

NOVOS LUSO-AFRICANOS NO FILME *LI KÉ TERRA*: UMA QUESTÃO DE IDENTIDADE CULTURAL

Thiago Badia Piccinini¹

Resumo: Em um contexto de descentralizações identitárias, no qual a diáspora é entendida como um fator de desestabilização de identidade, vê-se surgir um grupo social denominado de “novos luso-africanos” representado pelos descendentes de imigrantes africanos nascidos ou criados em Portugal. Levando em conta os conceitos de produção da identidade através de sistemas relacionais, busco evidenciar como o filme *Li Ké Terra* (2010), de Filipa Reis, João Miller Guerra e Nuno Baptista, colabora para a percepção da emergência de uma nova identidade cultural desse grupo, a qual se difere daquela encontrada nos imigrantes africanos e nos nacionais portugueses, e como os dois protagonistas estabelecem seu pertencimento no bairro onde residem. Para tal, analisarei os dispositivos utilizados pelos realizadores e realizadora na construção de tais ideias, relacionando as percepções fílmicas com o campo dos Estudos Culturais.

Palavras-chave: identidade; novos luso-africanos; cinema.

Contato: thiagopiccinini@gmail.com

Os fluxos migratórios, intensificados com o avanço da globalização, colocam em contato culturas das mais diversificadas origens. No caso português, após o processo de descolonização africana e em um contexto de acelerado desenvolvimento econômico, o país tornou-se um destino importante para os emigrantes de suas antigas colônias. Como consequência desse deslocamento, surge uma geração de descendentes de imigrantes nascidos em Portugal que, eventualmente, não se identifica como portuguesa e, muitas vezes, não possui a nacionalidade reconhecida pelo Estado. A esse grupo, o pesquisador Fernando Luís Machado deu o nome de novos luso-africanos.

É importante perceber como essa denominação serve para problematizar o caso particular desses jovens, os quais, eventualmente, poderiam ser chamados de “imigrantes de segunda geração”, algo que, de maneira errônea, indicaria uma reprodução quase automática da identidade social entre gerações, o que não se verifica, como pode ser percebido na fala de Machado:

Com efeito, a noção de imigrantes de segunda geração tem implícita uma concepção essencialista das identidades sociais. A cultura de origem (que, aliás,

¹ Mestre em Cinema pela Universidade da Beira Interior.

Piccinini, Thiago Badia. 2016. “Novos luso-africanos no filme *Li Ké Terra*: uma questão de identidade cultural”. In *Atas do V Encontro Anual da AIM*, editado por Sofia Sampaio, Filipe Reis e Gonçalo Mota, 484-493. Lisboa: AIM. ISBN 978-989-98215-4-5.

muitas vezes é aprendida em termos caricaturais e folclorizantes e se supõe ser um todo integrado e homogêneo) é supostamente reproduzida em versão integral, no interior do próprio espaço da minoria e exclusivamente aí, sem contaminações pela e da sociedade envolvente. Haveria uma mera continuidade automática entre gerações, perdendo-se de vista tudo o que é contraste. Contraste de trajecto, de condição social, de estilos de vida, de valores. (Machado 1994, 120)

Expostos à condição ambígua de partilharem uma narrativa identitária africana devido à convivência com seus ascendentes e, ao mesmo tempo, sofrerem influência diária da cultura portuguesa, os novos luso-africanos desenvolvem uma identidade apátrida e de características híbridas. Eles são exemplos do agora sujeito pós-moderno, conceito sugerido por Stuart Hall (2006), que não mais apresentaria identidades fixas, e sim identidades diferentes a serem assumidas em momentos diferentes. Os descentramentos observados nesse novo sujeito são, dessa forma, a origem da crise de identidade na pós-modernidade anunciada por Hall.

Pensando a percepção da identidade como um processo relacional e de celebração da diferença, no qual só podemos ser algo quando há alguém para não sê-lo, o filme *Li Ké Terra* (“Esta é minha terra”, em crioulo), realizado em 2010 por Filipa Reis, Nuno Baptista e João Miller Guerra, demonstra como os novos luso-africanos estabelecem a sua identidade em contraste com a de seus parentes imigrantes e a de nacionais portugueses. Para isso, os realizadores e realizadora utilizam-se de uma série de recursos que direcionam o olhar do espectador no sentido de perceberem a singularidade desse grupo populacional.

