

(R)evoluções e Transições Revisitadas O Fim do Império Colonial Português em Representações Cinematográficas da Lusofonia (1974-2014) Raquel Schefer¹

Secção *(R)evoluções e Transições Revisitadas - O Fim do Império Colonial Português em Representações Cinematográficas da Lusofonia (1974-2014)*, XI Congresso da Associação Alemã de Lusitanistas, Universidade Técnica de Aachen, Aachen, Alemanha, 17 e 18 de setembro de 2015.

*Um sono que se estenda obliquamente
entre a murada construção da idade
e as veredas ordenadas pelo passado.
(Carvalho 1992, 58-59)*

O painel *(R)evoluções e Transições Revisitadas - O Fim do Império Colonial Português em Representações Cinematográficas da Lusofonia (1974-2014)*, organizado por Teresa Pinheiro (Universidade de Chemnitz) e Robert Stock (Universidad de Konstanz), desdobrou-se em três sessões nos dias 17 e 18 de setembro de 2015, na Universidade Técnica de Aachen, no quadro do XI Congresso da Associação Alemã de Lusitanistas. Além dos organizadores, a sessão reuniu sete investigadores de universidades de diferentes países (Alemanha, Brasil, França, Portugal e Reino Unido) com o objetivo de analisar as “representações cinematográficas de acontecimentos relacionados com o fim do colonialismo nos países de língua portuguesa” (Pinheiro e Stock 2015) e de examinar “novas interpretações do passado suscetíveis de fazer sentido no presente” (*Ibid.*).

Quarenta anos após as independências dos países africanos de língua portuguesa, as nove apresentações, todas elas seguidas de discussões intensas e fecundas, debruçaram-se sobre o processo de descolonização e suas representações audiovisuais em sentido amplo. Parafraseando os versos de Ruy Duarte de Carvalho colocados em epígrafe, tratou-se de desordenar as veredas ordenadas pelo passado e de ensaiar sistemas conceptuais suscetíveis de (re)pensar o processo de descolonização dos pontos de vista histórico, político, estético e epistemológico. Se é certo que o campo académico tem vindo a tratar, sobretudo nas áreas dos Estudos Culturais e Pós-Coloniais, esta temática, dele excluída durante longos anos, algumas das comunicações apresentadas evidenciaram a necessidade de colmatar lacunas e de refundar os critérios epistemológicos e metodológicos que presi-

¹ Universidade Sorbonne Nouvelle - Paris 3, 75005 Paris, França.

dem, em geral, à sua abordagem e tratamento. Face à tenuidade da memória pública do colonialismo e ao esquecimento deliberado do carácter emancipatório do pensamento anticolonial, urge reavaliar dialeticamente as concretizações e as representações históricas de um campo de experiência hoje pouco presente no espaço hermenêutico. Se, por um lado, interessa resgatar a memória colonial e examinar as suas formas representativas, importa também voltar à teoria anticolonial, condição essencial para uma reflexão mais profunda sobre o passado e um pensamento crítico do presente. Nas palavras de Boaventura de Sousa Santos, o pós-colonialismo, no espaço português, “terá menos de ‘pós’ [sic] do que de anticolonialismo” (Sousa Santos 2003, 51), dispensando “os binarismos modernos em que assentou até agora o pós-colonialismo — local/global, interno/externo, nacional/transnacional” (*Ibid.*). Ora, as comunicações interrogaram sistematicamente os binarismos modernos, procurando novas leituras interpretativas e deslocando, por vezes, a análise das representações cinematográficas do campo estritamente estético para a esfera política e para o terreno epistemológico.



Imagem 1: Beto Moura Pires e Ruy Duarte de Carvalho durante a rodamagem de *Ofícios* (cortesia de Rute Magalhães e Luhuna Carvalho)

Carolin Overhoff Ferreira, da Universidade de São Paulo, preferiu a primeira comunicação da sessão. Debruçando-se sobre o sistema de produção e as formas musicais na obra de Flora Gomes, a investigadora procurou enquadrá-la no cinema em “língua portuguesa”, “africano” e “mundial”. Da análise transversal das formas musicais na filmografia do cineasta guineense e, sobretudo, em *Mortu Nega* (1988), emergiram outras problemáticas, tais como a passagem da luta anticolonial para a construção do Estado-nação e suas ambivalências; a relação entre o indivíduo e a coletividade; as contradições da fundação do cinema nacional de um Estado internacionalista inscrito num quadro geopolítico transnacional, entre outras. Como pano de fundo, o dinamismo das formas culturais no contexto da liberta-

ção e da revolução, apesar da ausência de referências diretas à teoria da cultura de Amílcar Cabral.

