistema da escravidão, que operava de forma generalizada no séc. XVI. Njinga chegou a se converter ao cristianismo e adotou o nome Ana de Sousa, procurando apaziguar a relação com os portugueses. Seus esforços foram reconhecidos e respeitados por Portugal; junto a seu povo, ela conseguiu reincluir antigos escravos e projetar uma economia que não dependesse do tráfico de pessoas.

3.2 A Ilha dos Escravos (Francisco Manso, Portugal / Cabo Verde, 2008, 100 min.)

O filme de Francisco Manso é inspirado no romance “O Escravo”, escrito em 1856 por José Evaristo de Almeida. A história se passa no século XIX, na cidade da Praia, em Cabo Verde. Portugal passava pela Guerra Civil, que envolvia conflitos entre liberais constitucionistas e absolutistas, em torno da sucessão ao trono real. O filme mostra uma revolta de miguelistas exilados em Cabo Verde contra as tropas oficiais e o agravamento do conflito com o envolvimento da população escrava. A narrativa é centrada num triângulo amoroso envolvendo Maria (interpretada pela atriz brasileira Vanessa Giácomo), que é filha de um rico fazendeiro português; João (Ângelo Torres), um escravo apaixonado por Maria; e Albano Lopes (Diogo Infante), um oficial miguelista.

3.3 Mortu nega (Flora Gomes, Guiné-Bissau, 1988, 92 min.)

Mortu nega, em crioulo da Guiné-Bissau, significa “aquele que a morte recusou”. Nesta história, a morte e a vida são separadas por uma linha muito tênue. “Nós, africanos, sabemos que somos uma sociedade de vivos e mortos” – esta frase foi pronunciada por Amílcar Cabral. Conforme Flora Gomes repete em diversas entrevistas, a voz do líder guineense da luta de independência ecoa em toda sua obra.

O cenário inicial de Mortu Nega é o mato, num campo cortado por uma linha de guerrilheiros e civis, que marcham e levam em frente à luta de libertação. Todos caminham juntos, um após o outro, formando um movimento uniforme, harmônico e determinado. O caminho é um só e todos o percorrem objetivamente.

Dentre deste grupo, a câmera nos permite acompanhar mais de perto uma mulher, que não veste a farda da guerrilha; ela utiliza suas roupas habituais. Trata-se de Diminga, personagem interpretada pela brilhante atriz Bia Gomes, que participa de quase todos os filmes de Flora Gomes. Diminga é uma personagem tão expressiva e inspiradora, que extrapola os limites do filme e ganha vida fora das telas. Esta vivacidade foi capturada pelo filme “Ça Va, Ça Va, on continue”, de Mathieu Kleyebe Abonnec (2013), em que a atriz-personagem Bia Gomes é entrevistada e passa a encarnar a personagem Diminga novamente.

Diminga é uma mulher que tem forças sem fim. No início do filme, ela percorre as trilhas dos guerrilheiros para levar mantimentos de Conakri para a frente de combate onde luta seu marido, Sako. Ela leva-lhe pequenos confortos, como o tabaco, e mesmo em meio ao

bombardeio, onde há morte por todo lado, mantém um largo sorriso. Fernando Arenas compara Diminga, em seu pleno comprometimento e companheirismo com o marido, com a personagem Maria, de Sambizanga. Em ambos os filmes, há dois planos relacionais que se contrastam: a intimidade familiar afável e a esfera exterior truculenta (2011).

Sabemos que esta narrativa parte do ano de 1973, pois a base tem acesso a uma rádio que transmite a notícia da morte de Amílcar Cabral, com muito lamento. Mas a luta continua e progride com a certeza da vitória. O grupo passa por todos os tipos de dificuldades: atravessar rios, atolar os pés na lama funda, percorrer terrenos vastos, arriscar-se em campos minados e enfrentar ataques aéreos. Uma criança morre ao pisar sobre uma mina; um camarada morre após ser atingido em combate; e Sako é ferido na perna, levando consigo as sequelas deste acidente.

Depois que a independência é conquistada, Diminga volta para sua casa na companhia de Lebeth, uma mulher mais-velha. A vitória é comemorada pelas crianças, que louvam a independência: “Viva! Viva!”. Diminga sorri, porém não se entusiasma para retornar para sua casa, que estará vazia, pois seus filhos morreram durante a guerra e seu marido optara por não retornar em sua companhia. Mesmo assim, Diminga é recebida com muita alegria pelas vizinhas e começa a reorganizar a vida no campo. Primeiro, ela encontra sua casa ocupada por outra família, numa cena belíssima em que ela acompanha com as mãos os novos desenhos das paredes que uma vez envolveram a sua família. Então, ela passa a dividir a casa com esta mãe e seus filhos, seguindo uma reconfiguração baseada na solidariedade. As mulheres se ajudam nas tarefas do dia-a-dia, como buscar água e cultivar os campos, o que fazem coletivamente e, muitas vezes, entoando canções. Até que chega um momento em que Sako retorna e reencontra-se com Diminga.

A vida deveria voltar ao normal. Porém, agora há muitas diferenças: os administradores do movimento se encarregam de distribuir suprimentos para a comunidade e nem sempre o fazem de maneira justa e igualitária; começam a transparecer episódios crescentes de corrupção; começa a funcionar uma escola nas redondezas; e Sako enfrenta dores profundas na perna. Nesta fase, fica evidente o abandono do governo pós-colonial, aquele pelo qual Sako combateu e se feriu. Quando ele precisa ir à capital para receber atendimento médico, se depara com um camarada disposto a lhe ajudar e outro que afirma não se lembrar dele, desprezando o passado compartilhado na luta.

Tudo se complica ainda mais em virtude de uma seca devastadora que quase impossibilita a prática da agricultura, atividade da qual a população depende para sobreviver. Todo o conjunto de percalços, mais um sonho premonitório de Diminga, levam as mulheres a

convocar um ritual sagrado. Nesta grande cerimônia, que reúne o povo de várias tabancas, elas reclamam aos espíritos por condições melhores e justificam a valência de seus pedidos. A respeito desta passagem, Fernando Arenas faz um comentário interessante:

Como indica Manthia Diawara, Gomes se apropria da noção de “cultura nacional” de Amílcar Cabral, transformando ritos tradicionais em práticas revolucionárias, resgatando a mulher das sombras (1992, p. 156). Nesse sentido, Diminga, junto das mulheres de Guiné-Bissau, e por meio do espírito de seus ancestrais, exige uma vida melhor em seu país (2011, tradução nossa)⁴².

Os céus parecem atender aos chamados e, enfim, envia sinais de chuva. O filme se encerra de forma otimista, com uma alegre celebração das crianças que aguardam a chegada da chuva.

Segundo Fernando Arenas, o filme pode ser dividido em três partes:

Por meio de sua estrutura tripartida, o filme se concentra nas circunstâncias da vida individual e coletiva durante este período de transição, no qual as certezas da luta anticolonial cedem lugar para as dúvidas e incertezas acerca de um projeto nacional e igualitário (2011, tradução nossa)⁴³.

Todos os filmes deste cineasta estão profundamente associados às memórias do colonialismo, as lutas de independência e o projeto de construção da nação. Neste sentido, Flora Gomes se associa diretamente com cineastas como Ousmane Sembène e Djibril Diop Mambety. Fernando Arenas também destaca que o cineasta guineense revela afinidades com o cinema do terceiro mundo, especialmente ao apontar críticas aos processos sociais numa nação como a dele, que emerge na ultra-periferia do sistema mundial. Mas o desenrolar de *Mortu Nega* mostra que o projeto de Flora Gomes propõe críticas ainda mais profundas:

Ao mesmo tempo, o trabalho de Flora Gomes rejeita diversos princípios norteadores da ideologia cinematográfica do terceiro mundo que surgem ao final da década de 1960, observando ceticamente as metanarrativas que guiaram os processos de libertação nacional e a consequente criação de uma ideologia marxista e leninista. Neste caso, o olhar crítico do diretor concentra-se nas contradições e injustiças que surgem no período de independência,

⁴² As Manthia Diawara points out, Gomes appropriates Amílcar Cabral’s notion of “national culture”, transforming traditional rituals into revolutionary praxis, bringing women out from the shadows” (1992, a, 156). In this way, Diminga, together with the women of Guinea-Bissau and through the spirit of the ancestors, demand a better life for their country.

⁴³ Throughout its tripartite structure, the film focuses its attention on the circumstances of individual and collective life during this time of transition, where the certainties of the anticolonial struggle give way to the doubts and uncertainties of an egalitarian national project.

ainda assim sem duvidar da validade da independência por si (2011, tradução nossa)⁴⁴.

Mortu nega é o primeiro longa-metragem de ficção de Flora Gomes e foi produzido inteiramente com fundos do Estado. Segundo Flora Gomes, “Quando eu falo de Mortu Nega, nunca digo “meu” filme, e sim “nosso” filme, pois foi realmente um projeto de toda a população de meu país” (UKADIKE, 2002, tradução nossa)⁴⁵.

Este filme histórico percorre um trecho importante da nação a partir do percurso de Diminga. Através da condução dela, o povo é protagonista desta narrativa: “De maneira geral, a transição do período pós-guerra era o que eu queria mostrar – de uma maneira tão simples quanto a visão de uma criança” (UKADIKE, 2002, tradução nossa)⁴⁶.

3.4 *The Children’s Republic* (Flora Gomes, Portugal/França, 2012, 78 min., drama)

The Children’s Republic é o filme mais recente de Flora Gomes, falado em inglês e com a participação do ator norte-americano Danny Glover. Ele interpreta um velho conselheiro do presidente de uma nação sem nome. Em meio a uma reunião entre os dirigentes do governo, em que ninguém se entende e falam-se frases desconexas, este conselheiro olha para a janela sem esperanças. De repente, seus óculos caem no chão e ele não consegue enxergar mais nada. Apenas ouve sons de bombas e disparos.

O prédio está sofrendo atentados e tudo está sendo destruído. Todos correm para evacuar o local e descem apressados pela escadaria externa do prédio. Neste momento, há uma cena marcante em que um cesto de frutas cai nesta escadaria e as frutas, como bolas, pingam e rolam degraus abaixo. Enquanto todos correm para fora, o velho procura uma saída no meio da fumaça, até que escuta o choro de uma menina. Então, ele tenta ajudá-la, mas não consegue enxergar sem seus óculos. A menina, então, encontra um par de óculos perdido no fundo da gaveta de uma mesa, sob a qual ela se protegia. Com estes óculos, o velho misteriosamente consegue ver o futuro e antevê uma vida de sucesso para esta menina.

⁴⁴ At the same time, Flora Gomes’ work rejects several guiding principles of Third Worldist film ideology that emerged in the late 1960’s, in that it looks skeptically at the metanarratives that governed the processes of national liberation and the subsequent creation of Marxist-Leninist ideology. Here, the director’s critical eye takes aim at the contradictions and injustices that arose at the time of Independence, while never doubting the validity of Independence itself.

⁴⁵ When I speak of Mortu Nega, I never say “my” film, I say “our” film because it was really the project of the entire population of my country.

⁴⁶ In a very simple way, this postwar transition period is what I wanted to show – in a way as simple as the view of a child.

Esta jovem será uma médica importante da “República de crianças”, uma sociedade em que existem apenas crianças. Os adultos desaparecem da terra depois dos enormes estragos causados por aqueles bombardeios que anunciavam uma guerra. Conforme as crianças explicam, as crianças eram invisíveis para eles. O velho conselheiro é o único adulto que permanece naquela sociedade na figura de um mentor. Nesta nova sociedade, as crianças vivem felizes e em harmonia, com base em valores de respeito e união. Cada um exerce suas atividades de maneira responsável e organizada. Eles começam a enfrentar apenas um problema, não confirmado: há indícios de que as crianças estejam parando de crescer. Porém, a narrativa não se desenvolve sobre esta questão.

O motor narrativo se dá pelo surgimento de um novo grupo de crianças, que chega e desestabiliza a paz que existia até então. O primeiro líder deste grupo é Mon-de-ferro, um menino com uma cicatriz atravessada em seu rosto, é viciado em drogas, atormentado por alucinações e causa destruição em tudo por onde passa. Ele sente alívio somente quando tem uma arma em suas mãos, daí vem seu nome. Ele, os outros dois meninos e mais duas meninas são crianças com um passado sofrido; testemunharam horrores da guerra [Mon-de-ferro assistiu à morte dos pais] e foram capturados pelos antigos soldados.

Estas cinco crianças caminham juntas neste mundo sem esperança e fazem guerra entre si. Até que chegam à República de Crianças, onde encontram uma chance de ter uma vida digna e feliz. Porém, para serem aceitos naquela sociedade, o presidente impõe uma condição: ou todos serão aceitos, ou nenhum. Eles chegaram ali como um grupo e permanecerão, ou partirão, como tal. No prazo de três dias, eles devem se conciliar e aprender a viver em paz, senão terão de voltar àquele mundo sem nada, nem ninguém. Com muitas dificuldades, o problemático Mon-de-Ferro consegue se libertar do passado que o aprisiona, pedindo: “Que a luz negra ilumine o meu rosto”. Ele, enfim, aprende a viver em sociedade e respeitar a vida, salvando o grupo da expulsão.

Em entrevista⁴⁷, Flora Gomes contou que Amílcar Cabral, ainda nos anos 1960, dizia que no comitê central deveria haver no mínimo 2 mulheres, dentre os 5 membros. No final de “República di mininus”, o velho conselheiro conversa com a jovem médica e lhe diz que está na hora de transferir sua responsabilidade para alguém. Ele transfere para esta jovem – mulher – o poder de comandar o futuro.

⁴⁷ Debate durante a mostra de cinema “África(s): cinema e revolução”, realizada no Cine Caixa Belas Artes, São Paulo.

3.5 Terra Sonâmbula (Teresa Prata, Moçambique, 2007, 97 min.)

O filme *Terra Sonâmbula* é baseado na obra literária homônima de Mia Couto, publicada em 1992. A história se passa durante a devastadora guerra civil de Moçambique: o menino Muidinga e o velho Tuahir percorrem uma estrada procurando sobreviver e se esconder das tropas. Neste percurso, encontram um ônibus incendiado que lhes serve de abrigo. Encontram também um corpo morto à beira da estrada, junto a uma mala que abriga um diário. Assim, a história de Kindzu, o dono do diário, é narrada paralelamente à viagem dos companheiros Muidinga e Tuahir.

Uma das primeiras falas do menino Muidinga é: “Não aguento mais viver entre os mortos”. Todo o filme mostra a capacidade de transitar entre os universos misturados. Está presente o trânsito e a mistura entre os vários mundos: vida e morte, dia e noite, passado e futuro, memórias e sonhos, realidade e fantasia. Até mesmo os personagens, o menino e o velho, partilham e permutam as experiências da juventude, da maturidade e da velhice.

Embora a realidade da guerra perpassasse por toda a ação do filme, há pouquíssimas cenas em que aparecem armas. Há três espaços principais no percurso de Tuahir e Muidinga: os arredores da estrada, onde eles procuram comida e tentam escapar da dura realidade, das tropas e dos campos minados; o machimbombo, que os abriga, mas mantém a atmosfera dos mortos; e a fogueira que ilumina os cadernos de Kindzu e mantém acesa a chama das palavras, sonhos e pensamentos. Assim, a narrativa presente nos cadernos, com suas ações, reações e transformações, alimenta as expectativas dos sobreviventes e lhes dá motivação para superarem a dura passagem do tempo. A leitura é feita pelo menino em voz alta para que o velho escute as histórias [uma inversão do costume tradicional].

3.6 Na Cidade Vazia (Maria João Ganga, Angola, 2004, 78 min.)

Este filme se passa na cidade de Luanda, “[...] no período em que as guerras se concentravam nas áreas rurais” (SILVA, 2012, p. 26). Ao longo dos anos de guerra, os moradores das cidades eram parcialmente poupados dos conflitos em si, porém se deparavam 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” (SILVA, 2012, p. 30).

O menino Ndala é um órfão, cujos pais morreram na guerra, e que foi levado da província do Bié para Luanda, aos cuidados dos missionários católicos. Assim que aterrissa o avião que transportava um grupo de crianças refugiadas, Ndala aproveita a primeira oportunidade para fugir, para o desespero da freira responsável pelo grupo, que inicia uma busca incessante pelo menino. Ele não quer estar entre as freiras, quer apenas voltar para sua casa [que certamente não existe mais]. Com seus poucos pertences e um brinquedo de lata que ele mesmo montou, o pequeno órfão percorre as ruas desta cidade correndo todo tipo de perigo, sobretudo o de ser capturado por alguma tropa ou gangue.

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 (SILVA, 2012, p. 27).

Então, ele começa a conhecer alguns personagens: o pescador, que vive acampado na praia da Ilha de Luanda, que segundo Ndala é o local que mais parece com o Bié; Zé, um menino de 14 anos que acaba se tornando seu amigo; e Joka, um rapaz forte, admirado por Ndala. Ele passa a morar na casa da prostituta Rosita, que o acolhe e, ao mesmo tempo, lhe impõe trabalhos.

Zé faz parte do grupo de teatro da escola, que ensaia para representar “As aventuras de Ngunga”. Nesta célebre narrativa do escritor angolano Pepetela, Ngunga é um órfão da guerra colonial e se torna um herói depois de matar um chefe da PIDE. Conforme Fernando Arenas lembra, este romance serviu como exemplo para formação de quadros humanos do MPLA. A correspondência entre Ngunga e Ndala foi logo reconhecida por Zé, que estudava a história para realizar a peça:

Enquanto Ndala partilha os mesmos traços iniciais de Ngunga, representa um arquétipo de um jovem refugiado que pode ou não suportar a batalha de sobreviver a uma guerra que destruiu a utopia pela qual Ngunga e seus

contemporâneos valentemente lutaram por (ARENAS, 2011, tradução nossa)⁴⁸.

Porém, Ndala sempre recusa a identificação com um herói de guerra. Enquanto a narrativa de Pepetela se encaminha para a utopia, a história de Ndala tem um desfecho trágico, que mostra o lado real do destino das crianças que vivem neste contexto, conforme Fernando Arenas aponta:

Ambas histórias representam as dimensões socioculturais e humanas que constituem o difícil contexto angolano pós-colonização: a utopia de um Estado-Nação africano unificado, igualitário e independente e a distopia da guerra civil causada pelo assombroso complexo de fatores internos e externos que quase culminaram com a implosão de um projeto nacional para Angola (ARENAS, 2011, tradução nossa)⁴⁹.

No fim, apesar de todos os esforços, as tentativas de salvar a vida de Ndala não se sucedem. Ndala sobreviveu à guerra, mas não sobreviveu à cidade.

No artigo *Aos cacós: imagens da nação angolana em As aventuras de Ngunga e Na cidade vazia, livro e filme*, de Fabiana Carelli, a autora considera que tanto o filme *Na cidade vazia*, quanto o filme *As aventuras de Ngunga*, são “[...] *alegorizações* de um conceito construído de ‘nação angolana’” (MARQUEZINI, 2009, p. 186, itálico da autora), pensando o termo conforme a proposta de “alegorias do subdesenvolvimento”, de Ismail Xavier.

De modo muito sucinto, é possível dizer que, diferentemente de Ngunga, a perambulação de Ndala pela cidade de Luanda numa Angola em plena guerra civil não o auxilia a construir, mas sim acaba por *destruir* os valores por assim dizer “essenciais” dessa criança e, por fim, acabam por destruí-la a ela mesma (MARQUEZINI, 2009, p. 186, itálico da autora).

