

Da ruína como discurso: Apontamentos sobre cinematografias pós-coloniais

RESUMO: O cinema foi inventado na tarda-modernidade, engendrando um discurso, um aparelho, uma arquitetura e uma proposição. Para perceber o seu alcance, não pode ser retirado do contexto em que nasceu e nem se podem ignorar as implicações espaço-temporais que o visionamento dos filmes provocou nos seus contemporâneos. De que maneira, então, os realizadores dos países africanos de língua portuguesa constroem um discurso próprio, dentro de um dispositivo herdado do período colonial? Como colabora o cinema no processo de construção identitária? De que maneira alguns cineastas habitam as ruínas do colonialismo? E como eles subvertem o conceito tradicional de ruínas, que se transforma num modelo de resistência ao novo, ao estrangeiro? Através da análise de alguns filmes de realizadores de Moçambique, Cabo Verde e Guiné-Bissau, procuro perceber as semelhanças e dissemelhanças do uso do dispositivo cinematográfico na construção de discursos audiovisuais no período pós-colonial.

PALAVRAS-CHAVE: cinema africano, ruínas, identidade, representação

ABSTRACT: Having been invented in the late modernity, cinema has engendered its own discourse, apparatus, architecture, and propositions. To acknowledge a film's full scope, one must not neglect the context in which it was created; nor can one ignore the space-time implications it has had for its contemporary spectators. In what manner have directors from African Portuguese-speaking countries constructed their own discourse within a device inherited from the colonial period? And how have they subverted the traditional concept of ruin, which has become a model of resistance to what is new, to what is foreign? How do some directors inhabit the ruins of colonialism? Through the analysis of some films from countries such as Mozambique, Cape Verde, and Guinea Bissau, I attempt to understand the similarities and dissimilarities in the use of cinematographic devices in the construction of audiovisual discourses in the postcolonial period.

KEYWORDS: African cinema, ruins, identity, representation

1. Das ruínas como reinvenção

A ideia de ruína remete, de um modo geral, para uma edificação que sobreviveu, desfigurada, e que conta uma história ou faz parte da história de uma nação. Quando se fala do passado, mesmo que recente, como o período da descolonização dos países africanos de língua oficial portuguesa, assomam imagens ruinosas que contemplam edificações destruídas ou abandonadas, afetadas pelas guerras que assolaram alguns desses países. Guerras que afetaram o território, alteraram cartografias e deixaram marcas que persistem. Neste texto, procuro refletir sobre a maneira como alguns cineastas desses países erigiram, sobre as ruínas do colonialismo conceptual e concreto, as suas cinematografias.

As ruínas arquitetónicas costumam ser associadas ao conceito de restos, sobras, ou mesmo de fracasso. A partir do Romantismo, a ideia de ruína adquire novos sentidos na cultura ocidental, devido ao reaproveitamento de ruínas, reais ou imaginárias. Com elas, os românticos construíram um presente com História, ou uma nova História do presente. Ao falar sobre arquitetura, Schopenhauer (2012) ressalta o seu carácter concreto e, paradoxalmente, diáfano: “Architecture has this distinction from plastic art and poetry: it does not give us a copy but the thing itself” (1803). Para o filósofo, a arquitetura era “a coisa mesma” (*the thing itself*) e a sua razão de ser a constante tensão entre a gravidade e a pedra, entre o espaço ocupado e a luz.

Como a arquitetura, o cinema é uma arte do espaço e do tempo, que reproduz, ou reinventa o fora de si, convertendo tudo em imagem, através do uso controlado da luz. As imagens cinematográficas, assim como as arquitetónicas, exigem e existem num contexto, e são influenciadas pelas suas circunstâncias. Nesse sentido, recupero a ideia de ruína do Romantismo para fazer apontamentos sobre a obra de quatro cineastas de países africanos de língua oficial portuguesa, na tentativa de revelar modos de produção-criação que emergem sobre as ruínas do colonialismo. Entendo que a maneira de reabitar espaços ruinosos é, também, uma maneira de criar uma cinematografia própria, que reflete a sua circunstância. Numa atitude de resistência, mas nunca de negação do passado, cineastas como José Cardoso, Licínio de Azevedo, Flora Gomes e Leão Lopes atuaram sobre o território, usando os seus filmes como ferramenta na tentativa de contar as histórias que não haviam sido contadas, ou que, de alguma maneira, foram ocultadas.

Laure Brayer (2016, 184–89) refere que as imagens são dispositivos úteis para se compreender as cidades contemporâneas, e afirma que o cinema é a

imagem que reflete, de forma mais abarcável e quotidiana, a cidade. As imagens do cinema aproximam de nós o espaço urbano ao banalizar a complexidade do espaço, tornando-o compreensível e apreensível. O espaço torna-se o lugar do sensível e dos sentidos. Ao mesmo tempo, revela ritmos e nuances invisíveis ao olho nu.

Da mesma forma que o cinema torna mais abarcável a cidade contemporânea, ao tornar o espaço o lugar do sensível, como disse Brayer, considero que torna também mais abarcável a História, ou as histórias, que os lugares contêm. Talvez por isso, desde o primeiro instante, os movimentos de libertação de Moçambique e da Guiné-Bissau tenham apostado no cinema como um dispositivo capaz de os ajudar a reconstruir a identidade perdida, ou fragmentada, pelas guerras de independência. Recorro aqui ao sentido foucaultiano de dispositivo, de acordo com a leitura de Giorgio Agamben (2014, 8): não um aparelho ou um evento discursivo; não um edifício nem uma proposição filosófica; o dispositivo é, em suma, a rede que estabelece um diálogo entre todos estes sistemas, reais e virtuais, e tem um papel estratégico relacionado sempre a uma vontade de poder.

