

Ruy Guerra e Ruy Duarte de Carvalho

— entre escritas
e imaginários

Eds.
Rita Chaves
& Maria do Carmo Piçarra



"Ruy Guerra, "paixão escancarada"
— a expressão é da sua biógrafa,
Vavy Pacheco Borges — pela vida"
© Simone Kontraluz

Ficha Técnica

Título

*Ruy Guerra e Ruy Duarte
de Carvalho — entre escritas
e imaginários*

Title

*Ruy Guerra and Ruy Duarte
de Carvalho — between writings
and imaginaries*

Editoras

Rita Chaves
Maria do Carmo Piçarra

Revisão cega por pares

Data de publicação

2024, Coleção ICNOVA

ISBN

978-989-9048-43-0

[Suporte: Eletrónico]

978-989-9048-42-3

[Suporte: Impresso]

DOI

<https://doi.org/10.34619/3r4a-ehp4>

Edição

ICNOVA — Instituto
de Comunicação da NOVA
Faculdade de Ciências
Sociais e Humanas
Universidade Nova de Lisboa
Avenida de Berna, 26-C
1069-061 Lisboa
icnova@fcsh.unl.pt
www.icnova.fcsh.unl.pt

Direção da coleção

Cláudia Madeira
José Nuno Matos
Paulo Victor Melo

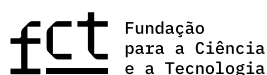
Gestora editorial

Patrícia Contreiras

Design

Tomás Gouveia

Apoio



A edição deste livro é financiada por fundos nacionais através da FCT — Fundação para a Ciência e a Tecnologia, I.P., no âmbito do projeto UIDB/05021/2020



O conteúdo desta obra está protegido por Lei. Qualquer forma de reprodução, distribuição, comunicação, publicação ou transformação da totalidade ou de parte desta obra carece de expressa autorização do editor e dos seus autores. Os artigos, bem como a autorização de publicação das imagens, são da exclusiva responsabilidade dos autores.

Título:

Ruy Guerra e Ruy Duarte de Carvalho — entre escritas e imaginários

Resumo: Nascidos portugueses, Ruy Guerra e Ruy Duarte de Carvalho escolheram ser do mundo, tendo em comum o serem homens do mundo para quem a imagem e a palavra foram centrais nas reflexões que fizeram sobre espaços nas margens. Nascido, em 2021, do desafio de assinalar os 90 anos de Ruy Guerra e os 80 anos que Ruy Duarte teria feito, este ebook é um tributo à intensidade e profundidade com que fizeram/fazem obra. Alterna artigos canónicos com ensaios que assumem a herança indisciplinada de ambos, que tanto usaram a câmara, a escrita, como a “coisa dita” para fazer da vida gesto insubmisso e compromisso ético.

Palavras-chave: Ruy Duarte de Carvalho, câmara, escrita, palavra dita, margens, insubmissão

Title:

Ruy Guerra and Ruy Duarte de Carvalho — between writings and imaginaries

Abstract: Born Portuguese, Ruy Guerra and Ruy Duarte de Carvalho chose to be of the world, having in common that they were men of the world, for whom the image and the word were central to their reflections on spaces on the margins. Born, in 2021, from the challenge of marking Ruy Guerra’s 90th birthday and the 80th birthday Ruy Duarte would have had, this ebook is a tribute to the intensity and depth with which they made/make work. It alternates canonical articles with essays that take on the undisciplined heritage of both men, who used the camera, writing and the ‘thing said’ to make their life and work an unsubmissive gesture and ethical commitment.

Keywords: Ruy Guerra, Ruy Duarte de Carvalho, camera, writing, spoken word, margins, insubmission

Rita Chaves

Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, Brasil

ORCID ID: [0000-0002-1584-8659](https://orcid.org/0000-0002-1584-8659) **CIÊNCIA ID:** [371D-339B-337A](https://ciencia.org/371D-339B-337A)

Maria do Carmo Piçarra

ICNOVA — Instituto de Comunicação da Nova. Universidade Nova de Lisboa,
Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Portugal

ORCID ID: [0000-0002-7875-9629](https://orcid.org/0000-0002-7875-9629) **CIÊNCIA ID:** [B41A-C5C2-9211](https://ciencia.org/B41A-C5C2-9211)

Índice

Introdução	7
-------------------	----------

CAPÍTULO I

Nazir Ahmed Can	15
Ruy Duarte de Carvalho e o problema da tradução <i>Ruy Duarte de Carvalho and the problem of translation</i>	

CAPÍTULO II

Raquel Schefer	30
The representation of ritual and cinema as a ritual in revolutionary Mozambique. Ruy Guerra's <i>Mueda, memória e massacre</i> <i>A representação do ritual e o cinema como ritual no Moçambique revolucionário.</i> <i>Mueda, memória e massacre de Ruy Guerra</i>	

CAPÍTULO III

Inês Ponte	45
Uma abertura à experiência: Ruy Duarte de Carvalho e a fotografia ao longo do seu projeto etnográfico sobre os pastores Ovakuvale do sul de Angola <i>An openness to experiment: Ruy Duarte de Carvalho's anthropological field photography in rural southern Angola and its archival reusages</i>	

CAPÍTULO IV

Rita Chaves	74
Ruy Guerra, a poesia entre os seus <i>Ruy Guerra, the poetry among his people</i>	

CAPÍTULO V

Maria do Carmo Piçarra	96
Ruy Duarte de Carvalho: Um cinema da palavra partilhado para recriar narrativas sobre o “observado” <i>Ruy Duarte de Carvalho: A shared cinema of the word to recreate narratives about the “observed”</i>	

CAPÍTULO VI

- Júlio Diniz** 117
Ruy Guerra, entre imagens, palavras e sons
Ruy Guerra, between images, words and sounds
-

CAPÍTULO VII

- Alexandra Santos** 141
Visitando pastores com Ruy Duarte de Carvalho: uma perspectiva africana
sobre o progresso, a natureza e o nosso futuro comum
*Critique of the Western technological hegemony and neo-animism in Ruy Duarte
de Carvalho*
-

CAPÍTULO VIII

- Vavy Pacheco Borges** 165
Ruy Guerra, um animal político
Ruy Guerra, a political animal
-

CAPÍTULO IX

- Sofia Afonso Lopes** 176
O exercício de colocação. Sinais misteriosos... Já se vê...
The exercise of self-questioning and self-placement in Ruy Duarte de Carvalho's oeuvre
-

CAPÍTULO X

- Prisca Agustoni Pereira** 188
Uma visita ao ateliê do poeta
A visit to the poet's studio
-

ENTREVISTAS

- Maria do Carmo Piçarra, Rita Chaves, Cris Altan** 200
A coragem vem do vento. Memórias de uma montadora de cinema
- Raquel Schefer** 218
*Um filme escrito directamente com a imagem ou de como filmar um documento
Entrevista a Ruy Guerra em torno de "Mueda, memória e massacre" (1979-1980)*
- Olivier Hadouchi, Ruy Guerra** 236
Conversation avec Ruy Guerra par Olivier Hadouchi

Introdução¹

Rita Chaves

Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências
Humanas, Universidade de São Paulo, Brasil
ritachaves@usp.br

Maria do Carmo Piçarra

ICNOVA — Instituto de Comunicação da Nova.
Universidade Nova de Lisboa,
Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Portugal
mcardmopicarra@fcsh.unl.pt

Não apenas o nome aproxima esses dois homens do mundo, que a ele chegaram com dez anos de diferença. **Ruy Alexandre Guerra** Coelho Pereira nasceu em Lourenço Marques — agora Maputo, capital de Moçambique —, em 1931. **Ruy Duarte de Carvalho** (1941-2010) nasceu em Santarém, no Ribatejo português, em 22 de Abril de 1941, de onde cedo emigrou com a família para Angola.

A vivência privilegiadamente urbana marcou o primeiro, trazendo-lhe, talvez, um certo gosto pelo burburinho e disponibilidade para a parceria. Isso, porém, nunca o desinteressou pelo que se passa fora da cidade. Com um gosto pela terra, pelos elementos e pelas culturas mais ligadas directamente à natureza, o segundo comprazia-se em um certo isolamento. Em ambos, a situação colonial em que cresceram deixou marcas fortes tanto no carácter como nos imaginários, transpostos para obras literárias e cinematográficas referenciais. Estas marcas são matriciais, definindo-lhes a urgência do registo, o inconformismo e o espírito crítico, traduzindo-se vincadamente na prática de linguagens artísticas cultivadas de modo muito personalizado, e também no apego à poesia cuja presença ultrapassa os limites do poema como modalidade que também cultivam, com peso diferente em sua prática.

Em continentes e hemisférios distantes, ambos nasceram portugueses e ambos viveram de modo apaixonado os avanços e recuos do nosso tempo, as pequenas mudanças, as transformações incisivas e as surdas permanências que se sucedem de forma vibrante desde o fim da Segunda Guerra. Figuras incontornáveis da escrita e do cinema em língua portuguesa, Ruy Duarte de Carvalho e Ruy Guerra estão ligados pelo génio, pela paixão por linguagens diversas e pela notável capacidade de associar e ultrapassar geografias.

Filhos de pais portugueses, nunca se prenderam fisicamente a nenhum solo, saltando sobre as fronteiras da metrópole e dos territórios ocupados. Guerra nasceu em Moçambique,

1 Esta introdução foi escrita por ambas as coordenadoras, num vai-e-vem, em que se encontraram o português do Brasil e de Portugal, e em que Maria do Carmo Piçarra escreve segundo a antiga norma ortográfica.

e, movido pela rebeldia e pelo desejo de estudar cinema, saiu da cidade colonial no começo da década de 1950. Lisboa foi uma espécie de escala, pois o destino era Paris, onde cursou o Institut des Hautes Études Cinématographiques (IDHEC) e realizou *Quand le Soleil Dort*, a sua primeira curta-metragem. A partir de então, Atenas, Madrid, Havana, Lisboa, e ainda a Ilha de Córsega figuram no seu itinerário, como estações de uma certa permanência, mas é o Rio de Janeiro, onde chegou em 1958, o pouso mais constante. Além da actividade cinematográfica, fulcral na sua vida, ele tem sido actor, letrista de música popular, director teatral, escritor e professor de cinema. Entre os anos de 1970 e 1980, a independência de sua terra de nascimento levou-o para lá, e, com base em Maputo, participou vivamente do nascimento do cinema do novo Estado. Em meados dos anos de 1980, reinstala-se no Brasil, mantendo o direito a moradas provisórias em outros países.

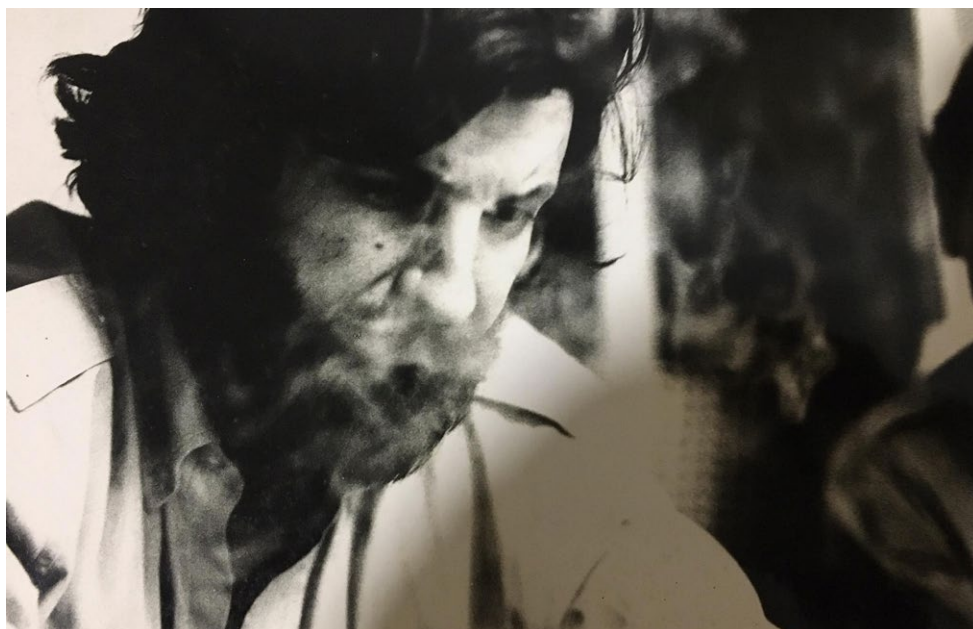


Figura 1
*Ruy Guerra durante
a permanência
em Moçambique*
© Ruy Guerra

Ruy Duarte de Carvalho nasceu em Portugal, todavia a adolescência vivida no sul de Angola com a família determinou o seu percurso. Depois de cursar a escola de regente agrícola em Santarém, regressa à então colónia portuguesa e vive em Uíge e Calulo. Estava na primeira quando explodem os acontecimentos de Março de 1961 e o início da insurreição angolana. No começo dos anos de 1970 desloca-se para a costa do Índico e, por cerca de dois anos, reside em Lourenço Marques, onde trabalha numa fábrica de cerveja. Antes de voltar a Angola, um curso de realização de cinema e televisão leva-o a Londres. Como cidadão angolano, também incluiria Paris em seu itinerário de formação: foi lá que fez o doutoramento

em Antropologia. À capital francesa, juntaria Bordéus, Coimbra, São Paulo e São Francisco, lugares de actuação profissional e observação do mundo, sempre em alternância com o sexto andar da Maianga, bairro central de Luanda, onde viveu os anos de grande turbulência e reflexão. Depois viria Swarkopmund, mais perto do deserto que se tornou o seu chão.



Figura 2
Ruy Duarte de Carvalho
na rodagem de “Nelisita”
© Rute Magalhães

Na trajectória desses dois homens do mundo, percebe-se a centralidade da imagem e da palavra a inserir-se nos mais variados processos de reflexão sobre espaços localizados nas margens do mundo, inscritos como privilegiados locais de cultura de onde, com empenho e arte, se observam os centros e outras periferias. Instalando-se em diversos postos de leitura da história colonial e os seus efeitos na contemporaneidade, Ruy e Ruy fazem uso de diferentes instrumentos para analisar, de dentro e de fora, as marcas da expansão europeia e as muitas formas de coexistência entre o velho e o novo, a partir das quais os homens vão produzindo rupturas e promovendo transformações. Conscientes dos perigos do orientalismo, esse impressionante legado da dominação colonial, ambos procuram lidar de modo maduro com as alusões imperiais de que fala Edward Said, buscando extrair novos sentidos da contraposição que estrutura a natureza e a cultura. Nenhum dos dois renuncia ao espólio a que estiveram expostos pela mobilidade que foi uma espécie de condição de suas vidas, e, entretanto, seguindo a perspectiva de Fanon, procuram abordar os espaços como entidades relacionadas em sua discrepância, atitude que actua contra o peso da subalternização que muitas vezes contamina as análises. Sem ignorar ou minimizar as assimetrias, eles encaram

tão serenamente quanto é possível os condicionalismos dos encontros e colisões que atingem as relações entre os povos.

Tendo o Brasil como casa há mais de 50 anos, Ruy Guerra, com Glauber Rocha e Nelson Pereira dos Santos, para citar apenas alguns, ajudou a projectar o Cinema Novo brasileiro a uma dimensão universal. Entre a África, a América do Sul e a Europa, a sua cartografia tricontinental fez da literatura uma importante companhia para percorrer as veredas do cinema. Na primeira curta-metragem, foi ao encontro do italiano Elio Vitorini; mais tarde as realizações na tela seriam partilhadas com Gabriel García Marquez, Antônio Callado e Chico Buarque de Holanda, o seu parceiro também em canções e peças teatrais. Em *Quase memória*, de 2018, o ponto de partida é o romance de mesmo nome de Carlos Heitor Cony. A par com a imagem — a paixão mobilizadora —, a palavra desdobra-se na escrita de crónicas e de poemas, exercício que confirma o sentido estético de um olhar sempre em movimento.