A trajetória de Ndala não aponta para o progresso, como a de Ngunga. Ndala perambula pela cidade, sem acolhimento e só pensa em voltar para o Bié.

E Ngunga, nesse contexto, enquanto modelo ou exemplo de ‘angolanidade’, sobrevive apenas como um papel dramático num teatro de escola – enquanto fingimento, puro discurso, distanciado da realidade. (...) Ndala, o Ngunga

⁴⁸ While Ndala shares Ngunga’s primary traits, he represents an archetypal Young refugee victim who may or may not endure the battle to survive a war that destroyed the utopia for wich ngunga and his contemporaries so valiantly fought.

⁴⁹ Both stories represent the sociohistorical as well as human dimensions that are constitutive of Angola’s postcolonial predicament: the utopia of a unified, egalitarian, and independent African nation-state and the dystopia of civil war caused by a staggering complex of internal and external factors that led to the near implosion of the national project of Angola.

“concreto” da história, vai-se constituindo, por meio da intertextualidade, enquanto uma identidade aos cacos, dissolvida no vazio da violência, da morte e da utopia enquanto mera representação (MARQUEZINI, 2009, p. 192).

3.7 Comédia Infantil (Solveig Nordlund, Moçambique, 1997, 92 min.)

Adaptado de um romance sueco que usa o drama poético para iluminar e humanizar temas sociais difíceis, este filme é um relato emocionante das adversidades que o menino Nélio enfrenta durante a guerra civil de Moçambique. Depois de perder a família durante um ataque em sua aldeia, Nélio consegue fugir de um acampamento de treinamento para jovens soldados. Quando chega à capital, se torna o líder de um grupo de meninos de rua que acreditam que Nélio tem o poder de curar pessoas. Sua reputação emergente como curandeiro, porém, não pode protegê-lo da brutalidade da guerra. Ferido, ele conta a sua estória a José, um padeiro local.

3.8 O último vôo do flamingo (João Ribeiro, Moçambique, 2009, 90 min.)

O primeiro filme em longa-metragem do cineasta foi realizado a partir do romance homônimo do escritor Mia Couto. O filme conta a história de uma investigação acerca de misteriosas explosões de soldados das Nações Unidas, dos quais apenas restaram o capacete e o pênis.

3.9 Virgem Margarida (Licínio Azevedo, Moçambique, 2012, 87 min)

O tema da violência contra a mulher é quase uma regularidade nos filmes apresentados. Todos abordam de alguma forma as injustiças que recaem sempre sobre as mulheres.

Este filme de ficção, de Licínio Azevedo, mostra um lado muito pouco falado sobre o processo de independência de Moçambique. No início da consolidação do projeto da nação marxista-leninista, os dirigentes empenharam-se em disseminar os ideais da revolução. “A luta continua” foi uma sentença repetida até a exaustão. Porém, no intuito de condicionar o povo a seguir a marcha dos revolucionários, muitos excessos foram cometidos.

Um deles foi a tentativa de “varrer” as prostitutas das ruas das cidades e eliminar os hábitos da “má vida”. Nesta história, que se passa em 1975, um grupo de mulheres que está numa rua de Maputo, próxima a bordéis e casas de shows, é abruptamente conduzido à força

para um lugar onde aguardam outros grupos de mulheres, que chegam também sem saber por que estão sendo presas. A maioria delas são prostitutas, mas não todas. Uma é a dançarina Suzana, mãe de dois filhos pequenos, e a outra é Margarida, uma menina de 16 anos que vinha do campo para comprar roupas para seu casamento.

Enquanto aguardam para saber o que se passa, sem receber qualquer informação, é possível observar cartazes nas paredes que ditam: “Unidade; Trabalho; Vigilância. A Luta continua!”. Chega um momento em que todas são encaminhadas para um ônibus que as leva para o meio do nada, a quilômetros de distância da capital. Depois, elas ainda caminham por uma longa trilha no meio do mato, até finalmente chegarem a uma base, que serviu os guerrilheiros durante a luta de independência. Enfim, a comandante Maria João se apresenta como “uma mulher que também pode ser homem muito mal a quem desobedecer”.

É apenas neste momento, quando elas já estão a horas de distância de suas casas, deixadas para trás com filhos e noivos a esperar, que elas são informadas pela comandante que não sairão dali até tornarem-se “mulheres novas”. Trata-se de um campo de reeducação, para ensinar as mulheres a abandonar maus hábitos e seguir os preceitos daquilo que a nova nação espera delas, conforme a comandante Maria João lhes explica: “Vocês todas são mulheres da mesma pátria. Vão aprender a servir o país, servir seus maridos e suas famílias!”.

Para isto, elas precisam aprender a se comportar como camponesas, que sabiam cozinhar, varrer, manusear catanas, machados e cultivar a machamba. As mulheres que eram condicionadas à vida urbana são obrigadas a entender sobre plantas venenosas, cobras e crocodilos para sobreviver. Porém, dos costumes tradicionais são banidas as crenças e superstições: “Os homens novos são científicos”, segundo a comandante, que despreza o feitiço.

Assim, as mulheres são submetidas ao tratamento militar e à formação uniformizada: “todas iguais”. “Abaixo o obscurantismo, o tribalismo, o regionalismo e a má vida”. Qualquer desvio de comportamento será severamente punido: para aquelas que têm mentes colonizadas, chibatadas; para quem não reconhece os ideais da luta de independência, enterrar o corpo no buraco da latrina; para quem desrespeita as regras, passar a noite num tanque com água fria, e assim, por diante. Foram praticados diversos tipos de tortura física e emocional por aqueles mesmos combatentes que um dia lutaram em nome da liberdade.

A jovem Margarida, cujo noivo já tinha pago o lobolo à família, nunca tivera uma relação sexual com um homem. A menina inocente era também a única que conhecia os costumes camponeses e sabia sobreviver no mato. Assim, ela acaba se tornando uma esperança

para a rebelde Rosa. Maliciosa e astuta, ela logo reconhece os abusos extremos daquela operação e exerce a função de agitadora, que procura soluções para escapar da detenção.

As quatro personagens, Rosa, Margarida, Suzana e Luísa, tentam fugir, mas são recapturadas. Quando achamos que as coisas não podem piorar, o grupo que está nesta base distante recebe correspondências. Junto com as cartas, há notícias muito ruins. A comandante Maria João é informada de que seu noivo decidira se casar com outra mulher. Afinal, ela é tão escrava das “ordens superiores” quanto as outras. Mas quem recebe a pior notícia é Suzana: morreu um de seus filhos enquanto ela estivera presa naquele campo. Depois disto, ela fica transtornada e, numa atitude desesperada de tentar fugir, é apanhada pelos animais selvagens e morre.

O final é trágico também para Margarida. Depois de passar por tantos percalços, as outras atestam sua virgindade. Então, a comandante solicita que os dirigentes a levem de volta para sua família. Porém, um dos repulsivos dirigentes aproveita a primeira oportunidade e a estupra.

Todas as mulheres, inclusive a comandante, se revoltam juntas contra este estupro e também toda a situação a que estavam submetidas. A mesma trilha percorrida no início foi feita no final, agora no sentido contrário e com outros sentimentos impulsionando cada passo. Margarida caminha junto, porém ela carrega consigo sementes venenosas, sugerindo que vá cometer o suicídio.

Enfim, todas unidas, mas não como resultado das práticas de reeducação, e sim, contra este mesmo sistema que lhes apregoeou a unidade. Todas, menos duas: a mãe e a virgem.

3.10 Angola: saudades de quem te ama (Richard Pakleppa, África do Sul / Namíbia, 2006, 65 min.)

As filmagens deste documentário se iniciaram em 2003, pouco depois do fim da guerra civil que durou tantos anos em Angola. As imagens são recolhidas das províncias angolanas de Huambo, da Huíla, do Kuando-Kubango, do Bengo, de Benguela e de Luanda. O realizador Richard Pakleppa, nascido na Namíbia, reúne um conjunto de imagens e depoimentos que compõem diferentes narrativas sobre as realidades de Angola. Assim, são reunidas diversas histórias dramáticas do pós-guerra, num país que luta para se reerguer e que se defronta com novos dilemas.

O título do filme alude a um poema de mesmo nome de Vinícius de Moraes, do qual destaco um trecho:

A minha pátria é como se não fosse, é íntima
Doçura e vontade de chorar; uma criança dormindo
É minha pátria. Por isso, no exílio
Assistindo dormir meu filho
Choro de saudades de minha pátria.

3.11 O Gotejar da Luz (Fernando Vendrell, Portugal / Moçambique, 2002, 99 min., ficção)

O filme passa pelas memórias de Rui Pedro, um homem adulto que visita o interior das terras africanas até chegar às ruínas de uma casa que um dia foi a sua. Pelas memórias, voltamos ao tempo colonial, em que Rui era um menino que viveu entre a infância e a adolescência e também entre Portugal e África. Filho de colonos portugueses que vivem em Moçambique e gerenciam uma grande área de cultivo de algodão, ele passou a infância numa casa grande e confortável, situada num vasto território africano de natureza selvagem e exuberante. Agora, aos 14 anos, ele estuda em Portugal e vem passar as férias junto com os pais.

Todas as relações neste tempo colonial são tensas e conflituosas. Assim que Rui chega, ele logo procura encontrar-se com seus amigos, que são também os empregados de seus pais. A primeira é Ana, uma jovem negra muito bonita e gentil. A mãe de Rui é, ao mesmo tempo, sua madrinha e sua patroa. O Guinda é um trabalhador que paga o lobolo para se casar com Ana, o que provoca sentimentos controversos em Rui. Jacopo é o mais-velho, um sábio conselheiro que sabe responder a todas as perguntas e para quem não se pode mentir.

Enquanto Rui passa as férias, procura se relacionar com as pessoas de seu convívio. Mas para isto é preciso que ele saia de casa. Ele é um menino branco que faz refeições junto com os negros, mas não na casa de seus pais, em que o negro se insere apenas como empregado; ele termina de jantar com pressa para poder se juntar aos amigos, se sentar no chão e comer a comida típica. Ele também é convidado para o casamento tradicional de Ana e Guinda, em que fica profundamente incomodado com as tradições locais – uma menina ser cobiçada pelos homens, ser entregue pela família em troca de alguma fortuna e a impossibilidade de uma mulher fazer suas próprias escolhas. Aos poucos, ele vai percebendo que não pertence nem à casa grande, nem à senzala. Mesmo assim, ele é sempre acolhido e bem recebido em todos os ambientes, graças a sua idade e simpatia com as pessoas.

Rui vai passando por um processo de amadurecimento ao mesmo tempo em que começa a fazer julgamentos críticos da realidade que o cerca. Logo, começa a tomar consciência das divisões que marcavam o ambiente de sua própria casa. Primeiro, ele começa a perceber que havia um sentimento estranho relativo à safra extraordinária de algodão daquele ano. Na cabeça de menino, queria entender por que uma superprodução não era celebrada por todos, exceto por seu pai e os administradores da colônia, orgulhosos da colheita. Jacopo lhe dizia que o algodão seria o choro e a fome de seu povo. Então, Rui começa a investigar o motivo desta apreensão, um tanto revoltosa, de Jacopo. Silenciosamente, ele sai observando todos os movimentos, até entender a opressão do sistema do cultivo obrigatório.

O quadro de tensão é crescente. Tudo se intensifica a partir da relação que Ana e o primo Pedro tem às escondidas de todos e que Rui descobre acidentalmente. Como Ana já estava comprometida com Guinda, embora ainda não estivesse casada pela igreja católica, a traição foi considerada uma grande ofensa às tradições, a ser penalizada conforme as leis e costumes locais. A situação tem um desfecho que representa a atroz violência da condição a que estavam todos confinados, um reduto de pressão prestes a estourar. Não tardaria para se iniciar a luta armada contra o colonialismo. Os pais de Rui, escondidos, já escutavam nas rádios as notícias sobre a formação do movimento – a mãe até se perguntara: “será que um dia eles saberão se governar?”

Para acessar a casa de Rui, é preciso atravessar um rio misterioso. O pai de Rui se zanga com um dos empregados que insiste em atravessar o rio à noite, sob o risco de sofrer um ataque de jacarés. Porém, este homem tenta lhe explicar que não corria o risco de ser apanhado enquanto estivesse atravessando o rio para trabalhar, próximo ao horário em que se liga e desliga o motor. Ao ser repreendido, ele desconta no patrão: “branco sabe muitas coisas, mas sobre jacaré não sabe nada!”.

A vida de Rui sempre foi dividida entre duas margens: brancos e negros, patrões e empregados, violência e paz, vida e morte. Ele transitou por todas estas instâncias, e chega um momento em que deve escolher um dos lados ou, enfim, encontrar a terceira margem deste rio.

3.12 A Costa dos murmúrios (Margarida Cardoso, Portugal, 2004, 115 min.)

Este filme de Margarida Cardoso é uma adaptação do livro homônimo de Lydia Jorge. A história se passa durante a guerra de independência em Moçambique. A personagem central é Evita, uma jovem mulher que decide se casar com Luís, um jovem militar do exército

português. Eles decidem realizar a cerimônia num hotel luxuoso de Moçambique, onde todas as mulheres dos militares se instalam enquanto esperam seus maridos voltarem de uma missão da guerra colonial.

Nesta espera, a recém-casada Evita vai percebendo que as promessas de felicidade para sua vida jamais serão correspondidas naquele contexto absurdo em que a violência está por todo o lado. Primeiro, ela descobre umas fotos em que o marido aparece cometendo atrocidades mórbidas na guerra. Depois disto, desestabilizam-se seus sentimentos pelo companheiro, que ela conheceu quando ainda eram estudantes. Ela passa, então, a observar a realidade ao seu redor, começando pelo hotel, que constituía um espaço blindado e, ao mesmo tempo, esquizofrênico. Todos mantinham uma condição de alienamento do mundo e da situação por que passavam, como se estivesse tudo em paz.

Aos poucos, Evita começa a perceber o insólito daquele contexto. Neste sentido, a trajetória de Evita é semelhante ao percurso de Rui Pedro, de *O gotejar da luz*. Ambos partem de um momento inicial de aparente paz e felicidade, até que são interrompidos por alguma revelação extremamente incômoda, que os leva a abrir os olhos para o mundo. Tanto Evita quanto Rui passam por um momento de observação da realidade, uma fase mais silenciosa, em que eles recolhem evidências da dor, do sofrimento e da opressão, num recipiente em que a tensão vem apenas crescendo. Até que toda a apreensão se desvela para um acontecimento criminoso, escancarando todos os episódios anteriores de violências, que se manifestavam de formas ora disfarçadas, ora evidentes.

Enquanto em *O gotejar da luz* este ponto culmina com o assassinato de Ana com uma catana, em *A costa dos murmúrios* a morte está generalizada, a começar pela cena emblemática da matança de flamingos. Sobre esta cena, Paulo de Medeiros faz um comentário relevante:

Trata-se de uma cena extremamente violenta que, ao mesmo tempo, representa e desloca a crueldade e o sadismo da guerra que está ocorrendo. O filme faz uma clara e direta associação à violência dirigida à mulher ao mostrar Evita, que está trajando um vestido estampado por figuras de pássaros, se encolhendo a cada som de tiro que escute (2011, p. 138, tradução nossa)⁵⁰.

No livro de Lydia Jorge, publicado em 1988, este episódio é narrado com muita força e sensibilidade, fazendo uma representação não somente da situação colonial, mas também de

⁵⁰ It is an extremely violent scene that both represents and displaces the cruelty and sadism of the war that is going on. The film makes the link to violence directed at woman extremely clear by showing Evita, who is wearing a dress printed with Bird figures, cringing with every shot that is heard.

todo tipo de violência enraizada no comportamento daqueles homens [e mulheres também] condicionados à barbaridade.

3.13 Tabu (Miguel Gomes, Portugal, 2012, 1h 58min.)

O filme de Miguel Gomes se inicia com um prólogo, que conta uma lenda: no coração do continente negro, um intrépido explorador, comandado não por ordens divinas, nem por ordens soberanas, mas sim pelo seu coração, comete suicídio depois de uma desilusão amorosa, jogando-se a um rio onde há um crocodilo que o espera. Depois disto, “por mais absurdo que pareça a todos os homens de razão”, este crocodilo passa a ser avistado num estado constante de tristeza e melancolia, sempre ao lado de uma inseparável dama antiga.

Em seguida, começa a primeira parte: “Paraíso perdido”. Há três senhoras que vivem no mesmo prédio de Lisboa: Pilar, Aurora e Santa. Pilar é portuguesa, católica e militante interessada em causas sociais. Numa mistura de solidariedade, curiosidade e entretenimento, ela começa a se comprometer com o drama de sua vizinha e amiga Aurora, uma solitária, atormentada e temperamental senhora debilitada por fragilidades mentais. A filha de Aurora é mencionada, mas nunca aparece; sabemos apenas que é ela quem dá as ordens para Santa, a empregada de afro-descendência que cuida de Aurora.

Santa é uma senhora mestiça, quieta e reservada, que lê Robinson Crusoe (um livro bastante problematizado por leituras pós-coloniais) e pratica macumba. Aurora começa a acusar Santa de maltratá-la, acreditando que a “preta” é uma enviada do diabo, que veio fazê-la pagar seus pecados. Misteriosamente, ela revela que tem “as mãos sujas de sangue” e pede ajuda à preocupada Pilar, que não sabe se acredita na amiga ou se a encaminha para um tratamento psiquiátrico. Enfim, no meio desta angústia e solidão, numa época de Natal e Réveillon, Aurora tem um ataque e é levada ao hospital. Ao receber a visita de Santa e Pilar, ela começa a dizer coisas sem sentido, acreditando que está em África e pedindo à empregada que “vá espreitar o crocodilo”. Quando está à beira da morte, ela pede que procurem um homem, Sr. Gian Luca Ventura, que, no entanto, não chega em tempo.

Começamos a perceber, então, que a África começa a fazer parte das paisagens de Portugal. Depois do enterro de Aurora, quando param para tomar um café, Sr. Ventura começa a contar para Pilar e Santa uma longa história: “Aurora tinha uma fazenda em África no sopé do monte Tabu”. A partir daí, começa a segunda parte: “Paraíso”.

Nas belíssimas paisagens de uma África idílica, passamos a conhecer a história de Aurora, no auge da sua juventude, beleza e vitalidade. Herdeira de uma grande fortuna, Aurora vivia com seu marido e criados negros numa mansão colonial. O cozinheiro, que era um feiticeiro, previu que Aurora estivesse grávida, e acertou. Ela passa os dias procurando se entreter com sua rotina alienada das circunstâncias. Ela havia recebido do marido um presente “extravagante, que apimentava a existência rotineira”: um filhote de crocodilo, para o qual ela manda construir uma lagoa na fazenda, na tentativa de domesticar o animal selvagem, a quem ela batiza com o nome “Dante”. Ocorre que o crocodilo insistia em fugir. Na segunda escapadela e aproveitando a ausência do marido, que viajava, Aurora foi encontrar o selvagem rebelde justo na casa deste homem que narra a história. Aurora e Gian Luca tornaram-se amantes no cenário campestre e romântico, alheios ao contexto que já estava agitado pelos movimentos independentistas.