O cinema foi levado aos países africanos pelos europeus, como um poderoso instrumento de conversão, não de almas, mas de sentidos. Fruto da tarda-modernidade, o dispositivo cinematográfico reflete e reproduz um modelo civilizacional, uma mundivisão. Assim, questiono-me como o cinema deixou de ser uma arma de dominação para se tornar um mecanismo de denúncia e de resistência. Num universo bastante vasto de realizadores e de cinematografias, escolhi um *corpus* que inclui os realizadores Flora Gomes (Guiné-Bissau), José Cardoso, Licínio de Azevedo (Moçambique) e Leão Lopes (Cabo Verde). Esta escolha deve-se ao facto de ter conhecido mais de perto as obras de cada um desses realizadores, em conjunto, ou de forma particular, ao longo de trabalhos de pesquisa académica que supervisionei. Além disso, dentro do contexto da cinematografia da Guiné-Bissau, Flora Gomes é um pioneiro e, como os realizadores da primeira vaga do cinema pós-colonial em Moçambique (José Cardoso e Licínio de Azevedo), frequentou a escola de cinema cubana, influenciada pelo modelo soviético, que privilegiava o cinema de carácter coletivo e politizado. Apesar de pertencer à mesma geração, Leão Lopes tem uma formação diversa, até porque a própria história do cinema pós-colonial em Cabo Verde não é semelhante à de Angola, Moçambique ou Guiné-Bissau. Mas é, também ele, um pioneiro e um artista que cumpre a múltipla função de professor, cineasta, produtor e agitador cultural.

Nos filmes de cada um desses cineastas, somos confrontados com as ruínas, reais e metafóricas, que persistem (ou que resistem) no período pós-colonial. A ruína, de acordo com Walter Benjamin (1994), é portadora de “aura”: “Em suma, o que é aura? É uma figura singular, composta de elementos espaciais e temporais: a aparição única de uma coisa distante, por mais perto que ela esteja” (170). A ruína aproxima de nós o passado sem, no entanto, o presentificar na sua plenitude. Ela é um fragmento da História, ou de uma história, e suscita a lembrança, e a vivência, de algo que, estando presente, já não está diante de nós. Mas uma ruína funciona como um palimpsesto composto de camadas de tempo, nenhuma delas reprodutível, mas todas, ao mesmo tempo, memoráveis. Como disse Benjamin ao refletir sobre o conceito de História, “O passado traz consigo um índice misterioso, que o impele à redenção. Pois não somos tocados por um sopro de ar que foi respirado antes?” (1994, 223).

A redenção do objeto passado no presente pode se dar através da sua ruína, das sobras ou fragmentos daquilo que ele representou e, sobretudo, através da sua ressignificação. Pensar os cinemas pós-coloniais é também pensar de que maneira cada uma dessas cinematografias reflete e refletiu sobre a História que é composta, como tal, de restos, de ruínas, de sobras.

2. As ruínas da/na colônia

Ao contrário da literatura, o cinema português levou algum tempo até transformar em imagens o trauma da colonização do ponto de vista do colonizador. Portugal deixou de ser o país transcontinental da narrativa do Estado Novo, para voltar a ser um pequeno país obrigado a reerguer-se através de uma afirmação europeia após o período colonial. Entre outros, realizadores como Manoel de Oliveira, Pedro Costa e Margarida Cardoso converteram em filmes a passagem de Portugal por África, e os resultados desse processo no país. Dessa cinematografia de reflexão sobre a História, interessa-me particularmente o filme *Ruínas* (2009), realizado por Manuel Mozos, que mostra o passado recente de Portugal através de uma geografia banal, composta de pequenos gestos quotidianos, distanciada dos grandes gestos do passado de glórias lusitanas.

Ao falar sobre o *Ruínas*—filme composto por imagens de prédios, ou de espaços, em estado ruinoso, transformados numa visão poética—Susana Viegas ressalta que esta seleção de imagens não tem um caráter melancólico nem enuncia a nostalgia (lusitana) de um passado grandioso. Segundo ela, Mozos quer mostrar apenas “a simples passagem do tempo e a mudança de hábitos de vida,

de tudo que não parece ter relevância histórica: a passagem inexorável do quotidiano, os pequenos despojos dos dias, como uma ementa gastronómica ou os banais pedidos feitos a um hotel” (Viegas 2011, 48–49). As ruínas são reabilitadas, ou ressignificadas, e funcionam como um comentário, não uma lamentação. De alguma forma, o realizador usa a seu favor a grande magia do cinema: “dar vida ao que já morreu” (19).

Se, no conceito benjaminiano de aura, Georges Didi-Huberman (2015) encontra uma visão do passado reconstruído, uma retrama dos acontecimentos, podemos pensar o cinema como o lugar onde são tecidas as novas narrativas sobre uma velha história—a do colonialismo europeu, ou ocidental, revisitado pelo olhar daqueles que sobreviveram e que retomaram para si o país, e o direito de contar, à sua maneira, o passado—e de construir uma nova narrativa no presente. Estas cinematografias, como o cinema feito em Portugal desde o 25 de Abril de 1974, como que retramam o passado, usando o dispositivo cinematográfico como lugar do híbrido, das mestiçagens, da reutilização ruínosa de espaços coloniais ou do aproveitamento destes mesmos espaços numa lógica outra, assegurando, no entanto, a ideia de pertencimento e de apropriação.

A relação entre o cinema e a História não é nova. Diversos teóricos fizeram leituras que aproximam a fábula cinematográfica da História dos historiadores. Marc Ferro (1992) escreveu a obra seminal sobre as relações, ou sobre as não relações, entre o cinema e a História, ou pelo menos sobre o papel que o cinema ocupa, e o que deveria ocupar, como ferramenta para os historiadores. De facto, durante muitos anos o cinema foi visto como uma diversão que contribuía, a maior parte das vezes, para deturpar a História. O que se ignorava era o panorama mais vasto em que a própria História se desenrola, pois, mesmo que os filmes não se constituam como documentos-fontes fiáveis, constituem-se como uma poderosa ferramenta para se analisar o período histórico que deu origem a determinada cinematografia. Cada época viu e retratou a História de acordo com o pensamento dominante. É interessante perceber quais foram os elementos, os momentos e os heróis que o cinema decidiu, em dada altura, consagrar ou ignorar. Do cinema pós-colonial dos países de língua portuguesa, ou mesmo dos processos de descolonização, começam a aparecer registos que dão conta, de forma aturada, do que efetivamente se passou e do que está, alguns anos depois, a decorrer nestes territórios.

