

**DOCODRAMA: NARRATIVA, MEMÓRIA E IDENTIDADE NO CINEMA
MOÇAMBICANO**

Leandro Santos Bulhões de Jesus

Doutorando em História – Universidade de Brasília

leohist@hotmail.com

“...se imprime na narrativa a marca do narrador, como a mão do oleiro na argila do vaso”

A natureza da verdadeira narrativa está em dar conselhos – “o senso prático é uma das características de muitos narradores natos”

Walter Benjamin

Em “O narrador...”, Walter Benjamin (1987), dentre tantas outras coisas suscitadas, supõe que as incapacidades ou dificuldades em lidar com as narrativas no sentido antigo de uma preservação coletiva e da “arte de contá-las de novo”, se explicam pelas intervenções das reprodutibilidades, da rapidez, das maquinarias... Pois, o processo de assimilação do que é interior à narrativa (como o conselho, a sabedoria) exige uma percepção outra de tempo e de espaço, algo que a modernidade prejudica substancialmente.

A tradição oral é uma forte característica de várias sociedades africanas, algo que a globalização e os sintomas inerentes a ela tendem a minar, como rezam inúmeros teóricos. São nas memórias presentes na oralidade de inúmeras comunidades, inclusive, que tornam possível uma história africana nos moldes ocidentais, por meio do trabalho de pesquisadores em entrevistas e catalogações das bibliotecas ambulantes – peculiares aos *griots*, depositários de uma narrativa complexa, signos de outras noções de tempo e espaço, escorregadias ao ocidente.

Este texto, de caráter ensaístico, centra-se na experiência moçambicana recente da feitura de filmes, alguns de seus problemas, avanços e possibilidades técnicas dialogando com as temáticas recorrentes e a discussão das diferentes funções do cinema na sociedade no contexto ambíguo e contraditório do pós-colonialismo, entre as problemáticas das identidades, ocidentalismo, globalização. Tais questões serão aqui trabalhadas intercaladas com uma entrevista feita com a cineasta Isabel Noronha¹, moçambicana de 45 anos que acompanhou o processo de independência de Moçambique, tendo uma experiência de 25 anos com a produção de imagens cinematográficas em seu país. Pretendo discutir como o *docodrama*, opção estético-narrativa na feitura dos filmes, descrito pela cineasta moçambicana Isabel de Noronha como a mistura da ficção com uma história contada no seio de uma comunidade, coloca os processos de “narrativização” num lugar central da comunicação social, questionando os limites entre a realidade e a ficção.

As reflexões de Walter Benjamin sobre um mundo dominado pela técnica que sobrepõe ao homem e que, por isso, faz surgir uma “nova forma de miséria” possibilita comparações com outras realidades exteriores à Europa da primeira metade do século XX. Talvez seja justamente esta força da experiência vinculada aos homens, presente na tradição oral africana de que fala esse novo cinema feito em Moçambique.

[a tradição oral] influencia muitíssimo [no cinema feito pelos moçambicanos], por exemplo, é muito fácil falar com as pessoas, toda gente gosta de contar a sua história toda gente tem facilidade dramática, trabalhamos muito no registro que nós chamamos docodrama, que é uma mistura de documentário e ficção, portanto, tu vais, tu sabes que aconteceu uma história e tu pedes às próprias pessoas que são personagens da história para recriar a história tal como ela aconteceu. E tu filmas a história como se estivesse a acontecer naquele momento, que na verdade não está, aconteceu antes, as pessoas estão simplesmente a colocar-se no papel da sua própria história e a reproduzi-las... e isso é facilímo. Nós nunca trabalhamos com atores, trabalhamos com pessoas da rua, qualquer. (...) As pessoas gostam de fato, de fazer teatro, de contar história, de cantar, de dançar. As pessoas são expressivas por natureza e acho que contar história, de gostar de contar e ter facilidade tem tudo a ver com esta tradição oral. (NORONHA, 2009)

Na esteira de Benjamin (1997: 198), “a experiência que passa de pessoa em pessoa é a fonte a que recorreram todos os narradores” e, entre as narrativas consagradas, as melhores “são as que menos se distinguem das histórias orais contadas pelos inúmeros narradores anônimos”. Assim, o docodrama, assume um importante papel na produção cinematográfica atual moçambicana, pois este estilo *afirma* - por

meio das narrativas cinematográficas - traços da identidade local emaranhadas ao processo de feitura das imagens, num belo trânsito entre história oral e memórias e, nesta perspectiva, criando, com a potência da narração, o que Olgária Matos (2001: 15) chama de “espaços de liberdade”, uma vez entendida a narrativa como força hermenêutica e transformadora.