Tendo começado pela poesia, Ruy Duarte de Carvalho fez ficção, cinema e ensaios de antropologia e, mais tarde, aplicou-se no desenho e nas cores em aguarelas ainda pouco conhecidas. Articulado sempre coerência e precisão, o seu pensamento desdobrou-se em linguagens multiplicadas a perseguir as muitas dimensões do conhecimento. Viajante por *Paisagens efémeras*, título do livro que deixou inacabado, dedicou-se a conhecer os pescadores da costa de Luanda e os pastores do Sul de seu país. E, com Angola sempre no centro das suas investigações, o seu horizonte tornou-se atlântico: nas derradeiras obras, *Desmedida* e *A terceira metade*, abriu para o Brasil, incluiu as Américas, a África do Sul e toda a África ocidental e austral. A Ilha de Santa Helena chegou a ser visitada por si em meados de 2010. Na pauta estava a expansão ocidental ainda em curso e os ciclos que não se fechavam por completo.

Intelectuais em sentido pleno, ambos nos entregam uma produção que, trilhando verticalmente o território das perguntas, barra-nos o caminho das respostas fáceis. No trânsito por vários mundos e pelas também várias formas de ver esses mundos, os dois particularizam-se justamente pela capacidade de formular indagações que atraem leitores, espectadores, estudiosos. Nessa alternância de pontos que enxergamos no seu trabalho e no seu percurso, o que se consagra não é a substituição de um lugar pelo outro, mas a ideia de mobilidade como um método de investigação e de explicação de realidades que não se deixam apreender.

Ruy Guerra completou 90 anos quando Ruy Duarte faria 80 anos. Refletir sobre as suas obras e seus trajectos é, sem dúvida, um modo de conhecer o constante movimento de olhares incansáveis e do que souberam fazer com ele. A ideia de fermentar o debate acerca dos instrumentos que esses dois viajantes da contemporaneidade oferecem para a apreensão e compreensão dos impasses que nos envolvem foi o que mobilizou a edição desse livro. Porque o impulso dominante é precisamente activar o interesse pelos fecundos modos de investigar que está no trabalho e na vida de ambos, a diversidade de enfoques é uma marca da sua estrutura. Na sua organização, cruzam-se artigos pautados pela perspectiva académica com

textos orientados por um cariz ensaístico ou mesmo pelo viés jornalístico, um conjunto plural que manifesta a convicção do interesse de Ruy Guerra e Ruy Duarte de Carvalho para muitos campos do conhecimento e em muitos espaços.

Em “Ruy Duarte de Carvalho e o problema da tradução”, Nazir Can observa como o escritor e ensaísta, operacionalizando materiais contemplados pela “teoria da tradução” — mas também examinando “o perigo e as hesitações, a responsabilidade e o privilégio de seu lugar como mediador de vozes” —, inscreve o “outro” contrariando a “autofagia imperial” em resposta à “autosuficiência das elites políticas luandenses”, e analisa o intraduzível como motor de reflexão e a criação como expressão de desejo. No artigo, Can propõe que, accionada indirectamente como tema e usada como método, a tradução seja vista como uma das bases dos projecto intelectual do autor angolano.

“The representation of ritual and cinema as a ritual in revolutionary Mozambique. Ruy Guerra’s *Mueda, memória e massacre*”, da autoria de Raquel Schefer, avalia a complexidade das relações entre história e mito, ritual e política de Moçambique independente. Através da análise do filme de Guerra, Schefer clarifica ambivalências entre a representação política do período revolucionário moçambicano e a política de representação da FRELIMO, avaliando intersecções e tensões na inscrição do cinema no projecto de modernização do novo país independente e “o investimento colectivo numa comunidade utópica socialista” (Israel, 2014). Fá-lo para lançar a hipótese de que o cinema, além de modo de representar de um ritual, torna-se ele próprio ritual também como um meio de “resensibilizar” para a existência real de objectos representados.

No capítulo “Uma abertura à experiência”, Inês Ponte desenvolve uma reflexão sobre a vida das fotografias captadas analogicamente, nos anos 90, por Ruy Duarte de Carvalho durante o seu projecto etnográfico sobre os pastores transumantes Ovakuvalé, do Sul de Angola. Acedendo ao arquivo pessoal de Duarte de Carvalho, a autora reflecte sobre os usos públicos destas imagens e os modos como articulou esta documentação em várias formas de expressão artística a que recorreu também: aguarelas, publicações ilustradas, exposições e mesmo uma peça de teatro.

Em “Ruy Guerra, a poesia entre os seus”, Rita Chaves propõe uma espécie de caminhada ao lado do homem e do artista que, desde o processo de sua formação intelectual, soube conjugar as matrizes do local com o sentimento do mundo. Examinando a relação entre escrita e experiência, o artigo, em modulação ensaística, analisa, no conjunto das referências tratadas, o modo como, ao selo da solidão que a sociedade colonial impunha, ele respondeu com a disposição para uma troca intelectual e afectiva que o tornou um particular personagem de uma geração muito especial. O artigo busca mostrar como essa comunhão se projeta, sobretudo, no exercício poético que, embora marginal no seu percurso, foi uma actividade constante ao longo dos anos.

Maria do Carmo Piçarra analisa o “cinema da palavra partilhado” de Ruy Duarte de Carvalho como modo do autor recriar as narrativas feitas em situação colonial, mas também superar um modelo de filme etnográfico feito por estrangeiros. O “cinema de urgência” feito no começo do processo de independência de Angola — materializado tanto em filmes sobre o momento político como através de um “cinema da palavra” — foi cedendo lugar a um “cinema do testemunho”, que superou tanto o registo colonialista como o do olhar etnográfico sobre o “hemisfério do observado”, ao assentar num processo partilhado com as populações, e que alcançou a sua expressão maior — não obstante os incidentes que perturbaram todo o processo de criação, da rodagem à montagem final — com a longa-metragem de ficção *Nelisita*.

Em “Ruy Guerra, um poeta em luta” — e assumindo a dimensão de tributo que o seu texto carrega — Julio Diniz concentra o seu olhar no extraordinário trabalho com a palavra e o ritmo presente nas muitas letras das canções assinadas por Ruy Guerra em parceria com importantes nomes da Música Popular Brasileira, entre os quais estão Baden Powell, Carlos Lyra, Chico Buarque, Edu Lobo, Francis Hime, Gilberto Gil e Milton Nascimento, ou seja, alguns dos principais nomes do cenário musical brasileiro. O autor elege três eixos temáticos para uma cuidadosa incursão pela sua poética musical — “a geografia do corpo; a mulher e o desejo”; “a cartografia da diáspora” e a “genealogia da experiência” — a partir dos quais atesta a força e a originalidade dessa produção que, embora muito presente na vida brasileira, ainda não recebeu dos estudiosos a atenção que merece.

Em “Visitando pastores com Ruy Duarte de Carvalho: uma perspectiva africana sobre o progresso, a natureza e o nosso futuro comum”, Alexandra Santos olha Ruy Duarte de Carvalho como um filósofo e homem de muitos talentos — “poeta dotado, antropólogo perspicaz, realizador de cinema empenhado, brilhante ensaísta e escritor de ficção, agrónomo competente, e até desenhador e aquarelista” — que colocou os seus dons ao serviço e defesa dos pastores nómadas do sul de Angola. Fê-lo, segundo a autora, não por nostalgia, mas tanto pelo reconhecimento do equilíbrio perfeito entre as práticas pastorícias e o meio ambiente semi-desértico que era cenário das mesmas como pela consciência da sua fragilidade face ao avanço das práticas extractivistas ocidentais, assentes na difusão de uma ideologia do progresso.

Vavy Pacheco Borges, autora da biografia *Ruy Guerra — paixão escancarada*, publicada em 2017, escolheu a face política do autor como objecto de uma abordagem voltada para a sua história e o seu modo um tanto singular de lidar com as geografias que se integraram na sua vida. A historiadora acompanha a sua trajectória para mostrar como, formado no áspero ambiente da sociedade colonial, com a qual se indispôs desde muito jovem, Ruy Guerra viveu a insubmissão como um projecto e, ao longo da vida, investiu o seu talento e o seu prestígio no combate ao autoritarismo. Em tom muito próximo do coloquial, “Ruy Guerra, um animal político” contempla o “cineasta brasileiro nascido em Moçambique” como um personagem no seu percurso, vincando a coerência de um cidadão que fez da intervenção muito mais que um dado do seu projecto estético.

Em “O exercício de colocação. Sinais misteriosos... Já se vê...”, Sofia Afonso Lopes reflecte sobre como o autoquestionamento e a autorreflexão permanentes de Ruy Duarte de Carvalho são transversais a toda a sua obra teórica e criativa, procurando aferir como o seu percurso pessoal e como cidadão está inscrito na sua produção como autor, o que faz analisando particularmente como o seu posicionamento o coloca na fronteira quanto às várias artes e linguagens que pratica.

Aliando a sua própria inteligência poética com a capacidade de inquirir da crítica literária que também exerce, em “Uma visita ao ateliê do poeta”, Prisca Agustoni observa os modos utilizados por Ruy Duarte de Carvalho para ler a pluralidade de mundos que compõem o país que fez seu, usando a palavra como matéria de investigação e de criação de sentidos. A proposta da autora é um mergulho na oficina onde, associados, os instrumentos da antropologia e do cinema nos apresentam um universo de sentidos que reclamou do poeta um constante questionamento. No jogo entre o permanente contacto com as matrizes de muitas tradições orais e a incorporação de procedimentos compositivos das artes plásticas, Prisca Agustoni vê “um poeta que se predispõe ao risco”, e faz do “ato da escrita uma vertiginosa espiral de escavação para dentro da memória coletiva e da memória individual”.

A fechar *Ruy Guerra e Ruy Duarte de Carvalho — entre escritas e imaginários*, publicamos um conjunto de entrevistas. Cris Altan, que nunca imaginou que o seu envolvimento no meio cinematográfico independente italiano redundasse numa carreira como montadora de filmes, trabalhou com ambos os Ruys, em Angola e Moçambique, após uma passagem sua pelo Brasil. Em “‘A coragem vem do vento’. Memórias de uma montadora de cinema” conta-nos a história do seu envolvimento no meio cinematográfico, sobretudo em França, mas também como tal a levou a dar formação nos novos países africanos após as suas independências.

Incluimos ainda “Conversation avec Ruy Guerra par Olivier Hadouchi”, transcrição de uma entrevista feita a Ruy Guerra pelo investigador Olivier Hadouchi, na casa de Vavy Pacheco Borges, em Paris, em Fevereiro de 2012. Nesta conversa, enquadrada por uma entrada sobre o olhar de Guerra como cineasta atento às relações de poder, Hadouchi interpela-o sobre os processos de realização de vários filmes — *Os fusis*, *Loin du Vietnam*, *Os deuses e os mortos*, *A queda* —, mas também quanto aos processos autorais partilhados com romancistas (Chico Buarque e Gabriel García Márquez, particularmente), e sobre as relações entre cinema e política na América Latina.

No mesmo dia, e também em casa de Vavy Pacheco Borges, Raquel Schefer conversou com Ruy Guerra para clarificar melhor o processo de realização de *Mueda, memória e massacre*, sobre como é “Um filme escrito directamente com a imagem ou de como filmar um documento” — título com que a entrevista é publicada —, mas também “estabelecendo paralelismos formais com a sua filmografia anterior a partir de uma óptica de experimentação” de modo a Guerra delinear o seu posicionamento estético e político.

Referências

Duarte, R. D. de (2008). *Desmedida — Crônicas do Brasil*. Biblioteca Editores Independentes.
Duarte, R. D. de (2009). *A terceira metade*. Cotovia.

Duarte, R. D. de. (1982) *Nelisita*. TPA.
Guerra, R. (2018) *Quase memória*. Globo Filmes
Said, E. (1996). *Cultura e imperialismo*. Anagrama.

Biografias

Rita Chaves é Professora-Associada de Literaturas Africanas de Língua Portuguesa da Universidade de São Paulo. Foi professora visitante na Universidade Eduardo Mondlane (Moçambique) e na Yale University (EUA). Integra o Comitê Curatorial do Museu da Língua Portuguesa. É autora de *A formação do romance angolano* (1999) e de *Angola e Moçambique. experiência colonial e territórios literários* (2022 /2005). Em coautoria, publicou, entre outros títulos, *Áfricas, literatura e contemporaneidade — Memória, imaginário e narrativa: trânsitos* (2022), *Geografias literárias em língua portuguesa* (2021), *Mia Couto: um convite à diferença* (2013), *Passagens para o Índico: Encontros brasileiros com a literatura moçambicana* (2012), *Nação e narrativa pós-colonial* (2012); *Portanto...Pepetela* (2010 /2002), *A kinda e a missanga: encontros brasileiros com a literatura angolana* (2007), *África/Brasil — como se o mar fosse mentira* (2007); *Boaventura Cardoso — a escrita em processo* (2006).

ORCID ID: [0000-0002-1584-8659](https://orcid.org/0000-0002-1584-8659)

CIÊNCIA ID: [371D-339B-337A](https://ciencia.org/371D-339B-337A)

Morada institucional: R. do Lago, 717 — Butantã, São Paulo — SP, 05508-080, Brasil

Maria do Carmo Piçarra é investigadora contratada no ICNOVA, professora na UAL, e programadora de cinema. Investiga propaganda filmada e censura durante o Estado Novo, cinema político/revolucionário e o papel das mulheres nas descolonizações. Entre outros livros, publicou *Catembe: esse obscuro desejo de cinema* (2024), *Vento Leste. Luso-orientalismo(s) nos filmes da ditadura* (2023), *Olhar de Maldoror. Singularidade de um cinema político* (2022), *Projectar a ordem. Cinema do Povo e propaganda salazarista 1935-1954* (2021) e *Azuis ultramarinos. Propaganda colonial e censura no cinema do Estado Novo* (2015). É editora da trilogia *Angola, o nascimento de uma nação* e de *(Re)Imagining African independence. Film, visual arts and the fall of the Portuguese empire*.

ORCID ID: [0000-0002-7875-9629](https://orcid.org/0000-0002-7875-9629)

CIÊNCIA ID: [B41A-C5C2-9211](https://ciencia.org/B41A-C5C2-9211)

Morada institucional: ICNOVA. Av. de Berna, 26 C, 1069-061 Lisboa | Portugal

Capítulo I

Ruy Duarte de Carvalho e o problema da tradução

*Ruy Duarte de Carvalho and the problem
of translation*

Nazir Ahmed Can

Universitat Autònoma de Barcelona,
Serra Húnter Fellow, Espanha
nazir.ahmed.can@uab.cat

Resumo: O presente texto observa o modo como o escritor e ensaísta Ruy Duarte de Carvalho, operando com materiais habitualmente contemplados pela teoria da tradução, inscreve o “outro” como antídoto contra a autofagia imperial e como resposta à autossuficiência das elites políticas luandenses. Na mesma linha, propõe uma articulação entre o intraduzível e a criação. Nesse processo em que simultaneamente repensa o impacto do pó colonial, isto é, o peso dos resquícios do passado no presente angolano, o autor examina o perigo e as hesitações, a responsabilidade e o privilégio de seu lugar como mediador de vozes.

Palavras-chave: Ruy Duarte de Carvalho, tradução, império, nação, “terceira metade”

Abstract: This text aims to observe how the writer and essayist Ruy Duarte de Carvalho, operating with materials usually contemplated by translation theory, inscribes the “other” as an antidote against imperial autophagy and as a response to the self-sufficiency of Luanda’s political elites. From the same method, he proposes an articulation between the untranslatable and creation. In this process in which he simultaneously rethinks the impact of colonial dust — the remnants of the past in the Angolan present —, the author examines the danger and hesitations, the responsibility and privilege of his place as a mediator of voices.