O cinema é sempre um documento, ou um registo, do visível, ou do que se viu. E quem está por trás da câmara tem o poder de mostrar(-se) e de presentificar,

diante de todos, ausências e lacunas. O filme de *Mozos, Ruínas*, é composto a partir dessa particularidade da imagem cinematográfica, a de tornar visível o invisível, de transformar sombras em edifícios, de converter ruínas em metáforas. Nesse sentido, consigo relacionar o seu filme, e a sua cinematografia, àquela realizada nos países africanos outrora colonizados por Portugal: com as devidas diferenças, a função primordial dos filmes destes países é iluminar as sombras do passado e, sobretudo, refletir sobre o presente possível.

3. Os cinemas africanos—O lugar do passado no presente

Para Achille Mbembe (2018), “*écrire le monde depuis l’Afrique, inscrire l’Afrique dans le monde ou comme un fragment du monde, voilà bien une tâche grisante et, la plupart du temps, propre à la perplexité*” (escrever o mundo a partir da África, inscrever a África no mundo ou como um fragmento do mundo, essa é de facto uma tarefa estimulante e, na maioria das vezes, causadora de perplexidade) (143).¹ Há, desde algum tempo, uma reivindicação, sobretudo dos filósofos do continente africano, por um lugar no campo da teoria e da filosofia, não apenas um lugar na etnografia (como se este fosse o desígnio único do ser africano, um campo de experimentações teóricas, políticas ou sociais). Ryan M. Nefdt (2017), num ensaio a que chamou “*Decolonizing Philosophy*,” reflete sobre o papel dos filósofos negros sul-africanos e sobre a ausência dos mesmos dos *curricula* universitários, ou dos debates, afirmando que aparecem apenas como “*a curiosity or an exotic side thought*.” Cita Edouard Glissant, que afirma “*the West is not the West: it is a project, not a place*” (Nefdt 2017, 145). No mesmo sentido, Mbembe sugere que a teoria não é somente o nome da tentativa ocidental de domesticar a contingência, mas sim a maneira ocidental de se distinguir do resto. E o resto é relegado ao lugar da etnografia.

A obrigação de o ser “africano” cumprir um desígnio deixa parte da população, sobretudo os jovens, entre duas atitudes: a aceitação ou a revolta. E há nuances que este maniqueísmo não contempla, ou que um certo pensamento paternalista não enxerga. Após a colonização propriamente dita, resta uma colonização do desígnio. John Pepper (2013) fala sobre a juventude malinesa, que decidiu explorar a sua emancipação de maneira paradoxal: “*Elle souhaitait se détacher par elle-même de ce qu’elle analysait comme mentalité colonisée et vieilles costumes de la génération de ses aînés*” (Ela [a juventude] quer desligar-se do que via como mentalidade colonizada e também dos velhos costumes das gerações anteriores) (54). Sem, no entanto, corresponder ao ideário marxista do

período revolucionário, nem recorrer ao revisionismo dos teóricos da independência, a sua revolução foi feita através da internacionalização dos costumes, ou, como afirma Diawara (citado por Pepper), a juventude manifesta a sua rebelião contra seus pais, juntando-se à “diáspora estética” (54) do pan-africanismo. Aos ídolos locais acrescentam igualmente Jimi Hendrix ou Françoise Hardy. Reclamam, enfim, o direito ao cosmopolitismo, não numa atitude subserviente ou colonizada, mas numa atitude rebelde e antropofágica.

Neste contexto, a arte, e sobretudo a fotografia e o cinema, nos países africanos pós-coloniais, busca refletir não a África etnográfica, mas a do quotidiano de cada um, tradicional e moderna, nova e velha, fruto dos fluxos diversos de pessoas através do continente e para fora dele. Assim sendo, o cinema feito em Moçambique, Cabo Verde e Guiné-Bissau assume esta atitude rebelde e que não obedece ao modelo apriorístico de um cinema internacional, mas permite-se o exercício da liberdade, e neste exercício aparece, claramente, o seu caráter internacional e cosmopolita.

No texto de abertura do número da revista *Politique africaine* dedicado a analisar o audiovisual africano na lógica do capitalismo global, Alessandro Jedlowski (2019) traça uma breve história do audiovisual nos países africanos subsaarianos e reflete sobre o impacto das novas tecnologias em contextos de profundas revoluções político-económicas decorridas nos últimos quarenta anos. Uma das questões que levanta é exatamente a inadequabilidade das teorias “clássicas,” que, debruçando-se sobre as culturas africanas pós-coloniais, promoviam uma visão imobilista, ou imobilizadora, destas culturas e das suas manifestações: “La production audiovisuelle africaine des premières décennies a été principalement analysée à travers le paradigme théorique, d’inspiration militante, du ‘Third Cinema’” (A produção audiovisual africana das primeiras décadas tem sido analisada principalmente através do paradigma teórico, de inspiração ativista, do “Third Cinema”) (Jedlowski 2019, 9). Este autor refere ainda que outra das grandes correntes de estudos do audiovisual africano provém da antropologia e aponta os textos de Karin Barber e Johannes Fabian, que se debruçaram sobre as culturas populares urbanas na África pós-colonial, agregando o conceito de “Indústria Cultural Artesanal,” que se estabelece de forma mais ou menos organizada e compete com os monopólios globais que dominam aquilo a que Barber e Fabian chamam “indústrias culturais monopolíticas.” O objeto preferencial destes estudos é o cinema nigeriano, ou “Nollywood,” fenómeno único no continente africano de produção massiva e de filme de género, que se desenvolveu ainda mais com a difusão das novas tecnologias no continente, entre a década de 1990 e o início do século XXI. Apesar

de haver um grupo já significativo de estudos sobre os países africanos de língua oficial portuguesa, grande parte da bibliografia internacional sobre o cinema subsaariano dedica-se ao estudo do caso Nollywood.

