

Fragmentos da memória colonial no cinema contemporâneo de língua portuguesa

Cláudia Marisa, Sónia Passos e João Aguiar

2016

2016

**FRAGMENTOS DA MEMÓRIA COLONIAL NO
CINEMA CONTEMPORÂNEO DE LÍNGUA PORTUGUESA**

Cláudia Marisa, Sónia Passos e João Aguiar

Este texto tem como base os resultados do projeto de investigação 'Portugal ao Espelho: identidade e transformação na literatura, no cinema e na música popular', financiado pela Fundação Calouste Gulbenkian, e desenvolvido no Instituto de Sociologia da Universidade do Porto, Portugal.

Resumo

Este texto aborda a memória colonial na cinematografia portuguesa contemporânea, tendo em atenção as suas implicações sociais. Com efeito, deparamo-nos recentemente com olhares artísticos, nomeadamente da produção cinematográfica, que observam a história colonial portuguesa a partir de uma estetização de representação metafórica, alicerçada em narrativas fragmentadas e biográficas. Nestas propostas está patente a representação de um corpo social/ quotidiano entre o testemunho documental e o herói (ou anti-herói) ficcional. As temáticas apresentam aspetos comuns: (i) a vontade de "entender" a história colonial em África; (ii) o questionamento do conceito "Império"; (iii) o papel do herói "revolucionário"; (iv) a incurável dor de quem ficou e de quem "retornou". Tendencialmente, os argumentos exploram, através de um olhar assumidamente autobiográfico, a relação do indivíduo com a História. Os filmes assumem duas perspetivas dominantes: o autor relata a sua memória legitimando, desta forma, a sua trajetória de vida; o autor assume uma forte perspetiva ideológica sobre o tema. Independentemente das propostas a contaminação entre as imagens do social (arquivo) e a efabulação artística é total, dando origem a obras-documento. Um elemento estruturante e transversal às narrativas é o conhecimento da História aliado a uma vivência da culpa e da vergonha. As personagens transportam com elas uma bagagem de melancolia, a sensação de não-pertença manifesta na incapacidade de reclamar para si uma pátria. Esta temática será desenvolvida através da análise dos seguintes filmes: *A costa dos murmúrios* (Margarida Cardoso, 2004); *Na cidade vazia* (Maria João Ganga, 2004); *Tabu* (Miguel Gomes, 2012); *Yvone kane* (Margarida Cardoso, 2014).

Palavras-chave: cinema, Portugal, memória colonial.

1. Este texto¹ aborda a memória colonial na cinematografia portuguesa contemporânea tendo em atenção as suas implicações sociais. Com efeito, deparamo-nos recentemente com olhares artísticos, nomeadamente da produção cinematográfica, que observam a história colonial portuguesa a partir de uma estetização de representação metafórica, alicerçada em narrativas fragmentadas e biográficas. Nestas propostas está patente a representação de um corpo social/quotidiano entre o testemunho documental e o herói (ou anti-herói) ficcional. As temáticas apresentam aspetos comuns: (i) a vontade de “entender” a história colonial em África; (ii) o questionamento do conceito “Império”; (iii) o papel do herói “revolucionário”; (iv) a incurável dor de quem ficou e de quem “retornou”. Tendencialmente, os argumentos exploram, através de um olhar assumidamente autobiográfico, a relação do indivíduo com a História. Os filmes assumem duas perspetivas dominantes: o autor relata a sua memória legitimando, desta forma, a sua trajetória de vida; o autor assume uma forte perspetiva ideológica sobre o tema. Independentemente das propostas a contaminação entre as imagens do social (arquivo) e a efabulação artística é total, dando origem a obras-documento.

2. Giorgio Strehler (1980), analisando o trabalho de encenação teatral, defendia que qualquer criação artística expressa o desejo/intenção de retorno a uma realidade concreta e real. A criação artística seria, então, “uma compulsão sintomática de entendimento de uma realidade cultural através da repetição da mesma”² (Strehler, 1980: 200). Inevitavelmente e ainda na perspetiva de Strehler, o ato de repetir uma realidade através da adaptação artística é sempre um ato de interpretação e de tradução dos efeitos que um acontecimento teve em nós e/ou numa comunidade. Acrescenta, por tal, informação à História atribuindo-lhe um sentido. Esta visão da arte sugere o mundo como um texto aberto ao entendimento da realidade humana que, através da obra de arte, pode continuamente ser processado, representado, adaptado de forma a caber no nosso quadro de referência. Assim sendo, as adaptações/representações artísticas que partem de acontecimentos históricos têm como propósito perspetivar uma análise que se quer social e política e, forçosamente, parcelar, isto é, expressão de uma determinada facção e/ou momento social.

3. As imagens do colonialismo e pós-colonialismo na literatura portuguesa e, consequentes adaptações ao cinema português (e lusófono) aparecem sempre representadas sob a égide da violência e trauma. *Costa dos murmúrios* (Margarida

¹ O presente artigo foi apresentado no *XI Congresso Alemão de Lusitanistas: o mundo lusófono em movimento: (r)evoluções e transformações*, realizado entre os dias 16 e 19 de setembro 2015 (cf. <http://www.lusitanistentag2015.rwth-aachen.de/index.php?id=31&L=1>).

² Tradução dos autores.