Keywords: Ruy Duarte de Carvalho, translation, empire, nation, “third half”

Acionada de forma indireta como tema e integrada plenamente como método, a tradução institui-se como uma das bases do projeto intelectual de Ruy Duarte de Carvalho. Partindo do conhecimento que acumulou em seu contato com populações e paisagens de determinados contextos até então escassamente visitados no campo literário, o escritor dá continuidade na primeira década do XXI, em ensaios como “Tempo de ouvir o ‘outro’ enquanto o “outro” existe, antes que haja só o *outro*” (2011) ou em narrativas ficcionais, a uma reflexão iniciada na década de 1970 acerca do que chamará de “volta paradigmática e pragmática”. No romance *A terceira metade* (2009), que encerra a trilogia *Filhos de Próspero*, centra sua atenção na figura de Trindade, mucuíssô de nascimento e “domesticado tanto pela incidência banta como pela incidência ocidental” (Carvalho, 2009, p. 23). Com ele, o autor angolano recusa a visão fatalista (a nação como resultado exclusivo do Império) e a visão essencialista (a nação como resultado exclusivo de si própria)¹ fabricadas pelos discursos dominantes de ontem e de hoje. Confirmando o interesse em conhecer e dar a conhecer o “outro” em toda sua extensão e profundidade, antes que ele desapareça, anuncia as formas e funções de uma gramática com sete grandes grupos de palavras na qual fundamenta parte da última etapa de seu programa literário. O objetivo deste texto é observar o modo como Ruy Duarte de Carvalho, operando com materiais habitualmente contemplados pela teoria da tradução, inscreve o “outro” como antídoto contra a autofagia imperial e como resposta

1 Formulada pelo escritor moçambicano João Paulo Borges Coelho em uma entrevista concedida a Rita Chaves (2009, p. 165), esta síntese dá conta das estratégias literárias que o autor mobiliza, em sua obra artística e acadêmica, para refletir sobre o lugar de Moçambique na esfera global.

à autossuficiência das elites políticas luandenses. Nesta mesma linha, articula o intraduzível como motor de reflexão (Ricouer, 2011; Ribeiro, 2005; Ribeiro, 2018) e a criação como expressão de um desejo (Berman, 1995; Berman, 1999). Nesse processo em que simultaneamente repensa o impacto do pó colonial, isto é, o peso dos resquícios do passado no presente angolano, o autor examina o perigo e as hesitações, a responsabilidade e o privilégio de seu lugar como mediador de vozes.

Artista e intelectual multifacetado, Ruy Duarte de Carvalho percorreu com a mesma fluidez e rigor os terrenos da poesia, da ficção, do ensaio, do desenho, da antropologia e do cinema. O cruzamento desses saberes em suas obras, elemento que o singulariza no campo intelectual de língua portuguesa nas últimas quatro décadas, tem sido registrado por cientistas ou artistas de distintas áreas: Ana Paula Tavares, Clara Rowland, Cláudia Castelo, Livia Apa, Laura Padilha, Luís Quintais, Manuela Ribeira Sanches, Maria-Benedita Basto, Miguel Vale de Almeida, Rita Chaves e Sonia Miceli são apenas algumas dessas vozes. No presente texto, como anunciado acima, procuraremos nos aproximar de outro importante campo do conhecimento habitado pelo pensamento do autor. Partimos da hipótese de que a tradução, em grande medida, orienta o vasto jogo de relações disciplinares na obra de Ruy Duarte de Carvalho. Na linha do que propôs Livia Apa (Apa, 2019) em um artigo recente, integrado no volume *Diálogos com Ruy Duarte de Carvalho*, não abordaremos propriamente as traduções ou versões feitas pelo autor de provérbios nyaneka, kwanyama e kuvale, entretanto publicadas em *Ondula savana branca* (1982) e *Observação directa* (2000) com base em materiais recolhidos por viajantes de diferentes latitudes. Examinaremos antes o modo como Ruy Duarte de Carvalho, quer seja na ficção (em concreto, no já citado romance *A terceira metade*, de 2009) quer seja no ensaio (integrados, sobretudo, na coletânea *a câmara, a escrita e a coisa dita...*, de 2008), se apoia no método da tradução e empurra a ciência para veredas até hoje pouco exploradas. Como veremos, nestes dois espaços de escrita, que em sua obra se confundem, a tradução afirma-se como o laboratório de onde se elabora uma resposta a dois regimes históricos, o imperial e o nacional, tempos que, de diferentes maneiras e com distintas consequências, domesticam a diferença para benefício próprio.

Sem apresentar qualquer tipo de concessão à “estrutura de sentimentos” (Said, 2003; Said, 2011) erguida pelo imaginário imperial nem desconsiderar a “herança armadilhada” (Fanon, 1979) plantada no território pelo colonialismo, que se materializa, entre tantas outras formas de desagregação, nos mais de 90 por cento de analfabetos deixados em Angola pela administração portuguesa em 1975, Ruy Duarte avalia de forma ácida a gestão política

dos novos tempos. A poeira do passado recente deixa-se ver, por exemplo, na cenografia habitada pela classe dirigente:

Os poderes actuais herdaram dos poderes coloniais não só o lugar de decisão mas também o ângulo da visão. E nem a cena podia ser outra, porque afinal os instrumentos cognitivos que uns e outros utilizaram e utilizam, independente da forma como o fizeram ou fazem, são os mesmos (as elites a quem foi transmitido o poder — de uma maneira ou de outra — foram, naturalmente, as mais ocidentalizadas. Como se o ocidente tivesse estendido um espelho à África no qual os africanos são hoje obrigados a ver-se) (Carvalho, 2008, p. 43).

No plano do imaginário, como se sabe, a identidade angolana foi objeto de um necessário investimento de reinvenção após a independência nacional. Mas a metodologia abraçada pelas novas autoridades apresenta, segundo Ruy Duarte de Carvalho, alguns pontos de convergência com as lógicas dinamizadas até então. Como vimos recentemente, na companhia de Rita Chaves (Can; Chaves, 2021, p. 33) e com o auxílio do olhar do próprio autor, no centro do poder sediado em Luanda, especialmente desde 1992, se afirmam em Luanda “legitimidades” raciais, por um lado, e se recriam caricaturas de “primitividades” ou de “autenticidades”, por outro. Guardando as distâncias — maiúsculas — que separam os dois tempos no que tange aos métodos de dominação, à ritualização da violência física e simbólica e aos efeitos dessa engenharia na contemporaneidade, Ruy Duarte de Carvalho sinaliza o mecanismo discursivo que faz penetrar o passado no presente: a articulação das noções de raça (ao serviço das tais “legitimidades”) e de geografia (à qual se vinculam as supostas “autenticidades”). Utilizados também com propósitos de conservação do poder e alicerçados em solidariedades fenotípicas, exotismo e comunitarismo são os primeiros desdobramentos da hierarquização racial ou étnica produzida internamente com base em critérios espaciais, conduzindo os novos poderes a formulações de natureza primordialista (Appadurai, 1996). Assim, devido à reatualização do pacto entre as noções de “raça” e “geografia” (Mbembe, 2001), exotismo e comunitarismo funcionam como peças de uma mesma engrenagem, entretanto manipuladas por certas elites que se autodenominam “originárias” e, amparadas nessa justificativa, convalidam sua manutenção no poder em um território palmilhado historicamente por comunidades nômades (Can; Chaves, 2021). De ponta a ponta, a obra de Ruy Duarte de Carvalho desmente a pretensão à “autoctonia” da classe dirigente e, acima de tudo, desmonta a ideia de que a mesma possa servir, em Angola ou em qualquer outro lugar do mundo, como passaporte para a execução de certos projetos que abrangem apenas uma parte, cada vez menor, da população.

No campo artístico, a estrutura de sentimento, a herança armadilhada, o instrumento cognitivo do poder e o pó colonial, faces de uma nação jovem cujas fronteiras foram desenhadas pela pluma imperial há não muito, também se fazem sentir nas mais bem intencionadas

propostas. Ruy Duarte de Carvalho procura colocar-se não só na margem oposta da literatura imperial, cúmplice no plano simbólico da agressão ritualizada que marcou a experiência local durante séculos, como também de uma certa estética pós-colonial, que, embora movendo-se por um circuito ideológico distinto, mantém o estereótipo como método, o exotismo como meta e, por isso, atribui a determinadas personagens um tipo de linguagem

que nem sempre resulta em literatura porque de facto, salvo em raras e honrosas exceções, como é em relação a Angola o caso de José Luandino Vieira, é menos tributária do discurso do ‘outro’, ou de um discurso ‘outro’, do que da deliberação obstinada e mal sucedida de escrever diferente para produzir ‘africano’ (em nome do ‘outro’) (Carvalho, 2008, p. 50).

Quer dizer, segundo Ruy Duarte, para se criar uma literatura não basta a boa intenção que se guarda no gesto de dar voz ao indivíduo marginalizado. Tampouco basta o contorcionismo linguístico, a invenção de onomatopeias, a permuta de prefixos e sufixos, a inversão de categorias gramaticais, a multiplicação de formas terminativas (Carvalho, 2008, p. 15). Quem o fez, e bem, como Luandino Vieira, teve também, como o bom tradutor, de adequar a “palavra à condição da experiência, das percepções e da consciência do sujeito humano em situação interactiva” (Carvalho, 2008, p. 15). Isto é, na gênese da produção literária, localizamos um princípio que também norteia o mundo da tradução. Quando mal combinados, pode resultar da combinação de todos estes recursos linguísticos e literários o exercício do discurso hegemônico, ainda que a contrapelo, como resume Rita Chaves em um texto dedicado ao autor: “Não vamos encontrar nem a repetição de fórmulas poéticas conhecidas nem o esforço de inovações que, ao atingir um determinado grau de voracidade, pode se voltar contra a própria obra e afastar o leitor” (2019). No fundo, tanto o autor quanto a estudiosa chamam a atenção para o risco de encarceramento formal e temático, lembrando, ao mesmo tempo, que língua e literatura podem cercar a diferença de variados modos: da recriação mais insuspeitada, como acontece em Luandino, a uma certa regularidade que também está na origem de todas as transformações, como sucede nos textos de Ruy Duarte de Carvalho.

Sensível à complexidade do contexto social, linguístico e literário do mundo por ele habitado, e ainda como Luandino, Ruy Duarte de Carvalho procura em seu trabalho artístico e científico “uma forma que se atrevesse a visar correspondências com outros exercícios de retenção da palavra, por outros meios mnemônicos, com os *récits* ritmados que recorrem às técnicas da repetição e dos paralelismos comuns às expressões orais estabelecidas e sedimentadas” (Carvalho, 2008, p. 17). Como bons tradutores que foram, ainda que no interior de uma mesma língua, entretanto ampliada com incorporações sintáticas, rítmicas, fônicas e semânticas de outros códigos, majoritariamente orais, os dois autores não desconsideram a importância da recriação. Sempre atadas às circunstâncias de vida de cada um, os universos ficcionais desses dois nomes maiores da literatura angolana, ou ainda os mundos do tradutor

— em seu labor solitário executado no espaço intervalar — e do narrador da literatura oral — em seu modo singular de apresentar os elementos de acordo também com os tempos e os espaços da audiência que o acompanha —, encontram pontos de contato. Em ambas as obras, assim como no campo da tradução e no ambiente da contação oral, tudo permanece “em aberto, como acontece muitas vezes nas religiões africanas, que sabem preservar a emergência de desenvolvimentos ulteriores e de soluções sempre novas” (Carvalho, 2008, p. 62). Em nenhum momento, com efeito, Ruy Duarte de Carvalho perde de vista que seu projeto intelectual se inscreve em um meio “habitado e experimentado, existido, por seres humanos a quem, na sua maioria, couberam outras línguas maternas” (Carvalho, 2008, p. 20). Consciente da natureza movediça desse terreno cultivado com a semente da contradição, Ruy Duarte de Carvalho dilui a fronteira que poderia existir entre as noções de tradução e tradição, retirando de ambas o substrato de pureza que, em certos discursos, incluindo os científicos, ainda as asfixia. E, com base nessa perspectiva, aproxima-se uma vez mais tanto da teoria da tradução quanto dos estudos culturais que localizam na tradição uma tensa e aberta arena de mediações:

As culturas são processos dinâmicos e conflituais e não simplesmente cânones estabelecidos ou repertórios estáveis. Por esta razão, neste mesmo sentido, Stuart Hall (1992) escreveria, nos anos 90, que a cultura é mais uma questão de tradução do que de tradição, com a implicação de que estar-em-tradução não é um traço incidental, mas uma característica essencial, definidora, de qualquer cultura. (Ribeiro, 2018, p. 63)

Ao contrário de Luandino, porém, Ruy Duarte investe em seu processo criativo no “miolo semântico das palavras e das formulações sedimentadas” e não tanto no “fulgor das perturbações sintáticas e das epifanias verbais”, que seria, para ele, o outro lado de uma mesma literatura em formação. E o outro lado de uma mesma tradução, acrescentaríamos nós. Ambos procuram abrigar na língua portuguesa imagens e formas de diferentes cosmogonias africanas, “tentando encontrar em português uma formulação equivalente ou que correspondesse ao modo da ideia produzida, fixada e construída em línguas outras” (Carvalho, 2008, p. 15). Mas Ruy Duarte de Carvalho opta em seu processo de tradução por “atacar as oralidades mais pelo lado das semânticas do que pelo das sintaxes” (Carvalho, 2018, p. 17). Assim, se Luandino parte em sua prosa do esqueleto gramatical da língua quimbundu falada em Luanda — o que explica em seu texto a predominância de orações coordenadas —, Ruy Duarte de Carvalho, enxergando a complexidade local de uma ponta distante da capital e movido por outros objetivos, lida com uma dificuldade complementar. O desafio a que se propõe reside mais diretamente no plano “dos recortes semânticos que se mostram não exatamente superponíveis de uma língua a outra” (Ricouer, 2011, p. 24), pois eles não remetem a heranças comuns. Além disso, ou enredado a isso, surge em sua produção todo um conjunto

de conotações “meio mudas que sobrecarregam as denotações mais precisas e flutuam entre os signos, as frases, as sequências curtas ou longas” (Ricoeur, 2011, p. 24), problema central da tradução que pode estar na origem, por exemplo, da infinidade de reticências utilizadas pelo autor em seu trabalho artístico e ensaístico. Ou ainda dos silêncios que carregam de sentido sua produção áudio-visual. Com elas, as reticências, Ruy Duarte de Carvalho parece querer alertar-nos para os elementos que, de algum modo, resistindo ao processo de passagem de um código a outro, produzem um significado inusitado no corpo da língua que, por acaso, é a sua.

Por outro lado, o autor distancia-se de Luanda. Visita, instala-se em e direciona suas preocupações para outros territórios angolanos, e não só, não tanto para “reconstituir-lhes passados, nem registrar presentes, mas cobrar-lhes futuros” (Carvalho, 2010, p. 382). Nessa caminhada, além de articular o digressivo e antecipativo e de constatar a distância quantitativa e qualitativa que vai da biografia dos lugares à bibliografia que sobre eles se foi acumulando, constrói um tipo de personagem que ecoa alguns dos problemas mais imediatos da contemporaneidade nacional (Chaves, Can, 2018). Em *A terceira metade*, o autor radicaliza o gesto de diálogo com a tradução e de abertura a outras geografias para delas retirar uma poderosa metáfora do processo global de rarefação da diferença. O título do romance, aliás, não só sintetiza o ofício, o lugar e o resultado do investimento do tradutor, como também, e sobretudo, sugere o alargamento da noção de alteridade. O protagonista deste romance, como já anunciamos, o mucuíssso Trindade, indivíduo que não é branco nem banto, e simultaneamente prensado por ambos os polos, emerge como um dos emblemas do projeto intelectual de Ruy Duarte de Carvalho. De tal modo que a consciência deste personagem será recorrentemente comparada a um vasto continente, integrado apenas parcialmente, e com propósitos específicos, na voraz lógica do capitalismo global. De resto, uma definição possível da globalização hegemônica, para António Sousa Ribeiro, é a de um processo de homogeneização sem tradução através do qual um país hegemônico está em condições de promover os seus próprios localismos na forma do universal ou do global (Ribeiro, 2005, p. 78). Ruy Duarte de Carvalho capta com argúcia o modo como o esse mesmo processo de homogeneização sem tradução, inventado há séculos, segue seu curso na contemporaneidade e no interior de um mesmo território. O autor não só o rechaça como também apresenta uma alternativa a partir, precisamente, dos procedimentos e do método da tradução.