De acordo com Jedlowski, “Au cours des années 90 et au début des années 2000, ces acteurs traditionnels ont été progressivement marginalisés par l’émergence d’une économie de petits entrepreneurs qui produisaient des contenus médiatiques avec des budgets limités et des technologies bas de gamme, destinés à une distribution locale via des réseaux principalement informels” (Durante a década de 90 e início dos anos 2000, os produtores tradicionais foram gradualmente marginalizados devido ao surgimento duma economia de pequenos empresários que produziam conteúdos com orçamentos limitados e tecnologias de baixo custo, destinadas à distribuição local feita, principalmente, através de redes informais) (2019, 8). As novas tecnologias incrementaram, quer a produção quer a distribuição dos filmes em países como a Nigéria, o Gana, a Uganda e outros da África subsaariana, cujo mercado alternativo, com tecnologias de baixo custo (VHS e DVD), é rapidamente substituído pela tecnologia digital, que reforça a rede de projeção das produções locais, sem, no entanto, resolver completamente o problema da distribuição. O canal mais óbvio de escoamento destas produções, as salas de cinema, está destinado aos sucessos internacionais e poucos são os países (p.ex., Costa do Marfim e a República Democrática do Congo) que possuem canais de televisão com espaço dedicado ao audiovisual nacional. No caso dos países que constituem o *corpus* aqui analisado, os canais de televisão nacionais não se dedicam à distribuição dos filmes produzidos nos próprios países, e as salas de cinema, quando as há, não exibem a cinematografia nacional.

Assim, entre uma visão que demanda um tipo de produção politizada, ou autoral, e outra que contempla o contexto tecnológico e político mais contemporâneo, a produção audiovisual dos países africanos subsaarianos continua a enfrentar uma série de questões que, de alguma maneira, tendem a engessar, senão a produção em si, pelo menos a maneira como esta produção é estudada e difundida.

Se tomarmos o exemplo da Nigéria, para criar um paralelo em relação à situação de países como Moçambique, Cabo Verde ou Guiné-Bissau, cujos filmes começam a circular no mercado mundial através de plataformas como a Netflix, deparamo-nos com uma produção diversificada que ora responde aos ensejos da corrente do *Third Cinema* (filmes que recuperam as tradições locais),² ora reflete os efeitos do panafricanismo ou da chamada afromodernidade, e que narra histórias do quotidiano, de uma minoria da população, completamente integrada ao

sistema neoliberal e consumista das políticas mundiais. Não sendo o meu objetivo estudar o cinema produzido na Nigéria, ou em países africanos francófonos ou anglófonos, mas sim nos países de expressão portuguesa, recorro ao exemplo de Nollywood como contraponto, por ser o mais próximo que o continente possui de uma indústria cultural no campo da produção audiovisual. No caso dos cinemas de países de expressão portuguesa não há indícios de industrialização dos processos, nem de produção, nem de distribuição. No entanto, em termos de linguagem fílmica, há uma aproximação estética que revela o sincretismo, ou a antropofagia, das obras realizadas no período pós-colonial, financiadas ou não pelos estados nacionais.³ Moçambique oferece, quiçá, o caso mais emblemático de uma cinematografia pós-colonial que surge como uma demanda do próprio Estado após as lutas de libertação.

4. O cinema através dos cineastas

4.1. José Cardoso: Da cinefilia à realização

Após a independência, o cinema moçambicano ganha um fôlego extra graças à criação do Instituto Nacional de Cinema (INC) e ao investimento feito pelo governo de Samora Machel na formação de técnicos e realizadores. Tudo começara ainda na década de 1950, como um projeto de amadores e cinéfilos como José Cardoso, considerado o pai do cinema de Moçambique. Através da análise do seu filme de estreia, percebemos que, sem fugir dos impositivos que o dispositivo cinematográfico e a sua linguagem impõem, o realizador se apropria das imagens que viu e cria uma cinematografia própria, que já anuncia a crise do sistema colonial, usando, no entanto, a poética do cinema europeu da altura.

Segundo o testemunho do próprio Cardoso, “Era menino ainda quando aprendi a sonhar. E foi na adolescência da vida que me ofuscou a aurora do deslumbramento. Então criei. Dei voz e palavra à imagem, à luz e ao movimento e então aconteceram estas histórias verdadeiras de desamor e revolta, no limitado e humilde espaço de uma película de oito milímetros.”⁴ Antes de ser realizador, em 1958 Cardoso fundara com outros amantes do cinema o Cineclube da Beira, que rapidamente se tornou o segundo maior cineclube de todo o império português, ficando apenas atrás do Cineclube do Porto. É importante referir que a ditadura exercia um controlo da distribuição dos filmes mais apertado em Portugal do que nas colónias, o que permitia ao cineclube moçambicano exhibir obras que só muito mais tarde tiveram permissão para exibição na metrópole.

Através da atividade cineclubista, Cardoso e outros companheiros enveredaram pela produção e realização de filmes, a princípio em Super 8, que era o meio mais acessível, permitindo a realização de cinema a baixo custo, longe dos grandes centros de produção cinematográfica. Por outro lado, esse formato permitia maior liberdade de ação e de escolha do tema, ao mesmo tempo que dava resposta a um modelo seguido por aqueles que, como Cardoso, começaram a fazer cinema em Moçambique na década de 1960, o do neorealismo italiano e do cinema produzido nos países que então viviam sob regimes comunistas, como a Polónia, a Checoslováquia e, posteriormente, Cuba.

O cinema moçambicano tem um cariz documental bastante marcado, devido às suas raízes e, mais tarde, devido à criação, pelo INC, dos jornais cinematográficos *Kuxa kanema*. Se, por um lado, as questões de produção se constituem como uma razão concreta para a escolha do modo documental, por outro, os temas e os meios de produção exigem um tratamento mais realista, fazendo com que cineastas como Licínio de Azevedo optem por um formato misto, que avança no tempo com uma proposta de transversalidade entre o documentário e a ficção, criando ficções documentais e vice-versa, hoje muito praticada em diversas cinematografias.

José Cardoso, mais conhecido pelo seu filme emblemático *O vento sopra do Norte* (1987), que inaugura a ficção na cinematografia moçambicana, declarou numa entrevista ao jornal *@Verdade* que a sua carreira como profissional começou em 1976, embora desde a fundação do Cineclube da Beira tenha realizado vários filmes de “cinema não profissional,” expressão que prefere ao de “cinema amador,” pois esta categoria albergava uma diversidade de praticantes com os quais ele nem sempre se identificava (Cardoso 2013).⁵ É sobre a sua primeira experiência como cineasta que agora me vou debruçar. *Anúncio*, curta-metragem em oito milímetros realizada em 1966, é um filme estético e tematicamente próximo ao cinema neorealista italiano. Cardoso conta-nos o drama de um desempregado à procura de trabalho. Se, por um lado, o tema reforça o carácter documental do filme, por outro nega a documentabilidade através da escolha meticulosa dos planos, da montagem rigorosa e das referências cinematográficas que possui e que se revelam em diversos momentos.