Cardoso, 2004) e *Na cidade vazia* (Maria João Ganga, 2004) passam-se respetivamente em Moçambique e Angola e prendem-se com os primeiros conflitos que ocorreram entre a guerra de independência de Moçambique (1964-1974) e a guerra de independência de Angola (1966-1975); a guerra civil de Moçambique (1977-1992) e a guerra civil de Angola (1975-2002). Já em *Yvone Kane* (Margarida Cardoso, 2014) reflete-se, à distância, por quem escolheu ficar e por quem escolheu partir sobre os resultados dessas mesmas guerras num país que identificamos com Moçambique (presente nos *décors*) mas que a realizadora introduz como metáfora para um qualquer país africano. Em *Tabu* (Miguel Gomes, 2012) deparamo-nos, por um lado, com a realidade dos “retornados” no subúrbio lisboeta e, por outro lado, com uma memória algo novelesca do império colonial repleto de mistério, perigo e luxo. Os filmes escolhidos para esta intervenção espelham, assim, uma pluralidade de vozes e perspetivas sobre a realidade moçambicana e angolana, assim como são projetos coproduzidos entre diferentes países quer em termos de argumentos, quer em termos de adaptação cinemática, potenciando a pluralidade de olhares, não descurando, igualmente, diversos referenciais estéticos e artísticos. A adaptação de eventos históricos em obras ficcionais implica, necessariamente, uma ontologia que terá repercussões sobre o devir social. A “recriação” de uma situação factual é sempre mais do que imaginário, ao reinterpretar a situação mudamos o sentido da mesma. Assim sendo, a interpretação de uma realidade por um realizador num objeto fílmico também faz História uma vez que o filme por si só é, também, um documento alvo de análise e reinterpretado por outros. Sendo estes quatro filmes muito diferentes algo de comum os atravessa: a reflexão sobre como a população foi afetada por décadas de guerra que minaram a sociedade desde o início da guerra da independência nos anos 60, até ao culminar dos efeitos irreversíveis da guerra civil. Embora desenhados de forma diferenciada, dando protagonismo a diferentes fações e personagens (em *Costa dos Murmúrios* e *Tabu* encontramos a perspetiva do colonizador; nos filmes *Na cidade vazia* e *Yvone Kane* encontramos a perspetiva do colonizado), estas obras representam o trauma e a violência dos processos colonial e pós-colonial estando sempre presente o medo, a vergonha e o desânimo das utopias desfeitas. Efetivamente os tópicos que atravessam estas obras focam o impacto do colonialismo, o pós-colonialismo, a globalização, a noção de nação e de como, sob o chavão da noção de identidade nacional, os indivíduos lidam com a violência, a destruição e a injustiça. Isto sem que o indivíduo/população possa, sequer, intelectualizar a sua realidade existencial. Nos quatro filmes em questão estas temáticas são trabalhadas a partir da construção da personagem que, em todas as obras, se revela o ponto fulcral na criação da narrativa. São estas personagens que, através de um olhar subjetivo, lidam com a guerra e a violência e nos permitem a nós - espectadores - intuir uma noção de identidade quer individual, quer nacional. Um elemento estruturante e transversal às narrativas é o conhecimento da História aliado a

uma vivência da culpa e da vergonha. As personagens transportam com elas uma bagagem de melancolia, a sensação de não-pertença manifesta na incapacidade de reclamar para si uma pátria.

4. A parca produção fílmica ficcional existente sobre a realidade africana anterior à independência é invariavelmente portuguesa e de propaganda colonial usada pelo poder político como forma de aniquilar a herança cultural local, sendo que a população local raramente aparece nas obras e, quando aparece, é sobre a forma do arquétipo do terrorista, através de uma “mitologização” etnográfica, ou ainda como meros recetores do “desenvolvimento colonial”. Podemos, no entanto, referenciar algumas obras que refletem a repressão da colonização tais como o documentário ficção - *Catembe – 7 dias em Lourenço Marques* (Manuel Faria de Almeida, 1965) que mostrava a vida quotidiana em Lourenço Marques e Catembe, bem como as representações da metrópole sobre Lourenço Marques. Este filme foi sujeito à censura e o que resta da sua segunda versão nunca foi projetado durante o período colonial e apenas duas vezes após a queda da ditadura salazarista. *Deixem-me ao menos subir às palmeiras* (Joaquim Lopes, 1972), adaptação livre da novela *Dina* de Luís Bernardo Honwana (1964) consta como outro dos poucos filmes que refletiu o regime, através de uma mensagem política explícita contra a exploração do colonizado.

5. Encontramos nos filmes que nos propomos analisar um desejo “pós-moderno” de conscientemente tecer uma distinção entre os acontecimentos (violentos) do passado que se ancoram em factos históricos e as memórias biográficas sobre os mesmos, memórias essas que, em última instância, irão conferir sentido para os factos vividos. Ou seja, perspetivas diferentes sobre factos históricos resultarão em diferentes factos sobre os mesmos eventos. Este aspeto é particularmente evidente no *Tabu* (Miguel Gomes, 2012). Nesta obra, a personagem Aurora (Laura Soveral) representa as memórias que relatam uma África gloriosa e “imperial” e a tentativa de manutenção dessa memória de África em Lisboa, nomeadamente na relação com a empregada negra. Por seu lado a personagem Santa (Isabel Muñoz Cardoso) - a empregada - apresenta uma visão lúcida sobre a independência ao analisar o trauma da “senhora” privada de uma vida que, como Santa afirma à vizinha Pilar (Teresa Madruga), nunca foi tão luxuosa e privilegiada como Aurora quer fazer acreditar. Note-se que a relação íntima e forte de Aurora (a patroa colonialista) e Santa (a empregada negra) espelha a solidão de uma vida desagregada. Santa, que escolheu vir para Portugal com a sua patroa afirma, face às insistentes perguntas de Pilar, que não consegue conceber uma outra vida que não a de ser criada e que é “pertença” da sua patroa. Uma tristeza profunda percorre esta personagem herdeira de um mundo que desapareceu, mundo que ela apreciava e onde se sentia segura. Sobre Aurora afirma a sua generosidade em tê-la ensinado a ler. Aurora, por seu