Protagonizada por Trindade, mediada pelo espaço e traduzida pelo narrador, *A terceira metade* dá a conhecer sete grandes novos grupos de palavras. Fazendo confluír forma e temática e atento às últimas aquisições da semiótica contemporânea e dos estudos de tradução, Ruy Duarte de Carvalho não se limita a situar seu discurso no “confronto entre a palavra criativa e as outras, mas numa fronteira entre duas modalidades” (Carvalho, 2009, p. 383). O primeiro grupo gira em torno da “palavra acrescentativa”. Como se pode observar na descrição do narrador, as noções de autoria e co-autoria, outro problema central da tradução, são

colocadas em um limiar de indistinção: “..... tem a palavra que na *minha linguagem própria, cá do Trindade*, Jonas Trindade, Outra-Idade, Tirim Ndadè, Tiri N’dad, O’Ntrindad, passa a ser a palavra acrescentativa, que é performativa e é um verbo solitário, inventivo e exploratório, usado para além da comunicação quotidiana e formal.....” (Carvalho, 2009, p. 410. Os grifos são nossos). Também em diálogo com a tradução, a constatação de que as “as identidades comunitárias, inclusive as linguísticas, são o produto de trocas de longa duração” (Ricoeur, 2011, p. 66), não podendo, pois, circunscrever-se a quadros fixos nem a qualquer ideia de tradição pura. As inúmeras alterações do nome do protagonista, até chegar ao que é hoje, dão a dimensão do volume das negociações históricas e nos encaminham para outro grupo de palavras. A palavra “metamórfica”, que sinaliza as relações entre e cultura, natureza e resistência, neste caso camuflada, “veio à luz num cemitério após um parto que durou três dias..... é como a pele abandonada de uma serpente depois da muda..... muda de aparência sem deixar nunca de ser a mesma e só pertence aos iniciados.....” (Carvalho, 2009, pp. 410-411). A dimensão secreta do discurso, ligada ao rumor, eventualmente o grande motor das literaturas africanas modernas, conduz-nos a outros três grupos recolhidos por Ruy Duarte de Carvalho e traduzidos por seu narrador. Todos eles assentam no código do segredo, partilhado apenas com/por quem as pode conhecer. Cada um desses grupos de palavras desempenha uma função específica na gramática local, produzindo, por isso, efeitos diretos na estrutura de *A terceira metade*. Ao longo do romance, o leitor é convidado a decifrar, por exemplo, a palavra “cativativa”: “..... não, não é cativante, é cativativa..... é performativa também e visa cativar, capturar, convencer, render, seduzir..... essa palavra pode conduzir à desrazão apaixonada e às intrigas.....” (Carvalho, 2009, p. 410); ou a palavra “sigilativa”: “é uma palavra pessoal e íntima, ligada à descrição e ao segredo..... é aquela que não é para ser dita..... é uma palavra que vale pelo que a vela a ela e ela vela..... pelo recurso a palavras outras, que resguardam o segredo que ela é.....” (Carvalho, 2009, p. 410); ou ainda a palavra “invertitiva”: “é a daqueles que bebem o sangue do lagarto, a das kabalas, das lojas, dos orientes, dos gabinetes e das corporações dos ofícios..... diz da sua verdade mas numa ordem desconhecida, em código.....”. (Carvalho, 2009, p. 410). Entrelaçada a estas categorias, assoma uma palavra que se conecta de modo mais explícito às leis da terra, essas mesmas que, desenhadas à volta de questões de ordem social, econômica, política, simbólica e afetiva, constituem um dos objetos de maior interesse do escritor e do antropólogo. Trata-se da palavra “instaurativa”, “é a que nomeia e regula..... é performativa e o que este nó atou ninguém desata.....” (Carvalho, 2009, p. 410), nem mesmo, fica subentendido, as lideranças políticas de Luanda, que tendem a desconhecê-la. Há por fim a palavra “revelada”: “prezide às noites do verde e pasta estrelas no espaço..... passa por ti mas o destino dela não é só você, escolheu-te só para seres você o vetor dela..... traduz, revela..... advém da voz do mundo e aspira a dizer-se a tudo quanto existe.....” (Carvalho, 2009, p. 410).

A palavra “revelada” adquire um protagonismo formal ao longo de todas as descrições de Trindade e é emparelhada, como sinônimo, ao termo “tradução”. Revelação e tradução inscrevem-se, no projeto do escritor angolano, como uma espécie de paradoxo fundador: elas retiram do véu o que era até então desconhecido (como a vida de Trindade, por exemplo); mas, por outro lado (também como a personagem Trindade), preservam a estranheza original, escondem duplamente, voltam a pôr o véu, re-velam, em suma. Revelação e tradução vinculam-se, finalmente, a um discurso irônico, por vezes subterrâneo, dentro do qual a “capacidade universal” da língua europeia se vê desmentida pelas performances locais (Ricoeur, 2011, p. 33). Envolvido por línguas e linguagens, na linha do tradutor acicatado por um sentido ético, Ruy Duarte de Carvalho reformula discursos com base em estratégias de adequação cultural e politicamente performáticas que contemplam, na vertigem de cada grupo, palavras e sons investidos “de um valor, de uma frequência, de uma energia e de uma massa” (Carvalho, 2008, p. 54). Evidencia-se em todas estas definições, portanto, a apurada relação desenvolvida por Ruy Duarte de Carvalho com a noção de diferença. Como explica Ricoeur, a diversidade com a qual se depara o mediador de textos e culturas afeta todos os níveis operatórios da linguagem: o recorte fonético e articulatorio na base dos sistemas fonéticos; o recorte lexical que diferencia as línguas, não de palavra a palavra, mas de sistema lexical a sistema lexical; as significações verbais no interior de um léxico que engendram uma rede de oposições e de sinônimos; o recorte sintático, afetando, por exemplo, os sistemas verbais e a posição ocupada por um evento no tempo ou ainda os modos de encadeamento e de consecução. Por outro lado, confirma-se aqui que as línguas não são diferentes apenas pela sua maneira de recortar o real, mas também pelo modo de o recompor no âmbito do discurso (Ricoeur, 2011, pp. 59-60).

Apropriando-se da natureza oculta dos discursos, o narrador de Ruy Duarte de Carvalho recusa a transparência do que lhe é dado e oferece à língua portuguesa uma densidade capaz de cercar aquilo que até então fora apenas formulado pelo código oral de outras línguas. Ao mesmo tempo, ao invés de limitarem, prática comum do olhar imperial, as definições oferecidas pelo autor expandem o sentido de cada um dos grupos de palavras. Ruy Duarte de Carvalho confirma na ficção o que já especulava, décadas antes, em seus poemas e ensaios. Em todos estes espaços, como o próprio adverte, procurou “traduzir a africanidade e a angolanidade que me importam segundo as evoluções do meu próprio *curriculum* de experiências senão de africano, pelo menos de angolano” (Carvalho, 2008, p. 50), aspirando, neste processo de tradução, “a descrições densas que articulem as estruturas mais ou menos objectivas e níveis de significação mais ou menos subjectivos” (Carvalho, 2008, p. 61). Para isso, conferiu uma atenção redobrada “às sinuosidades, às precipitações e aos atalhos da língua portuguesa falada pelas populações com quem lido” (Carvalho, 2008, p. 49). Desse modo, sua escrita junta aos elementos de ordem geológica, histórica, mítica e metafísica uma investigação poética sobre as substâncias fônicas, rítmicas e lexicais do português falado em contextos pouco

ou nada explorados literariamente. Devido ao equilíbrio de suas escolhas, que fazem confluir forma e conteúdo por via de um processo de assimilação metafórica que se avizinha à elipse, apresenta de maneira algo cifrada um universo cultural e sugere a atuação oculta de grupos que conseguiram sobreviver a dinâmicas de apagamento perpetradas pelo império português e pelas novas elites políticas angolanas. É desse modo e com esses objetivos, enfim, que Ruy Duarte de Carvalho faz seu “barco da escrita navegar nas águas agitadas do encontro da corrente fria da língua com a corrente quente da linguagem” (Carvalho, 2008, p. 62).

Por tudo isso, no exercício de tradução da fala de Trindade, o autor faz emergir um conjunto inusitado de elementos ao código discursivo dominante, perturbando “a expressão de poder que a língua também é” (Carvalho, 2008, p. 21). Com efeito, a pele da língua portuguesa, código discursivo socialmente dominante há tantos séculos naquela região, vê-se ali pluralizada com a chegada de novos poros. Mais do que penetrar no código cultural representado, a língua portuguesa é por ele penetrada, ganhando um novo fôlego e uma nova roupagem. A ampliação do código linguístico e cultural é, aliás, para quem sobre isso refletiu, a expressão máxima da importância da tradução. Como sintetizou Paul Ricoeur, em causa está com a tradução, para Goethe, a regeneração da língua de chegada; para Novalis, a potencialização da língua de partida; em von Humboldt, a convergência do duplo processo de formação, a *Bildung*, de um lado e do outro. Para Steiner, Babel é por si só a metonímia da tarefa e da angústia do tradutor (Ricoeur, 2011, p. 26; p. 33). Esses apaixonados pela tradução, ainda na síntese que nos oferece Ricoeur, tiveram o mérito de trazer à luz a face oculta da língua de partida da obra a traduzir e, ao mesmo tempo, de desprovincializar a língua materna, entretanto convidada a se pensar como uma língua entre outras e, até mesmo, a se perceber a si própria como estrangeira (Ricoeur, 2011, p. 28; p. 36; p. 46). Mas a língua não é propriamente o alvo do projeto intelectual Ruy Duarte de Carvalho. Pouco inclinado a romantizar seja o que for, e menos ainda o que é acidental, ele a toma antes como flecha. Isto é, para lá das preocupações de ordem linguística e literária, que existem, percorre pelas linhas de seus textos um desejo mais explícito de reivindicação por outras formas e, no limite, pela sobrevivência do estrangeiro, que neste caso até é nacional. Tradutor criativo que faz a prova do estrangeiro (Berman, 1995), Ruy Duarte confere-lhe uma “substância interventiva” (Carvalho, 2008, p. 63) no campo ficcional e em sua escrita ensaística. Mas também reduz o risco de um encarceramento ainda mais profundo, marca do Ocidente durante séculos, tão bem sintetizada uma vez mais por Paul Ricoeur: “a amargura do monólogo de quem está a sós com os seus livros” (Ricoeur, 2011, p. 55). Há anos, aliás, Ruy Duarte defende algo similar. Para ele, o reconhecimento pleno desse “outro”, que consegue “ver certas coisas e certos fenômenos de uma maneira melhor e mais adequada à efetiva configuração do mundo” (Carvalho, 2011), convém a todos, mas ao mundo ocidental e ocidentalizado em primeiro lugar.

Ruy Duarte de Carvalho interessa-se, em suma, por um conjunto de práticas e conhecimentos acumulados ao longo de séculos e que, menosprezados institucionalmente e quase

nunca registrados pela escrita, se encontram em risco de extinção. Privilegiando territórios onde conhece a alteridade radical que nutre sua reflexão sobre o lugar de Angola no mundo e do mundo em Angola, o autor confirma e conforma o rechaço às lógicas de dominação engendradas ontem, na capital da colônia, e hoje, na capital da nação. Nesse itinerário, como podemos constatar, não abdica do apoio da teoria da tradução, que, por sua vez, também se vê ampliada com o recorte de seu olhar. Em seu já clássico ensaio “Tempo de ouvir o ‘outro’ enquanto o “outro” existe, antes que haja só o *outro*” (2011), o autor identifica a pluralidade de posições identitárias que os cidadãos africanos podem experimentar atualmente em distintas partes do mundo, assinalando, indiretamente, o problema de tradução que elas engendram: o *outro*, em itálico, segundo o autor, é o conjunto de indivíduos, muitos deles já nascidos ou constituídos nos territórios das ex-metrópoles a partir de genitores ex-colonizados ou provenientes de ex-colônias, que hoje integram em pleno direito estatutário as populações nacionais dessas mesmas ex-metrópoles, embora sejam reconhecidos como diferentes da massa dominante; já o ‘outro’, entre apóstrofes, seria o ex-colonizado ocidentalizado com que o ocidente lida nos contextos das ex-colônias; finalmente, o “outro”, entre aspas, que é o que mais nos interessa aqui tratar, por ser ele o que mais estimula o diálogo do autor com a esfera da tradução, é o sujeito marcado por traços afetos a populações que, apesar de inseridas como nacionais em estados-nação de formação colonial, mantêm usos, práticas e comportamentos mais afins a quadros pré-coloniais do que pós-coloniais (Carvalho, 2011) e, como tal, constituem o principal objeto de pressão institucional e de exclusão social. Estas figuras são conotadas com discursos arcaicos pelas autoridades políticas do passado e do presente, raramente são apreendidas como objeto de interesse pelos saberes dominantes (e muito menos como sujeitos) e, excetuando a magistral contribuição de Ana Paula Tavares no campo da poesia, são pouco frequentadas pela literatura. No entanto, pelo fato de terem sido alheadas da biblioteca de memórias imperiais e nacionais, cada uma delas tingida por tons auto-elogiosos e marcada por esquecimentos estratégicos, estas personagens guardam o “inédito” que perscruta o escritor em sua investigação. Desse conjunto de pessoas vão, com efeito, emergir “interlocutores mais imediatamente aptos a entender questões de expansão e de sucessão do que os que vier a ter entre as paredes de um apartamento, em Luanda ou em São Paulo” (Carvalho, 2010, p. 283), como afirmara o narrador de *Desmedida*, narrativa em grande parte dedicada ao Brasil.