O filme todo em preto e branco se desenrola sobre uma atmosfera onírica, que atinge seu auge na segunda parte. A narração do Sr. Ventura conta toda a história, reproduzida em imagens e personagens sem voz. Todos aparecem gesticulando e movendo os lábios, mas não ouvimos suas vozes; além da banda sonora marcada apenas pelos efeitos sonoros, como os sons da natureza e dos movimentos humanos, apenas a voz-over do narrador assume a condução oral da história. São exceções a esta configuração: as músicas diegéticas (primeiro, a música “be my baby” e depois, uma canção tradicional entoada por mulheres africanas) e a leitura das cartas de amor trocadas entre Aurora e Gian Luca, que sofrem por se amar, mesmo Aurora estando grávida do marido. Todos estes elementos reforçam o processo de rememoração.

Numa tensão crescente, tudo se encaminha para um final trágico em que Aurora mata, com um tiro certo de revólver, o forasteiro Mário, amigo do casal. Logo em seguida, ela dá à luz uma menina, com a ajuda de mulheres numa aldeia próxima ao local onde o crime foi cometido. Gian Luca assumiu a culpa do assassinato, deixando Aurora livre para seguir sua vida com o marido e a filha recém-nascida.

Enfim, toda esta história de amor trágico se passa tendo como pano de fundo o período colonial e suas relações opressivas. Enquanto na segunda parte, Aurora manda e desmanda nos seus criados, na primeira parte, Aurora mantém uma relação complicada com sua empregada. Nas duas situações, por um lado, ela se aproveita do poder de mandar, proveniente de sua condição social; por outro lado, ela é ameaçada pelo poder misterioso dos feitiços, que de certa forma a dominam. Gian Luca foi um colono, que se aproveitou dos privilégios do regime

colonial. Deste período, restam memórias e sentimentos nostálgicos de um “paraíso perdido”, sobre o qual restam elementos no imaginário coletivo português.

O contexto do início das lutas de independência intensifica a tensão que percorre todos os momentos do filme. Na sua última carta endereçada ao amante, Aurora pede: “que nunca revele em minha vida os monumentais crimes que cometemos”. O colonialismo foi um crime contra a humanidade. Todos os crimes, cometidos por seres tristes e melancólicos, motivados por ordens soberanas e divinas e comandados pelas emoções, que se tornam frias e rasteiras com o passar dos anos, estes crimes revelam uma esfera de insensatez e surrealismo, da qual restam loucos, moribundos e testemunhas.

3.14 Tarrafal – memórias do campo da morte lenta (Diana Andringa, Portugal, 2011, 91 min., doc.)

O Campo de Concentração do Tarrafal também foi conhecido como “campo da morte lenta”. Situado na Ilha de Santiago, em Cabo Verde, foi criado pelo governo português durante o Estado Novo e configurado conforme os modelos dos campos nazistas. Para lá, eram enviados os presos políticos mais problemáticos, como os portugueses contrários ao regime salazarista e os nacionalistas africanos que lutavam contra o colonialismo. O documentário de Diana Andringa recolhe as memórias de um dos únicos sobreviventes deste terrível cárcere, onde muitos morreram de fome, doenças não tratadas ou formas insuportáveis de tortura.

3.15 Amílcar Cabral (Ana Lúcia Lisboa, Guiné-Bissau, 2001, 59 min.)

Amílcar Cabral foi o líder político mais importante de Cabo Verde e da Guiné-Bissau e representa hoje um símbolo ideal de força e vitória. Sua atuação admirável e histórica na luta de independência foi reconhecida e prestigiada por todo o mundo. Este documentário se concentra na vida e no pensamento desta figura revolucionária, uma das mais importantes da África e do mundo, e reúne depoimentos que contam sobre sua infância, sua vivência em Cabo Verde, a passagem por Lisboa e a organização político-social das zonas libertadas.

O líder do PAIGC nasceu na Guiné-Bissau e passou a infância e adolescência em Cabo Verde. Amílcar Cabral foi um dos raros meninos africanos que teve a oportunidade de estudar nas escolas que eram frequentadas quase exclusivamente pelos filhos dos colonos portugueses. Desde muito jovem, era um aluno distinto; seus amigos contam que era generoso, andava

sempre com muitos livros e ajudava os menos estudiosos a obterem notas melhores. Foi também futebolista e poeta, embora não tenha entrado na história por nenhum destes motivos.

Enquanto vivia na Ilha de São Vicente, podia presenciar a separação racial que marcava os tempos coloniais. Depois, chegando a Portugal, logo se engajou com os movimentos políticos. Marcelino dos Santos, um dos fundadores da FRELIMO, foi quem o recebeu e encaminhou à Casa dos Estudantes do império, onde conheceu Agostinho Neto e Mario de Andrade, do MPLA, entre outros. A partir dali, Amílcar Cabral não se distanciou mais do objetivo nacionalista de obter a independência de seu país. Em Portugal, lutava-se contra o fascismo, mas o projeto que Cabral tinha em mente superava a perspectiva eurocêntrica do Partido Comunista. Suas atividades diplomáticas eram tão habilidosas, que ele conseguiu o apoio de todos os lados durante uma época em que o mundo estava dividido pela Guerra Fria.

Amílcar Cabral foi assassinado no dia 20 de janeiro de 1973, pouco antes da proclamação da independência da Guiné-Bissau e Cabo Verde, que foi imediatamente reconhecida pela Assembleia Geral da ONU.

3.16 Regresso a Nacala (Brigitte Martinez, Moçambique, 2001, 52 min.)

Quando se iniciaram os processos de descolonização, ocorreu um êxodo massivo dos colonos portugueses que viviam em África, originando mais de meio milhão de refugiados. Por exemplo, a realizadora Brigitte Martinez (*Regresso a Nacala*) nasceu em Moçambique, onde passou toda a infância, até ter que se mudar para Portugal à altura da independência. Ela fez parte de um grupo que se nomeou como “retornados”: famílias de portugueses que viviam nas colônias africanas e retornaram para Portugal após o fim do sistema colonial. Porém, muitos retornados, como a realizadora, nasceram em África e não estavam retornando para Portugal, pois nunca tinham vivido na metrópole. Estas pessoas se perceberam sem pátria, pois não se sentiam nem portugueses, nem africanos, permanecendo num dramático limbo formado pelo sistema colonial.

O documentário parte dos registros fotográficos de um português já falecido – José Henriques e Silva –, que fotografou por 15 anos, ainda durante o período colonial, a comunidade Macua que vivia em Nacala, no norte de Moçambique. A realizadora-narradora aproveita a boa reputação do fotógrafo perante a comunidade, para adentrar em suas memórias.

Esta voz-over, assumida pela realizadora, assume um papel central no filme: "Mais de 25 anos depois de partir, senti a necessidade de voltar e percorrer de novo esta estrada que

conheço pelo coração, a estrada da minha infância...". Todas as lembranças da narradora são permeadas por este tom melancólico de uma intensa saudade. Esta estrada vai até Nacala, cidade costeira do Norte de Moçambique. Nesta viagem, Brigitte se depara com a nova realidade do país independente e entrevista uma série de pessoas.

Em busca de se reencontrar com suas memórias, faz uma revisão de todo o processo revolucionário. Os discursos críticos confrontam o tempo passado com o tempo presente. Para exemplificar a opressão do sistema colonial, um dos entrevistados conta o que significava ser assimilado: “adaptar-se a uma civilização, imitar a cultura europeia”. Conforme ele conta, era proibido carregar coisas na cabeça e andar descalço. A “vantagem” era que, caso cometesse algum delito, poderia pagar uma multa, ao invés de “levar palmatória”.

Os depoimentos expressam também que a opressão continuou após a independência. “Este era o tempo de um mundo dividido em dois, sem nada no meio. Era o tempo de uma Guerra que chamavam “Fria”, aqueles que estavam longe dela e não sentiam o ardor entre as bombas”. A realizadora conseguiu obter depoimentos raros, pois quebram os silêncios acerca dos excessos cometidos pelo Estado pós-colonial. Não é fácil encontrar pessoas dispostas a falar sobre isto. Uma jovem conta que a sensação de medo prevalecia entre as pessoas. Os administradores do governo batiam nas portas das casas durante a madrugada para vigiar e controlar as idas e vindas dos cidadãos: “Para matar uma galinha em casa, para alimentar a família, era preciso falar com o secretário”. Qualquer viagem tinha que ser relatada, planejada e justificada: “para onde vai, com autorização de quem, levando que tipo de bagagem?”. Caso se desviassem da linha esperada, eram castigadas. Por tudo isto, conforme um entrevistado conta, “as pessoas começavam a preferir o colonialismo: ‘preferia a palmatória’”.

Depois da independência, a FRELIMO destruiu as igrejas e mesquitas e encaminhou a população para aldeias, onde viviam coletivamente. Mas a RENAMO era contra esta configuração. Assim, a população sofria entre dois grupos: a FRELIMO levava o povo para um lado e a RENAMO puxava para outro.

Uma série de histórias narradas pelas memórias compõem a reconstituição dos fatos que descrevem um trauma, que acometeu tanto aos entrevistados, quanto à entrevistadora.

3.17 Cartas de Angola (Dulce Fernandes, Angola / Portugal, 2011, 55 min.)

A realizadora Dulce Fernandes é uma portuguesa que nasceu em África (Angola): “Fui levada de Angola quando finalmente o último império europeu foi apanhado pelos ventos da história. Quando cheguei a Portugal soube que este era um país que não me desejava. Eu fazia parte de uma vaga de milhares de pessoas apanhadas no lado errado da história, que agora não eram mais do que ex-colonos indesejáveis no império defunto. Chamávamos retornados, aqueles que retornaram. Mas como podíamos retornar a uma terra em que nunca tínhamos estado antes?”

Ela não preserva lembranças pessoais desta terra “que nunca conheceu”, como repete em diversas ocasiões do filme, a não ser por fotos de álbuns que perdem a cor com o tempo. Neste documentário, ela realiza uma viagem para um passado esquecido, em que se cruzam duas histórias: a de sua vida particular e a dos cubanos que combateram na guerra de Angola: “Milhares de cubanos foram para a guerra em Angola. Homens e mulheres, muita gente, atravessaram o oceano em barcos e aviões para combater por uma guerra da qual nada sabiam. Eram como pequenas partículas de pó, frágeis peças humanas, tentando perceber qual era o seu papel no turbilhão de uma história incompreensível e encontrando alguma coisa sobre si próprios ao longo do caminho”.

A partir da leitura de cartas que os combatentes cubanos enviavam para seus familiares quando estavam lutando nas terras de Angola, temos acesso às memórias individuais e coletivas destes períodos de guerra, que não fazem sentido para ninguém. Os motivos históricos das ações não importam nestas cartas; e sim, os testemunhos da saudade da família, tristezas que estão guardados hoje no fundo das gavetas.

A realizadora, então, faz a seguinte pergunta: “Estas convulsões são agora nada mais que acontecimentos perdidos nos movimentos tectônicos da história. As bombas, os refugiados, os feridos, os mortos, os vivos. Pergunto-me tal como Chris Marker: quem se lembra ainda de tudo isto? A história deita suas garrafas vazia pela janela.”

3.18 Natal 71 (Margarida Cardoso, Portugal, 1999, 52 min.)

O filme lida com as memórias traumáticas daqueles que viveram a guerra colonial. Em Portugal, na época da ditadura de Salazar, não havia divulgação alguma sobre as atrocidades cometidas pelo regime. A propaganda colonial foi muito convincente para muitos portugueses,

que permaneceram na ignorância em relação à natureza repressiva do regime a que estavam submetidos. Muitos viveram os conflitos terríveis do regime salazarista e sequer pensaram sobre os absurdos que eram praticados no auge do sistema. “Natal 71” é o nome de um disco oferecido aos militares do Ultramar Português nesse mesmo ano.

3.19 *Udju azul di Yonta* (Flora Gomes, Guiné-Bissau/França/Portugal, 1992, 90 min.)

Este filme falado em crioulo foi muito aprovado pelo público da Guiné-Bissau. A história se inicia com um grupo de crianças brincando com uma corrida de pneus. No filme anterior, *Mortu Nega*, a personagem Diminga passa por estas crianças quando está na capital, à procura de ajuda médica para seu marido. É como se o realizador, agora, mudasse o foco de sua câmera e comesse a seguir aquelas crianças para narrar outra história a partir daquele ponto. Quem conduz o grupo é o menino Amílcar, que tinha o objetivo de prestar uma homenagem à luta de independência de seu país, já numa época em que as ruas da capital estão aceleradas: carros, caminhões e veículos motorizados apressados por todo lado.

Amílcar é irmão de Yonta, uma moça jovem, bonita e inteligente, que se apaixona por um homem mais velho: Vicente, um amigo da família, que combateu a favor da nação na Guerra de Independência, foi um herói nacional do passado glorioso e agora tenta se adaptar à sociedade pós-revolucionária. Depois de 1991, com a abertura política, o país transita entre a economia centralizada para a economia de mercado. Vicente é um antigo combatente, que agora é um empresário pressionado a aderir à lógica capitalista, sob a qual as conquistas da luta não chegam para todos.

Enquanto Vicente nem percebe os sentimentos de Yonta, ela recebe uma carta de amor anônima. Nesta carta, há um poema copiado de um autor europeu, que realça os olhos azuis da mulher amada e menciona elementos que nada tem a ver com a realidade da jovem negra Yonta. Conforme Flora Gomes declara em entrevista, esta história mostra como os africanos vivem copiando os modelos de fora:

Por que os olhos negros ou castanhos são considerados bonitos? [...] Provavelmente porque sempre nos foi falado que a neve é mais bonita que o sol, eu acho que é neste ponto que está nosso problema na África, e nós devemos voltar aos primeiros passos e questionar quais devem ser nossas metas de desenvolvimento, o que nós queremos e como queremos nos

desenvolver e desenvolver nossos países. Estas são as questões; Eu não proponho as alternativas (UKADIKE, 2002, tradução nossa)⁵¹.

Esta é a primeira inserção de algo aparentemente insólito na narrativa. Além disto, há o episódio em que a vizinha sofre uma ação de despejo e reorganiza o interior de sua casa no espaço público, ao ar livre e sem paredes. Depois, Vitório se desestabiliza após a visita de um camarada dos tempos de luta e começa a dançar para os urubus. Sobre esta cena, Fernando Arenas traça o seguinte comentário:

O simbolismo desta cena pode se referir ao Duga, ou à música e dança ‘de abutre’ que homenageia heróis da tradição oral da Epopeia de Sundiata, mas do ponto de vista da cultura ocidental, a cena ‘de abutre’ sugere uma qualidade predatória no recentemente encontrado lugar de Vicente dentro da Guiné-Bissau pós-colonial e pós-marxista (2011, tradução nossa)⁵².

E por fim, no casamento da colega de Yonta, ao redor de uma piscina, os adultos começam a esmorecer até dormirem enquanto um carrinho que carrega o bolo de casamento anda sozinho freneticamente. Segundo Flora Gomes, “[...] nós temos que parar pois nós começamos mal. [...] Nós temos que parar e começar tudo novamente pois o modelo, o modo como nós queremos desenvolver nosso país, corresponde ao sonho de outros” (UKADIKE, 2002, tradução nossa)⁵³. As crianças, então, terminam realizando uma dança.

Há um contraste evidente entre as gerações. Conforme Fernando Arenas diz, “Os ideais utópicos de uma sociedade pós-colonial igualitária são substituídos por preocupações mais pessoais e individualistas, como objetivos profissionais, consumo, aparência física, desejo e prazer” (2011, tradução nossa)⁵⁴.

Yonta se aborrece com Vitorio, que a rejeita e vive preso ao passado. Vitorio, por outro lado, começa a se perder num estado profundamente atormentado pela impossibilidade de manter os ideais revolucionários na nova sociedade.

⁵¹ Why are black or brown eyes not considered beautiful? [...] Probably because we have always been told that the snow is more beautiful than the sun. I think this is where our problem lies in Africa, and we should go back to the very first steps and question what our goals of development should be, what we want, how we want to develop ourselves and our countries. These are the questions; I do not propose the alternatives.

⁵² The symbolism of this scene may refer to the Duga, or the vulture song/dance honoring celebrated heroes in the oral tradition of The Epic of Sundiata, but from the point of view of Western culture, the vulture scene is suggestive of a predatory quality in Vicente’s newly found place in postcolonial and post-Marxist Guinea-Bissau.

⁵³ [...] we have to stop because we started poorly. [...] We have to stop and start all over again because the model, the way we want to develop our country, is the dream of others.

⁵⁴ The utopian ideals of an egalitarian, postcolonial society are replaced by more personal and individualistic concerns, such as professional goals, consumption, physical appearance, desire and pleasure.

3.20 O herói (Zezé Gamboa, Angola/Portugal/France, 2005, 97 min.)

Vitório foi um soldado do exército angolano, condecorado como um herói de guerra. Porém, em sua última missão, perdeu uma de suas pernas ao pisar sobre uma mina terrestre. Depois que a guerra termina, ele se torna um sem-teto nas ruas de Luanda. Sem casa, nem família, seu objetivo é apenas conseguir uma prótese no hospital, para poder se livrar das muletas. Segundo Kenneth Harrow, “A prótese representa a repetição ou mudança de um original para outra versão, permitindo-nos estabelecer uma relação com o outro, uma relação do original com o outro” (HARROW, 2013, tradução nossa)⁵⁵.

Porém, as ruas estão dominadas pelas gangues de ladrões, que são meninos jovens que roubam qualquer coisa para vender ou trocar nos mercados paralelos. É assim que sua prótese é roubada, enquanto dormia nas ruas depois de uma bebedeira. Esta passagem revela uma relação interessante entre valor de uso e valor de troca.

No hospital, com uma fila enorme de pacientes desmembrados, é impossível conseguir uma prótese nova. Então, por força do acaso, ele conhece a sensível e comprometida professora, Joana, que fica comovida com sua história. Com a ajuda do namorado, que é sobrinho de um ministro, ela tem a ideia de gravar um comunicado na rádio para contar a história de Vitório e cativar a solidariedade do povo angolano.

Enquanto isto, ele é acolhido por Judite, uma prostituta cansada desta vida, que não perde as esperanças de reencontrar seu filho, separado da mãe durante a guerra. Ela acolhe Vitório em sua casa e tenta construir uma família com ele. Depois, descobrimos que Judite é seu “nome de guerra”; seu nome verdadeiro é Maria Bárbara Simões.

Paralelamente à história de Vitorio, vemos a rotina do menino Manu, que é cuidado por sua avó, e vive à espera do retorno do pai, que também estivera na guerra. Manu é também aluno da professora Joana. Conforme as histórias se desenvolvem e se cruzam, ele acredita que Vitório seja seu pai, assim como Judite pensa que o menino poderia ser seu filho.

No entanto, o que poderia ser uma feliz coincidência, neste contexto não é mais do que uma repetição da mesma tragédia vivida por um enorme número de pessoas. Isto fica ainda mais claro quando vemos a cena em que Judite/Maria Bárbara Simões aparece numa fila interminável de pessoas que gravam mensagens para uma sessão da TV pública de Angola,

⁵⁵ The prosthesis represents a repetition or change of an original to another version, enabling us to establish the relationship to the Other, to establish the relationship of the original One to the Other.

chamada Ponto de Reencontro, na esperança de encontrar entes queridos separados pela guerra⁵⁶, uma guerra que parece não acabar nunca.

Kenneth Harrow faz um comentário importante desta cena:

Em uma cena-chave, testemunhamos a transmissão pela televisão de apelos para encontrar parentes desaparecidos feitos antes das câmeras por uma fila sem fins de órfãos, viúvas e possíveis parentes. A questão da perda, da desconexão e do descartável é manifestada pela prótese de Vitorio, anteriormente roubada durante o filme (2013, tradução nossa)⁵⁷.