lado, assume Santa como a sua guardiã, uma espécie de amuleto e de rochedo. Efetivamente, ao longo da narrativa do filme vamos percebendo que, face ao repatriamento destas duas personagens, Aurora nunca conseguiu superar o sentimento de ser uma “retornada” a uma pátria que não reconhece, enquanto Santa já se sentia sem pátria em África, logo a mudança de continente não lhe faz confusão porque, como afirma a Pilar, desde sempre que ela é uma *sem pátria* e que a sua identidade está onde está a sua comunidade (referindo a comunidade africana emigrada em Portugal). Santa está apaziguada com o não ter existência própria, com a evidência de, à nascença, lhe ter sido retirada a sua identidade cultural. A personagem Gian Luca Ventura (Henrique Espírito Santo) representa o “retornado”, habitante dos subúrbios lisboetas e cliente frequente de centros comerciais com plantas de plástico, que se “esqueceu” da sua vida anterior à chegada à Portugal mas, quando confrontado por Pilar sobre as suas memórias, afirma – “todos sabíamos que estávamos face a um mundo que ia desaparecer”. Há nesta personagem um redimensionar a vida para um universo de possíveis e não de expectativas, um ajuste a uma existência algo clandestina que fez com que, por opção, cortasse com todas as suas relações anteriores. Em *Tabu* deparamo-nos com o espelhamento da realidade dos “retornados” e de como estes se enquadraram na sociedade portuguesa numa lógica anónima, desagregada e “expatriada”. A leva de retornados acontece, maioritariamente, entre 1974 e 1978 e a noção de retornado implica quase uma “fatalidade histórica”: quem retorna volta ao sítio onde pertence. Mas este não foi o caso da maioria desses “retornados” e não o é, seguramente, das personagens de *Tabu* que não tinham nascido em Portugal nem “alimentavam” saudades da terra que tinham deixado no território na altura denominado de Metrópole ou Portugal Europeu. No caso das personagens Aurora, Santa e Gian Luca Ventura essa Metrópole à qual chegaram não era, definitivamente, a sua terra e não conseguiram sequer, como refere Gian Luca Ventura, reconhecer-se na pequenez do país e muito menos no acanhamento dos seus costumes. A metrópole teve como significante, e este aspeto está muitíssimo espelhado nas personagens Aurora e Santa, ser o porto possível de abrigo para onde se precipitaram na esperança de escapar às consequências duma tragédia cuja dimensão as ultrapassava. E é através da personagem Aurora que, na sua confusão identitária e demência, nos vai contando que tinha sido colona, branca, africanista, ultramarina e que, a um determinado momento que ela não sabia muito bem identificar, passou a ser definida como desalojada, regressada, repatriada, deslocada ou refugiada, ou seja sinónimo de alguém em perpétua fuga de si própria. Nesta perspetiva, o filme *Tabu* é uma obra corajosa pois retrata (provavelmente porque é chegado o momento possível de o fazermos enquanto sociedade) a diáspora de retornados que nunca perderam esse nome pois ficaram eternamente a regressar. Um outro aspeto presente no filme prende-se com a imagem que a Metrópole fazia da África portuguesa e que nos remete para a

primeira parte do filme de 1965 de Manuel Faria de Almeida: *Catembe – 7 dias em Lourenço Marques*.