Nota-se ainda, neste ensaio ou em outras narrativas literárias e cinematográficas de sua autoria, o desdobramento da noção de alteridade. No campo da filosofia e da antropologia, as relações de identidade e alteridade são muitas vezes, ou quase sempre, interpretadas como o centro onde interagem apenas duas esferas. O mesmo sucede com interpretações mais rígidas sobre o universo do tradutor. Ruy Duarte de Carvalho, pelo contrário, coloca-nos diante do desafio oferecido pela tríplice fronteira. Em algumas regiões destas três metades apresentadas pelo escritor angolano, o mediador por ele criado, na forma de narrador, personagem ou

mesmo de paisagem, confronta-se com uma série de novas dificuldades. A principal delas tem a ver com as desiguais condições de acesso aos bens. Também para António Sousa Ribeiro, o conceito de alteridade deve ser ampliado e, com ele, por habitarem em um mesmo umbral, os processos de tradução. Tais processos, para o teórico, permitem a relação com a diferença não apenas do ponto de vista das línguas em jogo, mas também no plano cultural, político e social (Ribeiro, 2005). Nessa acepção ampla, o tradutor opera na tal fronteira de múltiplos territórios, ocupando os espaços de articulação de onde negocia em permanência as condições de tal articulação (Ribeiro, 2005, p. 82). Para Ruy Duarte de Carvalho, a fronteira, assim também concebida, é meta e mote, ponto de partida e de chegada, lugar e objeto de reflexão sobre a constituição dos espaços e sobre a institucionalização dessa mesma formação:

a minha própria experiência das coisas sempre se viu marcada por uma distância, uma diferença, a preencher entre as cargas, as marcas, das palavras da língua que uso e em que me movo, aplicadas a diferentes geografias, paisagens e referências observáveis... (...) a paisagem colocou-me questões: para lidar com ela, para entendê-la, para fazer da paisagem e da sua decifração o lugar da vida, só sabendo como a viam, liam, diziam os que a olhavam a partir de outras línguas, de outras linguagens, de outros entendimentos moldados por essas mesmas paisagens e por essas mesmas línguas, arranjar uma maneira de dizer dessas paisagens, em português, o que noutras línguas se diria delas ou o que elas diziam noutras línguas... como aliás não podia deixar de ser..... (Carvalho, 2008, p. 20)

No cerne da questão está, uma vez mais, um problema central da tradução: a relação entre língua e fronteira, ambas produtoras de efeitos na paisagem e, simultaneamente, em um processo de enriquecimento mútuo, transformadas pela geografia que as acolhe. Auxiliado por Trindade ou pelos pastores que tantas vezes visitou em suas pesquisas de campo, Ruy Duarte de Carvalho, como o tradutor, propõe uma espécie de ingerência criativa nesse jogo de relações atravessadas há séculos pela disparidade. Pelo fato de reconhecer sua estrangeiridade, o autor põe-se na pele do tradutor. E, também por este motivo, em diversos momentos, identifica uma distância irreconciliável entre o próprio e o objeto de suas narrativas. Dessa distância resulta, em primeiro lugar, o mais antigo problema da tradução: a relação com “o intraduzível”, ou a dificuldade imposta pelas “borboletas incapturáveis” de que fala Ricoeur (2011, p. 60) para sintetizar as perdas no processo de mediação com a diferença. Como também refere António Sousa Ribeiro, na esteira de Walter Benjamin, Antoine Berman ou Lawrence Venuti, “como as línguas e culturas são, por definição, incomensuráveis, toda a teoria da tradução tem de começar por se confrontar com o problema da intraduzibilidade.” (Ribeiro, 2018, p. 62). Dessa consciência parte também Ruy Duarte de Carvalho. Mas também, e uma vez mais como ocorre com o tradutor, mostra-se sensível à necessidade de preencher as lacunas abertas por esse contato. Quer dizer, o intraduzível favorece a realização plena da proposta de Ruy Duarte de Carvalho. A dimensão oculta do

discurso de Trindade, como vimos, longe de bloquear a empreitada do narrador, permite sua prática efetiva (Ricoeur, 2011). Em seu processo criativo, o autor depara-se, no fundo, com a contradição “que está na origem da tradução e que, ao mesmo tempo, é um efeito da tradução” (Ricoeur, 2011, p. 13).

Em segundo lugar, as circunstâncias da vida de Ruy Duarte de Carvalho e das geografias por ele visitadas tornam ainda mais funda a fenda que separa seus narradores dos escassos leitores locais, assim como das pessoas, objetos e espaços narrados. Ou seja, além da relação com o intraduzível, surge uma espécie de angústia difícil de evitar, comum na prática da tradução, mas aqui largamente ampliada:

uma questão se me põe, sempre: será que entendi bem o que ouvi e depois contei conforme? Uma questão como esta é sempre grave. Mas ela assume uma particular importância quando se trata de veicular testemunhos que dificilmente poderão ser controlados por quem os produziu e correm o risco, ou o privilégio, de vir a nutrir uma memória colectiva. Aqueles que me contam o que depois transmito são na grande maioria dos casos analfabetos totais, e mesmo os que eventualmente beneficiaram de alguma qualquer aprendizagem das letras, pouco provavelmente se acharão alguma vez em condições de poder consumir ou julgar o que sobre eles — o que dizem, fazem, pensam — eu puder vir a escrever. Escapou-se-lhes o controlo sobre uma diferença sua que é uma versão minha, e que outros irão assumir como identidade própria (...) Sufocante responsabilidade, não é? Tanto mais que excede o âmbito da investigação e as hesitações do investigador. (Carvalho, 2008, pp. 229-230)

Não apenas pela insólita combinação de gêneros erguida em sua obra, mas também e sobretudo pelo fato de em seu pensamento a paisagem se tornar a “língua maior”, que se transmuda em voz, “autogerada e colectiva voz” (Carvalho, 2008, pp. 14-15), o empreendimento de Ruy Duarte produz no leitor um fascínio proporcional ao receio por ele vivido. Contemplando aspectos caros ao tradutor, como o privilégio, a responsabilidade e as hesitações características de qualquer forma da mediação, o autor lança alguns desafios à teoria da tradução e à teoria da literatura quando sublinha o quadro de desigualdade que foi plantado naquele território durante séculos. O analfabetismo a que se refere convida-nos a integrar em qualquer reflexão uma série de elementos ao já vasto aparato de problemas previstos por estas duas ciências. Para Rita Chaves, em outra feliz síntese, “no confronto com dilemas e conflitos postos pela contemporaneidade que habita, Ruy Duarte procurou inscrever-se no centro da mediação, não para eliminar arestas, mas para destacar a contradição como uma chave na leitura do mundo e na organização da narrativa” (Chaves, 2019). Derivado desse quadro marcado pela disparidade, o ponto de partida e o ponto de chegada de Ruy Duarte deverão inevitavelmente ser distintos aos delineados, muitas vezes, pela teoria. Entre os teóricos da tradução da atualidade, por exemplo, é mais ou menos aceita a premissa que, ao invés de ir da palavra à frase, o tradutor percorre o caminho inverso: já não são frases ou palavras,

mas textos que os nossos textos querem traduzir. E os textos fazem parte de conjuntos culturais através dos quais se exprimem visões de mundo diferentes (Ricoeur, 2011, p. 61). Concordando com este ponto de vista, Ruy Duarte de Carvalho acrescenta-lhe um dado decisivo para compreendermos as lógicas de sua terra: a voz. A textualidade oral, de resto, continua sendo o parente pobre das diversas áreas das Humanidades, que privilegiaram ao longo de séculos contextos social e politicamente mais estáveis do que os territórios percorridos pelo escritor angolano. Além de sublinhar do impacto da voz, o autor não cede à habitual tentação de desenhar um quadro paralisado de essências imutáveis. A oralidade, como a tradição/tradução que a acolhe, está ao serviço da ideia de mobilidade em sua obra. Por todos estes motivos, não é difícil reconhecer que, se a “prática da tradução continua sendo uma operação arriscada sempre em busca de sua teoria” (Ricoeur, 2011, p. 37), a literatura, e de um modo bem concreto a literatura de Ruy Duarte de Carvalho, em sua particular missão de traduzir a voz coletiva de paisagens relegadas, parece querer participar neste empreendimento.

Enfim, na produção de Ruy Duarte de Carvalho a ideia de tradução liga-se à noções de viagem, de literatura, de alteridade e, claro, de aversão ao império e à poeira que dali ainda emana. Flanqueando as moradas do rumor e flertando com as formas do secreto com um tipo de escrita que põe em situação de desconforto os poderes imperiais, nacionais e transnacionais, o autor faz penetrar na língua portuguesa um código até então desconhecido, fazendo com que ambos, língua europeia e saberes locais veiculados oralmente, sejam “mutuamente inteligíveis, sem que com isso tenha que se sacrificar a diferença em nome de um princípio de assimilação” (Ribeiro, 2005, p. 78). Trata-se de uma das propostas mais arrojadas do campo literário contemporâneo e, possivelmente, a que mais se entrega ao diálogo com a teoria da tradução nos contextos africanos de língua portuguesa. Prevendo e colocando em prática a noção de autoria partilhada, Ruy Duarte de Carvalho persegue a adequação entre um conjunto de formas tradicionais africanas e a língua portuguesa sem enrolar, como o próprio afirmara, “a escrita na intenção da ideia, antes processando, com o uso da palavra, a forma exacta que convém à ideia, a forma da ideia, a ideia dada, e criada, de um caudal de voz.....” (Carvalho, 2008, p. 18). Por ser o principal meio para a viragem epistemológica que propôs, o trabalho conjunto entre língua e vozes, formas e linguagens é vivido em sua obra tanto em extensão quanto em profundidade. Para ele, tanto o antropólogo em sua pesquisa de campo quanto o tradutor em seu exercício de lapidação da matéria falada, escrita e silenciada são, cada um a sua maneira, criativos “operadores de recolhas” (Carvalho, 2008, p. 60). Ambos devem considerar não apenas a necessidade, a responsabilidade e o perigo que emergem na experiência da negociação com a diferença como também a longa história de depredação que produziu e produz o abismo social. Partindo dessa sensibilidade, a que se associa um talento raro em qualquer latitude, Ruy Duarte favorece o encontro entre a língua e as linguagens das “paisagens propícias” sem que se apaguem, nessa relação, a vertigem da caminhada e o arrepio guardado pela descoberta de uma nova expressão. Como um exímio tradutor, aliás... que também soube ser.

Referências

- Apa, L. (2019). Situar-se. identidade e tradução em Ruy Duarte de Carvalho. In M. Lança, A. B. de Oliveira, M. Ribeiro Sanches e R. Chaves (Eds.), *Diálogos com Ruy Duarte de Carvalho* (Vol. 1, pp. 135-137). BUALA e CEC.
- Appadurai, A. (2001 [1996]). *La Modernidad desbordada. Dimensiones culturales de la globalización*. Ediciones Trilce S.A.
- Berman, A. (1995). *L'épreuve de l'étranger*. Gallimard.
- Berman, A. (1999). *La traduction et la lettre ou l'auberge du lointain*. Seuil.
- Can, N. A., & Chaves, R. (2021). Empire and literature: from the schism of race to the seism of the 'other'. In S. Khan, N. A. Can & H. Machado (Eds.), *Racism and racial surveillance. Modernity Matters* (Vol. 1, pp. 16-40). Routledge.
- Carvalho, R. D. (2008). *a câmara, a escrita e a coisa dita... fitas, textos e palestras*. Cotovia.
- Carvalho, R. D. (2010 [2009]). *Desmedida*. Língua Geral.
- Carvalho, R. D. (2009). *A terceira metade*. Cotovia.
- Carvalho, R. D. (2011, junho 17). Tempo de ouvir o 'outro' enquanto o "outro" existe, antes que haja só o outro... Ou pré — manifesto neo-animista. *Buala*. <https://www.buala.org/pt/ruy-duarte-de-carvalho/tempo-de-ouvir-o-outro-enquanto-o-outro-existe-antes-que-haja-so-o-outro-ou-p>
- Chaves, R. (2009). Entrevista a João Paulo Borges Coelho. *Via Atlântica*, 1(16), 151-166. <https://doi.org/10.11606/va.v0i16.50470>
- Chaves, R. (2019). Ruy Duarte de Carvalho: sob o signo da contradição. *Buala*. <https://www.buala.org/pt/ruy-duarte-de-carvalho/ruy-duarte-de-carvalho-sob-o-signo-da-contradicao>
- Chaves, R., e Can, N. A. (2016). De passagens e paisagens: geografia e alteridades em Ruy Duarte de Carvalho. *Abril, Revista do Estudos de Literatura Portuguesa e Africana*, 8(16), 15-28. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5616411>
- Fanon, F. (1979). *Os Condenados da Terra*. (J. L. de Melo, Trad.). Civilização Brasileira. (Trabalho original publicado em 1961)
- Mbembe, A. (2001). As formas africanas de auto-inscrição. *Estudos afro-asiáticos*, 23(1), 171-209. <https://doi.org/10.1590/S0101-546X2001000100007>
- Ribeiro, A. S. (2005). A tradução como metáfora da contemporaneidade. Pós-colonialismo, fronteiras e identidades. In A. G. Macedo & M. E. Keating (Eds.), *Colóquio de outono. Estudos de tradução. Estudos pós-coloniais* (Vol. 1, pp. 77-87). Universidade do Minho.
- Ribeiro, A. S. (2018). Traduzir e ser traduzido. Notas sobre discurso e migrações. *Revista Crítica de Ciências Sociais*, Número especial, 55-70. <https://doi.org/10.4000/rccs.7663>
- Ricoeur, P. (2011). *Sobre a tradução* (Trad. Patrícia Lavelle). Editora da UFMG.
- Said, E. (2003). *Orientalismo* (Trad. Pedro Serra). Cotovia. (Trabalho original publicado em 1978)
- Said, E. (2011). *Cultura e imperialismo* (Trad. Denise Bottmann). Companhia das Letras. (Trabalho original publicado em 1993)

Biografia

Nazir Ahmed Can é Professor Serra Hünter no Departamento de Tradução e Interpretação e de Estudos da Ásia Oriental da Universidade Autônoma de Barcelona. Nesta mesma instituição, é Subdiretor da Faculdade de Tradução e Interpretação, Diretor da Cátedra José Saramago e Coordenador da Área de Português. Doutor em Teoria da Literatura e Literatura Comparada pela Universidade Autônoma de Barcelona, desenvolveu seu projeto de pós-doutoramento na Universidade de São Paulo, foi professor de Literaturas Africanas na Universidade Federal do Rio de Janeiro e atuou como professor visitante na Universidade de Salamanca e na Universidade Federal Fluminense. De seus últimos livros, destacam-se *João Paulo Borges Coelho: ficção, memória, censura* (Rio de Janeiro: Folha Seca, 2021), *O campo literário moçambicano: tradução do espaço e formas de insílio* (São Paulo: Kapulana, 2020) e, em co-autoria, *The Africas in the World and the World in the Africas: African Literatures and Comparativism* (Massachusetts: Quod Manet, 2022), *Racism and Racial Surveillance: Modernity Matters* (London/New York: Routledge, 2021), *Geografias Literárias de Língua Portuguesa no Século XXI* (Roma: Tab Edizioni, 2021).

ORCID ID: 0000-0002-7509-9688

Morada institucional: Universitat Autònoma de Barcelona / Serra Hünter Fellow. Facultat de Traducció i d'Interpretació Departament de Traducció i d'Interpretació i d'Estudis de l'Àsia Oriental. Barcelona, Espanha.

Capítulo II

The representation of ritual and cinema as a ritual in revolutionary Mozambique. Ruy Guerra's *Mueda, memória e massacre*¹

A representação do ritual e o cinema como ritual no Moçambique revolucionário. “Mueda, memória e massacre” de Ruy Guerra

Raquel Schefer

Université Sorbonne Nouvelle, Département
Cinéma et audiovisuel, France
raquel.schefer@sorbonne-nouvelle.fr

Abstract: This chapter assesses the complex relationships between myth and history, politics and ritual in revolutionary Mozambique through the analysis of *Mueda, memória e massacre* (Mueda, memory and massacre, Ruy Guerra, 1979-1980). The film analysis enables to define more clearly the ambivalences between the representation of politics in this period and FRELIMO's politics of representation. On this basis, the intersections and tensions between the inscription of cinema into a project of modernisation and "the collective investment in a socialist utopian community" (Israel, 2014) are interpreted alongside with the hypothesis of cinema, besides representing ritual, becoming itself a ritual, and a means to "resensitizing... to the physical presence of objects", as argued by David MacDougall (MacDougall, 2006, p. 57).

Keywords: Mozambican revolutionary cinema, Ruy Guerra, *Mueda, memória e massacre*, ritual in cinema; ritualization of film-making, sensory reenactment, present form in filmic tension

Resumo: Este capítulo avalia as relações complexas entre mito e história, política e ritual no Moçambique revolucionário através da análise de *Mueda, memória e massacre* (Ruy Guerra, 1979-1980). A análise do filme permite definir mais claramente as ambivalências entre a representação da política neste período e a política de representação da FRELIMO. Nesta base, as intersecções e tensões entre a inscrição do cinema num projeto de modernização e "o investimento coletivo numa comunidade socialista utópica" (Israel, 2014) são interpretadas a par da hipótese de o cinema, para além de representar o ritual, se tornar ele próprio um ritual, e um meio de "ressensibilizar... para a presença física dos objectos", como defende David MacDougall (MacDougall, 2006, p. 57).