O filme ilustra a permanência dos efeitos da guerra: famílias desintegradas, heróis desmembrados, milhares de crianças órfãs abandonadas à própria sorte nas ruas. As únicas saídas são encontradas na solidariedade do povo, que tenta se ajudar como pode, já que o governo parece estar cego, surdo e mudo. Segundo Fernando Arenas, “O herói Gamboa busca expor a falta de responsabilidade da parte do governo angolano em lidar com as questões sociais mais urgentes” (2011, tradução nossa)⁵⁸.

Assim, o filme apresenta múltiplas camadas, que compõem um retrato de muita expressividade dramática da situação que se vivia na capital de Angola logo após a guerra, em que as famílias tentavam se reconstituir e recuperar uma vida digna.

3.21 Hóspedes da Noite (Licínio Azevedo, Moçambique, 2007, 53 min.)

Depois do fim da guerra, houve uma intensa migração para as cidades. Muitas pessoas ficaram sem casa, família, trabalho ou qualquer mínimo recurso. A única saída encontrada por elas foi se mudar para as capitais, que ficaram superlotadas, com pessoas amontoadas tentando ganhar a vida de qualquer forma.

Este documentário mostra a vida de milhares de famílias que vivem nos cantos de um antigo hotelão desativado. O Grande Hotel foi fundado em 1953, na cidade da Beira, em Moçambique. Com 370 quartos, uma imensa piscina, muito luxuoso e com uma bela arquitetura, o empreendimento foi destinado ao público colonial e representa a ostentação deste

⁵⁶ Conforme Fernando Arenas (2011) conta, esta cena foi feita durante as gravações reais do programa de TV que foi ao ar naquele período.

⁵⁷ In one key scene, we witness the telecasting of appeals to locate lost relatives made before the cameras by an endless line of orphans, widows, and bereaved relatives. The tropes of loss, disconnection, and the discarded are made manifest by Vitorio's prosthesis which is stolen early in the film.

⁵⁸ Gamboa's *The Hero* aims to expose the lack of responsibility on the part of the Angolan government in addressing urgent social issues.

período. Atualmente, são apenas ruínas de um prédio condenado ao desmoronamento e uma enorme ocupação. Aproximadamente 3.500 pessoas moram ali, espalhando-se pelos antigos cômodos e corredores, algumas há mais de 20 anos, sem eletricidade e sem água.

3.22 A árvore dos antepassados (Licínio Azevedo, Moçambique, 1993, 52 min.)

O realizador Licínio Azevedo nasceu no Brasil (Porto Alegre) e se mudou para Moçambique à altura da independência, onde começou a trabalhar no INC. Ele dirigiu um grande número de filmes, entre documentários e ficções, que tratam de diversos assuntos para o entendimento da realidade pós-colonial e pós-guerra de Moçambique. Segundo Fernando Arenas,

O conjunto dos filmes de Azevedo oferece um mosaico da vida contemporânea em Moçambique por meio das experiências de pessoas comuns vivendo sob circunstâncias extraordinárias. O *ethos* humanístico de Azevedo é a força por trás de sua prática cinematográfica, na qual ele retrata a sociedade moçambicana em uma multiplicidade de vozes (2011, tradução nossa)⁵⁹.

Estes retratos, em muitos casos, são falados em língua nativa. Nos documentários de Licínio, não há uma voz-over que narra aquilo que se observa:

A práxis cinematográfica de Azevedo revela um grande parentesco com o “modo observacional” de documentários descrito por Bill Nichols em seu clássico *Representing reality* (1991), que preconiza a não-intervenção do cineasta. Fiel a seu passado de colaborador de Jean Rouch, Azevedo segue em seus documentários algumas das convenções do cinema *verité* – que constitui uma excelente ilustração do modo observacional descrito por Nichols – como a distância discreta entre a câmera e os sujeitos, a natureza não-dramática e não-ensaiada da performance dos atores, o uso de uma câmera manual, locações autênticas, sons naturais e um ostensivo e minucioso trabalho de pós-produção (ARENAS, 2011, tradução nossa)⁶⁰.

⁵⁹ The ensemble of Azevedo’s films offers a mosaic of contemporary life in Mozambique through the experiences of common people living to an extent under extraordinary circumstances. Azevedo’s humanistic ethos is the driving force behind his filmmaking practice where he portrays Mozambican society in a multiplicity of voices.

⁶⁰ Azevedo’s filmmaking praxis reveals great kinship with the “observational mode” of documentary film as described by Bill Nichols in his classic *Representing reality* (1991), which stresses the nonintervention of the filmmaker. True to his collaborative background with Jean Rouch, Azevedo’s documentaries follow some of the conventions of cinema *verite* – which constitutes an excellent illustration of the observational mode described by Nichols – such as the nonobtrusive distance between camera and subjects, the largely unstaged and nondramatic nature of the actor’s performances, the focus on ordinary people, the use of a hand-held camera, authentic locations, natural sounds, and ostensibly little postproductions.

No filme *A árvore dos antepassados*, o realizador capta uma face humana/espiritual do período crítico de transição da nação moçambicana entre a guerra e paz. Neste período, iniciava-se a política de multipartidarismo e reconstrução do país (ARENAS, 2011).

Durante 15 anos de guerra em Moçambique, um milhão e meio de moçambicanos procuraram refúgio nos países vizinhos. Fugindo dos tenebrosos conflitos às pressas, muitos não tiveram tempo para se despedir de suas casas, onde, além de pertences, deixaram também as árvores dos antepassados.

Este filme mostra um grupo que partiu da província do Tete, no norte de Moçambique, e se refugiou em Malawi. Depois que a guerra chega ao fim, estes refugiados tentam retornar para suas casas. As mulheres caminham quilômetros a fio, carregando bagagens na cabeça e crianças nas costas. Todos tentam recomeçar a vida, mesmo sem reencontrar os familiares que morreram na guerra. Os perigos partem de todos os lados: da terra desértica, das cobras, das minas enterradas e dos homens, que parecem ter se transformado em hienas.

A cena final representa o ritual simbólico de abençoar as árvores com uma mistura de água e farinha para honrar os espíritos dos antepassados, denotando uma relação simbiótica entre os humanos e a natureza.

3.23 A colheita do diabo (Licínio Azevedo, Moçambique/França, 1990, 52 min.)

Neste filme, o realizador se debruça sobre um conflito entre uma povoação que depende de sua colheita, porém a terra está condenada por minas enterradas. O nome vem da menção ao fogo que explode a partir do interior da terra. O filme foi muito mal recebido pelas autoridades da época, devido a uma questão de tribalismo, e, por isto, não foi exibido em Moçambique durante muito tempo.

3.24 Acampamento de desminagem (Licínio Azevedo, Moçambique, 2005, 60 min.)

Este filme acompanha um grupo de homens, que se encaminha para um lugarejo no interior, com a missão de realizar a desminagem de um campo. Primeiro, apresentam-se o comandante e o representante da comunidade local, que procuram se entender para que trabalhem em paz. Depois, começam a montar a base de apoio, onde viverão por um longo período. Os integrantes da equipe são antigos soldados da guerra, que combateram de qualquer

um dos lados, agora unidos na mesma equipe. Alguns preservam seus nomes de guerra: “Van Damme”, “Rambo”. Outros eram ladrões, homens que estavam lançados à vida do crime. Conforme Fernando Arenas explica,

Alguns batalharam em lados opostos na Guerra que devastou Moçambique. Outros eram civis, e, para eles, o trabalho em mineração [desminagem] é uma alternativa ao eterno desemprego ou a uma vida no mundo do crime. Morando todos juntos em cabanas, os trabalhadores permanecem por longos períodos longe de suas famílias. Todos os dias arriscam suas vidas juntos. São de fato um grupo muito especial de homens (2011, tradução nossa)⁶¹.

A organização do trabalho parece uma operação de guerra: há uma série de equipamentos, recursos médicos e cães farejadores. O barulho do estouro da mina, que antes significava uma tragédia, agora é sinal de sucesso na operação da desminagem. E os homens, que uma vez foram bandidos, agora se tornam heróis. A guerra terminou, porém milhares de minas permaneceram debaixo da terra, ameaçando a vida de inocentes civis, crianças, homens e mulheres. Para os campos mapeados, é possível realizar a desminagem, mesmo sob exaustivos esforços. Quando não há mapa, conta-se com a sorte.

3.25 A guerra da Água (Licínio Azevedo/Brigitte Bagnol, Moçambique, 1996, 73 min.)

Na cena inicial do filme *O tempo dos leopardos*, comentado no capítulo anterior, os soldados do exército português partem os potes d’água que as mulheres levavam sobre a cabeça. Muitas vezes, estas mulheres precisavam marchar por mais de 12 horas para conseguir fornecer água para a família, que quase morria de sede. Talvez tenha sido a perversidade desta ação, que tenha inspirado Licínio Azevedo a realizar o filme chamado *A guerra da água*.

A guerra agravou os problemas com abastecimento de água que a população de Inhambane, no interior de Moçambique, já enfrentava. Em tempos de seca, a esperança para a sobrevivência são os furos de água e as cisternas, muitas das quais foram destruídas pelos combatentes. Houve casos em que os soldados destruíram os próprios poços, para que o inimigo também fosse privado do recurso.

⁶¹ Some fought on opposite sides in the war which ravaged Mozambique. Others were civilians, and for them, the demining work is an alternative to unemployment or a life of crime. Living all together in tents, they stay for long periods far from their families. Every day they risk their lives together. They are indeed a very special group of men

O ponto de vista é direcionado às mulheres, que são as responsáveis por trazer água, muitas vezes carregando crianças no colo, enfrentando longas filas e, ainda, cuidando dos filhos, do marido, da casa e do cultivo de alimentos. Em meio à severa crise que a população vinha enfrentando, um carpinteiro é chamado para escavar o tronco de um "embondeiro" [espécie de baobá] e construir uma cisterna comunitária, que permanecerá para servir às próximas gerações.

3.26 Ilhéu de Contenda (Lopes, Cabo Verde, 1995, 110 min., ficção)

O cineasta e artista plástico Leão Lopes nasceu em Cabo Verde, em 1948. Baseado no romance histórico homólogo do escritor cabo-verdiano Teixeira de Sousa, a narrativa começa ainda durante os tempos coloniais, em 1963. Eusébio é um homem branco, que faz parte de uma família tradicional de portugueses que vivem na Ilha do Fogo, em Cabo Verde. Os negócios da família já não são mais tão prósperos quanto antigamente; toda a estrutura colonial de classes vem passando por intensas mudanças. Depois da morte de sua mãe, Eusébio passa a administrar as propriedades da família e começa a enfrentar situações difíceis que se tornam ainda mais tensas com a ascensão dos mulatos na sociedade. Conforme Fernando Arenas explica, “A influência econômica dos portugueses brancos está em declínio, enquanto a dos mulatos está em crescimento graças ao envio de emigrantes de Cabo Verde aos Estados Unidos” (2011, tradução nossa)⁶².

Neste processo, podemos observar a formação de uma nova identidade nacional que faz uma síntese entre as culturas portuguesa e africana e combina elementos tradicionais com a modernidade:

A “distante proximidade” entre as culturas portuguesas e cabo-verdianas no contexto da sociedade colonial como retratado em *Ilhéu de Contenda* perdura no período pós-colonial, no qual a migração cabo-verdiana para Portugal e a dependência econômica tornaram-se questão fundamentais nas relações entre as duas nações (ARENAS, 2011, tradução nossa)⁶³.

⁶² The economic clout of Portuguese whites is in decline while that of mulattoes is on the rise thanks to the remittances from Cape Verdean emigrants in the United States.

⁶³ The “distant proximity” between Portuguese and Cape Verdean cultures in the context of colonial society as portrayed in *Isle of Contention* endures in postcolonial times where Cape Verdean migration to Portugal and economic dependence have become fundamental questions in the relations between both nations.

3.27 O Testamento do Senhor Napomuceno (Francisco Manso, Portugal/Cabo Verde, 1999, 110 min.)

O filme é baseado no romance homônimo de Germano Almeida e conta a história de Napomuceno da Silva Araújo, um dos homens mais ricos de Cabo Verde. A história de sua vida é contada a partir dos registros deixados em seu testamento, lidos por sua filha Graça, que é interpretada pela atriz brasileira Maria Ceíça.

Segundo Fernando Arenas, este filme é assumidamente um filme comercial, que prioriza imagens bonitas das paisagens, uma história divertida, atores carismáticos e uma linda trilha sonora (ARENAS, 2011). Ele destaca também:

O exuberante Testamento é um notável caso que testou a viabilidade mercadológica de coproduções cinematográficas pan-lusófonas, envolvendo multifacetados talentos de países falantes de Língua Portuguesa, com um forte componente brasileiro, destinado não somente ao público lusófono, mas também a um mercado internacional mais amplo além do mundo que fala português (2011, tradução nossa)⁶⁴.

3.28 O Grande Kilapy (Zezé Gamboa, Angola/Brasil/Portugal, 2012, 100 min.)

“Kilapy”, em kimbundu, significa calote ou golpe, algo que designa um esquema planejado de pedir emprestado e não pagar. “O Grande Kilapy” conta a história de Joãozinho, um rapaz negro que vive em Angola no final do período colonial (anos 1960 / 1970). Interpretado pelo ator brasileiro Lázaro Ramos, ele é um personagem muito familiar ao público brasileiro: o típico malandro, bom camarada, amigo de todos, uma pessoa simples que quer curtir o bom da vida e fazer sucesso entre as mulheres, brancas ou negras. Por sua audácia e ousadia, ele acaba incomodando os segmentos mais tradicionais da sociedade, que se aproveitam da repressão do regime colonial português. Então, ele passa a ser perseguido, pois é considerado um elemento subversivo e adepto de ideias políticas proibidas.

O filme foi amplamente exibido no Brasil, lançado em várias salas de cinema em 2014, e tem sido exibido também na programação do Telecine Cult.

⁶⁴ The exuberant Testamento is a remarkable case that tested the market viability of pan-Lusophone film coproductions involving multifaceted talent from Portuguese-speaking countries, with a strong Brazilian component, aimed not only at Lusophone audiences but also at a larger international Market beyond the Portuguese-speaking world.

3.29 O Jardim do Outro Homem (Sol de Carvalho, Moçambique, 2006, 80 min.)

Sofia é uma jovem que sonha em ser médica. Para isto, ela acorda cedo todos os dias e enfrenta todos os tipos de dificuldades para frequentar a escola: é preciso vestir um uniforme e comprar livros que lhe custam muito dinheiro; atravessar um longo trajeto a pé ou de ônibus; lidar com o preconceito da família, que não compreende que a jovem estude ao invés de ajudar nas tarefas da casa; estudar numa casa onde todos dividem o mesmo ambiente, parcialmente configurada conforme o modelo tradicional rural; lidar com o namorado, que não entende que a menina não esteja exclusivamente disponível para ele.

Mesmo com todas estas dificuldades, Sofia persevera na luta diária para continuar os estudos. Porém, nesta escola as meninas enfrentam mais um tipo horrendo de chantagem: para serem aprovadas nos exames, são aliciadas a ter relações sexuais com os professores. Sofia acaba se tornando vítima de uma destas chantagens depois de ter sido flagrada passando as respostas de uma prova para o colega. Para que receba uma nota positiva e possa continuar os testes para entrar na universidade, o professor Mangueira exige dela um favor sexual.

Para agravar toda a situação, a ameaça de contrair AIDS é uma constante neste contexto em que inúmeras pessoas estão infectadas pelo HIV e, mesmo assim, os homens se recusam a utilizar o preservativo.

Conforme Fabiana Carelli destaca, este filme foi produzido com um orçamento de 850.000 euros, um valor altíssimo para os padrões dos cinemas africanos que temos visto (2014, p. 14).

A protagonista Sofia se constitui como personagem heroica. Ela enfrenta, diariamente, diversas imposições sociais e, na maioria das vezes, seu percurso é solitário. Seus desejos, suas características e sua trajetória constituem uma exceção à realidade de seu país.

De modo muito evidente, a trajetória de Sofia pende à constituição de um sujeito individual muito próximo daquele tal como definido no romance de formação europeu, porém no seio de uma sociedade em que o paradigma tradicional é diverso. Ela é, ainda que extremamente jovem, uma “self-made woman”, alguém que se faz por si mesma e cuja vida se materializa enquanto resultado das próprias escolhas (CARELLI, 2014, p. 16).

Neste sentido, Fabiana Carelli diz que a personagem deste filme aponta para um caminho contrário ao valor da coletividade, que caracterizaria a desejada imagem da nação africana.

3.30 *The Gaze of the Stars/Africa Dreaming* (João Ribeiro, Moçambique, 1997, 26min.)

Este curta-metragem, que faz parte de uma série intitulada “Africa dreaming”, é a adaptação de um conto de Mia Couto. Nesta história, o menino Betinho caminha pelas ruas de um bairro periférico de uma cidade para buscar água. No caminho, um barulho que parte de uma casa fechada lhe chama atenção: um homem (Saide) batia ferozmente na mulher (Julia). Assustado, o menino curioso foge derrubando a água após ser flagrado e ameaçado por Saide. O único que conhece Julia é o tio de Betinho, Salomão, que conta que ela era a mulher mais bonita que já havia passado por ali. Os vizinhos imaginam que Julia não saia de casa, pois não quer mostrar o rosto machucado. Até que um dia, eles resolvem invadir a casa do casal para pôr um fim aos maus tratos abusivos de Saide.

3.31 *Night Stop* (Licínio Azevedo, Moçambique, 2002, 52 min.)

O filme faz parte de uma coleção intitulada “Steps for the future”, que aborda temas relacionados a AIDS no continente africano. Desta série, há outros filmes de realizadores relacionados aos países africanos de Língua Portuguesa. Por exemplo, os filmes: *A miner’s tale*, de Gabriel Mondlane; *Dancing on the edge*, de Karen Boswall e *Eclipse*, de Orlando Mesquita. *Night Stop* mostra a vida precária das prostitutas que vivem na beira de uma estrada, atendendo aos caminhoneiros que passam por ali, num ambiente que mistura a violência e ameaça constante da morte com o companheirismo e a luta destas mulheres.

3.32 *Pele* (Fernando Vendrell, Portugal, 2006, 102 min.)

Olga é uma mulher incrivelmente bonita, que causa intensa agitação entre os homens. Aos 23 anos, ela é a melhor aluna da faculdade, herdeira de uma enorme fortuna e tem planos para uma carreira brilhante. Porém, há uma questão que a interrompe: sua cor de pele. Filha de uma relação accidental entre um empresário português, que vive em Angola, com uma mulher negra africana, Olga é mestiça e se sente profundamente diferente de todos com quem convive no meio elitista. Apesar de ter sido adotada pela ex-mulher do empresário e criada com todo carinho e estrutura, Olga vive um conflito com seu passado, com o não reconhecimento de sua mãe e com a distância do pai, conjugando todos estes elementos em sua cor de pele. Alguns

eventos começam a desestabilizá-la: ela é recusada a participar do corpo docente da faculdade, apesar de ser a melhor aluna, e seu pai retorna depois de quase 20 anos. Tudo isto a desperta para um novo caminho, que começa a fazer mais sentido para ela: o teatro musical.

3.33 *Cape Verde, my love* (Ana Lucia Ramos Lisboa, Cabo Verde, 2007, 77 min.)

Três mulheres são amigas, que vivem em Cabo Verde e se encontram eventualmente. Porém, a vida delas muda quando o marido de uma delas estupra a filha de 13 anos da amiga. A menina fica grávida e a amizade entre elas não pode mais ser a mesma.