Sobre essas possíveis relações entre imagens e memórias, Nancy Magalhães afirma que

a memória garante a capacidade de projeção, a diferença, o sonho, a temporalidade, como dimensão central de identidades múltiplas e sempre em elaboração; sua importância varia na medida das dimensões que são destacadas por diversos sujeitos, na criação de diferentes projetos políticos. Dessa forma, imagens visuais e relatos são produtos da ação humana, em múltiplas articulações com outros suportes materiais, as várias linguagens corporais, cênicas entre outros. (MAGALHÃES, 2004: 14)

Essa assertiva corrobora, neste caso, com a relação direta das produções cinematográficas e a reconfiguração das identidades moçambicanas, bem como suscita reflexões sobre a função do cineasta no processo das escolhas das histórias que ele vai contar; sobre como sua autoria também o explica, pois, como assinala Glauber Rocha, “o autor é o maior responsável pela verdade: sua estética é uma ética, sua *mise-en scène* é uma política” (ROCHA apud MELEIRO, 2006: 110).

O curta-metragem *Mãe dos Netos*, de Isabel Noronha e Vivian Altman, numa bela composição da narrativa e arranjo das imagens, apresentam-nos, em animação, Elisa Mabesso da família Muchanga, uma avó que se depara com a situação de ter que dar conta de 14 netos, filhos de seu filho que morreu em decorrência das complicações da SIDA (AIDS), levando consigo suas oito esposas. O colorido, a representação em animação, a voz em off, leva-nos, aos poucos, à reflexão da situação comum da transformação da avó em mãe, embora enfoque o agravamento da situação advinda com a SIDA. Ao final do filme, aparecem as frases: “Todas as semelhanças entre esta estória e a história da família Muchanga são pura realidade. Qualquer semelhança entre esta estória e a tua própria história é uma possibilidade. Pára e pensa”. Logo após, os créditos sinalizam a confecção de mais um docodrama, com o nome real dos personagens/sujeitos históricos.

A escolha do ambiente rural, das pequenas aldeias distantes da cidade, presentes na maioria dos filmes destes cineastas que tenho conhecimento, podem ser entendidos, como assinala Maria do Carmo Tedesco (2008) - que analisa temáticas recorrentes da

literatura moçambicana-, como uma forma de dar visibilidade às vivências específicas e visões de mundo particulares de lugares antes estigmatizados no período colonial – que se tornam essenciais na reconfiguração das identidades.

Ao construir os cenários de suas intrigas em ambiente rural os autores podem dispor dos elementos necessários para representar certo estilo de vida que envolve inúmeras crenças, rituais e comportamentos forjados no cotidiano da vida das famílias e linhagens moçambicanas, a maioria dos quais foram classificados de obscurantistas na fase revolucionária e de pós-independência, devendo, portanto, ser superadas. (TEDESCO, 2008: 88)

A opção estético-narrativa do docodrama, alinhada a traços identitários do local, uma vez se tratando de filmes construídos por profissionais que nasceram e vivem em Moçambique, faz parte também das estratégias de transformar uma encomenda institucional com uma determinada assinatura da AMOCINE, afinal, um documentário sobre crianças órfãs, epidemia da SIDA ou planejamento familiar, seria, por olhos estranhos às sensibilidades intrínsecas ao lugar, construídos de uma outra forma. “Desenvolvemos mesmo ao longo desses anos todos uma técnica para convencer as empresas, as organizações, etc... que fazer um filme de autor é muito mais lucrativo em termos de imagens do que fazer o institucional clássico...”, afirmou Isabel.