A personagem principal de *Anúncio*, um homem à procura de emprego, é representada pelo próprio realizador. Durante a produção recebe a visita do amigo Zeca Afonso (cantautor da resistência ao regime de Salazar), que se entusiasma com o filme e escreve para sua banda sonora a balada “Vejam bem.” Há ainda outra referência musical fundamental para a história, uma citação do filme

Orfeu negro, realizado em 1959 por Marcel Camus e baseado na obra de Vinícius de Moraes. A escolha das músicas não é apenas casual, mas demonstra uma opção consciente do caminho que o filme, e parte significativa da produção posterior de Cardoso, trilham: o papel das artes na política e a filiação cinéfila do realizador. Entre a citação e o documento, *Anúncio* é um filme que, sem ser panfletário, reclama para si um papel ativo na política do país, então ainda uma colônia portuguesa, sem descurar, no entanto, a criação das imagens que refletem a sofisticação do realizador no seu tratamento, e revelam um conhecimento profundo do cinema que era feito então.

Anúncio foi apresentado no Primeiro Festival de Cinema de Amadores de Aveiro, em 1967, e recebeu uma crítica muito elogiosa de Fernando Gonçalves Lavador, no número 291 da revista *Vértice*: “Do ponto de vista formal, apresenta qualidades que vão desde uma utilização inteligente e adequada da banda sonora e de oportunas elipses integradas . . . até uma interpretação simples e sóbria” (cit. em Cardoso 2014). O filme não possui diálogos e é através da música, e da imagem, que é apresentada a história de um homem desesperado, famélico, à procura de trabalho em pleno período de Carnaval, e que acaba por se envolver com um grupo de foliões mascarados que celebram o entrudo.

O filme, que segue as diretivas do Cinema Novo brasileiro tal como foram preferidas por Glauber Rocha—uma ideia na cabeça e uma câmara na mão—, não se parece nada com o produto típico do cinema amador. Os planos, cuidadosamente pensados e executados, os *raccords* de continuidade sem falhas e as imagens, cujo valor simbólico é evidente, ultrapassam a sua condição de filme de estreia e revelam o cineasta que desponta a partir daí. Numa das cenas, a personagem principal está sentada à beira do passeio, a tentar consertar os sapatos e, através dos seus olhos (numa utilização narrativa e sensível da câmara subjetiva), vemos aparecer um polícia que não precisa dizer nada: a sua presença imponente, vislumbrada num *contra-plongée* bem executado, revela-se apenas, de forma metonímica, através da visão das pernas, qual colunas fixadas diante dos olhos do homem sentado. Sem um movimento, a Lei impõe a ordem através da imagem.

É pela imagem que o filme nos fala. Uma imagem, em movimento constante, através das ruas da cidade segue o homem que vagueia à procura de trabalho e de comida, o que o leva, e que nos leva junto com ele, a um baile de mascarados. A cidade não aparece na sua plenitude; temos acesso apenas a fragmentos, recortes, pontos de vista. A sua geografia é a do cinema, não respeita o traçado urbanístico que se inscreve no real. A cidade levada pelos colonizadores é

desmontada pelo realizador através dos planos cinematográficos. Se a parte inicial do filme é calcada em imagens documentais, quase etnográficas, a segunda parte, cuja música de fundo é a do referido filme de Marcel Camus, remete-nos, em simultâneo, ao neorrealismo e ao surrealismo de Jean Cocteau. Enquanto a música cita Camus, as imagens referem-se ao *Orfeu* de Cocteau, através das máscaras e do clima feérico que se instaura na narrativa a partir desse inusitado encontro entre a fome e a festa.

Anúncio é um filme experimental em muitas dimensões, mas é, sobretudo, um filme iniciático que traça o percurso do seu realizador, cuja escola de cinema é composta dos filmes que viu e cujos princípios políticos, que nunca ocultou, transparecem nas imagens de um cinema meticuloso que trata com mestria dos temas locais. Cardoso é um cineasta nascido em Moçambique, mas o seu cinema pertence ao grupo mais vasto dos autores que contribuíram para a construção de um imaginário, e de uma gramática, do audiovisual no mundo. Este filme, como os muitos que vai realizar ao longo da sua carreira, é antes de tudo, um exercício de subversão de um dispositivo que engendra modos de ver e de mostrar. O espaço urbano é, aqui, pano de fundo. E serve apenas como cenário de um drama que se desenrola diante de nós e que possui um carácter universal.

4.2. Licínio de Azevedo—Reabitando velhos espaços

Há, no cinema de ficção moçambicano, em geral, uma opção pelos planos fechados, nos quais a personagem se destaca da paisagem circundante, e se torna o centro do interesse da trama. A descrição, se e quando há, está contida no arrastar das imagens que, de fragmento em fragmento, remontam um espaço. E o espaço, muitas vezes, é uma ruína, ou um resto, de edifícios erigidos no período colonial, reaproveitados, ou ressignificados por novos usos que a população local lhes dá. É possível vislumbrar esta ideia de ocupação das ruínas, ou de estetização das mesmas, em filmes como *O Grande Bazar* (2006), de Licínio de Azevedo, em particular nas cenas em que a cidade nos é apresentada pela janela do comboio, ou quando vemos o Grande Bazar, um mercado informal, com uma arquitetura própria, labiríntica e efémera, como tantos mercados africanos. Em Maputo, como noutras cidades do país, há mercados construídos seguindo o modelo português. No entanto, os mercados verdadeiramente “habitados” são semelhantes ao que aparece no filme de Azevedo.