3.34 *Tree of Blood/Pau de Sangue/Po Di Sangui* (Flora Gomes, Guiné-Bissau, 1996, 90 min., ficção)

Na tabanca que tem o nome sugestivo “Amanha Lundju”, existe uma tradição segundo a qual uma árvore deve ser plantada para cada criança que nasce. Porém, subitamente, uma tragédia acontece: as árvores começam a morrer [ao som de serras elétricas] e o rio começa a secar. Calacalado [que também tem um nome expressivo: aquele que não deve, mas não para de falar; aquele a quem tentam silenciar] é o tradicional curandeiro da vila, que leva o povo a uma viagem ao deserto em busca da causa deste misterioso acontecimento. Eles acabam descobrindo que a solução não está no exterior, e sim no retorno para a própria vila e na releitura moderna das tradições que sustentaram seus antecessores.

Além de retratar as relações familiares, em torno da família de dois irmãos gêmeos, segundo Fernando Arenas, o filme retrata um conflito moderno sobre o meio-ambiente:

[...] conflito entre um modo de vida que segue práticas culturais em harmonia com a natureza e com o espírito de ancestrais, e uma vida regida pelas demandas do capitalismo global que pode, em última instância, levar à destruição da natureza e ao desaparecimento de culturas humanas (uma preocupação que não se restringe à Guiné-Bissau ou à África (2011, tradução nossa)⁶⁵.

⁶⁵ [...] struggles between a way of life that follows traditional culture practices in harmony with nature and the spirit of the ancestors, and a life governed by the demands of global capitalism that may ultimately lead to the destruction of nature and the disappearance of human cultures (a concern not exclusively Guinean or African).

3.35 Fogata (João Ribeiro, Moçambique, 1992, 18 min.)

O filme de curta-metragem é uma adaptação do conto “A fogueira”, de Mia Couto. Em algum lugarejo no interior de Moçambique, um casal vive em paz, quando o marido revela que está preocupado com a morte da esposa. Ela se sente bem e não sente a proximidade da morte, mas, mesmo assim, ele decide preparar um túmulo para ela. No entanto, é ele quem fica doente e teme não ser suficientemente forte para concluir sua missão.

3.36 Tatana (João Ribeiro, Portugal/Moçambique, 2005, 14 min.)

Este curta-metragem é baseado no conto “Saíde, o Lata de Água”, presente no livro *Vozes anoitecidas*, de Mia Couto, e lida com a relação entre os mortos e os vivos numa comunidade rural de Moçambique.

3.37 Desobediência (Licínio Azevedo, Moçambique/Portugal, 2002, 92 min., ficção)

Este filme causou bastante polêmica. Mistura entre ficção e documentário, a história parte de uma notícia de jornal que relatava um caso criminoso envolvendo uma família camponesa de Moçambique. A mãe de Otília⁶⁶ foi acusada de ter causado o suicídio do marido. Diziam que ela tinha um “marido-espírito” que a levava a desobedecer o marido vivo. Numa carta descoberta durante as cerimônias fúnebres, o suicida determina que seus cinco filhos sejam entregues ao seu irmão gêmeo e afirma que aquela mulher que não lhe obedecia só lhe causara desgosto. Para provar a sua inocência, recuperar os filhos e os poucos bens que o casal possuía, a mãe de Otília submete-se a dois julgamentos: o primeiro num tribunal e o segundo, num curandeiro. Ela é absolvida nos dois, porém, os familiares do morto vingam-se dela de uma maneira atroz, mesmo ela estando grávida de gêmeos.

No filme, os fatos são encenados pelos próprios envolvidos no caso (exceto o marido falecido, obviamente, que foi encenado pelo irmão gêmeo), que interpretam eles mesmos. Acontece que a realização do filme modifica o rumo dos acontecimentos, ainda durante as filmagens. Durante um depoimento exibido no filme, a mãe de Otília diz que se receber o

⁶⁶ Naquela sociedade, ter filhos é tão importante, que os pais começam a ser chamados como “mãe de (primeiro filho)” ou “pai de (primeiro filho)”.

dinheiro prometido a ela pela equipe de produção, ela poderá comprar bananas para revender na cidade e conseguir, assim, uma forma de sustentar os filhos.

Em outro momento, o irmão do falecido diz que não pode representar a cena do suicídio, a menos que receba mais dinheiro. Em diversos momentos, os produtores precisam reafirmar para todos que aquilo é uma encenação, como um teatro, e que o objetivo da equipe não é mudar os costumes tradicionais dali. Mesmo assim, um senhor se aborrece com as filmagens e alerta para o perigo das intervenções, alegando que os espíritos não aprovarão aquilo: “pensei que queriam que eu subisse a montanha, mostrasse a paisagem, mas estão a preparar um caixão”.

3.38 A ponte (Licínio Azevedo, Moçambique, 2001, 52 min.)

Chimanimani é uma das regiões mais bonitas de Moçambique, que tem forte potencial turístico. Investimentos na reserva natural poderiam promover o desenvolvimento local e beneficiar a comunidade que vive isolada do resto do país. Porém, o primeiro passo para tirar esta comunidade do isolamento é a construção de uma ponte. Inicia-se, então, uma tarefa trabalhosa que revela os conhecimentos intuitivos de engenharia dos homens que vivem ali, que se juntam para construir uma ponte a partir de recursos quase exclusivamente naturais.

Apesar do intenso esforço coletivo destes homens para construir a ponte, o sucesso do empreendimento depende também da aprovação dos espíritos e das forças da natureza, conforme um mais-velho explica: “pensamos que é necessário fazer-se uma cerimônia na antenna. Tudo será mais fácil, a preservação dos recursos naturais, o controle das queimadas, porque os espíritos estarão do nosso lado. Eles irão ver que as pessoas de fora trabalham com conhecimento das regras da zona, que não estão a trabalhar com base na força, mas, sim, entendendo-se com os naturais daqui.

O que aconteceu é porque os espíritos pensam que vocês são daqueles que chegam numa zona, ocupam-na e dizem que já lhes pertence e que não têm nada a ver com os naturais da zona, nem com as cerimônias deles. Os espíritos querem chamar-vos a atenção para que não façam desmandos, para que se entendam com os naturais daqui.”

3.39 Os flagelados do vento leste (António Faria, Cabo Verde, 1987, 100 min.)

Cabo Verde é um país insular cujas terras são fatigadas pela falta de condições naturais para o cultivo. As ilhas vulcânicas enfrentam meses seguidos sem chuva e com fortes ventos. Para os cabo-verdianos que dependem da agricultura nestas condições extremamente adversas, dos espíritos ou dos vivos que emigraram em busca de trabalho, ou do governo que se esquece da existência destas comunidades, a morte é uma ameaça constante. Os dois filmes a seguir tratam desta mesma situação dramática:

3.40 Terra Longe (Daniel Thorbecke, Cabo Verde/Portugal/Alemanha, 2003, 76 min.)

3.41 Os rebelados no fim dos tempos (Jorge Murteira, Cabo Verde/Portugal, 2002, 52 min.)

3.42 *Mionga Ki Ôbo* - Mar e Selva (Ângelo Torres, São Tomé e Príncipe, 2005, 52min., doc)

Este documentário fala sobre a vida dos angolares, que são os mais antigos habitantes da ilha de São Tomé e Príncipe. Ângelo Torres é um ator santomense, que participou de muitos filmes presentes neste *corpus*, tais como *Nha Fala* (como Yano), *A Costa dos Murmúrios* e *Ilha dos escravos*, sem contar um grande número de filmes portugueses e brasileiros bastante reconhecidos. Como diretor, ele conta sobre sua terra, a rotina dos homens e mulheres, as crianças que sonham em ser jogadores de futebol e os casos da pequena cidade.

Segundo a lenda, contada na forma de uma animação, os angolares chegaram depois de um naufrágio: um navio negreiro afundou e os sobreviventes nadaram até a costa, ainda presos por correntes e sob o risco de serem pegos por tubarões. Para este povo, que hoje vive, sobretudo, da pesca, o mar é um símbolo de afirmação, repleto de perigos e mistérios. Assim, ele procura realçar os símbolos e crenças deste povo, com a nítida intenção de delinear elementos que formam a identidade santomense.

3.43 A Ilha dos Espíritos (Licínio Azevedo, Moçambique, 2010, 63 min.)

Com roteiro de Luis Bernardo Honwana, este documentário conta a história de uma pequena ilha cheia de histórias. A Ilha de Moçambique foi um ponto de passagem de diversas culturas: chineses, árabes, portugueses e outros países europeus. Muito bem localizada no Oceano Índico, encontram-se ali muitos naufrágios, com vestígios muito antigos, que são estudados atualmente por historiadores e arqueólogos. O filme mostra também o cotidiano dos habitantes, suas atividades, hábitos e cultura.

Conforme Fabiana Carelli aponta no artigo *Island of Spirits*, o filme passa a impressão de que a chegada à ilha se dá pelo mar, pelas estradas, pelo continente e pelo exterior. Além de mostrar lindas paisagens, que demonstram a vocação turística do local, o cineasta foca sua câmera às pessoas, em suas vidas “normais”: “[...] Azevedo parece argumentar que nenhum lugar é o mesmo sem a presença de pessoas, ou sem ser o resultado cultural de relações sociais entre seus habitantes” (CARELLI, 2012, p. 266, tradução nossa)⁶⁷.

Entre diversos elementos que intercalam a realidade de uma grande família, que vive aos cuidados de uma mulher acolhedora, as manifestações culturais da ilha e seus tesouros arquivados [já que ali passaram diversas civilizações, que deixaram traços de suas culturas, além de um grande número de barcos afundados], Ilha dos Espíritos compõe um ponto multicultural, que projeta o modelo da nação [vale lembrar que o nome da ilha é Ilha de Moçambique]:

Lutadores pela independência e herdeiros dela, eles ainda sonham com uma nação na qual Leste e Oeste, passado e presente, costa e ilha, tradições portuguesas, árabes e muitas outras, idiomas e etnicidades possam ser vitoriosamente unidas em uma mistura totalmente original. Ao recriar em linguagem cinematográfica um lugar perdido no passo, eles parecem ter seus olhos voltados em direção a um futuro há muito tempo aguardado (CARELLI, 2012, p. 267-8, tradução nossa)⁶⁸.

⁶⁷ Azevedo seems to argue that no place is what it is without its people, or without being a cultural result of the social relations among its inhabitants

⁶⁸ Fighters for and heirs of the Independence, they still dream of a nation in which East and West; past and present; coast and island; Portuguese, Arab, Bantu and other traditions, languages and ethnicities could be successfully united in a completely original blend. Filmically re-creating a place lost in past, they seem to have their eyes fixed towards a long-attempted future.

3.44 Oxalá cresçam pitangas (Ondjaki/Kiluanje Liberdade, Angola/Portugal, 2006, 62 min.)

O filme procura fazer um retrato de Luanda e seus arredores. A partir do relato de alguns personagens da cidade, são promovidas reflexões sobre a música, o ritmo e a linguagem que acompanham o movimento da capital de Angola. Com fragmentos da história e da condição atual de Luanda, os realizadores procuram traçar a perspectiva humana e realista que forma alguns elementos da identidade angolana.

3.45 *The Great Bazaar* (Licínio Azevedo, Moçambique, 2005, 58 min.)

Paíto é um menino de 12 anos que vende bolinhos na rua, feitos por sua mãe. Um dia, ele precisa sair para comprar farinha, porém reconhece uma oportunidade para ganhar um dinheiro extra: se comprar um maço de cigarros, ele pode vender por unidade e lucrar. Porém, um grupo de jovens assaltantes rouba o maço que ele acabara de comprar com o dinheiro da mãe. Então, ele decide não voltar para casa enquanto não recuperar o que perdeu. Assim, ele chega à cidade e procura trabalhar de alguma forma, utilizando seu carisma e criatividade. Logo ele conhece Xano, um garoto de sua idade. Apesar das diferenças, eles se tornam amigos nesta aventura de viver numa realidade caótica. O filme retrata a vida movimentada destes mercados informais, em que todos os tipos de itens são reinventados, revendidos, reciclados. Segundo Fernando Arenas, o filme mostra “[...] a experiência do pobre como objeto, ao mesmo tempo que fornece uma profusão de detalhes sobre a vida cotidiana no mercado africano (2011, tradução nossa)⁶⁹.

3.46 *Nha Fala* (Flora Gomes, Guiné-Bissau, 2004, 110 min.)

Nha Fala é um filme surpreendente em vários aspectos. Para começar, é uma comédia musical e, conforme Fernando Arenas, “[...] comédias musicais são uma raridade no contexto do cinema africano, apesar do fato de a música e a dança serem algumas das mais ricas manifestações culturais no continente” (2011, tradução nossa)⁷⁰. Neste filme, o que predomina

⁶⁹ [...] the experience of the poor as an object of representation at the same time as it provides a profusion of details regarding everyday life in the African Market.

⁷⁰ Musical comedies are a rarity in the context of African cinema in spite of the fact that music and dance are some of the richest cultural manifestations on the continent.

e contagia o expectador é o alto astral; cheio de alegria, personagens contentes, cenas festivas, cantantes, dançantes e coloridas, *Nha Fala* conta a história de Vita, uma linda jovem que busca um caminho para a vida. As filmagens foram feitas em Cabo Verde e a língua falada é o crioulo da Guiné-Bissau. Nesta língua, “*nha fala*” quer dizer, simultaneamente, “*minha voz*”, “*meu destino*”, “*minha vida*” e “*meu caminho*”. Apesar de muito festivo, o filme nada tem de alienado. No mesmo clima descontraído e bem-humorado da narrativa, há críticas profundas sobre o passado colonial, os novos modelos políticos em vigor e o futuro incerto da nação.

O filme se inicia com a cena de um velório. Ao som de uma voz feminina, as crianças caminham calmamente por uma praia carregando o corpo de um papagaio. Interessante perceber que enquanto no filme anterior de Flora Gomes, *Udju azul di Yonta*, dançava-se para os urubus – animais que se alimentam dos mortos –, aqui a cerimônia é feita para uma ave que repete tudo que ouve. Conforme as crianças caminham, também podemos observar algumas ruínas na paisagem. Esta abertura chama a atenção para a questão do enfrentamento ao passado, numa atitude de recusa à mera cópia dos modelos anteriores, interrompida por uma abrupta e grosseira ocidentalização daquela realidade.

Esta interrupção se dá pelo veículo de Yano, que atravessa em alta velocidade. Yano é o (ex)namorado de Vita, cujo nome é bastante emblemático, conforme Fabiana Carelli aponta:

[...] uma referência ao deus latino Janus, porteiro celestial, cujas duas faces olhavam uma para o passado e a outra para o futuro e cujo nome deu origem ao do mês de Janeiro (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1990, p. 512). Jano era também o deus latino das indecisões, porque cada cabeça falava uma coisa ao transeunte que lhe perguntava algo. (2012, p. 5).

Vita não se interessa mais por Yano, que continua tentando reconquistá-la. Ela revela que preferia o Yano de antes, aquele que não enriquecia através de operações duvidosas de comércio. Além disto, a jovem de beleza estonteante recebeu uma bolsa de estudos em Paris e se prepara para sua partida. Enquanto despede-se dos amigos, ela participa de diversos números musicais, que abordam diversas questões, como o trabalho, a democracia e as instituições religiosas. Por onde ela passa, todos a seguem: as crianças, os loucos, os ex-combatentes, os doentes, homens e mulheres. Há uma personagem, que se chama Caminho, que carrega a estátua de Amílcar Cabral durante todo o tempo, buscando um local para homenageá-lo. A multidão vai crescendo e se transformando numa grande festa de rua, que parece contagiar a todos que passam.

Paradoxalmente, nesta terra em que todos cantam vitalmente, Vita não pode cantar. Segundo uma tradição familiar que acomete as mulheres de sua família, se ela cantar, morrerá. Porém, ao chegar a Paris, ela conhece Pierre, um músico por quem se apaixona e começa a namorar. Depois de ter a primeira relação sexual com ele, Vita canta. O namorado imediatamente reconhece um potencial de sucesso em sua voz e, apressadamente, a leva ao estúdio para gravar um disco. Enfim, Vita se torna cantora e se destaca no circuito comercial. Sua voz passa a ser escutada com frequência nas rádios. É quando ela decide, portanto, morrer.

Vita sabe que, mais cedo ou mais tarde, sua mãe reconhecerá sua voz nas rádios e que, com isso, ela pode “morrer de desgosto”. A única solução que ela encontra é preparar seu próprio enterro. Ela, então, percebe que “para renascer há que aceitar a morte”. Enfim, Vita regressa para a Guiné, junto com Pierre e tudo se encaminha para seu funeral. A mãe de Vita anuncia na rádio a morte da filha e convida a todos para seu velório.

E “se a defunta está viva, então os vivos estão mortos”, conforme diz o dono da carpintaria, surpreso ao encontrar Vita escolhendo o próprio caixão. Numa cena anterior, Vita aconselha este amigo: “construam caixões, pois a única coisa certa neste país é a morte”. Há três cerimônias fúnebres; primeiro, o velório do papagaio; depois, a partida de um senhor muito idoso chamado Sonho; e por último, o apoteótico funeral de Vita, num festival de caixões em formatos inusitados: borboleta, livro, barco, carro, peixe, leão, elefante.

O triunfo de Vita é baseado em seu atrevimento ao burlar a tradição de sua família. Todos os presentes testemunham sua morte e se despedem da linda jovem negra que parte num caixão em forma de borboleta. Os amigos e familiares de Pierre chegam à África e tudo se transforma na festa triunfal, que contagia a mãe, que também se atreve a cantar: “que havemos de fazer para ser ao mesmo tempo iguais e diferentes?”. Todos repetem, no refrão da música: “Você tem que ousar”.

3.47 Fintar o destino (Fernando Vendrell, Portugal/Cabo Verde, 1998, 77 min.)

A primeira parte do filme se passa em Cabo Verde. O personagem Mané é um homem de 50 anos, casado e entediado com a vida. Ele passa seus dias cuidando de uma taberna que administra na Ilha de São Vicente e imaginando como seria sua vida se, ao invés de ter se casado, tivesse seguido uma oportunidade, que recebera quando era jovem, de continuar a carreira promissora como jogador de futebol do time português Benfica. Agora, ele é apenas um torcedor fanático e treinador técnico de um time juvenil. Até que ele conhece o jovem

talentoso Kalu, para quem faz uma proposta: tentar uma vaga como jogador profissional em Portugal. Assim, o homem e o menino viajam para Portugal. A segunda parte do filme se passa em Portugal, onde Mané começa a perceber que a realidade não corresponde com seu sonho de menino.

Fernando Arenas comenta que neste filme, “[...] o futebol surge como o epicentro de um drama no qual os sonhos individuais e coletivos de uma nação são projetados” (2011, tradução nossa)⁷¹. Muitos imigrantes africanos depositam seus sonhos numa vida imaginária na Europa, alimentados pelos exemplos de raros jogadores de futebol que enriquecem ao chegar aos poucos lugares disponíveis nos times renomados. Na prática, todos são unidos pela pobreza e submetidos à marginalização social e à discriminação racial (ARENAS, 2011).

Fintar o destino serve como uma reflexão acerca das futuras possibilidades de vida para a juventude cabo-verdiana, bem como uma visão crítica dos desafios do pós-colonialismo e da globalização para Cabo Verde, para a lusofonia africana e para o continente africano como um todo (ARENAS, 2011, tradução nossa)⁷².