6. Em *A Costa dos Murmúrios* encontramos, nas sequências iniciais, imagens que nos remetem para o universo colonial tal como a metrópole a concebia: através do recurso a imagens de arquivo dos anos 60 assistimos ao desembarque em Moçambique das tropas portuguesas e suas famílias seguido de uma série de imagens formato “super 8” que mostram uma família em férias em Moçambique, uma criança negra a subir a uma palmeira, uma “mamana” a transportar um cesto à cabeça, uma mulher branca a comprar coisas num bazar local. Estes filmes domésticos culminam com a personagem Evita (Beatriz Batarda) num autocarro, a câmara posicionada para que o espectador possa ver o que se passa fora do autocarro, e o que vemos é um grupo de soldados que param o autocarro para entrar nele. Esta combinação entre imagens de arquivo (filmes domésticos e filmes institucionais) e imagens pertencentes ao universo ficcional revela-se um importantíssimo recurso narrativo no questionamento entre realidade e ficção; facto e memória. Nas imagens seguintes fica claro para o espectador o eixo espaço-temporal do filme: finais dos anos 60 em plena guerra colonial entre a frente de libertação de Moçambique (Frelimo) e Portugal. Neste caso, e de forma assumida pela realizadora Margarida Cardoso, estamos face a um filme de forte pendor biográfico e que se quer documento. Note-se que Lídia Jorge, autora do romance que dá origem ao filme, assume que a novela é inspirada em acontecimentos históricos e que recorreu à sua própria história de vida como matéria de escrita – a experiência de ter vivido num hotel na Beira (Moçambique) nos finais dos anos 60 casada com um soldado português. *A Costa dos Murmúrios* publicada em 1988 é composta de duas partes: um conto intitulado “os gafanhotos” que relata a história de uma jovem mulher – Evita Lopo – chegada a Moçambique na era colonial para casar com o seu noivo, soldado de guerra. A segunda parte do romance é um monólogo de Evita Lopo que, 20 anos depois, narra os acontecimentos vividos em Moçambique num registo memorial mas que clarificam os eventos obscuros descritos em “os gafanhotos”, problematizando os conceitos de verdade, realidade e História. A obra na sua adaptação cinematográfica retrata bem os “privilégios oprimidos” da sociedade colonial, assim como dos seus traumas de guerra. Como refere a personagem do jornalista Álvaro Sabino (Luís Sarmento) a Evita (Beatriz Batarda) a propósito da guerra colonial: “aqui não se lê, decifra-se”. O argumento cinematográfico de Margarida Cardoso (2004) segue a linha principal do romance, embora inclua algumas alterações que contemplam novas visões interpretativas da narrativa da obra. A mais notável diferença é a obliteração da existência de um conto anterior ao monólogo de Evita. A personagem de Evita surge-nos como narradora logo no primeiro plano do filme e é ela a interlocutora privilegiada para a ação. Tanto na obra

literária como na sua adaptação cinematográfica estamos face a factos que a um tempo se clarificam e escurecem, provando que a memória tem a habilidade de mudar e, quem sabe, renovar a instável relação entre facto – realidade – verdade. De facto, a personagem de Evita, assim como a personagem Aurora (Laura Soveral) em *Tabu*, a personagem Rita (Beatriz Batarda) e a personagem Sara (Irene Ravache) em *Yvone Kane* espelham a dificuldade em relatar factos biográficos sem que estes se transformem em ficção vivida pelas próprias como se da realidade vivida se tratasse. Nestes filmes percebemos que a representação do passado, e de como os eventos passados são lembrados e gravados, reflete a memória social e cultural contemporânea sobre, nestas situações concretas, acontecimentos traumáticos. Note-se que nos 4 filmes e através das suas personagens percebemos como essa violência e trauma está representada nas vivências interpessoais. Note-se que as questões de género são, igualmente, importantes tendo um papel capital em *A Costa dos Murmúrios*. Com efeito em *A Costa dos Murmúrios* género e poder estão indissociavelmente ligados sendo o motor de toda a ação do filme: a relação entre os soldados e as suas mulheres, a relação entre Evita e Álvaro, a imagem da prostituição, a bigamia de Álvaro. Para não falar da importante e significativa relação entre Evita e Helena (Mónica Calle) através da qual observamos o papel e a função da mulher na sociedade colonialista. Note-se que a relação entre estas duas personagens é central para o desenrolar da ação revestindo a narrativa de uma visão subjetiva e aberta. Encontramos três níveis de leitura no filme: um primeiro nível relata a fábula, ou seja, a história do casamento de Evita Lopo e os acontecimentos subsequentes que culminam com o suicídio (teria sido?) do marido Luís (Filipe Duarte); um outro nível, mais complexo, é a memória da personagem Evita quando, à distância, relata e analisa os factos vividos. Numa última camada temos a análise e reconstituição por Evita dos acontecimentos que levaram à morte do marido, bem como da sua interpretação dos factos através da tomada de posição sobre essa mesma realidade. Como refere a personagem Eva ao seu interlocutor na última cena do filme:

A verdade não é o real, ainda que só a verdade interessa... A verdade deve estar unida e ser infragmentada, enquanto o real pode ser e tem de ser porque senão explodiria, disperso e irrelevante, escorregando, como sabe, literalmente para local nenhum.

E já no início do filme Evita, após mencionar que já não era a Evita desse tempo, avisa o seu interlocutor:

Aconselho-o, porém, a que não se preocupe com a verdade que não se reconstitui, nem com a verosimilhança que é uma ilusão dos sentidos. Preocupe-se com a correspondência. Ou acredita noutra verdade que não seja a que se consegue a partir da correspondência?

Esta verdade da qual Evita fala e que se consegue pelo registo biográfico é trabalhada dramaturgicamente no filme através do recurso à narração. Evita fala por vezes na terceira pessoa a alguém que não é o espectador sugerindo que a personagem comenta algo que leu (ou viu) sobre acontecimentos por ela presenciados. Estará ela a falar com o autor desse texto, ou filme? Pouco importa. Importa sim que essa narração tem, para Eva, um pendor terapêutico, o seu discurso permite-lhe repor a sua verdade. E decide reter desse tempo em África: “lembro-me essencialmente do mar, dos animais, do aroma das frutas”. Ao longo do filme vamos intuindo, através de Evita, o confronto narrativo entre os acontecimentos factuais (que reconhecemos como pertencentes à História) e que podemos entender como documentário histórico e o depoimento autorreflexivo que, de algum modo, enforma a significação dos factos. Desta feita o espectador é constantemente confrontado com uma dupla narrativa: (i) os eventos reais tais como a ocupação colonial de Moçambique e a guerra em si. Estes factos surgem no filme, frequentemente, através do recurso a imagens de arquivo; (ii) eventos ficcionais em torno da guerra que são apresentados de forma estilizada e especulatória. Esta dupla narrativa potencia a eterna questão da verdade e verosimilhança.