Antes de prosseguir, entretanto, mostra-se necessário aprofundar a definição do conceito de identidade referido anteriormente e que virá a ser utilizado no presente texto. Recorremos, dessa maneira, ao proposto por Tomaz Tadeu e Silva:

No contexto das discussões sobre multiculturalismo e sobre a chamada ‘política de identidade’, [a identidade cultural é] o conjunto de características que distinguem os diferentes grupos sociais e culturais entre si. De

acordo com a teorização pós-estruturalista que fundamenta boa parte dos Estudos Culturais contemporâneos, a identidade cultural só pode ser compreendida em sua conexão com a produção da diferença, concebida como um processo social discursivo. 'Ser brasileiro' não faz sentido em termos absolutos: depende de um processo de diferenciação linguística que distingue o significado de 'ser brasileiro' do significado de 'ser italiano', de ser 'mexicano' etc. (Silva 2000, 69)

E ao proposto por Stuart Hall sobre a crise de identidade:

[...] as velhas identidades, que por tanto tempo estabilizaram o mundo social, estão em declínio, fazendo surgir novas identidades e fragmentando o indivíduo moderno, até aqui visto como um sujeito unificado. A assim chamada 'crise de identidade' é vista como parte de um processo mais amplo de mudança, que está deslocando as estruturas e processos centrais das sociedades modernas e abalando os quadros de referência que davam aos indivíduos uma ancoragem estável no mundo social. (Hall 2006, 7)

Em *Li Ké Terra*, podemos acompanhar o cotidiano de dois amigos descendentes de imigrantes cabo-verdianos: Ruben, interessado em obter a cidadania portuguesa e assim conseguir um emprego ou até mesmo emigrar para a Inglaterra; e Miguel, um jovem com dificuldades na escola e que busca definir a sua identidade baseado nos costumes africanos.

Conscientes das particularidades dos novos luso-africanos após promoverem workshops de audiovisual no bairro de realojamento do Casal da Boba, os realizadores e realizadora escolhem Ruben e Miguel para representarem essa parcela da população cujo sentimento de pertença não se manifesta pelo país onde nasceram, mas por uma origem ficcionada baseada na idealização do local de onde vieram seus ascendentes e concretizada, no caso dos protagonistas do filme, no bairro onde residem. Nota-se, assim, que os documentaristas buscam comprovar, em *Li Ké Terra*, uma visão prévia que possuíam acerca dos novos luso-africanos.

Ao elaborarem o filme, Nuno, João e Filipa levam em conta a necessidade de validarem o discurso nele contido, de modo que o espectador receba como

verdadeiros os seus enunciados. Com tal intuito, adotam um modelo estrutural de documentário que, de acordo com as classificações de Bill Nichols (2012), transita entre o observativo e o participativo. Para o autor, o modo observativo seria aquele que “ênfatiza o engajamento direto no cotidiano das pessoas que representam o tema do cineasta conforme são observadas por uma câmara discreta” (Nichols 2012, 62), enquanto o modo participativo, por sua vez, “ênfatiza a interação de cineasta e tema. A filmagem acontece em entrevistas ou outras formas de envolvimento ainda mais direto” (*Idem, Ibidem*).

A noção de fidelidade ao real, impressa por essa escolha, parece ter origem em uma renúncia dos realizadores a possíveis intervenções. Vê-se, no écran, o mundo histórico tal qual ele acontece. Essa percepção, entretanto, mostra-se uma ilusão, como nos lembra Jean-Claude Carrière:

[a verdade] de qualquer tipo de relato, é, obviamente, bastante relativa, porque nós só vemos o que a câmara vê, só ouvimos o que nos dizem. Não vemos o que alguém decidiu que não deveríamos ver, ou o que os criadores dessas imagens não viram. E, acima de tudo, não vemos o que não queremos ver. (Carrière 2006, 55)

É importante ressaltar que, embora adotem uma estética observacional, os realizadores não pretendem que o filme seja apreciado como um retrato fiel da realidade. O entendimento de que se trata de uma representação e, portanto, um ponto de vista, ocorre em momentos nos quais os protagonistas deixam claro perceberem fazer parte de um filme e denunciam a presença do aparato necessário à sua produção. Rompe-se, dessa forma, com a ideia de fidelidade ao real e evidencia-se a noção de registro obtido por um dispositivo manipulado pelos cineastas. Para além do caso específico de *Li Ké Terra* e sobre os filmes documentários em geral serem o resultado mediado pelos códigos cinematográficos da interação entre cineasta e representados, Jean-Claude Bernardet reforça:

Para que o povo esteja presente nas telas, não basta que ele exista: é necessário que alguém faça os filmes. As imagens cinematográficas do povo não podem ser consideradas como a sua expressão, e sim como a manifestação da relação que se estabelece nos filmes entre os cineastas e o povo. Esta relação não atua apenas

na temática, mas também na linguagem. (Bernardet 1985, 6)

Perceber que *Li Ké Terra* corresponde a um ponto de vista, entretanto, não interfere na validade da tese dos realizadores sobre a identidade singular dos novos luso-africanos. Os modos observativo e participativo evidenciam a construção de um discurso com base na interação entre cineastas e representados, privilegiando a fala de quem possui a real autoridade para abordar o assunto: os próprios personagens. Está estabelecida, dessa maneira, a credibilidade do documentário.

Em um primeiro momento, utilizar uma câmara discreta causa a já mencionada sensação de não interferência por parte dos realizadores. Ao ser feita uma análise fílmica com base na articulação entre estética e conteúdo, entretanto, percebe-se como os realizadores e realizadora conseguem, de maneira bem sucedida, expor os seus enunciados a quem assiste ao filme.

Um primeiro forte indício da interferência diz respeito à utilização de molduras que destacam Ruben e Miguel e os separam de seus parentes e dos portugueses de ascendência europeia. Na primeira imagem (Imagem 1), vê-se o rosto de Miguel entre as barras de apoio de um autocarro, em uma disposição que o isola dentro do coletivo e estabelece um mecanismo estético de diferenciação entre ele, um novo luso-africano, e os outros passageiros. Esse mecanismo também é observado em outros momentos, como na segunda imagem (Imagem 2), quando Ruben dirige-se a um centro de oportunidades e a funcionária da instituição o faz questionamentos para fins de registro. Nesse caso, as linhas da porta separam o jovem da funcionária e reforçam a percepção da diferença, algo já presente na maneira como se dá a interação entre os dois, sugerida pelas perguntas realizadas.

O caso mais emblemático, contudo, ocorre na terceira imagem (Imagem 3), a qual mostra Miguel e sua avó, cabo-verdiana, separados por uma parede. Durante tal plano, ouvimos o depoimento da senhora com relação ao fato de ela se perceber como portuguesa, uma vez que, embora tenha nascido em Cabo-Verde, emigrou para Portugal ainda jovem. Além disso, ela diz ver seus

netos como portugueses, indo de encontro aos depoimentos de Miguel que, apesar de nunca ter estado em Cabo-Verde, afirma se sentir cabo-verdiano.

A utilização dessas molduras, chamadas por Aumont (2002) de superenquadramentos, portanto, leva a um questionamento sobre o real caráter da câmera enquanto dispositivo discreto e não intervencionista. Para além das discussões acerca da imposição de determinados comportamentos que a câmara provocaria nos personagens e que difeririam do seu comportamento natural caso o dispositivo não estivesse lá, surge a discussão sobre a sua qualidade enquanto criadora de significados e capacidade de induzir o espectador a um olhar específico.

Jacques Aumont identifica diversas funções para a moldura, interessando-nos particularmente, no caso, a função visual. É importante perceber como essa função, embora remeta às artes plásticas, pode ser associada ao cinema:

[...] a moldura é o que separa, perceptivamente, a imagem do que está fora dela. A incidência dessa função perceptiva é múltipla: a moldura-objeto, ao isolar um pedaço do campo visual, singulariza-lhe a percepção, torna-a mais nítida; desempenha além disso papel de transição visual entre o interior e o exterior da imagem, de intermediário que permite passar não muito bruscamente do que está dentro para o que está fora. (Aumont 2002, 46)

O superenquadramento, dessa forma, faz as vezes da moldura e direciona o olhar do espectador para onde lhe convém.