3.48 Ilha da cova da moura (Rui Simões, Portugal, 2010, 1h35min.)

O documentário mostra a vida dos cabo-verdianos que vivem em Portugal. Muitos nasceram ali e não tem documentos regularizados; não são portugueses, nem cabo-verdianos. Nestes bairros que concentram os imigrantes, desenvolve-se um novo sentido de nação, em que todos são unidos pelas difíceis condições de vida.

3.49 Kunta (Ângelo Torres, Portugal, 2007, 19min.)

Neste curta-metragem de ficção, um grupo de imigrantes vive num bairro de alguma cidade periférica da Europa (sugere-se que seja na Espanha – local onde Ângelo Torres passou a infância). Neste grupo, há uma mulher brasileira, alguns africanos e também portugueses. Eles se reúnem numa cafeteria-bar, quando de repente recebem uma ligação da guarda civil espanhola, procurando por Kunta. Kunta é um homem negro, mais reservado e dedicado a sua

⁷¹ [...] soccer emerges as the centerpiece of a drama onto which the individual and collective dreams of a nation are projected.

⁷² Dribbling Fate serves as a meditation on the future life options for the youth of Cape Verde, as well as a critical vision of the challenges of postcolonialism and globalization for Cape Verde, for Lusophone Africa, and for the African continent as a whole.

própria religião. Até descobrirem o motivo da ligação, os colegas desconfiam que ele seja bandido, assassino ou terrorista. Apenas um homem deste grupo repudia o julgamento e preconceito dos outros. No final, a ligação tinha a finalidade de informar a morte do filho de Kunta.

3.50 *Marrabentando* (Karen Boswall, Moçambique, 2004, 52 min.)

Marrabentando é um documentário sobre 5 velhos músicos moçambicanos, que produzem a *Marrabenta*, um estilo musical popular cuja história remonta aos anos 1950 e 1960, quando a vida cultural de Lourenço Marques ainda era restrita aos estigmas do colonialismo. Estes homens são apelidados de "velhas glórias" e vivem na atual Maputo, fazendo músicas que falam das alegrias e tristezas de suas vidas há 50 anos. Através da música e da história pessoal destes homens, é contada também a história da capital moçambicana desde os anos 1950 do século XX.

“Sinto-me feliz por ser um músico. Até porque eu digo que sou um guerrilheiro. A minha bala é a corda. Podem entrar dentro de um tanque. Se tiver um rádio lá dentro, eu estou a bombardear. Consolo os tristes, acalmo os fracos, os duros também amolecem.”

A realizadora Karen Boswall é inglesa e viveu durante um tempo em Moçambique, tendo realizado filmes ao lado de cineastas como João Ribeiro e Licínio Azevedo.

3.51 *Mãos de Barro* (Licínio Azevedo, Moçambique, 2003, 50 min.)

A ceramista Reinata Sadimba nasceu em 1945. Dos 20 aos 30 anos, foi guerrilheira e lutou pela independência ao lado do marido. Depois da guerra, ele lhe pediu a separação. Então, sem saber o que fazer, ela conta que recebeu um sinal de inspiração para que começasse a fazer arte em cerâmica. Passou a vender as peças que produzia e acabou se tornando esta artista renomada, que já expôs as suas obras em vários países. Ela conta que suas obras são originais e fruto de sua criatividade, mas que só consegue criar quando se sente feliz. No Planalto de Mueda, sua terra natal, ela já foi confundida com feiticeira devido ao seu trabalho.

3.52 Ngwenya, o crocodilo (Isabel Noronha, Moçambique, 2007, 90 min.)

O filme é um retrato do pintor moçambicano Malangatana Ngwenya. Em Matalana, sua terra natal, quem assiste ao filme tem a oportunidade de entrar neste universo particular e conhecer intimamente a aldeia e o atelier de um dos mais reconhecidos artistas africanos da atualidade. No início, há uma cena em que Malangatana pede autorização aos espíritos para fazer este filme sobre sua história. Numa viagem ao tempo da infância, o filme se desenvolve numa atmosfera poética que nos permite ter contato com a família do pintor e com diversos elementos de sua vida que são captados em sua obra.

Isabel Noronha começou a trabalhar no INC em 1984, numa fase em que o Estado ainda determinava as profissões dos cidadãos. Neste período, a primeira geração de cineastas já estava formada. Desde então, a cineasta vem desenvolvendo filmes importantes, dos quais se destacam: “Sonhos guardados” (2004), um curta-metragem de ficção; a série documental “Trilogia das Famílias” (2008); “Mãe dos netos” (2007), uma animação sobre AIDS; e “Salani” (2010). Atualmente, Isabel Noronha trabalha em parceria com Camilo de Sousa (que foi um guerrilheiro da FRELIMO e esteve desde os momentos mais iniciais de fundação do INC, tendo acompanhado toda a história do cinema e da revolução).

3.53 O Desenhador de Palavras (João Ribeiro, Portugal, 2006, 52 min, doc.)

João Ribeiro adaptou para o cinema diversos contos de Mia Couto. Neste documentário, ele faz um retrato íntimo sobre os vários traços que desenham a personalidade de Mia Couto. O filme é uma espécie de homenagem e também a expressão de uma visão do seu país através das palavras e dos sonhos que se misturam no universo do escritor.

3.54 Outras frases (Jorge António, Angola/Portugal, 2003, 52 min.)

Ana Clara Guerra Marques é bailarina e coreógrafa. Com depoimentos de vários escritores e artistas, como Luandino Vieira, Agualusa, Manuel Rui Monteiro, José Mena Abrantes e Antonio Ole, conta-se a história desta talentosa mulher. Depois da independência, sob o calor das discussões em torno da viabilização de uma nova nação, o então secretário da cultura, António Jacinto procurou delinear um projeto de inclusão da cultura angolana no mundo e, ao mesmo tempo, inclusão do mundo na nação angolana. Assim, o Governo da nova

República de Angola apostou nos jovens e encarregou Ana Clara, que tinha apenas 16 anos, para formar quadros técnicos e formar uma escola de dança clássica. Porém, a talentosa jovem percebeu que a dança clássica tinha de ser adaptada à cultura africana. Os homens bailarinos, especialmente, eram vaiados pelo público. Tudo isto a impulsionou a descobrir novas formas, novas linguagens, outras frases de movimento. Através de estudo e reinterpretação de elementos tradicionais, ela procurou novas estéticas para a criação de uma dança contemporânea africana. Apesar da guerra civil, a sua companhia de dança continuava a fazer espetáculos, descobrindo sempre novos talentos e desenvolvendo a arte da dança.

3.55 Luanda, a fábrica da música (Kiluanje Liberdade/Inês Gonçalves, Angola/Portugal, 2009, 54 min.)

No meio de um musseque de Luanda, a música se manifesta a partir dos jovens que reinventam as canções e as técnicas para gravar.

3.56 Mulheres do Batuque (Catarina Rodrigues, Portugal/Cabo Verde, 1997, 50 min., doc)

O Batuque é uma antiga manifestação cultural, típica de Cabo Verde. Característico da ilha de Santiago, tem origem nos primeiros escravos enviados para a ilha no século XV. Durante os tempos coloniais, era uma prática reprimida e proibida, pois considerada ofensiva, mas sobreviveu graças à resistência e à passagem da prática de gerações a gerações. Os próximos dois documentários também contam a história do Batuque, que conta também muito da própria história de Cabo Verde.

3.57 Mais Alma (Catarina Alves Costa, Cabo Verde/Portugal, 2001, 56 min.)

3.58 Batuque – A Alma de Um Povo (Júlio Silvão, Portugal, 2005, 52 min.)

3.59 José Carlos Schwarz – A Voz do Povo (Adulai Jamanca/Sana Na N’Hada, Portugal, 2006, 52 min).

José Carlos Schwarz foi um poeta e pioneiro da música guineense. A forma musical criada por ele reúne as tradições num modelo que unificou as diferentes etnias dos guineenses. Nas letras, está presente a denúncia do sofrimento do povo, tanto durante a era colonial, quanto após a independência. Ele foi um dos primeiros a questionar os desvios dos ideais revolucionários. Segundo um dos entrevistados do filme, José Carlos Schwarz “ainda não foi descoberto. Ainda temos que redescobri-lo. Ele hoje serve de bandeira à nossa geração”.

3.60 *Tchiloli*, máscaras e mitos (Kiluanje Liberdade / Inês Gonçalves, São Tomé / Portugal, 2009, 52 min.)

Originário da França, o Tchiloli é um espetáculo que acontece em São Tomé desde o século XVI. Nesta performance, atuam homens de determinadas regiões da ilha, que exercem papéis tradicionais de cada geração. Utilizando máscaras e roupas europeias, na maior parte femininas, os atores declamam um texto renascentista, cantam e dançam.

3.61 Critérios

Neste capítulo, os filmes foram apresentados de forma mais descritiva, para que se conheça de uma forma geral as produções dos PALOP. O que observamos é que há uma recorrência de temas que são tratados em filmes, independentemente de seus realizadores, ano de lançamento ou país de produção. Esta repetição indica que há questões semelhantes nestas cinco nações africanas, que precisam ser discutidas. Vejamos como podemos dividir esta parte do corpus em subconjuntos desenhados conforme eixos temáticos:

3.61.1 Mãos de ferro

Embora o contexto de guerra seja um elemento constante nos filmes dos PALOP, há poucos momentos que mostram o confronto armado em si. Os campos de batalha, as emboscadas, os bombardeios e combates não aparecem com tanta frequência. As narrativas contam a guerra pelo lado humano, afetivo e familiar. Determinados filmes são exemplos que

mais se aproximam da guerra em plena ação. É interessante observar que os filmes deste conjunto possuem uma inclinação um pouco mais acentuada para os filmes comerciais.

O filme angolano *Njinga, a Rainha de Angola* apresenta as guerras entre os reinos antigos, colocando uma mulher como protagonista, no papel da forte guerreira que lidera seu povo que vem sendo atacado por povos rivais e também pelos portugueses. O filme tem um evidente apelo televisivo e histórico, mas é interessante na forma como configura as relações entre todos os grupos envolvidos nos conflitos, representando nuances internas, sem resumir a questão à simples oposição entre portugueses e angolanos e sem se render a explicações fáceis e maniqueístas. O filme *Ilha dos escravos*, uma produção luso-brasileira, discorre sobre as revoltas do século XIX, relacionadas com os conflitos no cenário político de Portugal, que se manifestaram na forma sangrenta em Cabo Verde. O filme também possui um apelo televisivo e histórico, sendo parecido com um retrato de época à primeira vista. Mas como estes filmes estão inseridos numa sequência marcada por histórias de resistência, não pelo histórico de seus realizadores, mas sim pelas características do contexto de produção, sabemos que ambos os filmes promovem uma crítica ao passado político.

Há dois filmes do realizador guineense Flora Gomes, que podem ser posicionados neste grupo, pois se aproximam das cenas de guerra ou guerrilha. *Mortu Nega* é um filme histórico, que apresenta a história da nação através da trajetória de Diminga, uma personagem decisiva para a força do filme. Desde as cenas iniciais, que acompanham os afazeres dos guerrilheiros, passando pela notícia da independência que chega aos ouvidos de Diminga, até o retorno à tabanca e a vida que prossegue, a personagem é a principal condutora dos acontecimentos do país e também uma representante da força do movimento de luta. *Mortu Nega* não é um filme de apelo televisivo, como os anteriores, mas é um filme de bastante sucesso junto ao público guineense. O outro filme a ser destacado é *República di mininus*, um filme com apelo hollywoodiano, que aponta para um tempo histórico, mesmo que os elementos concretos representados sejam inventados. As cenas iniciais dos bombardeios à casa presidencial e a guerra subsequente são situações fictícias, que apontam de forma muito indireta aos fatos históricos reais.

3.61.2 Ngungas – trajetórias de pequenos heróis

As histórias adjacentes às guerras (de independência e civis) mostram um amplo espectro de sua devastação. Os filmes deste conjunto mostram os percalços que a população civil enfrenta durante a guerra, com atenção especial às crianças. Os filmes *Terra Sonâmbula*, *Na cidade vazia* e *Comédia infantil* se passam durante a guerra, embora não apresentem cenas de guerra em si como foco central e todos estes filmes apresentam uma criança como protagonista. As crianças e os velhos, de um modo geral, são personagens constantes.

O filme *Último vôo do flamingo* pode ser incluído neste conjunto, apesar de não ter uma criança como protagonista, mas por ser uma narrativa que se desenvolve nas adjacências da guerra.

É quase uma regularidade que os filmes tratem, de alguma forma, com a morte. Conforme Paulo de Medeiros observa, “[...] um observador pode olhar para a espectralidade [de um filme] como sendo simplesmente algo relacionado a fantasmas e, de fato, muitos dos filmes se relacionam, se não diretamente a fantasmas, ao menos a vozes dos mortos [...]” (2011, p. 131, tradução nossa)⁷³. O menino Ndala, do filme *Na cidade vazia*, tem um final trágico; Muidinga, do filme *Terra Sonâmbula*, não morre, mas vive entre os mortos; e Nelio, de *Comédia infantil*, conhece de perto os treinamentos dos soldados.

3.61.3 As rosas e seus espinhos

Quando as guerras terminam oficialmente, há um momento em que se começa a fazer uma revisão crítica dos fatos. O sentido não é mais dignificar a luta de independência; inicia-se uma avaliação sobre os rumos tomados e o que realmente mudou, além de descortinar os excessos cometidos pelos novos governos.

Virgem Margarida é o exemplo mais evidente deste direcionamento. O contexto é o fim das guerras coloniais e início de um novo governo empenhado em transformar a sociedade e formar “mulheres novas”. As personagens Rosa e Margarida – uma é prostituta e outra é uma jovem campestre virgem – são levadas ao mesmo campo de reeducação, onde passam por algumas transformações. Neste percurso, podemos observar os absurdos cometidos em função de um plano político. *Virgem Margarida* aborda um contexto específico e critica os

⁷³ [...] one could look at spectrally as having simply to do with ghosts and indeed, several of the films do relate, if not directly to ghosts, at least to the voices of the dead.

encaminhamentos pós-independência, mas isto não significa que a crítica no âmbito político seja o objetivo central do filme. A qualidade do filme se concentra na força narrativa.

O documentário *Angola, saudades de quem te ama* também se concentra nos desdobramentos dos novos governos pós-independência, fazendo uma revisão das guerras civis que aconteceram após a independência.

São filmes bastante diferentes, um de Angola e outro de Moçambique, mas se aproximam na medida em que abordam as direções tomadas logo após a independência de maneira crítica e direta.

3.61.4 Auroras melancólicas

Há um volume considerável de filmes que retornam ao passado para abordar alguma faceta do colonialismo. Forma-se um conjunto sobre a questão do testemunho, da rememoração e do trauma. A partir de fotografias, cartas, cicatrizes e registros, retomam-se elementos que constituem narrativas presentes de revisitação ao passado. Muitos destes filmes utilizam imagens de arquivos, que expressam a intensa pulsão do processo de transformação contra o regime ditatorial. Este sentimento de revolta é evocado em diversos momentos destes filmes.

É interessante observar que são, especialmente, os realizadores portugueses que se debruçam sobre o passado colonial, retornando a diferentes momentos das lutas de independência dos países africanos. Além das ruínas, que aparecem frequentemente, são comuns as cenas em que aparece um veículo percorrendo uma estrada, ora como se estivesse viajando pelas entranhas da memória, ora partindo para frente, para a modernidade.

Os filmes *Gotejar da Luz*, através do personagem Rui Pedro, e *Tabu*, através da personagem Aurora, mostram como as famílias de portugueses viviam nas colônias africanas. Em ambos os filmes, a mansão colonial é um elemento que se rememora com saudade, passando a impressão de um “paraíso perdido” (nomeado assim em *Tabu*). Eles também mencionam os momentos iniciais de intensificação dos movimentos nacionalistas, com atenção especial à importância da rádio para a disseminação dos acontecimentos. No filme *Costa dos Murmúrios*, vemos como as famílias de portugueses viviam nas colônias africanas, porém, num momento bem diferente ao dos filmes anteriores. Já em plena guerra colonial, a personagem Evita testemunha algumas atrocidades num período em que a violência se desmascara, sai dos esconderijos das mansões coloniais e se manifesta por todos os lados.

Os filmes de Diana Andringa, - *Tarrafal, memórias do campo da morte lenta* e *As duas faces da guerra*, comentado no capítulo anterior, também são filmes que retornam diretamente à questão das guerras coloniais e da resistência ao regime ditatorial. Ambos buscam depoimentos daqueles que viveram pessoalmente os conflitos e buscam legitimar as memórias. Vale repetir o diálogo final de *As duas faces da guerra* “Há pessoas que não querem falar da luta de libertação. E nem querem ouvir. Mas há que se falar”.

O filme *Amílcar Cabral* presta uma homenagem ao líder guineense e também busca um retorno à figura revolucionária, resgatando depoimentos que tentam explicar seu projeto e suas intenções relacionadas à luta de independência.

Os filmes *Regresso a Nacala* e *Cartas de Angola* são narrados pelas realizadoras, que são portuguesas nascidas em África, durante o período colonial. Ambos os filmes buscam depoimentos que contam sobre experiências pessoais vividas durante o período colonial ou as guerras.

Todos estes filmes tratam de questões bastante delicadas, relacionadas com o trauma e as memórias individuais de pessoas que viveram entre estes períodos conturbados da história do colonialismo português. O filme *Natal 71* também deve ser incluído neste conjunto, pois lida de uma maneira direta com as memórias de portugueses que viveram sob o regime ditatorial.

3.61.5 Vicente e vitórios

Depois que a guerra termina, o retorno para casa é um processo difícil e doloroso. Os filmes com esta abordagem mostram a permanência dos efeitos da guerra.

No filme *Udju azul di Yonta*, Vicente é o personagem que representa um antigo combatente, que encontra dificuldades para reconstruir sua vida após a guerra. Há um episódio em que ele recebe em sua casa um antigo camarada de luta e fica constrangido pela riqueza e conforto que conseguiu acumular em sua residência, um privilégio que não chegou para todos após a independência. O direito à moradia não é assegurado à vizinha que sofre uma ação de despejo, por não pagar o aluguel. Já o personagem Vitório, de *O Herói*, se torna um sem-teto da cidade de Luanda, quando volta da guerra. Sem família, trabalho ou amigos, ele busca se instalar de alguma forma na cidade, chegando a dormir algumas noites na rua.

O documentário *Hóspedes da noite* mostra as condições de moradia de um grupo que se instalou num hotel desativado, da cidade da Beira. Inicialmente, o hotel foi ocupado por pessoas que perderam suas casas durante a guerra.

O que estes filmes têm em comum é que mostram as tentativas de reconstrução da vida após a guerra. Especialmente no caso de *O Herói* e *Hóspedes da noite*, exemplifica-se o intenso movimento migratório que ocorreu em direção às cidades, mostrando os arranjos improvisados e problematizando as condições de vida a que a população foi submetida.

3.61.6 As minas e os espíritos

Há um conjunto de filmes que retratam as dificuldades que as populações de áreas rurais enfrentam. Para manter os costumes tradicionais da vida nos campos, enfrentam-se condições adversas; além das qualidades naturais já precárias e da falta de recursos, as consequências das guerras tornam a sobrevivência ainda mais difícil.