Isabel Noronha e outros cineastas entrevistados por mim, como Camilo de Souza, Gabriel Mondlane e Licínio de Azevedo destacaram em suas falas algumas peculiaridades do que eles chamam da “família” constituída entre eles em torno da trajetória cinematográfica que compartilham ao longo de muitos anos. Uma das mais marcantes e salientadas por todos eles é o fato de todos eles residirem em Moçambique e, por isso,

esta é uma questão que faz toda diferença porque as temáticas que nós abordamos são muito mais engajadas digamos, tem uma pretensão de intervenção social muito maior, não se trata de retratar, mas de intervir realmente, de tentar mudar alguma coisa, isso é uma questão. Outra é o fato de nós sermos o único país (na África) em que há uma Associação de Cineastas. Portanto os cineastas em Moçambique juntam-se tentando na falta de incentivos do Estado fazer alguma coisa, continuar a viver... Chamamos o nosso cinema de Cinema de Resistência, (risos) de fato. Quer dizer, para estarmos há 25 anos a fazer cinema é preciso lutar muito... (NORONHA, 2009)

Dentre estas lutas em que o fator financeiro é significativo, estes cineastas desenvolveram estratégias e aqui gostaria de pensar como algumas opções feitas por

eles significam, para além do potencial criativo, elementos diferenciadores em meio a concepções universalistas de *fazer cinema* e, nesse processo, algumas marcas são impressas, consciente ou inconscientemente.

Além da presença da tradição oral nos filmes, há uma outra concepção de tempo cinematográfico, condizente com uma noção diferenciada que Isabel Noronha assumiu como uma característica de todo continente. Talvez por não estarem amarrados a um perfil industrial e comercial que cobra uma dinâmica de imagens que se assemelham ao tempo corrido das grandes cidades, um traço marcante expressamente dos filmes comerciais. Conforme afirmou, há no cinema moçambicano, uma maior liberdade em representar o tempo africano que classificou como mais lento...

as pessoas falam mais devagar, as pessoas refletem mais antes de falar, trabalham mais devagar, as pessoas não têm esse ritmo alucinado que têm os europeus, os americanos etc. Nós não temos nem queremos ter. Nem achamos que é necessário ter isso para a sociedade se desenvolver. Eu acho que é o contrário, eu acho que quando as pessoas estão no seu ritmo próprio que as coisas fluem e funcionam como devem ser. Então no cinema é a mesma coisa. Tu vêes que num mesmo filme tu podes encontrar diferentes *times* das coisas. A gente maneja o tempo sem problemas sem estar ligados a noção de quantidade de tempo, de número de planos... é absurdamente variável. É conforme o sentimento que a gente maneja o tempo como quiser, sem problema nenhum. (NORONHA, 2009)

Embora pareça óbvia esta afirmativa de Isabel, esta forma de entender e aceitar as características do mundo africano foi algo combatido por muitos intelectuais ao longo do século XX, pois a crença do desenvolvimento e progresso que viriam com a modernidade parecia um projeto universal que todos os lugares do mundo deveriam adentrar na mesma sintonia. Kwasi Wiredu (2002: 218), com resquícios de uma perspectiva iluminista, considerou: “para obter um desenvolvimento substancial, nós na África, devemos romper com nossos hábitos de pensamento falsos de sentido críticos; devemos superar a etapa do pensamento tradicional”, o contrário da cineasta que defende o fluir dos ritmos próprios.

Um outro ponto ressaltado por Isabel Noronha quando perguntada sobre como as africanidades e moçambicanidades aparecem em seus filmes, ela destacou a luz e a exuberância das cores, como partes integrantes da linguagem fílmica e do conteúdo narrativo. Ademais, o cuidado em retratar as relações humanas.