Palavras-chave: Cinema revolucionário moçambicano, Ruy Guerra, *Mueda, memória e massacre*, ritual no cinema, ritualização do cinema, reconstituição sensível, forma presente em tensão filmica

Introduction

This chapter assesses the complex relationships between politics and ritual, myth, and history in revolutionary Mozambique and Mozambican revolutionary cinema (1966-1987). These relationships are present in a vast corpus of films from this period, including, among others, *Vinte e Cinco* (Twenty five, José Celso Martinez Corrêa and Celso Luccas, 1975-1977), *Makwayela* (Jean Rouch and Jacques d'Arthuys, 1977), *Danças Moçambicanas* (Mozambican Dances, Ruy Guerra, 1979), *Canta Meu Irmão — e Ajuda-me a Cantar* (Sing My Brother, Help Me to Sing, José Cardoso, 1982), and *O Tempo dos Leopardos* (Time of the Leopards, Zdravko Velimirovic, 1985). However, this article focuses on Ruy Guerra's *Mueda, Memória e Massacre* (Mueda, Memory and Massacre, 1979/1980) to examine this question, as this film might be considered as one of the most relevant examples of Mozambican revolutionary cinema from an aesthetico-political perspective as well as from the point of view of its material history. *Mueda, Memória e Massacre's* formal procedures, and material history enable to approach the ambivalence between the representation of politics and FRELIMO's politics of representation

1 This paper was published originally in English in the volume *Contemporary Lusophone African Film. Transnational communities and alternative modernities* (2021). In L. Apa & P. de Medeiros (Eds.) (pp. 145-158). Routledge. The author would like to thank Livia Apa, Paulo de Medeiros and Informa UK Limited for the permission to re-publish the article.

in this period and to sketch an archaeological and critical study of the Mozambican political and cultural programme. This study might enlighten the incompleteness and contradictions of an African modernity project based on a set of principles and premises fundamentally derived from hegemonic European modernity.² Taking into account the inscription of cinema into a project of modernization and “the collective investment in a socialist utopian community” (Israel, 2014, p. 11), this article concentrates, more specifically, on the hypothesis of cinema, besides representing ritual, becoming itself a ritual, and a means to “resensitizing ... to the physical presence of objects” (MacDougall, 2006, p. 57). It centres, therefore, on the ritual and corporeal aspects of moving images and image making and questions of embodiment in film representation itself.

After providing a general introduction on the relationships between film and ritual, and briefly situating *Mueda* within Mozambican revolutionary cinema, three main arguments will be sustained. The first one maintains that *Mueda* constitutes a sensory reenactment, deeply linked to the cultural forms of the Makonde Plateau, rather than a historical reenactment of the Mueda Massacre of 1960. In other words, Guerra’s film does not aim to recreate factual aspects of the historical event, but, instead, to reactivate the sensory memory, to re-sensitise the perceptive conditions and the cognitive perspectives of the victims of the colonial massacre, and to make them sensible to the spectator, a gesture with an important epistemological dimension. The second argument sustains that the formal modalities of the sensory reenactment are deeply linked to the cultural practices of the Makonde Plateau and establishes a relationship between the regime of visibility of cinema and *uwavi* sorcery. The final analytical line centres on a specific film form, the ‘present form in filmic tension’ — or dynamic sequence shot (with an audio-visual dimension) — to argue that *Mueda* not only represents ritual through formal procedures impregnated with the cultural forms of the Makonde Plateau but that the representation of ritual is made possible by the ritualization of film-making itself. In other words, the film’s images are not just the images of other bodies, but also images, *hors champ*, of the bodies of the camera operators themselves (Guerra and Fernando Silva),

2 As argued in the final section, this paper considers that different paradigms of modernity (for instance, Iberian modernity contrasting to the modernity of the core countries) — as well as extra-modern zones, and counter-modern models — coexist in the same historical period. Moreover, it assumes the decolonial vocation of some of these paradigms, systems, and models, evoking, for example, José Lezama Lima (Lezama Lima, 1993) and Severo Sarduy (Sarduy, 1991) understanding of the Baroque as a transcultural instrument of *contraconquista* (counter-conquest). This paper also takes into account the possibility of tension between different coexistent paradigms of modernity and *epistemai* in the core countries or, at least, of positions of resistance against hegemonic European modernity in this geopolitical space.

Concerning the Mozambican case, despite the specificities of Portuguese colonialism, FRELIMO embraces a model inspired by a set of principles and premises fundamentally derived from hegemonic European modernity, particularly from Marxism. Theoretically, FRELIMO seeks a synthesis between modernity and tradition. However, a “paradigm of authoritarian modernisation” (Cahen, 2006) is imposed after independence. A correlative authoritarian modernist paradigm (Schefer, 2018) emerges in the aesthetic field. *Mueda, memória e massacre*, among other films, resists the imposition of these two paradigms.

emerging from their dynamic choreography, their active participation in ritual, evoking Jean Rouch's conceptions (Fieschi, 1978; Niney, 2002, p. 159). Briefly, the film's images are also images of the filmmaker/camera operators' relationships with the observed.³ The impossibility of disengaging the observer completely from the observed, the subject from the object of representation and knowledge and, therefore, the hypothesis of overcoming the modern hegemonic binary epistemological and visual paradigm underlies this final premise.

Cinema and ritual

Since its invention, cinema articulates the representation of ritual with ritualization. Approaching cinema from the perspective of ritual implies thinking moving images as points of fixation of reality that aim to transform it and not just to reproduce it. The early 20th-century avant-garde's theories emphasise the capacity of cinema to restore the experience of ritual and the sacred that was suppressed by modern rationality. Since the 1910s and 1920s, several filmmakers examined, in their theoretical production, cinema's ability to transfigure reality in its connection to ritual and myth. The discovery of experimental psychology and ethnology — in particular, Lucien Lévy-Bruhl's *L'Âme Primitive* (1927) (Lévi-Bruhl, 2000) — leads Sergueï Eisenstein to formulate his theses on the “pre-logical” thought and the “*pathos*” (Eisenstein, 1976). Jean Epstein also reflects on the animistic dimension of cinema as a “hypnotic machine” (Epstein, 1975). As highlighted by James Clifford, particularly in his study of the relationship between modernism and primitivism (Clifford, 1988), and MacDougall, the agenda of the early avant-gardes “was ... not so far removed from that of those early anthropologists who wished to rediscover the mythological vision of ‘primitive man’ [sic] — a vision that could animate the inanimate world” (MacDougall, 2006, p. 57). This agenda would persist in modern cinema. For Glauber Rocha, for instance, cinema must be able to “put everything into a trance” (Deleuze, 1985, p. 285, my translation). This conception might be related to the processes of fabulation in the filmography of Jean Rouch (Niney, 2002), to his interest in the magical time of possession and altered states of consciousness, examined by Jean-André Fieschi (Fieschi, 1978), as well as to the writings and film praxis of Raymonde Carasco on the Tarahumaras' experience of trance (Carasco, 2014). From ‘early’ or ‘primitive’ to modern and contemporary cinema, there are indeed abundant examples of representation of ritual and ritualization. In contemporary cinema, the filmographies of Apitchapong Weerasethakul, Ben Russell, Lisandro Alonso, Nicolas Klotz, or Pedro Costa are outstanding cases.

³ This chapter also considers the role of sound technicians. Cf. Section VI.

Representing ritual through the ritualization of film-making, Mueda reconsiders, in parallel, certain dualistic structures of hegemonic European modernity, especially the relationship between the observer and the observed, the subject and the object of representation and knowledge, the opposition between subjectivity and objectivity, and the separation between the material and the ritual spheres through an intensive and sensory regard. The film opposes, in parallel, the cyclical time of myth to the causality and linearity of historical discourse. Born in Lourenço Marques in 1931 and based in Rio de Janeiro since 1958, Guerra combines co-representation and ritualization of cinema — in line with the theories of ‘image-thought’ and cinematic ‘photogeny’ developed by Eisenstein (Eisenstein, 1976), Boris Eikhenbaum (Eikhenbaum, 1996), Epstein (Epstein, 1975), and Louis Delluc (Delluc, 2004), among others —, aiming to give formal expression to a non-Western cosmology, Makonde cosmology. By suppressing the traditional hierarchy between the subject and the object of representation and knowledge and all rigid separation between the material and the ritual spheres, *Mueda* suggests the hypothesis of cinema, besides representing ritual, becoming itself ritual, cinema-ritual.

Mueda, memória e massacre within and beyond Mozambican revolutionary cinema

Mueda is considered to be the first Mozambican feature fiction film, a problematic definition. It documents a collective and carnivalesque reenactment, independent from the film, of the Mueda Massacre, that since 1976 was staged annually in memory of the event by the Muedans.

The Mueda Massacre is one of the 20th century’s most symbolic events of resistance against Portuguese colonialism. In 1960, four years before the beginning of the War of Liberation in the Mozambican territory, a peaceful proto-nationalist demonstration was brutally repressed by the colonial authorities. The Mueda Massacre became one of the founding events of the history of the young nation since Alberto Joaquim Chipande’s testimony of the massacre was published in FRELIMO’s English language magazine, *Mozambique Revolution* (Chipande, 1970). According to João Paulo Borges Coelho, the history of the country was codified as a script — the “Liberation Script” — transforming itself into an instrument to legitimise FRELIMO’s authority and render it unquestionable (Borges Coelho, 2013).

Mueda documents a collective Makonde reenactment of the Mueda Massacre, which may be defined as an interstitial cultural practice between ritual and politics. The commemorative reenactment has a theatrical dimension that should not be overlooked, and it also contains certain Makonde ritual forms, namely related to the Mapiko. As argued by Paolo Israel (Israel, 2014), the Mapiko reflects and represents the social changes from the colonial period to today.

For the anthropologist, the aesthetic transformations of the Mapiko were especially intensified during the War of Liberation and after independence through singular intersections between ritual and politics. Since it documents a theatrical Makonde self-representation that, following Israel's conception of the masquerade (Israel, 2014), may be seen as the result of a process of structuration and destructuration of the Mapiko in the aftermath of independence, *Mueda* is an eloquent object with respect to the dynamics between ritual and politics.

Mueda situates within an interstitial space between different systems of representation. Even though it documents the collective Makonde reenactment of the Mueda Massacre, *Mueda*'s complex *récit* cannot be reduced to a unique system of representation, nor can it be considered as a historical reenactment of the event. Associating systems of representation (documentary, fiction, ethnography), *Mueda* constitutes, as stated before, a sensory reenactment, linked to the cultural forms of the Makonde Plateau. It disrupts some of the dualistic structures that historically guided the ethnographic and cinematographic discourses, like the oppositions between objectivity and subjectivity, documentary and fiction. Generic indeterminacy is, indeed, one of the most evident and constant formal traits of Guerra's filmography, at the time one of the most important filmmakers of Brazilian *Cinema Novo* along with Rocha.

Mueda's narrative construction and material history (the film was censored, partially re-shot and re-edited without the filmmaker's direct supervision, aspects that cannot be developed in the frame of this chapter),⁴ provide a glimpse of the close overlaps and ambivalent and tense relations between the three main strands of the Mozambican revolutionary film programme — collective cinema (the Mobile Cinema and Cinema in the Villages, among other programmes for the collectivization of cinema), State cinema (represented by productions that gave precedence to the information dimension, such as *Kuxa Kanema*), and *auteur* cinema (targeted by the training workshops for filmmakers and technicians, in which the aesthetic dimension was an important factor) — as well as certain contradictions of the country's politico-cultural programme.

It is also a film of transition. In the light of the chronology adopted in this chapter, Mozambican revolutionary cinema has three phases: pre-cinema (1966–1974/1975), prior to the country's independence, a category which is simultaneously temporal and material, linked to the affirmation of an aesthetics of contingency or an “aesthetics of the possible”, in Guerra's terminology (Simão & Schefer, 2011); the Aesthetics of Liberation (1975/1976–1984) of the National Film Institute (INC), the organization set up in 1976, spanning the period of institution (1975/1976–1979) and the period of destitution (1979/1980–1984) of cinematic language; and, Socialist Realism (1984/1985–1987). In accordance with this chronology, *Mueda* would mark, respectively, via its formal system and its material history, the transition from

⁴ Cf. Schefer, 2018.

the period of institution — given its influence on the developing cinematic language — to the period of destitution of the INC's Aesthetics of Liberation — inasmuch as its censorship, partially re-shooting, and re-editing allude to the state's increasing control over film production, aesthetic canonization, and the emergence of an authoritarian modernist paradigm.

Mueda is one of the few Mozambican revolutionary films which problematizes and formalizes the cultural field in mutation in the aftermath of independence. Its filmic language is rooted in the languages that constitute the world of the Makonde Plateau. The circular and semi-circular panning shots, as well as the optical superposition of points of view, respond to the cosmology and cultural modes of expression of the Makonde culture, respectively *Mapiko*, as it recalls the circularity of its movements, and *uwavi*, as it conveys its singular relationship between the visible and the invisible fields. The 'present form in filmic tension' — or dynamic sequence shot — also constitutes a mechanism for the ritualization of film-making, an aspect that will be developed further. Sensory reenactment emerges from these film forms.

Sensory reenactment

As introduced before, *Mueda* constitutes a sensory reenactment rather than a historical reenactment of the Mueda Massacre. Its film and enunciative forms (the 'present form in filmic tension' or dynamic sequence-shot, the semi-circular and circular panning shots framing the gaze of the participants of the reenactment, the optical superimposition of points of view, the tracking shots, dialogism, etc.), as strategies of representation of ritual and ritualization of film-making, contribute to reactivate the sensory memory, the perceptive conditions and the cognitive perspectives of the victims of the colonial massacre, and to make them sensible to the spectator. The film addresses the possibility of recreating the sensorial and synesthetic magma of experiences and memories in the enunciative present. This process may then be extended to the reception field through successive temporal horizons.

Makonde culture deeply impregnates *Mueda*. It documents the mythical re-ordering of the historical event by the Muedans. As it adopts a multitemporal conception of the historical event, the film is more than a representation of the commemoration of the massacre by the Makonde community in 1979. Tracing the phenomenology of colonialism, it reactivates the perceptive situations, and the emotional conditions of the colonial past, particularly in the sequences shot inside the old administrative building. The sensory reenactment takes place as a rotation, breaking the time horizon. *Mueda* displays the processes of perception, mainly through the figuration of the gazes at the camera, gaze's shifts. This aspect reinforces the film's heterogeneous temporality — or, more precisely, its asynchronous and discontinuous multitemporality. Linking past, present, and future, its heterogeneous temporal layers

acquire a spatial dimension through the tension between the interior and the exterior scenes.⁵ *Mueda* is also a film about independent Mozambique and the revolutionary process, and the way the relationships between politics and ritual, myth and history are perceived in this particular space-time.

The choreography of the bodies — the bodies of the participants of the reenactment, the bodies of the filmmaker/camera operators/sound technicians themselves — crystallizes the colonial political system. Through the assumption of the corporeal dimension of moving images and image-making, *Mueda* reconstructs the perceptive, sensitive and affective conditions of those who participated in the historical episode and the sequence of events at its origin. The perspective of the film adopts the perception of ‘otherness’ or, to express it more precisely, the *récit* assumes the empirical conditions of the historical experience of ‘otherness.’ *Mueda* arranges a perspectivist fabric that renders sensible the affective and emotional conditions of life under the colonial system. It examines, therefore, the impact of the colonial system on the behaviour and proxemics of bodies from a perspective close to ethnography (as well as auto-ethnography since the filmed reenactment is a Makonde self-representation partially independent⁶ from the film).

Mueda is much more than a film about the memory of the massacre and the Mozambican revolutionary process. It deals with the historical experience of colonialism and, in this sense, with a counter-memory, the memory of the colonial politics of emotions, affections, and sensations. The body retains colonial memory; it is set as the starting point of the sensory reenactment of the massacre. It crystallises, through pathos and gesture, the oppression of the fascist-colonial regime, within a system of exchange and interaction with the filmmaker/camera operators. This corporeal dimension of the reenactment — and filmmaking itself — is structured by a double movement: the discipline and rigidity of the bodies and the camera inside the old colonial building, a claustrophobic narrow space, contrast with their ritual cadence in the external sequences, pointing to the transition from the colonial regulation to the anti-colonial emancipation.