O realizador Licínio Azevedo é responsável por registrar diversos quadros do interior de Moçambique, retratando aspectos diferentes que compõem a realidade deste país. Nos filmes destacados, a guerra é um elemento que agrava ainda mais a situação precária nas aldeias. O filme *Árvore dos antepassados* trata diretamente da questão do retorno para casa após a guerra; em *A colheita do diabo*, registra-se a dificuldade que a população encontra para cultivar os alimentos em campos que foram minados; o filme *Acampamento da desminagem* continua tratando da questão das minas, agora acompanhando uma equipe que busca soluções para eliminar estas minas; e por último, o filme *A guerra da água* mostra um problema grave com a seca, agravada pela destruição das cisternas.

3.61.7 Os conquistadores

Alguns filmes contam histórias que se desenvolvem paralelamente à evolução dos fatos históricos. Por exemplo, os filmes *Ilhéu de Contenda*, *Testamento do senhor napomuceno* e *O grande Kilapy* passam por diversos acontecimentos históricos, que não interferem diretamente na narrativa. Nestes filmes, os protagonistas são personagens masculinos, que se envolvem em relações amorosas. Estas narrativas se concentram mais no entretenimento das relações interpessoais, do que no contexto político. A verossimilhança não é uma preocupação central; são filmes mais leves sobre a “vida normal”, sem grandes tragédias ou tensões.

3.61.8 As margaridas

Segundo Ukadike, “Cabral costumava dizer que as mulheres africanas passaram por dois tipos de exploração: uma dos europeus colonizadores e outra de seus maridos. Isto talvez explique porque sua visão da sociedade é mais profundo” (2002, tradução nossa)⁷⁴. Há filmes em que a questão da desigualdade de gênero é tratada como um tema central, com abordagens diretas sobre violência sexual, agressão, AIDS ou prostituição.

O filme *Virgem Margarida*, que foi situado num conjunto anterior, merece ser repetido neste conjunto, uma vez que lida diretamente com a agressão contra a mulher, a discriminação das prostitutas e a violência sexual. O filme *O jardim do outro homem* lida com todas as dificuldades da protagonista para estudar e a chantagem de um professor mal intencionado que oferece nota em troca de uma relação sexual. No filme *Pele*, a protagonista também encontra obstáculos em seu crescimento profissional relacionados com sua sexualidade. Em *The gaze of the stars*, trata-se da questão da violência doméstica. E, enfim, em *Cape Verde, my love*, o estupro de uma jovem destrói a amizade de três mulheres.

3.61.9 Calacalados – mistérios e sombras

Estes filmes aproximam-se mais do que a crítica tradicional já considerou “autenticamente africano”. Conforme Ukadike aponta, “O cinema africano está finalmente infiltrando o mercado mundial com grandes obras de culturas locais que exploram e adaptam suas tradições orais e literárias para articular uma nova linguagem cinematográfica” (2002, tradução nossa)⁷⁵. Este conjunto de filmes trata de questões relacionadas às crenças tradicionais africanas, à espiritualidade, aos costumes das populações rurais e à relação com o meio ambiente, resultando em filmes muito poéticos.

Destaca-se o filme de Flora Gomes, *Po di sangui*, que compõe uma narrativa muito poética sobre a relação entre a tradição e a modernidade. Os filmes de João Ribeiro, *Fogata* e *Tatana* abordam a relação entre os vivos e os mortos conforme uma visão tradicional africana. Os filmes de Licínio Azevedo *Desobediência* e *A ponte* são mais objetivos, mas também tratam

⁷⁴ Cabral used to say that African women went through two kinds of exploitation: that of the European colonizers and that of their husbands. This is perhaps why their look at the society is more profound.

⁷⁵ African cinema is at last infiltrating the world Market with major Works of indigenous cultures that explore and adapt their oral and literary traditions to the articulation of a new film language.

das relações entre a modernidade e as crenças tradicionais de comunidades africanas. Os filmes *Os flagelados do vento leste*, *Terra Longe* e *Os rebelados no fim dos tempos* abordam a questão climática de Cabo Verde, contrastando as agruras da vida terrena com as vontades divinas.

3.61.10 As raízes e os lugares

Diversos aspectos que compõem um imaginário coletivo contribuem para a formação de identidades. Os lugares são importantes atuantes neste processo de identificação. O filme *Mionga Ki obo* retrata a vida, a identidade e as crenças de uma comunidade de São Tomé e Príncipe. O filme *Ilha dos espíritos* se concentra num local específico de Moçambique. Em *Oxalá cresçam pitangas*, os realizadores destacam alguns elementos que configuram a realidade de Luanda. Em *O grande bazar*, através das aventuras de Paíto e Xano, tem-se contato com as características do mercado africano.

3.61.11 Vitas e as saídas

A questão da emigração e o sentimento de querer ficar e ter de partir, ou o contrário, são condutores de um conjunto de filmes. Em *Nha fala*, a busca da protagonista Vita por seu caminho está diretamente associado com sua partida da África para a França. No filme *Fintar o destino*, o personagem Mané idealiza uma viagem para Portugal, onde imaginava que encontraria a realização de seu sonho. Os filmes *Ilha da cova da moura* e *Kunta* demonstram um dos processos resultantes das dinâmicas geopolíticas e socioculturais do colonialismo e da globalização, que são as recentes ondas de imigração, que tem formado novas comunidades, que contribuem para a hibridização de várias culturas e produzem novas formas de identificação.

3.61.12 Os crocodilos e as artes

Através do cinema, da música, das artes e das letras, a revolução foi também cantada e dançada. A independência cultural é o objetivo de uma luta muito mais duradoura do que foi a luta pela independência política. Vale lembrar que no tempo colonial, as manifestações da cultura africana eram proibidas, o que fortaleceu os sentimentos de superioridade cultivados

pela perspectiva eurocêntrica. Os filmes e as artes têm um importante papel na desconstrução desta forma de dominação.

Os filmes *Marrabentando*, *Luanda, a fábrica de música*, *Mulheres do Batuque*, *Mais alma*, *Batuque – a alma de um povo* e *José Carlos Schwarz* falam sobre a música, retratando um grupo, uma manifestação típica ou um artista consagrado. *Tchiloli, máscaras e mitos* fala sobre uma performance teatral típica de São Tomé e Príncipe. *Mãos de barro*, de Licínio Azevedo, e *Ngwenya, o crocodilo*, de Isabel Noronha, retratam artistas plásticos. *Outras frases* conta sobre o projeto de dança da coreógrafa Ana Clara, de Angola. *O desenhador de palavras*, de João Ribeiro presta uma homenagem ao escritor Mia Couto.

3.62 Como acessar os filmes

Filme	Onde encontrar	Como assistir
Njinga, Rainha de Angola		É possível assistir online: https://www.youtube.com/watch?v=8SQP-Goooqs
A Ilha dos Escravos		É possível assistir online: https://www.youtube.com/watch?v=tBeZCTKQhOU
Mortu nega	Temos cópia.	
The Children's Republic	Filme exibido no dia 21/11/2016, na ECA-USP, por ocasião da mostra de cinema “África(s): cinema e revolução”, realizada no Cine Caixa Belas Artes, São Paulo.	É possível assistir somente ao trailer online: https://www.youtube.com/watch?v=JLRWEe4tQJ8
Terra Sonâmbula	Temos o DVD para uso doméstico.	É possível assistir online: https://www.youtube.com/watch?v=iukiUyEU-tw
Na Cidade Vazia	Temos o DVD para uso doméstico.	É possível assistir online: https://www.youtube.com/watch?v=Lz_9EstYLn4
Comédia Infantil	Temos o DVD para uso doméstico.	
Último vôo do flamingo	Temos o DVD para uso doméstico.	É possível assistir online: https://www.youtube.com/watch?v=8GmGuCgWut4
Virgem Margarida	Temos o DVD para uso em bibliotecas/universidades.	É possível assistir online: https://www.youtube.com/watch?v=n7sRMQXDxko

Angola: saudades de quem te ama		É possível assistir online: https://www.youtube.com/watch?v=yUTb_IBYNDI
O Gotejar da Luz	Temos o DVD para uso em bibliotecas/universidades.	
A Costa dos murmúrios	Temos o DVD para uso doméstico.	
Tabu	Temos o DVD para uso doméstico.	
Tarrafal – memórias do campo da morte lenta		É possível assistir online: https://www.youtube.com/watch?v=YsHkqjOuPKg
Amílcar Cabral	Temos o DVD para uso em bibliotecas/universidades.	
Regresso a Nacala	Temos o DVD para uso em bibliotecas/universidades.	
Cartas de Angola	Temos o DVD para uso em bibliotecas/universidades.	
Natal 71	Temos o DVD para uso doméstico.	
Udju azul di Yonta	Temos cópia.	
O herói	Temos o DVD para uso doméstico.	
Hóspedes da Noite	Temos o DVD para uso em bibliotecas/universidades.	
A árvore dos antepassados	Temos cópia.	
A colheita do diabo	Filme exibido no dia 17/11/2016, por ocasião da mostra de cinema “África(s): cinema e revolução”, realizada no Cine Caixa Belas Artes, São Paulo.	
Acampamento de desminagem	Temos o DVD para uso em bibliotecas/universidades	
A guerra da Água	Temos o DVD para uso em bibliotecas/universidades	
Ilhéu de Contenda	Temos o DVD para uso em bibliotecas/universidades	É possível assistir online: https://www.youtube.com/watch?v=jzIE7YTmqUY
O Testamento do Senhor Napomuceno	Temos cópia	
O Grande Kilapy	Temos cópia	
O Jardim do Outro Homem	Temos o DVD para uso doméstico	
The Gaze of the Stars / Africa Dreaming	Temos o DVD para uso doméstico	É possível assistir online: https://vimeo.com/34631670

Night Stop	Temos VHS para uso doméstico	É possível assistir online: http://stepsforthefuture.co.za/films/
Pele	Temos o DVD para uso doméstico	
Cape Verde, my love	Temos o VHS para uso doméstico	
Po Di Sangui	Filme exibido no dia 18/11/2016, por ocasião da mostra de cinema “África(s): cinema e revolução”, realizada no Cine Caixa Belas Artes, São Paulo.	
Fogata		É possível assistir online: https://vimeo.com/34995335
Tatana		É possível assistir online: https://vimeo.com/jribeiro
Desobediência	Temos o DVD para uso em bibliotecas/universidades	
A ponte	Temos o DVD para uso em bibliotecas/universidades	
Os flagelados do vento leste	Temos cópia	
Terra Longe	Temos o DVD para uso doméstico	É possível assistir online: https://www.youtube.com/watch?v=pXzG88cizgs
Os rebelados no fim dos tempos		É possível assistir online: https://www.youtube.com/watch?v=NWOQdPSvL70
Mionga Ki Ôbo - Mar e Selva		É possível assistir online: https://www.youtube.com/watch?v=GhdgXfO6cVU
A Ilha dos Espíritos	Temos o DVD para uso em bibliotecas/universidades	
Oxalá cresçam pitangas	Temos o DVD para uso em bibliotecas/universidades	
The Great Bazaar	Temos o DVD para uso em bibliotecas/universidades	
Nha Fala	Temos o DVD para uso doméstico	
Fintar o destino	Temos cópia	
Ilha da cova da moura	Temos cópia	
Kunta		É possível assistir online: https://vimeo.com/96976899
Marrabentando	Temos o DVD para uso em bibliotecas/universidades	
Mãos de Barro	Temos o DVD para uso em bibliotecas/universidades	

Ngwenya, o crocodilo	Temos o DVD para uso em bibliotecas/universidades	
O Desenhador de Palavras		É possível assistir online: https://vimeo.com/36196826
Outras frases	Temos o DVD para uso em bibliotecas/universidades	
Luanda, a fábrica da música	Temos o DVD para uso em bibliotecas/universidades	
Mulheres do Batuque		É possível assistir online: https://vimeo.com/4436108
Mais Alma	Temos cópia	
Batuque – A Alma de Um Povo	Temos o DVD para uso em bibliotecas/universidades	
José Carlos Schwarz – A Voz do Povo		É possível assistir online: https://www.youtube.com/watch?v=rCQ8OrnbpAE
Tchiloli, máscaras e mitos	Temos o DVD para uso em bibliotecas/universidades	

Tabela 5 – Lista de filmes mencionados neste capítulo [elaborada pela autora]

3.63 Realizadores

Cineasta	Nacionalidade	Ano de nascimento
Sergio Graciano	Portugal	1975
Francisco Manso	Portugal	1949
Flora Gomes	Guiné-Bissau	1949
Teresa Prata	Portugal	
Maria João Ganga	Angola	1964
Solveig Nordlund	Suécia	1943
João Ribeiro	Moçambique	1962
Licínio Azevedo	Brasil	1951
Richard Pakleppa	Namíbia	1961
Fernando Vendrell	Portugal	1962
Miguel Gomes	Portugal	1972
Zezé Gamboa	Angola	1955
Leão Lopes	Cabo Verde	1948
Sol de Carvalho	Moçambique	1953
Daniel Thorbecke	Alemanha	
Ângelo Torres	São Tomé e Príncipe	1969
Ondjaki	Angola	1977
Kiluanje Liberdade	Angola	
Rui Simões	Portugal	1944
Isabel Noronha	Moçambique	

Tabela 6 - Lista de realizadores mencionados neste capítulo [elaborada pela autora]

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O cinema africano pode parecer um objeto de estudo estranho e exótico. Regularmente, tenho de explicar o motivo deste estudo, algo que provavelmente não aconteceria se eu estudasse o cinema francês, por exemplo. Por que o cinema africano pode interessar a uma aluna brasileira da Faculdade de Letras, que nem possui afro-descendência?

Há caminhos que percorremos sem saber o motivo exato, mas com a certeza de que nossos passos seguem algum sentido. Em primeiro lugar, o cinema é uma arte que emociona e comove. No movimento das narrativas, encontramos elementos com os quais nos identificamos de alguma forma. Além de ter me deparado com surpreendentes histórias e personagens, encontrei o sentido das lutas de independência a partir da visualização das obras em conjunto.

Todo o percurso, que incluiu desde os filmes de propaganda do regime colonial, passando pelos filmes que questionam a função política do cinema, até filmes militantes e revolucionários, todos foram observados por um olhar atento às questões relacionadas à atuação do colonialismo que perdura até os dias atuais. Não são poucos os exemplos que mostram como as amarras de um sistema opressor transportam dificuldades à vida do povo até hoje.

O que percebemos é que as questões tratadas em filmes da década de 1970, sobre situações vividas em África, são absolutamente atuais e transponíveis para a realidade brasileira (e não só). Afinal, meu objeto de estudo não parece mais tão distante das nossas questões. Questões amplamente discutidas hoje em dia – racismo, feminismo, homofobia, xenofobia, terrorismo, preconceitos, imigração, o destino dos refugiados, deterioração do meio ambiente, etc. – foram abordadas com profundidade nos filmes deste trabalho.

Além destas questões relacionadas às estruturas internas de poder, as palavras que antecedem a ordem da luta e da revolução voltam a urgir na conjuntura atual. Com as profundas e drásticas transformações que temos vivido no cenário político do Brasil e do mundo, voltam a se discutir os rumos das políticas de esquerda e direita. Foram chacoalhadas as aplicações do conceito de democracia, abrindo espaço para questionamentos quanto à eficácia dos modelos modernos de política e economia. Mas o que podemos perceber é que as estruturas arcaicas ainda são determinantes para o funcionamento da nossa sociedade iludida com conceitos da modernidade. Por isto, as antigas dicotomias que caracterizaram os tempos coloniais ainda estão longe de ser superadas; as fronteiras que separaram o mundo na Guerra Fria ainda estão longe de ser diluídas; e o progresso está longe de chegar à base da ordem e ao princípio do amor.

Os filmes africanos falam diretamente sobre as questões importantes para a crítica das dinâmicas políticas e sociais do mundo ocidental. É mérito do cinema africano ser aquele que toca no ponto das questões cruciais relacionadas ao colonialismo. Tentei mostrar neste trabalho que um caminho foi percorrido, partindo dos filmes de propaganda colonial, que ignoravam a existência de conflitos, forjavam a ideia de que tudo estava bem e silenciavam a voz dos oprimidos, até chegar ao ponto de ampliar o discurso da resistência, refletir com transparência sobre as relações opressivas, reconhecer os preconceitos e identificar claramente as diferenças sociais.

Neste sentido, eu arriscaria dizer que o cinema africano está muito à nossa frente. No Brasil, até hoje convence o discurso colonial, segundo o qual “está tudo em paz”; fala-se pouco sobre as variadas relações desiguais entre pobres e ricos, negros e brancos, dominados e dominadores. O silêncio em relação às influências africanas no Brasil também se deve ao nosso passado colonial, que desprezava o negro em qualquer tipo de representação de imagens. Podemos acrescentar a esta lembrança o ideal dos escritores do Romantismo brasileiro, que retratavam a população brasileira como resultado da união dos europeus e indígenas, ignorando a presença do negro.

Conforme a cineasta Lilian Solá Santiago aponta, o cinema tampouco alcançou uma forma de representação capaz de lidar diretamente com o assunto:

O Cinema Novo vai atrás do nordestino, do rural, e pouco coloca em pauta as questões raciais urbanas. Mais tarde, o cinema da Retomada, de maior repercussão, volta-se para a cidade e tira a população negra, pobre e periférica da invisibilidade, criminalizando sua imagem e reforçando o estereótipo do “criolo revoltado com uma arma”. Até quanto a ideologia do medo colonial vai ditar nossas formas de representação popular? (SANTIAGO, 2016).

Sem falar sobre a história e a configuração social resultante do passado, não é possível pensar em soluções para os problemas atuais. Não é fácil falar sobre o passado colonial, as lutas de independência, a revolução, as guerras civis e o apagamento das utopias. Os PALOP passaram por muitos conflitos em toda sua história e continuam lutando para adaptar suas tradições e realidades aos modelos do capitalismo e da democracia. Mas, como é dito no final do filme *As duas faces da guerra*, “há que se falar”. É preciso reconhecer os fatos, pois as lutas empenhadas para superar os tempos piores não podem ser esquecidas.

O Brasil sempre prestou pouca atenção à África. No filme *Retorno a Nacala*, a realizadora conta como se lembra da notícia sobre o início da luta de independência em Angola dada numa revista brasileira que se chamava “O Cruzeiro”: “Estávamos em 1962, Marilyn

Monroe tinha acabado de morrer e a guerra da independência começava em Angola. Na revista viam-se imagens dos massacres e na página ao lado fotografias da Marilyn”.

Mas aos poucos, começamos a reconhecer novos modelos que podem nos servir como exemplo, além dos discursos hegemônicos eurocêtricos ou norte-americanos que conduzem grande parte do nosso comportamento cultural. Sinal deste avanço é a entrada de dois romances africanos nas listas de livros dos vestibulares brasileiros de 2016: *Terra Sonâmbula*, de Mia Couto, e *Mayombe*, de Pepetela. Isto é uma indicação evidente de que as novas gerações precisam conhecer as histórias dos movimentos nacionalistas e das lutas de independência.

Enfim, o projeto revolucionário dos PALOP não desembocou numa sociedade utopicamente justa e igualitária. Muito distante deste vislumbre, a realidade atual é uma grave situação econômica, social e política, agravada pelas heranças da guerra. O pouco crescimento econômico não é direcionado ao desenvolvimento social ou cultural. Nesta condição, os cineastas sobrevivem com financiamentos e fundos de apoio estrangeiros, oriundos, sobretudo, de Portugal, Inglaterra, França e Alemanha. Não há, praticamente, qualquer estrutura de apoio à atividade cinematográfica em substituição aos institutos nacionais fundados pelos governos logo após a independência. No máximo, o que há é uma atividade reguladora, mas que não disponibiliza fundos para produção. Mesmo assim, os cineastas continuam a fazer filmes e os pesquisadores continuam a ir atrás deles.