Eu acho que o cinema africano é um cinema muito carregado emocionalmente no bom sentido. Depois, nós temos muita facilidade de nos aproximarmos das pessoas, por exemplo, quando eu fiz *Trilogia das novas famílias*, é uma história com crianças, eu só fiquei

uma semana com aquelas crianças e, nesta semana, estas crianças falavam comigo como se eu fosse mãe deles e isso é uma coisa absolutamente normal em África, você estabelece uma relação profunda muito rapidamente, muito facilmente, as pessoas te levam pra casa, as pessoas acarinham, as pessoas pedem ajuda com facilidade quando eles precisam, quer dizer, há muito menos distância entre as pessoas do que em outras sociedades e isso reflete nos nossos filmes também. (NORONHA, 2009)

Em *Trilogia das novas famílias*, filme da FDC (Fundação para o Desenvolvimento da Comunidade), são retratadas as novas situações advindas com a epidemia da SIDA, obrigando várias crianças órfãs a cuidarem de si e de seus irmãos. Na primeira história, *Caminhos do Ser*, vemos como quatro crianças sobrevivem numa aldeia formada por pessoas que os rejeitam por acreditarem que o que aconteceu aos pais deles teria sido obra de maus espíritos. O filme, que divide esta temática da discussão clássica da modernidade/ tradição; tradição/ ocidentalismo com outras produções moçambicanas como *Silêncio da Mulher*, de Gabriel Mondlane, *Meu marido está a negar*, de Rogério Manjate, *As teias da aranha*, de Sol de Carvalho, todos contemporâneos, propõe reflexões sobre determinadas práticas que embora estejam nas bases das visões de mundo de determinadas comunidades moçambicanas, sugerem diálogo com novas situações e realidades experimentadas, como é o caso dos desafios avindos com a SIDA.

No entanto, uma outra maneira de tratar o dualismo categórico da “tradição e modernidade” através de um trânsito pacífico e possível aparece de forma mais expressiva na longa-metragem *Ngwenya, “O Crocodilo”*, também de Isabel Noronha. As contradições entre estes dois pólos que se acentuam com a globalização, são explicadas, pela cineasta, pelo fato de que em Moçambique só tem, no máximo, duas ou três gerações de pessoas que migraram do campo para a cidade, muitas pessoas só falam a “língua local” e estão ainda muito ligadas à tradição. Quando se vêem entre um “mundo” e outro, elas tendem a querer fazer escolhas, o que acarreta um conjunto de problemas. Ao adentrarem nas “coisas” da modernidade, querem abandonar a tradição o que tem custos elevados, pois correm o risco de ficarem sozinhas, desenraizadas e desligadas de suas famílias; ficam com medo de serem castigadas pelos espíritos pelo fato de já não prestar cultos, e “passam a viver num mundo um pouco aterrorizado, como se diz, (...) têm vergonha de manter esta tradição, então vão ao curandeiro às escondidas, fazem missa aos defuntos e antepassados escondidos, etc” (NORONHA, 2009).

A vida de Malangatana (Ngwenya, “o Crocodilo”), pintor moçambicano é, por outro lado, apresentada como alternativa a essa dicotomia, o que corrobora com o que defende Serge Gruzinski (2001: 45) sobre como “os elementos opostos das culturas em contato tendem a se excluir mutuamente, eles se enfrentam e se opõem uns aos outros, mas ao mesmo tempo, tendem a se interpenetrar, a se conjugar e a se identificar”.

então o Malangatana, o pintor, pra mim é um exemplo perfeito de uma pessoa que consegue integrar esses dois mundos, quer dizer, ele continua a viver com sua tradição, a sua história, etc., mas ele tem quadros expostos no museu de arte em Paris, no museu do homem em Nova York. Ele transitou pela modernidade sem perder a sua identidade, a sua tradição. É um pouco isso que quis mostrar naquele filme, e que esse desafio de tentar conciliar as duas coisas é possível. Então, eu acho que nesse momento a grande questão é uma questão de conciliar as coisas, conciliar tradição e modernidade, conciliar diferentes culturas, conciliar diferentes origens, diferentes raças, etc. (NORONHA, 2009)

Ainda dialogando com Gruzinski, vemos que o discurso do valor da mistura também se destaca atualmente por seu caráter pós-colonial, em querer ir de encontro ao sistema ocidental unidimensional moderno, o que o situa também na esfera de um pós-modernismo. Não é a toa que os principais porta-vozes estão localizados em lugares que passaram pela experiência da colonização, antigas possessões européias. Não é de se admirar, portanto, a recorrência da discussão sobre o interesse crescente dos europeus em estudar os latino-americanos, por exemplo. Não tem como negar as peculiaridades da nossa formação que durante muito tempo esteve estigmatizada no julgo de um discurso que tentava uniformizar nossa experiência de constituição de nação, sobretudo por meio da idéia de intervenção onipresente da metrópole, o que sempre tentou encobrir toda forma de autonomia, agências e apropriações.