The sensory reenactment is linked to a formal and epistemic system that seeks to recreate and update the traumatic experience of the past in the present. More complex narratives and counter-perspectives on history and colonial and anti-colonial historical discourses and apparatuses, including the “Liberation Script” (Borges Coelho, 2013), are, therefore, produced. This aspect contributes, in part, to explain *Mueda*’s censorship, partially re-shooting, re-editing, and long invisibility. *Mueda* is then a film about the possibility of organizing and constructing an embodied point of view vis-à-vis the traumatic experience of the past.

5 See footnote 6

6 The interior scenes were restaged at least once for the film.

Therefore, it affirms the performative (Austin, 1975) dimension of cinema, that is, how moving images become actions, their ability to transform the present, and open up new perspectives for the future.

Uwavi: between the visible and the invisible

As stated before, the aesthetic and discursive procedures of *Mueda*'s sensory reenactment are deeply linked to the cultural practices of the Makonde Plateau, particularly Mapiko and *uwavi*. This chapter⁷ examines the way it explores the transitions between the visible and the invisible that, according to Harry West (West, 2005), structure Makonde culture and its practices of sorcery, *uwavi*.

West examines *uwavi* as one of the languages of power of the Makonde Plateau (West, 2005). Power operates on two fronts: one of them visible and the other invisible. According to West, local cosmologies conceive power as “the exceptional ability to transcend the world most people know in a realm beyond the visible world” (West, 2005, p. 4). To understand the political conceptions of the Muedans, it is, therefore, necessary to take the existence of the invisible sphere into account as a territory of witchcraft and sorcery. Inspired by Bakhtinian dialogism (Bakhtin, 1992), West considers that *uwavi* was historically transformed through its contact with other languages, including the language of colonialism and the language of revolutionary nationalism. For West, dialogism also opens the possibility that *uwavi* can be learned: “I argue, one may approximate *uwavi* (it)'s ways of seeing and understanding the world in another language, although something is inevitably lost in translation” (West, 2005, p. 4). Through the reproduction of *uwavi* discourse, Muedans replicate, according to West, “their world” (West, 2005, p. 4).

The contiguity between the visible realm and the invisible realm is based on a performative conception of language (Austin, 1975): sorcerers have the ability to enter the invisible world to transform the visible world. However, according to West, throughout its successive temporal horizons, *uwavi* was less a form of resistance against the other languages of power — colonialism, socialism, or currently neoliberalism — than the possibility of apprehending the visible world differently and of remaking it from the invisible world. West uses Ernst Cassirer's (Boehm, 1980) concept of “*Sinnesorgan*” (“sensory organ”)⁸ to describe this sensory faculty, in proximity to the notion of ‘sensory reenactment’ developed above. If ‘sensory reenactment’ forges

⁷ About the influence of Mapiko, cf. Schefer, 2017.

⁸ In *Black Orpheus*, preface to *Anthologie de la nouvelle poésie nègre et malgache de la langue française* (1948), edited by Leopold Sédar-Senghor, Jean-Paul Sartre states that “we use words without seeing them, with blind trust; they are sensory organs, mouths, hands, windows open on the world” (Sartre, 2001, p. 25).

counter-perspectives on history and the process of film-making itself, endowing them with an intense corporeal and sensorial dimension, West suggests the possibility of counter-perspectives on the sensory experience being forged by a different kind of rationality as well as the hypothesis that the visible realm can be transformed from the invisible realm.

A system of transitions between the visible and the invisible shapes also the filmic *récit* of *Mueda*, particularly the way it represents the reinterpretation of the colonial past by the Muedans through sensory reenactment. To what extent does it not incarnate cinema, a visual technology that is based upon singular configurations between the visible and the invisible, and upon particular articulations between reason and emotion [“pre-logical” thinking, in a metaphorical sense, as the model of cinema, an image of thought, according to Eisenstein, quoted before (Eisenstein, 1976)], through its specific means of fabulation, the continuity between the two realms, and the possibility of moving from one to another? As emphasised by the early 20th-century avant-garde’s theories referred at the beginning of this chapter, cinema, as a technology of vision, seems to have the ability to dialecticize the visible and re-figure meaning by perception, rendering visible what is invisible, figuring and transfiguring reality, through emotion and thought, combined in a cognitive model different from the one of hegemonic European modernity. The hypothesis of a “transformative *mimêsis*” (Xavier, 2007) or, in other words, an anti-ontological — or an ontologically expanded — conception of cinema, conceived now in terms of separation and not uniquely of reproduction of reality, underlies this position. To apprehend *Mueda* according to a *uwavi* perspective would, therefore, imply reflecting upon the way the film medium conjugates the relationship between the visible and the invisible, and how it breaks the barrier between thought and emotion. The gaze of the participants of the reenactment at the cinematographic device, systematically framed in the semi-circular and circular panning shots, a mechanism of ritualization, could then be seen as an attempt to observe the invisible sphere from the visible sphere, and thus as an attempt of ‘empowerment’ and filmic self-representation. It can also be conceived as a significant trace, captured in moving images, of the variations in sensory awareness of Makonde society in the aftermath of independence.

West’s reading suggests the possibility of surpassing the separation between objectivity and subjectivity in the knowledge construction process, overcoming Western epistemology in the terms it was historically formulated and imposed. In line with Achille Mbembe (Mbembe, 2001), the anthropologist considers that the process of “democratization” (West, 2005, p. 2) of contemporary Africa does not depend on the application of a Western model of power but the usage of specifically African languages of power, including *uwavi*. In this framework, by suppressing the clear separation between the material and the ritual spheres and through its filmic processes of ritualization, *Mueda* suggests the ability of cinema, in addition to representing ritual, becoming itself a ritual opening powerful passageways between the visible and the invisible, and performatively transforming the visible realm.

The 'present form in filmic tension'

Mueda's film forms enable, in parallel, the representation of ritual and the ritualization of cinema. The circular and semi-circular panning shots, recalling the cadence of Mapiko, are an anti-mimetic procedure and a dialogical form, as well as the mode of expression of a non-Western cosmology — that is, Makonde's cosmology. As in Rocha's *A Idade da Terra* (The Age of the Earth, 1980), this film form operates a synthesis between ritual and politics, myth and history, and redefines the separation between the observer and the observed.

This section centres on another film form, the 'present form in filmic tension' — or dynamic sequence shot. The shooting of *Mueda* is made in black and white 16 mm film with a hand-held camera, a technique in which the camera is held in the camera operator's hands, Guerra himself assisted by Silva, and with direct synchronous sound, recorded by Valente Dimande, and Gabriel Mondlane. Newsreel camera operators frequently used a hand-held camera. This technique — associated with the synchronous recording of image and sound — becomes one of the main characteristics of Cinéma Vérité and Direct Cinema, transiting, by the same time, to the system of representation of fiction. It is central in Guerra's filmography, as, for instance, in the long hand-held sequence-shots of *A queda* (The Fall, 1977), a film produced just before the return of the filmmaker to Mozambique. In *Mueda*, this technique, formalised in long and dynamic sequence shots, has a self-reflexive value, as it renders visible the film's process of construction, and it is also a mechanism of ritualization of cinema.

The camera's rhythmical, constant, and sometimes circular motion points to the body's semiotic value in the definition of Makonde identity, as remarked by Israel (Israel, 2014). It is through the camera movement that Guerra and Silva interact with the participants of the reenactment, eventually integrating it. Additionally, the sound is recorded with a portable sync recorder. As they follow the actions of the participants, as they frame their bodies and gazes, as they record voices and sounds, through a sensory experience that enables sensory reenactment, Guerra, Silva, Dimande and Mondlane become active participants in the reenactment, a Makonde self-representation. The movement of the participants, their proximity and distance, determines the camera movements. Cinema represents ritual, and the process of production becomes a ritual itself in a dynamic choreography of bodies, images, and sounds. Affirming the corporeal and sensorial dimensions of image-making, in the framework of a system of exchange and empathy, *Mueda* inscribes itself in a regime of co-representation. The film not only represents; it represents a Makonde self-representation through co-representation modalities. As in the cinema of Shinsuke Ogawa and Ogawa Pro, there is an attempt to redefine, through co-representation, the conventional relationship of the observer and the observed in more horizontal terms, even if Guerra's film maintains the traditional pyramidal mode of production. As often in Guerra's filmography, the camera is in a trance.

The hand-held dynamic sequence shots render visible the invisible: the physical state and the state of mind of the camera operators, Guerra and Silva. The shots reveal the hors champ movements that led up to them. As argued by Georges Didi-Huberman (Didi-Huberman, 2003), the feeling of another's motion can cause the feeling of their emotion to be shared. The images constitute a means of overcoming the break between past and present (the immediate) through sensory reenactment, and also to bridge the gap between the observer and the observed. There is a productive tension between the body of the cameraman, a film body, the camera, and the sound recorder as techno-ideological devices, and the collective body of the participants in the reenactment. The present form in filmic tension situates the subjects and the objects of representation phenomenologically. This film form embodies the tensions between the observer and the observed in the intense synchrony of the present. The relationship between the observer and the observed acquires a performative and choreographic character, while there is a temporal, spatial, and sensitive convergence.

The film's *récit* emerges from the productive confrontation between the improvised actions of the participants of the reenactment and the reactions of Guerra, Silva, and the sound technicians. Collective enunciation determines, therefore, the film's aesthetic and narrative conception, at the same time that there is a loss of the autonomy of the filmmaker/camera operators/sound technicians in a framework of retroactivity, exchange, and co-representation. Through this sensorial and corporeal engagement, the filmmaker/camera operators/sound technicians become not only participants in the ritualised reenactment, but they relive the experience of the victims of the massacre ritually. Therefore, observers become observed.

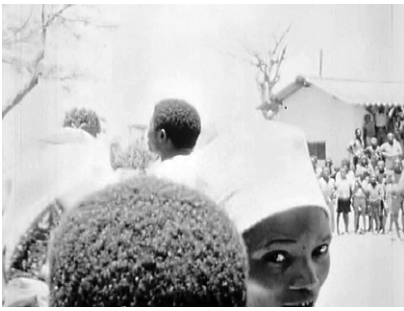
Conclusion

This chapter attempted to examine the relationships between politics and ritual, myth and history in Mozambican revolutionary cinema through a comprehensive analysis of the modalities of representation of ritual and ritualization of cinema in *Mueda*. Guerra's film interweaves two different conceptions of time — one cyclical, the other, progressive — and two events — the colonial massacre and the anti-colonial Marxist revolution, the political and economic changes that shook the Makonde world in the post-independence era, when social utopia attempted to replace tradition, and economy and history to take the place of myth. Creating a productive tension between tradition and change (the transformation of Makonde society in the late 1970s), crossing the borders between the visible and the invisible realms, *Mueda* leads a reflection on the necessary coexistence of the cyclical time of myth with a political project inscribed in the narratives of modernity, particularly Marxist.

The film's aesthetic and discursive forms point to the dissolution of the representative and cognitive positions based on the dichotomy of the subject-object paradigm and, by

extension, of the dualism of the coloniser-colonised. If Boaventura de Sousa Santos refers to the “chaotic disjunction” (Sousa Santos, 2003, p. 25) between the subject and the object of colonial representation as one of the specificities of the complex field of representations and self-representations of Portuguese subaltern colonialism, *Mueda* raises the possibility that those who were, historically speaking, observed persons became observers, and vice versa. As analysed in this chapter, on the one hand, sensory reenactment reactivates the sensory memory, re-sensitises the perceptive conditions and the cognitive perspectives of the victims of the colonial massacre, and make them sensible to the spectator. On the other hand, deeply linked to the cultural forms of the Makonde Plateau, the film’s fabric is related to the system of transitions between the visible and the invisible that structure Makonde culture and *uwavi*. This premise may open new perspectives on Guerra’s film and on film theory itself, rescuing structural conceptions of the early 20th-century avant-gardes, and reviewing the relationship between modern art, film, and primitivism. Finally, the chapter assessed the way the ‘present form in filmic tension’ — or dynamic sequence shot — constitutes a mode of ritualization of the film process, deconstructing the conventional relationship between observer and observed, subject and object of representation and knowledge, and showing the way this dualism is inscribed in the binary epistemological and visual paradigm of hegemonic European modernity.

The coexistence of different paradigms of modernity across diverse geopolitical areas — and, even, the existence of extra-modern zones, and counter-modern models — has been already widely discussed. However, the way film representation has been systematically conceived in the 20th century as a method of transfiguring reality and re-sacralizing experience through a different kind of rationality (a perspective that reemerges today with the current interest in animism) might also denote the coexistence of several paradigms of modernity and *epistemai* in tension in the core countries. It points, at least, to positions of resistance against hegemonic European modernity in this geopolitical space.



Figures 1-15
Mueda, Memória e Massacre (Ruy Guerra, 1979/1980).
Courtesy of Ruy Guerra.

References

- Austin, J. L. (1975). *How to do Things with Words*. Harvard University Press.
- Bakhtin, M. (1992). *Marxismo e Filosofia da Linguagem*. Hucitec.
- Boehm, G. (1980). *Bildsinn und Sinnesorgane. Neue Hefte für Philosophie: Anschauung als ästhetische Kategorie*, (18-19), 118-132.
- Borges Coelho, J. P. (2013). 'Politics and Contemporary History in Mozambique: A Set of Epistemological Notes'. In Rui Assubuji, Paolo Israel, and Drew Thompson (Eds.), *The Liberation Script in Mozambican History* (pp. 20-31). Kronos: Southern African Histories.
- Cahen, M. (2006). Lutte d'émancipation anticoloniale ou mouvement de libération nationale? Processus historique et discours idéologique. Le cas des colonies portugaises, et du Mozambique en particulier. *Revue historique*, 637(1), pp.113-138. <https://doi.org/10.3917/rhis.061.0113>
- Carasco, R. (2014). *Dans le bleu du ciel: Au pays des Tarahumaras* (1976-2001). François Bourin.
- Chipande, A. J. (1970). The Massacre of Mueda. *Mozambique Revolution*, (43), 12-14.
- Clifford, J. (1988). *The Predicament of Culture. Twentieth-Century Ethnography, Literature, and Art*. Harvard University Press.
- Deleuze, G. (1985) *Cinéma 2. L'Image-Temps*. Minuit.
- Delluc, L. (2004). Photogénie. In Ph. Simpson, A. Utterson & J. K. Shepherdson (Eds.), *Film Theory. Critical Concepts in Media and Cultural Studies* (Vol. II, pp. 49-51). Routledge.
- Didi-Huberman, G. (2003). *Images malgré tout*. Minuit.
- Eikhenbaum, B. (1996). Problèmes de ciné-stylistique. In F. Albéra (Ed.), *Les formalistes russes et le cinéma* (pp. 60-63). Nathan.
- Epstein, J. (1975). *Écrits sur le cinéma* (Vol. II). Seghers Cinéma Club.
- Eisenstein, S. (1976). *La Non-indifférente nature*. Union générale d'éditions.
- Fieschi, J.-A. (1978). Dérives de la fiction: notes sur le cinéma de Jean Rouch. In D. Noguez (Ed.), *Cinéma, théorie et lectures* (pp. 255-264). Klincksieck.
- Israel, P. (2014). *In Step with the Times: Mapiko Masquerades of Mozambique*. Ohio University Press.
- Lévy-Bruhl, L. (2000). *L'Âme primitive*. PUF.
- Lezama Lima, J. (1993). *La Expresión Americana*. Fondo de Cultura Económica.
- MacDougall, D. (2006). *Film, Ethnography, and the Senses. The Corporeal Image*. Princeton University Press.
- Mbembe, A. (2001). *On the Postcolony*. University of California Press.
- Niney, F. (2002). *L'Épreuve du réel à l'écran: essai sur le principe de réalité documentaire*. De Boeck Université.
- Sarduy, S. (1991). *Barroco*. Folio-Gallimard.
- Sartre, J.-P. (2001). *Black Orpheus*. Présence Africaine.
- Schefer, R. (2017). Between the Visible and the Invisible: "Mueda, Memória e Massacre" by Ruy Guerra and the Cultural Forms of the Makonde Plateau. In M. C. Piçarra & T. Castro (Eds.), *(Re)imagining African Independence. Film, Visual Arts and the Fall of the Portuguese Empire* (pp. 47-64), Peter Lang.
- Schefer, R. (2015). *La Forme-Événement. Le cinéma révolutionnaire mozambicain et le cinéma de Libération* (Unpublished doctoral thesis). Sorbonne Nouvelle University.
- Schefer, R. (2021). The representation of ritual and cinema as a ritual in revolutionary Mozambique. Ruy Guerra's "Mueda, Memória e Massacre". In L. Apa & P. de Medeiros (Eds.), *Contemporary Lusophone African Film Transnational Communities and Alternative Modernities* (pp. 145-158). Routledge.
- Schefer, R. (2018). Ruy Guerra's "Mueda, Memória e Massacre". *Journal of African Cinemas*, 10(3), 205-223. https://doi.org/10.1386/jac.10.3.205_1
- Sousa Santos, B. de (2003). Entre Próspero e Caliban: Colonialismo, Pós-Colonialismo e Interidentidade. *Novos Estudos*, (66), 23-52. https://estudogeral.uc.pt/bitstream/10316/81691/1/Entre%20Prospero%20e%20Caliban_colonialismo,%20opos-colonialismo%20e%20inter-identidade.pdf
- West, H. G. (2005). *Kupilikula. Governance and the Invisible Realm in Mozambique*. Chicago University Press.
- Xavier, I. (2007). *Sertão Mar: Glauber Rocha e a Estética da Fome*. Cosac Naify.