O objeto deste estudo é um material em constante alteração. O trabalho deve continuar, com a atualização dos dados já encontrados, a inserção de novas informações e, principalmente, reflexões no âmbito teórico. A partir do *corpus* apresentado, é possível fazer uma discussão teórica mais consistente, numa próxima etapa. Nesta dissertação, os critérios temáticos foram discutidos com maior destaque, abrindo os caminhos para que outros critérios sejam realçados. Portanto, além dos eixos temáticos de comparação já vistos neste trabalho, é muito importante que os eixos estruturais sob os domínios da linguagem sejam condutores de uma próxima análise deste objeto de estudo. Estes critérios, esboçados de maneira secundária nesta dissertação, são fundamentais para que se discuta a originalidade do cinema dos PALOP, um cinema que carece de mais estudo e apreciação.

REFERÊNCIAS

- ARENAS, Fernando. *Lusophone Africa: beyond independence*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2011. Kindle DX.
- CARELLI, Fabiana. A ilha dos espíritos/The island of the Spirits, Licínio Azevedo. In *J AFR MEDIA STUD*, v. 4, p. 263-268, 2012.
- _____. Cantam pretos, dançam brancos: coreografia da colonização em 'Nha Fala', de Flora Gomes. In *Literartes*, v. 1, p. 1-21, 2012.
- _____. Diversidade categorial no cinema africano (de língua portuguesa): identidade e sujeito”. In ABDALA JUNIOR, Benjamin (org.). *Estudos comparados: teoria, crítica e metodologia*. São Paulo: Ateliê, 2014.
- DIAKHATÉ, Lydie; DIAWARA, Manthia. *Cinema Africano: Novas formas estéticas e políticas*. Lisboa: Sextante, 2011.
- FANON, Franz. *Os condenados da terra*. 2 ed. Trad. J. L. de melo. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 1979, p. 25-30.
- FERREIRA, Carolin Overhoff. Em favor do cinema indisciplinar: o caso português. In *Rebeca*, v. 2, pp. 99-138, 2012.
- GUGLER, Josef. *African Film: Re-Imagining a Continent*. Bloomington & Indianapolis: Indiana University Press, 2003.
- HAMPATÉ-BA, Amadou. Prólogo In HAMPATÉ-BA, Amadou. *Amkoullel, o menino fula*. São Paulo: Casa das Áfricas; Palas Atenas. 2003.
- HARROW, Kenneth W. *Postcolonial african cinema: from political engagement to postmodernism*. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 2007.
- HARROW, Kenneth W. *Trash: African Cinema from Below*. Bloomington & Indianapolis: Indiana University Press, 2013. Kindle DX.
- HOLLANDA, H. B. A participação engajada no calor dos anos 60. In *Impressões de viagem* (CPC, vanguarda e desbunde: 1960 – 70). Rio de Janeiro: Rocco, 1992.
- KRISTENSEN, Lars (org.). *Postcommunist Film – Russia, Eastern Europe and World Culture: Moving Images of Postcommunism*. Abingdon: Routledge, 2012, pp. 53-74.
- MARQUEZINI, Fabiana Carelli. Aos cacos: imagens da nação angolana em As aventuras de Ngunga e Na cidade vazia, livro e filme. In *Via Atlântica, Brasil*, n. 13, p. 181-193, jun. 2009.
- MEDEIROS, Paulo de. Spectral postcoloniality: Lusophone postcolonial film and the imaginary of the nation. In: PONZANESI, Sandra; WALLER, Marguerite. *Postcolonial cinema studies*. EUA: Taylor & Francis USA, 2011.

MONTEIRO, Lúcia Ramos. *África(s): cinema e revolução*. São Paulo: Buena Onda Produções Artísticas e Culturais, 2016.

PFAFF, Françoise. *Focus on african films*. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 2004.

PIÇARRA, Maria do Carmo; ANTÓNIO, Jorge. *Angola – O nascimento de uma nação (volume 1: o cinema do império)*. Lisboa: Guerra e Paz, 2013.

_____. *Angola – O nascimento de uma nação (volume 2: o cinema da libertação)*. Lisboa: Guerra e Paz, 2014.

ROCHA, Glauber. *Revolução do Cinema Novo*. São Paulo: CosacNaify, 2004.

_____. *O Século do Cinema*. São Paulo: CosacNaify, 2006.

RUI, Manuel. Eu e o outro – O Invasor ou Em poucas três linhas uma maneira de pensar o texto. In MEDINA, Cremilda. *Sonha Mamana África*. São Paulo: Epopeia, 1987.

SARTRE, Jean-Paul. Prefácio. In FANON, Franz. *Os condenados da terra*. 2 ed. Trad. J. L. de Melo. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 1979, p. 3-21.

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

SILVA, Antônio Márcio. A experiência angolana de guerra e paz. In: BAMBA, Mohamed; MELEIRO, Alessandra (org). *Filmes da África e da Diáspora: objetos de discurso*. Salvador: EDUFBA, 2012.

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

UKADIKE, Nwachukwu Frank. *Questioning African Cinema: Conversations with Filmmakers*. Minneapolis: University of Minnesota, 2002.

Sites consultados:

Comentários sobre o filme: "Nelisita". Disponível em: < <http://bit.ly/2jmDUpY>>. Acesso em: 4 abr. 2016.

Da tradição oral à cópia standard, a experiência de Nelisita. Disponível em: < <http://bit.ly/2jO9u2R>>. Acesso em: 4 abr. 2016.

Filmografia

A ÁRVORE dos antepassados. Direção: Licínio Azevedo. Moçambique, 1993, 52 min., doc., color.

A BATALHA de Argel. Direção: Gillo Pontecorvo. Produção: Igor Film e Casbah Film. Intérpretes: Brahim Hadjadj, Jean Martin, Yacef Saadi e outros. Roteiro: Franco Solinas, Franco Solinas. Itália/Argélia, 1966, 121 min., drama, p&b.

ACAMPAMENTO de desminagem. Direção: Licínio Azevedo. Moçambique, 2005, 60 min., doc., color.

A COLHEITA do diabo. Direção: Licínio Azevedo. Moçambique/França, 1990, 52 min., doc., color.

A COSTA dos murmúrios. Direção: Margarida Cardoso. Portugal, 2004, 115 min., drama, color.

A GUERRA da Água. Direção: Licínio Azevedo/Brigitte Bagnol. Moçambique, 1996, 73 min., doc., color.

A ILHA dos Escravos. Direção: Francisco Manso. Portugal/Cabo Verde, 2008, 100 min., drama, color.

A ILHA dos Espíritos. Direção: Licínio Azevedo. Moçambique, 2010, 63 min., doc., color.

A PONTE. Direção: Licínio Azevedo. Moçambique, 2001, 52 min., doc., color.

AMÍLCAR Cabral. Direção: Ana Lúcia Lisboa. Guiné-Bissau, 2001, 59 min., doc., color.

ANGOLA: saudades de quem te ama. Direção: Richard Pakleppa. África do Sul/Namíbia, 2006, 65 min., doc.

AS ARMAS e o povo. Direção: Manuel Costa e Silva, António da Cunha Telles, Acácio de Almeida, António de Macedo, José de Sá Caetano, António Escudeiro, Henrique Espírito Santo, José Fonseca e Costa, Luís Galvão Teles, Eduardo Geada, Fernando Lopes, Fernando Matos Silva, João Moedas Miguel, João César Monteiro, Glauber Rocha, Elso Roque, Alberto Seixas Santos, Artur Semedo, João Matos Silva, António-Pedro Vasconcelos. Produção: Coletivo de Trabalhadores da Atividade Cinematográfica, Sindicato dos Trabalhadores da Produção de Cinema e Televisão. Portugal, 1975, 78 min., doc., color.

AS DUAS faces da guerra. Direção: Diana Andringa e Flora Gomes. Produção: LX Filmes. Roteiro: Diana Andringa. Portugal, 2007, 100 min., doc., color.

BATUQUE – A Alma de Um Povo. Direção: Júlio Silvão. Portugal, 2005, 52 min., doc., color.

BOROM Sarret. Direção: Ousmane Sembène. Intérpretes: Ly Abdoulay e Albourah. Roteiro: Ousmane Sembène. Senegal, 1963, 20min., drama, p&b.

CAPE VERDE, my love. Direção: Ana Lucia Ramos Lisboa. Cabo Verde, 2007, 77 min., drama, color.

CARTAS de Angola. Dulce Fernandes. Angola/Portugal, 2011, 55 min., doc., color.

COMÉDIA Infantil. Direção: Solveig Nordlund. Moçambique, 1997, 92 min., drama, color.

CONTRA'S city. Direção: Djibril Diop Mambety. Produção: Studio Kankourama. Roteiro: Djibril Diop Mambety. Senegal, 1969, 22 min., doc., color.

DESOBEDIÊNCIA. Direção: Licínio Azevedo. Moçambique/Portugal, 2002, 92 min., doc., color.

DER LEONE have sept cabeças. Direção: Glauber Rocha. Produção: Mapa Filmes, Polifilm, Claude Antoine. Intérpretes: Rada Rassimov, Giulio Brogi, Gabriele Tinti. Roteiro: Gianni Amico, Glauber Rocha. Brasil/Itália/França, 1970, 103 min., drama, color.

ESTAS são as armas. Direção: Murilo Salles. Brasil, 1978, 50 min., doc., p&b.

EU, um negro. Direção: Jean Rouch. Produção: Les Films de la Pléiade. Intérpretes: Oumarou Ganda, Gambi e Petit Touré. Roteiro: Jean Rouch. França, 1958, 70 min., drama, color.

FEITIÇO do Império. Direção: António Lopes Ribeiro. Produção: Agência Geral das Colônias. Intérpretes: Luís de Campos; Isabel Tovar; Alves da Cunha e outros. Roteiro: António Lopes Ribeiro e Joaquim Mota Júnior. Portugal, 1940, 146 min., drama, p&b.

FINTAR o destino. Direção: Fernando Vendrell. Portugal/Cabo Verde, 1998, 77 min., drama, color.

FOGATA. Direção: João Ribeiro. Moçambique, 1992, 18 min., drama, color.

HÓSPEDES da Noite. Direção: Licínio Azevedo. Moçambique, 2007, 53 min., doc, color.

ILHA da cova da moura. Direção: Rui Simões. Portugal, 2010, 95 min., doc., color.

ILHÉU de Contenda. Direção: Leão Lopes. Cabo Verde, 1995, 110 min., drama, color.

JOSÉ Carlos Schwarz – A Voz do Povo. Direção: Adulai Jamanca/Sana Na N'Hada. Portugal, 2006, 52 min., doc., color.

KUNTA. Direção: Ângelo Torres. Portugal, 2007, 19 min., drama, color.

KUXA Kanema. Direção: Margarida Cardoso. Produção: Arte France Cinéma, Filmes do Tejo, Radio Télévision Belge Francophone (RTBF). Portugal, 2003, 52 min., doc., color.

LA NOIRE de.... Direção: Ousmane Sembène. Produção: Filmi Domirev e Les Actualités Françaises. Intérpretes: Mbissine Thérèse Diop, Anne-Marie Jelinek, Robert Fontaine e outros. Roteiro: Ousmane Sembène. Senegal, 1966, 65 min., drama, p&b.

LUANDA, a fábrica da música. Direção: Kiluanje Liberdade/Inês Gonçalves. Angola/Portugal, 2009, 54 min., doc., color.

MAIORIA absoluta. Direção: León Hirszman. Produção: Produções Cinematográficas. Roteiro: León Hirszman. Brasil, 1964, 20 min., curta/doc. p&b.

MAIS Alma. Direção: Catarina Alves Costa. Cabo Verde/Portugal, 2001, 56 min., doc., color.

MAKWAYELA. Direção: Jacques d'Arthuys, Jean Rouch. Produção: Centre National de la Recherche Scientifique (CNRS), Comité du film Éthnographique. Canadá/França, 1977, 20 min., curta/doc., p&b.

MÃOS de Barro. Direção: Licínio Azevedo. Moçambique, 2003, 50 min., doc., color.

MARRABENTANDO. Direção: Karen Boswall. Moçambique, 2004, 52 min., doc., color.

MEMÓRIA de um dia. Direção: Orlando Fortunato. Angola, 1981, 60 min., doc.

MIONGA Ki Ôbo - Mar e Selva. Direção: Ângelo Torres. São Tomé e Príncipe, 2005, 52min, doc., color.

MORTU nega. Direção: Flora Gomes. Guiné-Bissau, 1988, 92 min., drama.

MUEDA, memória e massacre. Direção: Ruy Guerra. Produção: INC. Intérpretes: Romao Canapoquele, Filipe Gunoguacala, Mauricio Machimbuco. Roteiro: Calisto Dos Lagos. Moçambique, 1981, 80 min., drama, p&b.

MULHERES do Batuque. Direção: Catarina Rodrigues. Portugal/Cabo Verde, 1997, 50 min, doc., color.

NA CIDADE Vazia. Direção: Maria João Ganga. Angola, 2004, 78 min., drama, color.

NATAL 71. Direção: Margarida Cardoso. Portugal, 1999, 52 min., doc., color.

NELISITA. Direção: Ruy Duarte de Carvalho. Angola, 1982, 90 min., drama, p&b.

NGWENYA, o crocodilo. Direção: Isabel Noronha. Moçambique, 2007, 90 min., doc., color.

NHA Fala. Direção: Flora Gomes. Guiné-Bissau, 2004, 110 min., drama, color.

NIGHT Stop. Direção: Licínio Azevedo. Moçambique, 2002, 52 min., doc., color.

NJINGA, Rainha de Angola. Direção: Sergio Graciano. Angola, 2013, 109 min., drama, color.

O DESENHADOR de Palavras. Direção: João Ribeiro. Portugal, 2006, 52 min, doc., color.

O GOTEJAR da Luz. Direção: Fernando Vendrell. Portugal/Moçambique, 2002, 99 min., drama, color.

O GRANDE Bazar. Direção: Licínio Azevedo. Moçambique, 2005, 58 min., drama, color.

O GRANDE Kilapy. Direção: Zezé Gamboa. Angola/Brasil/Portugal, 2012, 100 min., drama, color.

O HERÓI. Direção: Zezé Gamboa. Angola/Portugal/France, 2005, 97 min., drama, color.

O JARDIM do Outro Homem. Direção: Sol de Carvalho. Moçambique, 2006, 80 min., drama, color.

OS FLAGELADOS do vento leste. Direção: António Faria. Cabo Verde, 1987, 100min., drama.

OS REBELADOS no fim dos tempos. Direção: Jorge Murteira. Cabo Verde/Portugal, 2002, 52 min., doc., color.

O REGRESSO de Cabral. Direção: Sana Na N'Hada. Guiné-Bissau, 1978, doc.

O RITMO Ngola Ritmos. Direção: António Ole. Angola, 1978, 60 min., doc.

O TEMPO dos leopardos. Direção: Zdravko Velimorovic. Produção: Avala Film. Intérpretes: Armando Loya, Ana Mazue, Santos Mulungo. Roteiro: Licínio Azevedo, Luis Patraquim, Branimir Scepanovic, Zdravko Velimirovic. Moçambique/Iugoslávia, 1985, 95 min., drama, color.

O TESTAMENTO do Senhor Napomuceno. Direção: Francisco Manso. Portugal/Cabo Verde, 1999, 110 min., drama, color.

O VENTO sopra do norte. Direção: José Cardoso. Produção: INC. Moçambique, 1987, 90 min., drama, p&b.

OUTRAS frases. Direção: Jorge António. Angola/Portugal, 2003, 52 min., doc., color.

OXALÁ cresçam pitangas. Direção: Ondjaki/Kiluanje Liberdade. Angola/Portugal, 2006, 62 min., doc., color.

PELE. Direção: Fernando Vendrell. Portugal, 2006, 102 min., drama, color.

PO di Sangui. Direção: Flora Gomes. Guiné-Bissau, 1996, 90 min, drama, color.

QUE HORAS ela volta. Direção: Anna Muylaert. Produção: Gullane, Africa Filmes, Globo Filmes e outros. Intérpretes: Regina Casé, Helena Albergaria, Michel Joelsas e outros. Roteiro: Anna Muylaert. Brasil, 2015, 112 min., comédia/drama, color.

REGRESSO a Nacala. Direção: Brigitte Martinez. Moçambique, 2001, 52 min., doc., color.

REPÚBLICA di mininus. Direção: Flora Gomes. Portugal/França, 2012, 78 min., drama, color.

SAMBIZANGA. Direção: Sarah Maldoror. Produção: Isabelle Films. Intérpretes: Domingos de Oliveira, Elisa Andrade, Jean M'Vondo. Roteiro: Claude Agostini, Claude Agostini. Angola/França, 1972, 102 min., drama, color.

SOMETHING of value. Direção: Richard Brooks. Produção: Metro-Goldwyn-Mayer (MGM). Intérpretes: Rock Hudson, Dana Wynter e Sidnei Poitier. Roteiro: Richard Brooks. EUA, 1957, 113 min., drama, p&b.

TABU. Direção: Miguel Gomes. Portugal, 2012, 118 min., drama, color.

TARRAFAL – memórias do campo da morte lenta. Direção: Diana Andringa. Portugal, 2011, 91 min., doc., color.

TATANA. Direção: João Ribeiro. Portugal/Moçambique, 2005, 14 min., drama, color.

TCHILOLI, máscaras e mitos. Direção: Kiluanje Liberdade/Inês Gonçalves. São Tomé/Portugal, 2009, 52 min., doc., color.

TERRA Longe. Direção: Daniel Thorbecke. Cabo Verde/Portugal/Alemanha, 2003, 76 min., drama, p&b.

TERRA Sonâmbula. Direção: Teresa Prata. Moçambique, 2007, 97 min., drama, color.

THE GAZE of the Stars/Africa Dreaming. Direção: João Ribeiro. Moçambique, 1997, 26min., curta/drama, color.

TOUKI bouki. Direção: Djibril Diop Mambety. Produção: Cinegrit e Studio Kankourama. Intérpretes: Magaye Niang, Mareme Niang, Aminata Fall. Roteiro: Djibril Diop Mambety. Senegal, 1973, 85 min., drama, color.

UDJU azul di Yonta. Direção: Flora Gomes. Guiné-Bissau/França/Portugal, 1992, 90 min., drama, color.

ÚLTIMO vôo do flamingo. Direção: João Ribeiro. Moçambique, 2009, 90 min., drama, color.

VENTO do leste. Direção: Groupe Dziga Vertov, Jean-Luc Godard. Produção: Polifilm, Anouchka Films, CCC Filmkunst. Intérpretes: Gian Maria Volontè, Anne Wiazemsky, Cristiana Tullio-Altan. Roteiro: Sergio Bazzini, Daniel Cohn-Bendit. Itália/França/Alemanha, 1970, 95 min., drama, color.

VÊNUS negra. Direção: Abdellatif Kechiche. Produção: MK2 Productions, France 2 Cinéma, CinéCinéma e outros. Intérpretes: Yahima Torres; Andre Jacobs; Olivier Gourmet e outros. Roteiro: Abdellatif Kechiche e Ghalia Lacroix. França, Bélgica, 2010, 162 min., drama, color.

VIRGEM Margarida. Direção: Licínio Azevedo. Moçambique, 2012, 87 min., drama, color.

XIME. Direção: Sana Na N' Hada. Guiné-Bissau/Holanda, 1995, 95 min., drama, color.