A apresentação de Maria do Carmo Piçarra, investigadora das universidades de Reading, do Minho e de Lisboa, incidiu sobre a produção cinematográfica de Ruy Duarte de Carvalho (Imagem 1). Não só se tratou de resgatar da invisibilidade uma parte fundamental da obra do escritor, poeta, etnólogo e cineasta, mas também de repensar conjuntamente determinadas categorias cinematográficas e epistemológicas, tais como as de observador e de observado, e de examinar o processo de descolonização em sentido lato, isto é, como processo que necessariamente contempla a emancipação estética, cultural e epistemológica. A partir dos escritos teóricos de Carvalho, *geografia* de pensamento inscrita nas conceções antropológicas do seu tempo, de excelente documentação iconográfica e da análise de *Nelisita* (1982), filme “visionário”, Piçarra desenvolveu o modo como este “cinema de urgência” manifesta, no quadro do programa cinematográfico angolano, o desejo simultâneo de fixação do nascimento da nação e de expressão da “angolanidade”. Situando-se entre o “olhar analítico” da etnologia implicada/engajada e o cinema de autor, tendendo para o cinema coletivo, os filmes de Carvalho retiram, dos pontos de vista cognitivo e representativo, Angola do “hemisfério do observado” para colocar o País no hemisfério do observador. Mais, a investigadora sustentou que, situando-se numa “delicada zona de compromisso entre o Estado, o realizador e o povo”, enquanto personagem e espectador, o cinema de Carvalho constitui um campo prolífico a partir do qual é possível analisar as contradições do programa cinematográfico angolano.

A comunicação de Catarina Laranjeiro, da Universidade de Coimbra, abordou o cinema anticolonial guineense através da análise descritiva, iconográfica e cinematográfica de dois filmes: o fragmento, jamais montado, *Entrega do Aquartelamento de Mansoa*, filmado por Sana Na N’Hada e Lennart Malmer a 9 de setembro de 1974, na véspera do reconhecimento da independência do País por Portugal, e *O Regresso de Cabral* (1976), do cineasta guineense, sobre a transladação dos restos mortais do líder do PAIGC de Conakry para Bissau. Os dois filmes, produzidos pelo Instituto Nacional de Cinema da Guiné-Bissau, foram recentemente digitalizados no quadro do Projeto *Luta ca caba inda*, de Filipa César. Para Laranjeiro, os dois filmes estão ligados não só por razões históricas evidentes, mas também através dos seus modos de figuração da morte sustentados em temporalidades utópicas e ideológicas e num trabalho do vazio no campo do visível. Apoiando-se em entrevistas a Na N’Hada, a investigadora analisou o modo como o cinema foi não só um instrumento de emancipação no contexto das lutas anticoloniais, mas também um utensílio poderoso de construção da memória identitária. Segundo Laranjeiro, depois das independências, o cinema foi assumido pelas jovens na-

ções africanas como um mecanismo afirmador da sua autonomia e do imaginário nacional no plano simbólico.

Robert Stock desenvolveu uma reflexão sobre a noção operativa de “geografia de regressos” a partir da análise de “três viagens fílmicas” no contexto de “Angola pós-colonial e pós-socialista”: *Rostov-Luanda* (1997), de Abderrahmane Sissako, *Adeus, Até Amanhã* (2007), de António Escudeiro, e *Dundo, Memória Colonial* (2009), de Diana Andringa. Apoiando-se no pensamento das categorias de memória e de espaço de Maurice Halbwachs (1994) e Aleida Assmann (2011), o investigador definiu a conceção espacial contemporânea como fragmentária. Segundo Stock, essa fragmentariedade tem importantes consequências sobre a relação entre os povos, os espaços e as culturas. Apresentando uma estrutura simbólica semelhante à do palimpsesto, “os lugares de memória” são sucessivamente reinterpretados, nomeadamente através de processos de observação cinematográfica. A análise das formas fílmicas das três obras e, em particular, da relação entre testemunho, memória e espaço, permitiu a Stock ilustrar com concisão o seu posicionamento teórico.