Um exemplo genial desta apropriação criativa do dispositivo pode ser visto no curta-metragem de 2001, assinado por Orlando Mesquita, *A bola*. O filme foi

realizado por Azevedo que, como já não podia concorrer naquele ano aos fundos de apoio ao cinema, pediu a Mesquita que o fizesse em seu nome, num mecanismo que revela adaptação a um sistema de produção viciado, dependente de uma demanda externa de fundos estrangeiros que determinam os temas a serem tratados nas produções audiovisuais. A *bola* faz parte de um conjunto de produções que visam sensibilizar a população do país para o uso do preservativo, como forma de evitar a propagação da SIDA. No entanto, a parte mais pedagógica é deixada para o final, e o curta-metragem narra, através de imagens, uma partida de futebol entre meninos da periferia de uma cidade não especificada.

Quando se fala do cinema como dispositivo, há que levar em conta as condições de produção. Neste filme em particular, feito por um cineasta que nasceu no Brasil, mas se considera um realizador moçambicano, o sistema é usado a seu favor. Licínio de Azevedo faz o filme que quer, mesmo que não o assine, demonstrando o seu domínio da narrativa audiovisual através dos planos e cortes, do uso do *raccord* de continuidade e do enquadramento do espaço. Repete, de forma consciente, o *modus operandi* imposto pelo modelo do cinema *mainstream*, para contar uma outra história de um espaço outro: periférico e não-metropolitano. Apropria-se de um modelo que, na cinematografia ocidental, passou a ser considerado desfasado e ruinoso, reinventando, como os meninos, um jogo que se joga aqui conforme novas regras. Reinventa, ou reabita assim, um dispositivo outrora de dominação, para se dar a ver, ou exhibir-se.

4.3. Flora Gomes—As ruínas dos espaços coloniais

Não são apenas os cineastas moçambicanos a recorrer a este procedimento—o de aproveitar edifícios, ou espaços urbanos, que foram construídos pelos colonizadores como palco para encenar novas vivências. O que outrora eram ruínas, edificações desgastadas que simbolizavam o próprio desgaste dos sistemas de poder, é revisitado, por várias cinematografias, como espaços alternativos, ou de uma habitabilidade outra. Recuperam, de alguma maneira, a beleza das ruínas, que se convertem em discurso do novo que irrompe e que altera o espaço à sua volta. Não negam o passado, mas, como parte desta contemporaneidade diaspórica, reapropriam-se dos lugares e criam neles novos sentidos, revolucionários, sincréticos—resultado de uma nova forma de (vi)ver.

No seu longa-metragem de estreia, *Mortu nega* (1988), Flora Gomes faz um exercício de rememoração, e de escritura, da história do seu país, Guiné-Bissau, através do cinema. O filme narra os acontecimentos que precederam o fim

do colonialismo e o começo de uma nova ordem, ainda maculada por velhos vícios, mas buscando aprender com o passado para a construção de um presente diverso. Numa das cenas do filme, assistimos a uma aula de cidadania nas ruínas de um edifício, transformado em escola. Crianças e adultos estão a aprender a escrever, a ler, não apenas a decorar palavras. O professor insiste no significado profundo dos termos, simbólico e material. Só se aprende a ler, verdadeiramente, quando as palavras se tornam vivas e prenes de sentido. A beleza da cena, filmada de modo clássico, ou convencional, é acentuada pelo paradoxo do lugar: nas ruínas do velho mundo, constrói-se uma nova geração. Para Jusciele Oliveira (2019), o título do filme, *Mortu nega*, que significa em crioulo da Guiné-Bissau “aqueles que a morte rejeitou,” conecta o filme à cultura oral daquele país, bem como constrói uma ponte entre a História e o presente.

Na sua tese de doutoramento, que orientei, Oliveira (2018) defende que o cinema de Flora Gomes é, sobretudo, um cinema de autor. Ao contrário do que ocorre no cinema da Nigéria, que copia um modelo hollywoodiano de uma cinematografia de géneros, os cinemas dos países de língua portuguesa optaram pelo modelo europeu ou latino-americano, de cunho mais autoral. No caso do cinema moçambicano, que começa por ser financiado pelo Estado, mas que perde rapidamente esse apoio, há uma tendência de se fazer um cinema comandado pelas demandas das organizações não governamentais que financiam muitos dos filmes e que exigem que os mesmos tratem de assuntos específicos, como a prevenção da SIDA, a violência contra a mulher ou a necessidade da educação. Há realizadores que encontram forma de escapar a tais exigências sem, no entanto, abrir mão do financiamento, fazendo o filme que querem, mesmo que tenham de trabalhar a partir de argumentos encomendados, como já tinha sido referido a propósito do filme *A bola* de Orlando Mesquita e Licínio de Azevedo.

Em 2010, Sílvia Vieira e Bruno Silva realizaram o documentário *Assim estamos livres: Cinema moçambicano 1975–2010*. Através de um conjunto de entrevistas aos principais realizadores, produtores e técnicos do cinema moçambicano, conseguimos perceber o percurso traçado pelo cinema naquele país após o período colonial. São os próprios realizadores que falam do apoio inicial dado pelo Estado, que concebeu o Instituto Nacional de Cinema e que, aos poucos, por razões diversas, foi retirando verbas destinadas ao cinema, o que obrigou os profissionais do setor a procurar financiamentos alternativos. Neste sentido, é possível afirmar que a temática do cinema moçambicano, pelo menos entre as

décadas de 1980 e 2010, estava muito restringida às causas das entidades financiadoras, o que, de alguma forma, põe em causa o conceito de um cinema autoral nesse país. O caso de Angola é semelhante, mas o mesmo não ocorreu na Guiné-Bissau ou em Cabo Verde.

A Guiné-Bissau investiu na produção cinematográfica, em especial em dois realizadores que foram enviados para estudar cinema em Cuba e que voltaram para contar, cada um a sua maneira, a história do país: Flora Gomes e Sana Na N’Hada. O primeiro longa-metragem de ficção de Gomes, *Mortu nega*, é lançado em 1987 e obtém sucesso no circuito internacional dos festivais. O reconhecimento internacional e o apoio do Estado permitem-lhe criar uma cinematografia peculiar, na qual o passado, o presente e até o futuro, são convocados para falar do país, das vicissitudes pelas quais seus habitantes passaram e o que é que os identifica com a Guiné-Bissau. De alguma forma o cinema funcionou nessas nações pós-coloniais como a literatura e as artes plásticas funcionaram no Romantismo, reforçando a ideia de identidade local e de pertença.