Os significados criados através dos superenquadramentos podem ser estudados à luz dos Estudos Culturais. No caso de Miguel, o fraco sentimento de identificação com a identidade portuguesa, reforçado pela separação física entre ele e sua avó na imagem destacada, pode ser entendido quando se examina um dos motivos apontados por Stuart Hall (2006) para a fragilidade das identidades nacionais, o qual seria o fato de a cultura de cada país ser uma estrutura de poder que, entre outras coisas, subjugou a cultura de colonizados. Ao longo do filme, torna-se evidente a crença de Miguel em que suas origens estejam mais ligadas a Cabo Verde, uma ex-colônia, do que à antiga metrópole,

principalmente ao celebrar elementos que indicariam uma resistência à imposição da cultura europeia, como a música e a culinária típica do país africano e a língua crioula.

Quando diz que a sensação de ser cabo-verdiano está no sangue, por sua vez, Miguel sugere elementos essencialistas à construção de sua identidade: o fator que a determinaria seria ter descendido de cabo-verdianos, o que vai de encontro às formulações de Stuart Hall sobre a identidade nacional não ser inata, mas sim fruto de um sistema de representação, além de refutar a própria ideia de identidade cultural e seu estatuto móvel e não permanente:

A identidade plenamente unificada, completa, segura e coerente é uma fantasia. Ao invés disso, à medida em que os sistemas de significação e representação cultural se multiplicam, somos confrontados por uma multiplicidade desconcertante e cambiante de identidades possíveis, com cada uma das quais poderíamos nos identificar — ao menos temporariamente. (Hall 2006, 13)

O trio de realizadores, ao demonstrar como a identidade de Ruben e Miguel se concretiza em uma síntese híbrida das influências portuguesas e africanas, propõem uma questão sobre em que local os dois amigos experimentariam a sensação de pertencimento. Já na sequência inicial do filme, há um indicativo de que o bairro Casal da Boba assumiria esse papel. A primeira imagem apresentada ao espectador é a de Ruben e Miguel atravessando uma estrada de terra, provavelmente em direção ao bairro, próximo espaço a ser visto no plano subsequente.

Se o primeiro plano de *Li Ké Terra* mostra um certo isolamento do bairro em relação ao resto da cidade, o último serve para confirmar a ideia de que aquele é um local descolado de Lisboa. Nele, vê-se os amigos caminhando em direção oposta à câmera por um caminho também de terra, tal qual na abertura do filme. Para chegar ao Casal da Boba, assim como para sair de lá, Ruben e Miguel precisam percorrer um espaço desabitado que confere ao bairro o valor de uma fronteira simbólica e virtual entre a África e a nação portuguesa.

Apesar dessa sensação de isolamento, a imagem apresentada pelos realizadores como representação do bairro nos revela um local comum e

padronizado, principalmente pelo fato de o Casal da Boba ter sido planejado com o intuito de abrigar famílias no âmbito do Programa Especial de Realojamento (PER), uma iniciativa do governo português para melhorar as condições de moradia de uma parcela da população residente em lugares precários. O aspecto de não-singularidade do local, entretanto, é diminuído pela presença de grafites que customizam o espaço. As intervenções dos moradores tornam subjetivo algo que lhes foi concedido pelo Estado.

A ideia de padronização é reforçada pela insistência dos realizadores em utilizar linhas na composição dos quadros. O equilíbrio geométrico demonstra organização e planejamento arquitetônico, indicando que o espaço foi moldado previamente para que as pessoas o ocupassem, e não que ele se desenvolveu de acordo com o tempo e por ação de seus habitantes.

Outro fator que colabora com essa noção diz respeito a enquadramentos que privilegiem a repetição dos elementos padronizados, como prédios e até mesmo a disposição dos bancos de concreto nas áreas de convívio comum do bairro.

Há, dessa maneira, algo de instigante na dificuldade de se compor o espaço total do bairro através dos fragmentos selecionados pelos realizadores. Por ser um local de construções padronizadas, de ruas que seguem um determinado esquema e de simetrias, a sua concretização enquanto espaço unitário torna-se um desafio. A maior parte do que se vê é composta por fileiras de prédios cortadas por ruas, de modo que o espectador compreende as características do lugar, porém não o dimensiona geograficamente.

É nesse local, ironicamente concebido por uma estrutura governamental, que os dois amigos, da mesma forma que os outros novos luso-africanos, demonstram seu pertencimento. Lá, Miguel mostra-se mais articulado e seguro, em desacordo com o que ele sente na escola, fato que fica explícito quando sabemos que pretende abandonar os estudos. A mesma sensação pode ser percebida com relação a Ruben. Os lugares que ele frequenta fora do bairro do Casal da Boba são, principalmente, ligados ao Estado português, o qual, até o momento, não o reconhece como um cidadão de fato por ele ainda estar em processo de obtenção de seus documentos.