Evita, face a uma história que – aparentemente – é a sua, reinterpreta os factos ao reformular a narrativa sem se preocupar com a cronologia dos mesmos. A verosimilhança da sua narrativa chega-nos, precisamente, da sua indefinição na reformulação do passado. A verdade já não é a factualidade mas antes a interpretação sensorial dessa factualidade. Desta feita, a interpretação torna-se verdade. A personagem tem, disso consciência e afirma ao seu interlocutor que qualquer tentativa de recriar eventos passados ou tentar dominá-los é em vão. A única possibilidade é falarmos deliberadamente sobre eles. Qualquer narrativa é mais autêntica do que o passado, defende a personagem. Com isto, Evita não está a sugerir que algum aspeto do passado seja ignorado, ela está, antes, a afirmar que o passado pode ser alterado. Numa perspetiva dramatúrgica todo o filme gira em torno da questão da verdade e da verosimilhança. Para Margarida Cardoso, na esteira de Lídia Jorge, todos os acontecimentos históricos são narrativas construídas conscientemente. Isto é, a narratividade do passado não desaparece só que os acontecimentos deixam de falar por eles mesmos e passam a ser mostrados conscientemente compostos numa narrativa que impõe uma nova factualidade.

Foi um livro escrito contra o esquecimento das vidas reais, uma vez que me parecia que se estava a caminhar para as vidas oficiais.» Margarida conta o modo como o romance foi, para ela, “uma revelação”: “Tive necessidade de contar as coisas, contá-las várias vezes e de várias maneiras para que não caíssem no esquecimento.” (...) É, portanto, do ponto de vista das mulheres que se vê esta guerra colonial de A Costa dos Murmúrios. Da perspectiva de quem, como Helena e Evita, esperam pelo

regresso dos seus homens. Obcecadas com as estatísticas dos mortos em combate (como a primeira) ou descobrindo em que é que a guerra lhes transformou o marido. (Lídia Jorge, entrevista, 2004)

Tanto o romance de Lídia Jorge como o filme de Margarida Cardoso dissecam os efeitos dos Traumas de guerra (como aliás acontece no filme *Yvone Kane*). Através da atitude crítica da personagem Evita Lopo sobre o governo Português e o regime militar percebemos o impacto traumático que este período histórico teve na sua vida. Efetivamente é frequente que os “sobreviventes” de traumas duvidem das suas memórias especialmente quando estas são confrontadas por outros. Este aspeto está particularmente visível, igualmente, no confronto de memórias em *Yvone Kane* (Margarida Cardoso: 2014) entre as personagens Rita, a filha (Beatriz Batarda) e Sara, a mãe (Irene Ravache) quando estas discutem eventos passados ao ponto de a mãe garantir à filha que nada daquilo que ela narra efetivamente aconteceu. E aqui joga-se esse fator da memória que esconde o trauma mas, igualmente, a forma como uma criança e um adulto percebem um determinado evento e como, a partir dessa percepção, ele fica inscrito sensorialmente na memória. É uma espécie de amnésia consciente. Acontece isto com a personagem Rita que, a um dado momento, e contra a sua vontade vai iniciar uma pesquisa sobre Yvone Kane, a guerrilheira assassinada, e o propósito desta investigação mais não é do que tentar perceber se a sua memória de infância corresponde a algo real e, de nesse retorno à África da sua infância, conseguir sarar o trauma da morte da sua filha. Da mesma forma Sara ao ser confrontada pela memória da sua filha, bem como pelo afastamento do seu filho adotivo Jaime (Herman Jousse) vê-se forçada a reinterpretar factos passados que a levam a uma desalentada viagem sobre o seu papel como mãe (biológica e adotiva) as utopias da guerra da independência, o estigma de ser a “branca que ficou” até ao descrédito da sociedade pós-colonial, nomeadamente no que toca ao aumento da desigualdade social contra a qual esta personagem se bateu enquanto médica. No caso de Sara essa reinterpretação do passado é acrescida de uma outra memória: a de Yvone Kane que a convida à viagem sobre a sua própria morte. Com efeito, Sara, sabendo-se com uma doença terminal, prepara a sua morte, inclusive o sítio onde quer ser enterrada para lá dos limites do cemitério “longe dos outros mas perto da paisagem”. Sara é vista “pelos outros” carrega em si o estigma do pós-colonizador. “Tiraram-me do museu porque eu era muito branca”, diz Sara à madre Superior (Francilia Jonaze). Ao que esta lhe responde: “Falas a língua e portas a cor do colonizador, mesmo que rejeites as ideologias, não há como escapar a esse estigma”. E o final dessa longa conversa entre a Madre Superior que a tenta converter ao cristianismo e Sara que lhe confessa a sua doença, o desânimo e a não integração termina com Sara dizendo “sinto-me rejeitada pelo poder, não pelas pessoas.” Gabriel (Samuel Malumbe) amigo próximo e colaborador de Sara é também um alvo