Flora Gomes nega a categorização de cinema etnográfico que, de um modo geral, é atribuído à cinematografia africana subsaariana. Seus filmes retratam o seu país, e as ruínas do seu país, de maneira a criar um retrato vivo e atual da realidade que a Guiné-Bissau atravessa, e que atravessou, no período pós-colonial. O conceito de pan-africanismo pode ser aqui reencontrado, mesmo que não possamos comparar a sua produção àquela feita em Nollywood. “Gomes’s work diverts from the ethnographic cinema that tries to reproduce or document African reality as fixed, immutable, and primitive, leaving aside also the modernity of the continent, urban spaces, cities and city landscapes” (Oliveira 2019, 6).

4.4. Leão Lopes — O impossível retorno

Do mesmo modo que vários realizadores moçambicanos se viram na obrigação de trabalhar como produtores dos seus próprios filmes, para que os mesmos fossem distribuídos e vistos para além do sistema dos festivais, Leão Lopes assumiu múltiplas funções em Cabo Verde. Professor, jornalista, agitador cultural, artista plástico, escritor e realizador, a obra de Lopes não pode ser resumida à sua carreira no cinema. Porém, aquilo que ele faz nos e com os seus filmes é um reflexo desta multiplicidade de funções que tomou para si, e que se traduzem no seu esforço de promover a formação e a capacitação local. A sua cinematografia é também uma escola para técnicos, atores, produtores e cenógrafos, que convivem lado a lado com profissionais consagrados e com eles aprendem. Flora

Gomes criou igualmente a sua escola porque, como Lopes, acredita que o cinema é uma forma de resgatar a autoestima da população que se vê envolvida e representada nos grandes ecrãs, não como personagens de uma etnografia a ser estudada, mas como pessoas reais que vivem histórias que precisam ser contadas.

Em 2009 o realizador cabo-verdiano lançou o documentário *Os últimos contratados*. O filme relata a história dos homens e mulheres cabo-verdianos que foram levados para trabalhar nas roças de São Tomé e Príncipe. Passado o período áureo da produção agrícola local, muitos regressaram e outros tantos ficaram pelo caminho. É uma daquelas histórias nunca contadas, de pessoas comuns, obrigadas a realizar um movimento diaspórico e depois a ficarem retidos num espaço “entre,” pois perderam as suas raízes e não se conseguiram fixar no novo país. Em S. Tomé são tratados como pessoas de segunda ou de terceira categoria, sendo quase invisíveis para o grande espectro da população. O filme começa com a imagem de um cais que se prolonga até ao fim do horizonte contemplado pelo ecrã. Um homem caminha e a câmara capta o movimento, mudando a angulação, o que deixa o espetador, num primeiro momento, sem saber se o homem vai ou vem, como se este executasse um movimento pendular, indo em direção ao mar e regressando, sem, no entanto, deixar o cais. De seguida o ecrã escurece e vemos escrita a história que se vai relatar. Numa síntese que pretende iluminadora, Lopes dá conta de quem são os últimos contratados.

Algumas das casas senhoriais, das antigas plantações de cacau, agora em plena decadência, aparecem reabitadas no filme, transformadas em prédios de habitação, ou melhor, lugar de abrigo daqueles que não têm para onde ir. A estrutura da casa mantém-se, mesmo que esventrada, e os salões, quartos e cozinhas são convertidos em espaços de ocupação comum. Sobre as ruínas edifica-se um novo espaço, também ele ruinoso, composto de seres periféricos e desterrados, assim simbolizando uma vitória incompleta, ou ainda em curso, do processo revolucionário.

5. Conclusão

Como disse Edourd Glissant, o Ocidente não é um lugar, é um projeto. E o cinema foi utilizado para garantir que esse projeto se espraiasse pelo resto do mundo. O poder de sedução das imagens em movimento, sobretudo quando controladas, enquadradas e dispostas numa ordem narrativa que prevê um fim, continua bastante significativo. Tomando a formulação tarkovskiana, o cinema é *a arte de esculpir o tempo*, de reescrever a memória, ou de dar sentido aos restos que

a História não contempla, pois a História, já se sabe, ocupa-se em consagrar os vencedores. A capacidade do cinema, enquanto dispositivo, de converter espaço em tempo e vice-versa, recupera o caráter aurático dos lugares que são revelados a cada *frame*, ou imagem, porque estamos diante de uma ruína, ou de uma imagem ruínosa, sombras de algo que esteve em presença da câmara, mas que não está, efetivamente, diante de nós.

A imagem previsível do filme, fruto de uma sequência lógica de *raccords*, é uma linguagem que se estabeleceu ao longo do século XX e que contaminou outras linguagens audiovisuais. É também uma linguagem impura, maculada, reescrita a cada novo filme ou cinematografia que diverge, que propõe ruptura, que contraria o *raccord* de continuidade, que (re)instaura novas, ou velhas, temporalidades. O cinema foi uma das arenas de eleição em que se encenou, e se encena, os dramas pós-coloniais.

Os realizadores destes países, como os de muitos outros que não possuem uma máquina de apoio do Estado a todas as produções, nem um conjunto robusto de indústrias culturais, usam o dispositivo para promover um diálogo entre o passado e o presente, o velho e o novo, o ancestral e o contemporâneo, numa atitude disruptiva e diaspórica, negando-se a cumprir um desígnio puramente etnográfico. Numa época de globalismo, a linguagem do audiovisual se tornou monolítica e a forma de resistir ao mesmo é criar o outro, com a consciência de que não se consegue superar, ou destruir, um modelo tão bem estabelecido.

Como no filme de Manuel Mozos, *Ruínas*, as cinematografias de países como Moçambique, Cabo-Verde ou Guiné-Bissau mostram-nos o passado, e os restos, fragmentos ou sobras, não numa atitude de lamentação, mas sim numa postura de reconstrução, ou melhor, de adaptação e mudança, de transformação. O romântico sentimento de melancolia, que contemplava e reproduzia ruínas, é substituído pelo pragmatismo da ação sobre as edificações, simbólicas e reais. Reabitar o espaço é criar novas memórias sem, no entanto, apagar o passado. É evitar que ele volte ao presente, como farsa, ou como novas formas de colonização.