Em *Li Ké Terra*, chama ainda a atenção a quantidade de grafites, mencionados anteriormente, com a palavra “Boba” em referência ao nome do bairro. Essa é uma inscrição presente em diferentes lugares do Casal da Boba, o que sugere um movimento de apropriação de um espaço construído *para* os moradores e não *pelos* moradores.

Sendo o bairro uma comunidade de refúgio, ou de recuo face a possíveis experiências de racismo cultural, como apontou Stuart Hall (2006), a presença maciça desse tipo de grafite representa o reforço da separação entre os que pertencem àquele espaço e os que não pertencem, servindo para dotá-lo de um caráter de singularidade a ser conquistado através da construção identitária de um bairro padronizado pelo Estado.

Se a identidade é uma produção que depende da diferença, cravar um posicionamento que afirme o pertencimento a um local resulta na negação do diferente. Esse processo de inclusão e exclusão se dá através da utilização do bairro como instância classificadora. O Casal da Boba, sendo assim, põe-se como a fronteira que indica quem possui aquela identidade e quem não a possui. O hibridismo que se verifica como consequência das relações surgidas a partir dos movimentos diaspóricos encontra no bairro um local de manifestação.

A representação do bairro do Casal da Boba, finalmente, revela elementos que, à semelhança do que ocorre com a formação das identidades nacionais, contribuem para a formação de uma identidade local. As pessoas que constituem essa comunidade celebram, em grande parte, as mesmas tradições, julgando possuir uma mesma origem, por mais que ela parta de uma narrativa ficcionada, uma vez que seu contato com a África se dá apenas através de terceiros. Miguel e Ruben, desse modo, servem como exemplos de uma parcela significativa dos moradores do Casal da Boba: são descendentes de imigrantes em situação social fragilizada e que não se identificam com o país onde moram.

Terminada esta breve análise, percebemos que a adoção, por parte de Nuno, João e Filipa, de uma estrutura fílmica que contemple a diferença entre os novos luso-africanos, seus ascendentes e demais nacionais portugueses, junto à ligação do pertencimento desse grupo ao bairro onde vivem, conduzem

os espectadores a conclusões semelhantes a dos realizadores. Ruben e Miguel, de fato, fazem parte de uma parcela da população cuja identidade reflete a crise proposta por Hall ao terem sua origem em um processo que, por definição, sugere deslocamento, a diáspora, possibilitando, finalmente, que a pertinência das proposições do filme seja verificada.



Imagem 2: *Li Ké Terra* (Filipa Reis, João Miller Guerra e Nuno Baptista, 2010)



Imagem 3: *Li Ké Terra* (Filipa Reis, João Miller Guerra e Nuno Baptista, 2010)



Imagem 4: *Li Ké Terra* (Filipa Reis, João Miller Guerra e Nuno Baptista, 2010)

BIBLIOGRAFIA

- Aumont, Jacques. 2002. *A Imagem*. Campinas: Papirus.
- Bernardet, Jean-Claude. 1985. *Cineastas e as Imagens do Povo*. São Paulo: Brasiliense.
- Carrière, Jean-Claude. 2006. *A Linguagem Secreta do Cinema*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.
- Hall, Stuart. 2006. *A Identidade Cultural na Pós-Modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A.
- Machado, Fernando Luís. 1994. "Luso-Africanos em Portugal: Nas Margens da Etnicidade". *Sociologia, Problemas e Práticas*. 16:111–134. <http://hdl.handle.net/10071/925>. Acedido em: 05 maio 2015.
- Nichols, Bill. 2012. *Introdução ao Documentário*. Campinas: Papirus.
- Silva, Tomaz Tadeu e. 2000. *Teoria Cultural e Educação – Um Vocabulário Crítico*. Belo Horizonte: Autêntica.

FILMOGRAFIA

- Li Ké Terra*. Realização de Filipa Reis, João Miller Guerra e Nuno Baptista. Pedro & Branko/Vende-se Filmes, 2010. Produção: Pedro Ribeiro. Elenco: Miguel Moreira e Ruben Furtado.