dessa memória que chega contra vontade quando Rita o confronta sobre quem foi (e aqui a utilização do pretérito revela-se capital) a sua mãe. Rita na sua persistente investigação sobre a guerrilheira Yvone Kane prova que para a memória ser avivada não é necessário ter tido um acesso direto com a História. A narração da experiência dos outros - acaba por perceber Rita - torna-se uma verdade irrevogável em nós e permite que a “cura” aconteça. Evita (*Costa dos Murmúrios*) ao aceitar ser confrontada com as suas memórias em lugar de as rejeitar (como faz Sara em *Yvone Kane*) permite que o impacto do trauma diminua. Ao narrar a sua versão, Evita demonstra que está preparada para enfrentar o passado. Efetivamente muitos dos recursos retóricos usados por esta personagem são instrumentos que lhe permitem alterar os eventos traumáticos vividos em África. É um pouco o mesmo que Rita (*Yvone Kane*) faz ao tentar “controlar” a sua memória, embora no caso desta personagem será através da narrativa dos outros que ela consegue fazer as pazes consigo mesmo. Quer no caso de Sara (*Yvone Kane*), quer no caso de Gabriel (*Yvone Kane*) manter o controlo das suas memórias é um fator capital de “cura” do trauma e isto porque, nestes dois casos, a memória da experiência traz consigo a vergonha do passado e, principalmente no caso de Sara, o sentimento de impotência é tão forte que a impede de “curar o trauma”. Talvez seja por essa sensação de impotência e vergonha que Evita (*Costa dos Murmúrios*) opta por na sua narrativa autoral omitir certos factos que prefere esquecer.

7. Nos dois filmes *A Costa dos Murmúrios* e *Yvone Kane* estamos face a uma visão crítica ao regime colonial português e ao retrato de uma geração traumatizada que tenta lidar com os mecanismos obscuros da memória sendo, por tal, duas obras que tecem uma narrativa do trauma, pese embora, esse trauma seja diferenciado. Em *A Costa dos Murmúrios* e embora alguns militares sejam apresentados de forma negativa como a personagem Jaime Forza Leal (Adriano Luz) e de forma menos dura a personagem Luís Álex (Filipe Duarte) não encontramos, quer no romance, quer na adaptação cinematográfica, uma crítica à era colonial. Embora se mostre que Portugal era o poder colonial e que as ações militares tinham um efeito devastador na população local não há uma crítica aberta ao sistema político em si. Encontramos, sim, a referência, e este aspeto é basilar no filme, à demonstração do quanto os militares portugueses foram severamente traumatizados pela experiência da guerra. Em *Yvone Kane* estamos face à mesma guerra mas analisada numa outra perspetiva. Este é um filme sobre pessoas que sofreram (e sofrem ainda) as consequências de uma dupla violência: (i) a brutalidade de uma guerra anónima; (ii) os traumas pessoais que essa guerra inscreveu na biografia de cada personagem. *Yvone Kane* remete-nos para a história recente de África e esse contacto com o “recente” do pós guerra civil é fulcral para a verosimilhança da narrativa, nomeadamente no que toca à guerrilheira “ficcional” Yvone Kane que nós, espectadores,

assumimos como real e documental. Daí que por vezes o filme nos pareça um documentário. Aqui como em *Tabu* estamos face a uma certa melancolia de não pertencer a lado nenhum. Embora, contrariamente a *Tabu*, em *Yvone Kane* deparamo-nos com uma culpa histórica, um pudor em reclamar os territórios de pertença. As personagens de *Yvone Kane* conhecem muita gente mas não se parecem conseguir ligar a ninguém (nem mesmo Rita se consegue vincular ao seu marido, João (Gonçalo Waddington), talvez por medo, por culpa, por defesa. Tentam colar as imagens soltas que vão desfiando e, embora a personagem Rita deseje desesperadamente colar essas imagens numa narrativa mais sólida não o consegue. Como em *Tabu* estamos face a personagens num percurso muito solitário. Efetivamente, quer em *Tabu*, quer em *Yvone Kane* estamos face a um enredo de memórias e desencontros que pensa o colonialismo em África e o fim dos impérios. No entanto, *Yvone Kane* espelha a mutação da sociedade africana pós guerra civil, a figura das revolucionárias, as dores incuráveis da guerra, a relação do indivíduo com a História, quando esse indivíduo foi parte ativa e interveniente na construção dessa História. *Yvone Kane* é uma obra que vai fazendo um sentido histórico da guerra colonial para a pós-independência. E a noção que fica desse percurso histórico recente é a de um olhar retrospectivo sobre algo que acabou e a certeza de que quem teve envolvido fez o melhor que podia. Como refere a Rita à mãe: “Sei que fez o que pôde”.

8. Em 1991, Maria João Ganga escreve o argumento de *Na cidade vazia*, mas apenas em 2004 o filme será estreado. É o primeiro filme angolano realizado por uma mulher, e a segunda obra cinematográfica produzida após a guerra civil (2002). A vivência das sucessivas guerras no quotidiano é ainda uma presença marcante, razão pela qual a realizadora, com um percurso ligado ao teatro, assume que o cinema tem o poder da denúncia e o dever da memória.

A “cidade vazia” do filme é a Luanda de 1991. Luanda é então, tal como agora, uma cidade de contrastes e de disputas de territórios que, para além de físicos, são, sobretudo, sociais. Tudo começa quando um avião aterra na capital vindo da província de Bié. Traz os sobreviventes, sobretudo crianças, de uma acção de guerrilha que incendeia habitações e destrói a aldeia. As crianças são levadas por uma religiosa branca (Ana Bustorff) para um centro de acolhimento da igreja. N’dala (João Roldan) será o protagonista da história e foge assim que o avião aterra, pois como afirmará ao amigo pescador (Custódio Francisco): “Sou do Bié”, “Quero voltar no Bié”.