NOTAS

1. Todas as traduções são de minha autoria.
2. Num texto sobre o audiovisual nigeriano, Françoise Ugochukwu (2013) fala sobre a produção mais recente do cinema de Nollywood que tem a História do país como pano de fundo, ou como foco central das narrativas, e que utiliza, de forma muito particular, a tradição oral que continua vigente: “Ce canal de transmission endosse en outre le rôle didactique des contes, assurant non seulement la transmission des cultures et de l’histoire du pays mais également celle des leçons qu’en ont tiré les milieux populaires. Cet héritage oral des vidéo films nigériens n’a pas encore été vraiment étudié” (Esse canal de transmissão também assume o papel didático de contar histórias, garantindo não só a transmissão das culturas e da História do país, mas também das lições que delas tiraram os meios populares. Esta herança oral dos vídeo-filmes nigerianos ainda não foi totalmente estudada) (330).
3. “Flora Gomes, cineasta da Guiné-Bissau, repete muitas vezes que fazer cinema é bastante difícil e fazer cinema em África é uma insanidade total. Após a independência, Moçambique investiu na produção cinematográfica como forma de propaganda do novo regime, na tentativa de criar uma imagem do país para ser consumida por uma nação fragmentada” (Tavares 2015, 373). Os governos pós-coloniais de Moçambique, Guiné-Bissau e Angola investiram, em maior ou menor grau, na produção de uma cinematografia própria como mais uma arma de propagação das ideias revolucionárias.
4. Depoimento enviado pelo realizador à equipa do KUGOMA—Festival de Curtas-metragens de Moçambique, coordenado e produzido por Diana Manhiça, responsável pela reedição dos três primeiros filmes de José Cardoso em DVD (Cardoso 2014).
5. A entrevista, conduzida pouco antes do falecimento do realizador, foi publicada postumamente.

OBRAS CITADAS

- Agamben, Giorgio. 2014. *Qu’est-ce qu’un dispositif?* Paris: Éditions Payot et Rivages.
- Benjamin, Walter. 1994. *Obras escolhidas: Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense.
- Brayer, Laure. 2016. “Les images filmiques et la part insignifiante de l’expérience urbaine.” *Multitudes* 65 (4): 184–89.
- Cardoso, José. 2014. *8mm: Os 3 primeiros filmes de José Cardoso*. DVD. Prod. Diana Manhiça KUGOMA.
- . 2013. “‘Eu fui, sou e serei sempre comunista’: José Cardoso (1930–2013).” Entrevista. @Verdade, 30 de outubro de 2013. <https://verdade.co.mz/eu-fui-sou-e-serei-sempre-comunista/>.

- Didi-Huberman, Georges. 2015. *Diante do tempo: História da arte e anacronismo das imagens*. Belo Horizonte: Editora UFMG.
- Ferro, Marc. 1992. *Cinema e História*. São Paulo: Paz e Terra.
- Jedlowski, Alessandro. 2019. "L'audiovisuel africain et le capitalisme global." *Politique africaine*, no. 153, 7–27.
- Mbembe, Achille. 2018. "L'Afrique en théorie." *Multitudes* 73 (4): 143–52.
- Nefdt, Ryan M. 2017. "Decolonizing Philosophy." *Africa Is a Country*, 30 de junho de 2017. <https://africasacountry.com/2017/06/decolonizing-philosophy/>.
- Oliveira, Jusciele. 2019. "'I Make Films to Be Seen': The Narrative Issue of Flora Gomes." *Journal of Science and Technology of the Arts* 11 (1): 1–9.
- . 2018. *Precisamos vestirmo-nos com a luz negra: uma análise autoral nos cinemas africanos—o caso Flora Gomes*. Tese de doutoramento, Universidade do Algarve.
- Peffer, John. 2013. "La diaspora des images de l'Afrique." *Multitude* 53 (2): 47–58.
- Schopenhauer, Arthur. 2012. *The Selected Works of Arthur Schopenhauer*. New York: Library of Alexandria. Kindle.
- Tavares, Mirian. 2015. "Cinema: Tempos e movimentos." *Patrimónios de influência portuguesa: Modos de olhar*, coord. Walter Rossa and Margarida Calafate Ribeiro, 351–75. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra.
- Ugochukwu, Françoise I. 2013. "Le vidéo-film nigérian dans le prolongement de l'histoire orale." *Littérature orale africaine: Décryptage, reconstruction et canonisation*, ed. Alain Cyr Pangop Kameni and Clément Dili Palaï, 329–44. Paris: Harmattan.
- Viegas, Susana. 2011. "Efabulações de um país sem imagem: De Ruínas a Fantasia Lusitana." *Drama: Revista de cinema e teatro*, no. 3, 48–49.

Filmografia

- Azevedo, Licínio, realizador. *O Grande Bazar*. 2006.
- Cardoso, José, realizador. *O anúncio*. 1966.
- Gomes, Flora, realizador. *Mortu nega*. 1988.
- Lopes, Leão, realizador. *Os últimos contratados*. 2009.
- Mesquita, Orlando (Licínio de Azevedo), realizador. *A bola*. 2001.
- Mozos, Manuel, realizador. *Ruínas*. 2009.
- Vieira, Sílvia, e Bruno Silva, realizadores. *Assim estamos livres!* 2010.

MIRIAN NOGUEIRA TAVARES é professora associada da Universidade do Algarve. Com formação académica nas Ciências da Comunicação, na Semiótica e nos Estudos Culturais (doutorou-se em Comunicação e Culturas Contemporâneas pela Universidade Federal da Bahia), tem desenvolvido o seu trabalho de investigação e de produção teórica nas áreas das estéticas filmica e artística. Como professora da Universidade do Algarve, participou na elaboração do projeto de licenciatura em Artes Visuais, do mestrado e doutoramento em Comunicação, Cultura e Artes e do doutoramento em Média-Arte Digital. Atualmente é Coordenadora do CIAC (Centro de Investigação em Artes e Comunicação) e Diretora do doutoramento em Média-Arte Digital.