Ute Fendler, da Universidade de Bayreuth, apresentou uma comunicação sobre o filme *O Grande Kilapy* (2012), de Zézé Gamboa. Através de uma detalhada análise histórica, narratológica e cinematográfica centrada no tratamento das personagens, Fendler sustentou a hipótese de que o filme de Gamboa constituiria uma “memória comunicativa” suscetível de divergir da “versão oficial” da história do fim do colonialismo em Angola. No entender da investigadora, *O Grande Kilapy* interroga os pilares da identidade nacional angolana, tornando visíveis questões sobre a política contemporânea a partir do contraste entre os períodos colonial e pós-colonial.

Na última comunicação do primeiro dia do painel, Teresa Pinheiro analisou o modo como a “memória do retorno” tem vindo a reconfigurar-se nas narrativas dos novos *media*. A investigadora defendeu a premissa de que uma “memória reivindicativa” do processo de descolonização circula nos novos *media* em oposição à “memória consensual” da cultura de massas visual clássica. Para Pinheiro, os novos *media* estariam, por conseguinte, a transformar-se num espaço privilegiado de negociação da memória coletiva do processo de descolonização. Conjugando uma proposta teórica formulada a partir dos estudos sobre a memória da *Shoah*, nomeadamente do processo de *Betroffenheit*, e a análise de um vasto *corpus* audiovisual [a série televisiva *Depois do Adeus*, emitida pela RTP em 2013, e o filme *Retornados e Enganados* (2013), de Leonel Brito, entre outros], a autora contrapôs a unicidade das representações televisivas e, em menor grau, cinematográficas à heterogeneidade dos conteúdos e das formas de narração da memória que circulam na Internet. Espaço de disputa pelas memórias e pelas identidades coletivas, a Internet contrasta distintas versões “caleidoscópicas” e dissensuais do passado. A pertinência interpretativa das conclusões leva-nos a desejar que a

memória da descolonização proposta pelo campo da arte e do cinema (Filipa César, Pedro Costa, Ângela Ferreira, Kiluanji Kia Henda, Alberto Seixas Santos, entre outros) venha também ela a ser repensada à luz destas categorias conceptuais.

O segundo dia de trabalhos começou precisamente com uma comunicação de Maria Manuela Pardal Krühler, da Universidade Livre de Berlim, sobre a representação da Guerra Colonial em dois filmes que apresentam uma memória dissensual desse processo histórico: *Um Adeus Português* (1985), de João Botelho, e *A Batalha de Tabatô* (2013), de João Viana. As duas obras, separadas por quase três décadas, foram aproximadas através dos seus modos de figuração do silêncio, um silêncio que repercute o da própria sociedade portuguesa (sobretudo no caso de Botelho, devido à sua temporalidade) sobre a questão colonial. Através de uma exaustiva análise narratológica e fílmica, Pardal Krühler explorou os modos de confrontação entre a memória individual, a memória familiar e a memória coletiva. Se o ponto de vista dos dois filmes os afasta (muito embora realizado por um cineasta português nascido em Angola, *A Batalha de Tabatô* assume a perspetiva da sociedade guineense), em ambos “o retorno e o reencontro desempenham um papel central na diegese”.



Imagem 2: *Mueda, Memória e Massacre* (1979-1980), de Ruy Guerra: o testemunho censurado de Raimundo Pachinuapa (cortesia de Ruy Guerra).