Nas aventuras da fuga, vai deambulando e descobrindo a cidade de Luanda, uma cidade vestida de guerra, destruída nas suas dimensões urbanas básicas, designadamente de infraestruturas como saneamento, água potável, habitação. O registo fílmico e narrativo é

de pendor neorrealista, o que define, por vezes, alguma violência e agressividade no modo, afinal o *décor* constitui-se pelas marcas impressivas da guerra nos lugares e nas gentes, ou seja, sem grande esforço de ajustamentos cenográficos, o *décor* é a devastação.

N'dala faz-se acompanhar de uma sacola de pano e de um carrinho de arame e lata. Começa por se abrigar na cabana de um pescador na praia e é lá que passa a noite em que sonha com o massacre da sua aldeia, o único momento no filme em que é feita uma referência direta à guerra civil. Conhece Zé (Domingos Fernandes Fonseca) quando adentra uma casa de portas abertas. É a casa da madrinha do rapaz, a quem presta serviços domésticos para poder ir à escola. Zé convida o novo amigo para o acompanhar a carregar água potável de uma fonte, desafiando-o para assistir a um filme no Miramar. Para o efeito, terá que se lavar e oferece-lhe umas chinelas, pois até então o menino do Bié andava descalço pelas ruas de Luanda. Nessa noite, Zé não deixa o pequeno continuar a caminhar sozinho, pois chegara a hora do recolher obrigatório. Surgem então duas novas personagens: o "tio Joka" (Raúl Rosário) e a "prima Rosita" (Júlia Botelho), dois elementos tipo do mundo da clandestinidade e da pobreza física e moral - o primeiro profissional do crime dividido entre proxeneta e assaltante, a segunda, prostituta e contrabandista de cigarros. Cada qual está interessado apenas nas suas próprias vidas, definindo as prioridades em função de si mesmos, e das mais-valias das suas opções.

Enquanto vão travando amizade, Zé fala do teatro da escola e do papel que desempenha como Ngunga, e lê um pouco da história, de quando o herói caminha ao longo do rio Quembo, sem um destino definido, e vive da admiração e da bondade da população que lhe dá comida e alojamento. Adensa-se o carácter intertextual das duas narrativas: "As aventuras de Ngunga" é um livro de Pepetela que acompanha o desenrolar da narrativa fílmica numa relação tensa entre a ironia e o fim da utopia.

Rosita aceita o pequeno em sua casa, depois de muita insistência, mas a renda terá que ser paga com a venda dos cigarros contrabandeados. Zé promete ao amigo que o visitará sempre que conseguir. N'dala descuida-se quando chega a uma zona da cidade e é confrontado com um grupo que o agride por ter entrado numa área que não lhe está reservada. A cidade está espartilhada e cada retalho tem os seus donos. O rapaz fica sem os cigarros e sem o dinheiro, e regressa com a ameaça de não ousar voltar a passar as fronteiras. Devido a uma sequência de desencontros, Zé não chega a visitar o amigo em casa de Rosita, ou melhor, procura-o, mas não o encontra, ao mesmo tempo que N'dala procura Zé na escola e vai perguntando por ele aos meninos e meninas no recreio.

Os dias vão-se sucedendo e os amigos não chegam a rever-se, então N'dala procura o pescador e diz-lhe que vai viver com ele. À noite voltará para ficar na praia, pois como diz a Joka, não gosta de estar na casa de prima Rosita, e "lá [na praia] é mais como no Bié". O "primo" aceita a decisão, mas antes deverá ajudá-lo, e essa "ajuda" dita a morte de N'dala que é envolvido num esquema de furto, no qual, mais uma vez, o rapaz obedece às ordens do adulto que dita o "atira" que vai desferir a bala no homem que responde de forma fatal, no momento em que o pequeno se detém a olhar a pintura de uma máscara tribal na casa invadida. De certa forma, nessa contemplação parece regressar às suas origens no Bié, revivendo imaginariamente, a cena do massacre da família que aconteceu durante um ritual religioso. Por outro lado, a máscara pode bem representar a *Kianda* de que o pescador lhe falara, e que se aproxima e o levará para junto dos pais.

Maria João Ganga nasceu em Huambo, em 1964. Em criança, na escola, conhece Ngunga, cujas aventuras faziam parte dos programas didáticos, e que povoou os seus sonhos da infância. O filme é, de certa forma, uma homenagem e um regresso a um passado de esperança. Esperança que tinha em Ngunga a metáfora de um ideal capaz de criar a identidade de uma nação por se afirmar, a reclamar ser reconstruída depois de anos de destruição e de invasão branca. A marca dessa leitura é transportada pela realizadora que cria uma relação de clara intertextualidade ao longo de todo o filme com a narrativa literária.

O livro "As aventuras de Ngunga" é escrito por Pepetela - a quem Maria João Ganga também dedica o filme e a quem dá a conhecer o argumento - durante o processo de libertação angolana em 1972 e conta a história do órfão Ngunga, que simboliza a luta pela independência angolana, no caminho da consciencialização de si e de Angola na relação de dominação dos colonizadores portugueses, onde não estão ausentes as contradições do exercício de subalternidade.