A câmera, um dos grandes símbolos da *tal* modernidade, ao adentrar nas paisagens sagradas do interior de Moçambique, pede licença aos espíritos para a realização dos filmes, como disseram a mim em entrevista os cineastas Camilo de Souza e o Gabriel Mondlane. Essas significações engendram processos dos trânsitos dos mundos, misturas, sincretismos, hibridismos dentre tantas outras denominações apontadas por Gruzinski (2001); auguras de um discurso pós-colonial que se entende insistentemente contemporâneo, embora sempre presente na história das humanidades.

Considerações finais

O fato de se produzir filmes na língua das comunidades em que uma determinada história é contada é também uma forma de *afirmação*, recurso que dribla a necessidade da importação de atores (não há escolas de atores em Moçambique), uma prática sintonizada também com os ideais de descolonização, afinal não se trata de construções de imagens para serem lançadas no ocidente, mas antes, um cinema conforme Isabel Noronha, de cunho político que está engajado com os problemas do interior da sociedade moçambicana.

O cinema, linguagem composta de tantas linguagens, é também um meio de levar mensagens de reflexão para os principais problemas enfrentados no país, como é o caso da AIDS (SIDA - HIV), da opressão que passam as mulheres e do planejamento familiar, algo somado com projetos outros como é o caso do teatro do oprimido que prevê uma interação social maior e é pensado para populações que não têm acesso à linguagem escrita. E se estes temas têm sido recorrentes no cinema moçambicano isso não é gratuito e sinalizam uma preocupação, de fato, mas o que os cineastas têm feito e recapitulado, é a prática do contar boas histórias das comunidades locais. E a esse posicionamento político está ligada a opção estético-narrativa do docodrama.

NOTA:

¹ Entrevista cedida em 05 de maio de 2009, em João Pessoa - PB.

BIBLIOGRAFIA

BENJAMIN, Walter. “Experiência e pobreza” e “O narrador. Considerações sobre a obra de Nicolai Leskov” In: BENJAMIN, Walter. *Obras Escolhidas I. Magia e Técnica, arte e política. Ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1987, respectivamente p. 114- 119 e 197-221.

GRUZINSKI, Serge. *O pensamento mestiço*. São Paulo, Cia das Letras, 2001.

MAGALHÃES, Nancy A. Narradores: vozes e poderes de pensadores. Em COSTA, Cléria . MAGALHÃES, Nancy et all (orgs) *Contar história, fazer história – História, cultura e memória*. Brasília: Paralelo 15/PPGHIS/UnB, 2001, 12 – 28.

_____. Narrativas em vídeo: oral e visual como experiência de criação de sentidos e temporalidade sna memória e na história em BARBATO, Silviane e MATSUMOTO, Roberta K. (orgs) *Cadernos CEAM 15*. Brasília, UnB-CEAM-NECOIM, dez 2004, PP. 11- 30.

MATOS, Olgária. A narrativa: metáfora e liberdade. Em *História Oral. Revista da Associação Brasileira de História Oral*. São Paulo, n° 04, junho de 2001, p. 09 a 24.

MELEIRO, Alessandra. *O novo cinema iraniano: arte e intervenção social*. São Paulo: Escrituras Editora, 2006.

TEDESCO, Maria do Carmo. *Narrativas da moçambicanidade. Os romances de Paulina Chiziane e Mia Couto e a reconfiguração da identidade nacional*. Tese de Doutorado em História do PPGHIS/UNB defendida em 2008.

WIREDU, Kwasi. "Como no se debe comparar El pensamiento africano com El occidental". In: EZE, Emmanuel C. (Ed.) *Pensamiento Africano: filosofía*. Edicions Bellaterra.