Raquel Schefer, da Universidade Sorbonne Nouvelle - Paris 3, apresentou uma análise comparativa de duas versões de *Mueda, Memória e Massacre* (1979-1980), de Ruy Guerra, considerado o primeiro filme “de ficção da República Popular de Moçambique” (Imagem 2). Exemplo da estética de libertação moçambicana e dos novos modos de produção do cinema revolucionário, o filme seria, contudo, censurado, parcialmente refilmado e remontado. Filme “invisível”, *Mueda, Memória e Massacre* dá uma expressão formal ao projeto de coletivização dos meios de produção cinematográficos de

Samora Machel e Jorge Rebelo. Schefer defendeu a premissa de que a versão mutilada do filme responde a um dispositivo epistémico historiográfico, o “*Script de Libertação*” (Borges Coelho 2013), que visa ordenar e codificar a história moçambicana, anunciando a viragem normativa do projeto político-cultural da FRELIMO e a canonização estética da década de 80. Propondo uma análise da heterodoxa leitura da relação marxista entre infraestrutura e superestrutura da FRELIMO, a investigadora concluiu que o conjunto de operações materiais exercidas sobre a montagem original visou também apagar os traços de uma das premissas fundamentais da teoria dos movimentos de libertação: a homologia entre a emancipação política e a emancipação cultural.

A última comunicação da sessão, da autoria de Maria-Benedita Basto, da Universidade Paris-Sorbonne - Paris 4, sintetizou o gesto epistemológico dos trabalhos apresentados. Através do conceito de “câmara-epistémica” aplicado à análise de quatro filmes [*Índia* (1972-1975), de António Faria; *Que Farei Eu com Esta Espada?* (1975), de João César Monteiro; *Os Demónios de Alcácer Quibir* (1977), de José Fonseca e Costa; *O Acto dos Feitos da Guiné* (1980), de Fernando Matos Silva], a investigadora propôs uma reflexão sobre o processo de descolonização nas suas dimensões estética e epistemológica. Basto começou por introduzir o conceito de “memória portátil”, assente na supressão da ligação halbwachiana entre memória e espaço. Considerando que a ligação estática entre a memória e o espaço não permite apreender o carácter territorialmente difuso das memórias de retorno, a autora afirmou que, graças à sua transversalidade, o conceito de “memória portátil” é o que melhor permite abarcá-las na sua heterogeneidade. Instrumento de desconstrução e de descolonização, a “câmara-epistémica” parece sugerir uma operação de rotação ou de inversão: do olhar e do saber, através das geografias oblíquas da palavra, do som e da imagem; do cinema e dos seus cânones, através da perturbação da distinção entre o documentário e a ficção. A operação de rotação ou de inversão permite descrever o esforço conceptual e metodológico empreendido ao longo dos dois dias da sessão. Tratou-se de operar uma deslocação cognitiva e epistemológica suscetível de abrir novas leituras das representações audiovisuais do processo de descolonização dos países africanos de língua portuguesa, condição para voltar a pensar — e reativar — o que estas contêm de transformação emancipatória.

BIBLIOGRAFIA

Assmann, Aleida. 2011. *Cultural Memory and Western Civilization: Arts of Memory*. Cambridge: Cambridge University Press.

- Borges Coelho, João Paulo. 2013. "Politics and Contemporary History in Mozambique: A Set of Epistemological Notes." In *The Liberation Script in Mozambican History*, editado por Rui Assubuji, Paolo Israel et Drew Thompson. Cidade do Cabo: University of Western Cape, 20-31.
- Cabral. Amílcar. 2002 (1961). "Libertação Nacional e Cultura." In *Malhas que os Impérios Tecem. Textos Coloniais, Contextos pós-coloniais*, editado por Manuela Ribeiro Sanches. Lisboa: Edições 70, 355-375.
- Carvalho, Ruy Duarte de. 1992. *Memória de Tanta Guerra (Antologia Poética)*. Lisboa: Vega.
- Halbwachs Maurice. 1994. *Les cadres sociaux de la mémoire*. Paris: Éditions Albin Michel.
- Pinheiro, Teresa e Stock, Robert. 2015. Texto de apresentação da Sessão *(R)evoluções e Transições Revisitadas - O Fim do Império Colonial Português em Representações Cinematográficas da Lusofonia (1974-2014)*.
- Sousa Santos, Boaventura de. 2003. "Entre Próspero e Caliban: Colonialismo, Pós-Colonialismo e Interidentidade". *Novos Estudos*, 66 : 23-52.