Tal como N'dala, os pais de Ngunga foram assassinados, sendo que ambos caminham erraticamente em busca de um rumo. Porém, se Pepetela quis que Ngunga representasse um herói coletivo, símbolo da esperança, dos ideais libertários de seu povo, N'dala é um menino que nada tem de heróico senão a persistência em sobreviver, numa cidade selvagem, onde os adultos não protegem as crianças da vulnerabilidade da sua condição, mas usam-nas em seu próprio benefício. Assim, para além de Ngunga, também Joka e Rosita são caracteres paralelos a Kafuxi da história de Pepetela, pois se, por um lado, Ngunga assume o combate e a determinação de uma pátria nova, livre e empenhada na construção de *um homem novo*, Kafuxi prefere aceitar as possibilidades de rentabilizar

todas as situações para além de qualquer outro ideal senão o da sua própria satisfação, desprovida de qualquer sentido solidário e coletivo.

Angola a precisar olhar-se ao espelho e definir um efetivo caminho de liberdade parece ser no livro, tal como no filme, a proposta de um exercício por fazer, e ao qual o fim da guerra colonial não deu resposta, tal como se reitera com as aventuras de N'dala, vítima da guerra civil, que opôs já não colonizadores e colonizados, mas colonizados com diferentes perspetivas do que pode ser Angola.

A potencialidade da criança e as metáforas que a associam ao novo, ao renascimento da nação resultaram, como mostra Maria João Ganga, na sua morte e no sepultamento da utopia que embalou a revolução, revelando uma cidade verdadeiramente órfã de crianças e de sonhos.

O título do filme é uma outra marca de ironia, pois a Luanda de Maria João Ganga apresenta uma população perdida nesta “cidade vazia”, uma cidade sobrelotada de população mas vazia de ideias e de rumo.

(...) Eu tento sempre abordar o vazio que existe na nossa sociedade. Havia o vazio que o recolher impunha, mas também o vazio das pessoas, uma espécie de perdição...que ainda hoje se sente (...) Lá está, para mim nada mudou, antes pelo contrário, esse estado de evasão acentuou-se. Haverá por ventura pessoas que hoje não dormirão, por não ter referências da passagem do tempo actualmente. Repara as pessoas perguntam-me, porque um filme tão violento, com a realidade tão crua. (Maria João Ganga, entrevista, 2004)

Na sua história, a “viagem” de N'dala acaba por não levar a lugar algum, e Ngunga, enquanto modelo ou exemplo de “angolanidade”, sobrevive apenas como um papel dramático num teatro de escola. Zé, um rapaz honesto, mas conhecedor e próximo de práticas e de dinâmicas “obscurantistas”, pode ser identificado como o moderno Ngunga, pois representa a teatralização do mito do herói numa sociedade dissolvida em conflitos.

A verdade é que a liberdade não parece ter resultado em pleno, pois décadas após a independência, Angola ainda vive problemas decorrentes da manutenção de um sistema cerceador que faz com que novas marcas de subalternidade ainda sejam uma característica do país. A identidade angolana continua por se definir, mas essa é também a luta da qual não se pode abrir mão, pois dela depende a sua afirmação como nação independente e livre na sua plenitude.

9. Nota Final

A recente produção artística, principalmente cinematográfica e literária, sobre a memória colonial portuguesa e o período pós colonial é algo que nos parece merecer atenção.

Provavelmente há um interesse crescente sobre esta História recente (falamos dos últimos 40 anos) por, tangente, ele ainda ser presente. Nessa perspectiva existe uma sensação de estar no presente a falar do passado mas sem guardar memória. Parece-nos que o interesse da criação artística sobre esta temática prende-se com este presente sem memória mas, igualmente, com a urgência de captar o real antes que ele se esfume completamente. Por real entendemos lugares, espaços, testemunhos e agentes. Falamos de um arquivo vivo repleto de registos biográficos. E a arte, como sabemos, tem um particular fascínio por guardar o tempo à beira do fim, tal como o tempo colonial, o período pós revolucionário e o fim das ideologias. Para não falarmos dessa relação, provavelmente a mais difícil de capturar e guardar, com o continente africano. Acreditamos que a recente produção artística sobre este período histórico justifica-se por essa necessidade de captar e guardar essas figuras que estão a desaparecer, e simultaneamente promover o questionamento do que pode ser o futuro.

Referências bibliográficas

- Belo, S. (2004, 25 de novembro): "Do outro lado da guerra, entrevista a Lídia Jorge e Margarida Cardoso", *Revista Visão*, 188-190.
- Cristóvão, A. (2007, 7 de outubro): "Entrevista a Pepetela", *Comunidade Sol*, recuperado a 02 de setembro, de http://comunidade.sol.pt/blogs/akfak/archive/2007/10/30/Entrevista-a-Pepetela-de-Aguinaldo-Crist_F300_v_E300_o.aspx
- Jorge, L. (1988): *A Costa dos Murmúrios*, Lisboa: Dom Quixote.
- Pepetela (1976): *As aventuras de Ngunga*, Luanda: União dos Escritores Angolanos.
- Ribeiro, M. (2012, 25 de novembro): "Os cinemas africanos: pela descolonização da mente", *Cine África*, recuperado a 02 de setembro, de <http://cine-africa.blogspot.pt/2012/11/a-n-gola-maria-joao-ganga-2004-drama.html>
- Strehler, G. (1980): *Un théâtre pour la vie. Réflexions, entretiens et notes de travail*, Paris: Fayard.