Biography

Raquel Schefer is a researcher, director, programmer and Associate Professor at the Sorbonne Nouvelle University. She holds a PhD in Film and Audiovisual Studies from the Sorbonne Nouvelle University, a Master's degree in Documentary Film from the Universidad del Cine de Buenos Aires and a degree in Communication Sciences from the Universidade Nova de Lisboa. She has published *El Autorretrato en el Documental*, as well as several book chapters and articles. She has been an Assistant Professor at Grenoble Alpes University, a lecturer at the Universities of Paris Est — Marne-la-Vallée, Rennes 2, the Universidad del Cine in Buenos Aires, the Universidad de la Comunicación in Mexico City and Elías Querejeta Zine Eskola, as well as a guest researcher at the University of California, Los Angeles. She was an FCT postdoctoral fellow at the CEC/University of Lisbon, the IHC/Universidade Nova de Lisboa and the University of the Western Cape. She is editor-in-chief of the journal of film theory and history 'La Furia Umana'.

ORCID ID: 0000-0002-6353-0688

CIÊNCIA ID: F91F-070C-C7F9

Institutional address: Université Sorbonne Nouvelle — Paris 3, 13, rue de Santeuil, 75231 Paris Cedex 05.

Capítulo III

Uma abertura à Experiência: Ruy Duarte de Carvalho e a fotografia ao longo do seu projeto etnográfico sobre os pastores Ovakuvale do Sul de Angola¹

*An openness to experiment: Ruy Duarte de
Carvalho's anthropological field photography in
rural Southern Angola and its archival reusages*

Inês Ponte

Instituto de Ciências Sociais, Universidade
de Lisboa, Portugal
ineslponte@gmail.com
inesponte@ics.ulisboa.pt

Resumo: Este capítulo explora a vida das imagens resultantes da produção fotográfica de Ruy Duarte de Carvalho (1941-2010), antropólogo angolano nascido em Portugal que, a meio da longa guerra civil do país (1975-2002), iniciou um projeto etnográfico sobre os pastores transumantes Ovakuvale que habitam na região semi-árida do sul de Angola. Durante os anos 90, Carvalho usou câmaras fotográficas analógicas para documentar o seu trabalho de campo entre os Ovakuvale, e posteriormente empenhou-se em várias experiências com a sua produção fotográfica de campo para fins etnográficos. Com base no espólio pessoal de Carvalho que permaneceu após a sua morte, exploro relações fotográficas distintas ligadas a usos públicos das imagens que produziu entre os Ovakuvale, para discutir as formas como articulou essa documentação fotográfica através de diversos modos e empreendimentos expressivos — tais como aguarelas, publicações ilustradas, exposições temporárias e uma peça de teatro. Oferecendo a oportunidade de nos rendermos a uma ampla prática experimental que torna o seu projeto etnográfico sobre os Ovakuvale particularmente revelador sobre este autor multifacetado, abordo através dos materiais disponíveis no seu arquivo pessoal uma abordagem comparativa dos princípios que orientaram a apresentação das suas imagens de campo feitas entre os Ovakuvale, para discutir relações temporais salientes entre o seu método de produção fotográfica e a posterior reutilização destas imagens durante e após a guerra civil de Angola.

Palavras-chave: Ruy Duarte de Carvalho, Angola, fotografia, etnografia

Abstract: This chapter explores the afterlives of the photographic production by Ruy Duarte de Carvalho (1941-2010), a Portuguese-born Angolan anthropologist who amidst the country's long-lasting civil war (1975-2002) engaged with the Ovakuvale trans-humant shepherds dwelling in the semi-arid region of southern Angola. Through the 1990s, Carvalho used analogue photographic cameras to document his field-work among the Ovakuvale, and afterwards engaged in various experiments with the medium for ethnographic purposes. Departing from the current assemblage of Carvalho's personal archive that remains after he passed away, I explore distinct photographic relations connected to public usages of his Ovakuvale images during his lifetime, to discuss the ways in which he articulated them through diverse expressive modes and ventures — such as watercolours, illustrated publications, temporary exhibitions and a theatre play. Offering the opportunity to surrender to a broad experimental practice that makes his overall Ovakuvale ethnography particularly revealing, I project through the current archival assemblage a comparative approach to the rationales guiding the presentation of his Ovakuvale field images, to discuss salient temporal relationships between his method to produce and later reuse these images during and after the Angolan civil war.

Keywords: Ruy Duarte de Carvalho, Angola, photography, ethnography

Nota inicial

Como investigadora mais jovem que Carvalho, a oportunidade de aceder aos recursos de um antropólogo que tinha desenvolvido trabalho de campo substancial e extensivo e investigação histórica sobre a região em que também me tenho vindo a especializar era uma

1 Este texto é uma tradução revista do artigo “An Openness to Experiment: Ruy Duarte de Carvalho's Anthropological Field Photography in Rural Southern Angola and its Archival Reusages”, publicado em 2020 na revista *Kronos*, 46(1), 243-265, apoiada pelo contrato 2020.01762.CEECIND. A pesquisa para a sua escrita original teve financiamento da Comissão Europeia, através de uma bolsa individual Marie Skłodowska Curie (747508), e da Fundação para a Ciência e para a Tecnologia, Portugal, bolsa SFRH/BPD/115706/2016. Patrícia Hayes e os revisores anónimos ajudaram o artigo a chegar à sua forma original; o mesmo agradecimento é devido aos revisores anónimos da tradução, pela leitura atenta e sugestões.

oportunidade entusiasmante.² A minha familiaridade com a obra de Carvalho foi de grande utilidade para mapear a imensa diversidade de materiais que o seu trabalho multidisciplinar gerou ao longo da sua multifacetada carreira. Mais tarde, para além dos meus interesses particulares de investigação, decidi dar prioridade à disponibilização pública do seu trabalho a curto prazo, colaborando na curadoria de uma exposição, intitulada *Uma Delicada Zona de Compromisso* (UDZC),³ e a desenvolver um repositório de filmes virtual associado a um catálogo, RDC Virtual,⁴ que hospeda alguns dos filmes que Carvalho realizou na sua juventude e que se tinham tornado de difícil acesso. Para além disso, dei apoio ao depósito do seu espólio numa instituição filantrópica portuguesa que dispõe de uma plataforma de arquivo digital, que atualmente fornece acesso electrónico a uma série de obras gráficas e registos que Carvalho produziu durante a sua vida.⁵

Introdução

Um crescente conjunto de estudos antropológicos sobre fotografias de arquivo examina o trabalho de etnógrafos africanistas que desenvolveram uma prática fotográfica no terreno. Estudos sobre colecções e etnógrafos ligados a configurações coloniais britânicas tais como Isaac Schapera [1905-2003] (Comaroff et al., 2007), E. Evans-Pritchard [1902-1973] (Morton, 2012), Max Gluckman [1911-1975] (Wingfield, 2012) ou Monica Hunter Wilson [1908-1982] (Bank, 2008) mostraram quão férteis podem ser tais engajamentos com espólios profissionais de antropólogos, espólios esses contendo materiais produzidos em campo e que entretanto acabaram institucionalizados, possibilitando pensar sobre o papel da fotografia na antropologia. Com as suas diversas abordagens a colecções de autores, tais estudos promoveram a discussão do papel deste médium na evolução da cultura visual da disciplina, oferecendo valiosos contributos sobre a relação triangular entre trabalho de campo, fotografia e etnografia durante a era colonial, um período de consolidação académica e profissionalização da antropologia.

Recuperando fotografias de arquivo que foram seletiva e esporadicamente publicadas de forma dispersa ou que permaneceram inéditas, através de abordagens que recuperam procedimentos dos bastidores da observação participante ou que traçam o seu uso na criação

2 Ponte, I. (2015). *'Crafted "Children": An Ethnography of Making and Collecting Dolls in Southwest Angola* [Unpublished doctoral dissertation]. Universidade de Manchester.

3 Oliveira, A. B., Ponte, I., e Lança, M. (2015). *Uma Delicada Zona de Compromisso*. Exposição. <http://www.buala.org/pt/galeria/uma-delicada-zona-de-compromisso>; see Ponte, I. (2019) 'Conhecer e Animar o Arquivo de RDC: Resultados de Um Processo de Inventariação'. In *Diálogos Com Ruy Duarte de Carvalho*. Buala e CEC-FLULisboa.

4 Carvalho, E., Carvalho, L., e Ponte, I. (2016). 'RDC Virtual', Repositório digital de filmes, www.vimeo.com/rdcvirtual; Ponte, I. (2020). 'RDC Virtual Catálogo'. <https://osf.io/r8xjg/>

5 Casa Comum. (2017). *Ruy Duarte de Carvalho*. http://casacomum.org/cc/arquivos?set=e_11121

de relatos etnográficos, estes estudos conferem a sensação de revelar dimensões ocultas do papel da fotografia para a etnografia. Também baseada analiticamente na relação entre o arquivo e as vidas passadas dos seus materiais, analiso o papel do médium numa fase posterior da etnografia africanista, explorando a produção e uso subsequente da fotografia de campo por Ruy Duarte de Carvalho (1941-2010), antropólogo angolano nascido em Portugal que, a meio da longa guerra civil do país (1975-2002), se relacionou com os pastores transumantes Ovakuvale que vivem na região semi-árida do sul de Angola. Realizado após a independência de Angola do colonialismo português, o trabalho etnográfico de Carvalho mostra-nos usos variados da documentação visual no rescaldo de um contexto colonial, no que é hoje considerado um cenário antropológico clássico: a investigação etnográfica de um povo etnicamente reconhecível estabelecido num território periféricamente governado.

Carvalho nunca separou a sua prática etnográfica relativamente aos Ovakuvale de uma posição política — uma visão marginal sobre sujeitos marginais, para a qual procurou independência intelectual e autonomia estrutural para essa pesquisa. O seu trabalho discute amplamente assuntos que não são facilmente capturados visualmente — as interligações entre o passado colonial e o presente independente na vivência de sujeitos marginais num Estado-nação recente e em guerra civil, para o qual analisou fontes históricas em articulação com os seus dados etnográficos. A sua pesquisa encontrou inspiração na literatura política sobre pastores africanos e seguiu de perto historiadores que se dedicaram ao contexto angolano.⁶ O seu trabalho está profundamente preocupado com as interligações entre a história de Angola de uma forma ampla e a dos pastores Ovakuvale, e a sua profundidade é dificilmente igualada por outras pesquisas angolanas feitas até à data. Na sua trajetória como etnógrafo, Carvalho continuou a fazer experiências com imagens que documentam as suas viagens anuais de trabalho de campo entre 1992 e 1997 na região onde os Ovakuvale vivem. Os diversos interesses e oportunidades de Carvalho para usar a sua fotografia feita entre os Ovakuvale no contexto da pós-independência angolana, durante e após a guerra civil, justificam uma melhor compreensão das circunstâncias do seu método de documentação de campo.

Construo esta discussão através de um conjunto de tarefas arquivísticas que comecei a desenvolver em relação ao arquivo privado de Carvalho cinco anos após a sua morte. Atendi a um pedido da sua família para produzir um inventário preliminar que os ajudasse a decidir o seu destino. Como investigadora mais jovem que Carvalho, a oportunidade de aceder aos recursos de um antropólogo que tinha desenvolvido trabalho de campo substancial e extensivo

6 Carvalho era versado em etnografias clássicas, tais como *The Nuer* (Evans-Pritchard, 1940), e em abordagens mais recentes à etnicidade em África, tais como *Au Coeur de l'ethnie* (Amselle and M'Bokolo, 1985) e *The African Frontier* (Kopytoff, 1987). No contexto angolano, saliento o trabalho da socióloga política Christine Messiant, dos sociólogos rurais Fernando Pacheco e Franz Heimer, e dos historiadores David Birmingham, Isabel Castro Henriques, Gervase Clarence-Smith, Jill Dias, Joseph Miller, Maria Conceição Neto e Renée Pelissier.

e investigação histórica sobre a região em que também me tenho vindo a especializar era uma oportunidade entusiasmante (Ponte, 2015). A minha familiaridade com a obra de Carvalho foi de grande utilidade para mapear a imensa diversidade de materiais que o seu trabalho multidisciplinar gerou ao longo da sua multifacetada carreira. Mais tarde, para além dos meus interesses particulares de investigação, decidi dar prioridade à disponibilização pública do seu trabalho a curto prazo, colaborando na curadoria de uma exposição, intitulada *Uma Delicada Zona de Compromisso* (Oliveira, Ponte, e Lança, 2015 [UDZC]; ver Ponte, 2019), e a desenvolver um repositório de filmes no digital RDC Virtual (E. Carvalho, Carvalho, and Ponte, 2016), que hospeda alguns dos filmes que Carvalho realizou na sua juventude e que se tinham tornado de difícil acesso, associado a um catálogo (Ponte, 2021). Para além disso, dei apoio ao depósito do seu espólio numa instituição filantrópica portuguesa que dispõe de uma plataforma de arquivo digital, que atualmente fornece acesso electrónico a uma série de obras gráficas e registos que Carvalho produziu durante a sua vida (Casa Comum/FMS, 2017).

Este capítulo baseia-se na minha experiência como arquivista com um entendimento global do espólio de Carvalho, complementado com um olhar mais atento sobre as ramificações da sua prática fotográfica. Carvalho foi um investigador bastante metódico, produzindo vários dispositivos para acompanhar tanto os seus dados de campo entre os Ovakuvale como recursos bibliográficos consultados em várias geografias — incluindo França, Namíbia, Portugal e África do Sul — em diferentes alturas da sua vida.⁷ Passando persistentemente da escrita manuscrita à dactilografada, do analógico ao digital, Carvalho não só usou grande parte dos dados que gerou em vários formatos, como também frequentemente reutilizou grande parte dos mesmos em projetos posteriores. Tais processos de trabalho tornam a recuperação da sua acumulação progressiva de dados, quer de campo quer secundários, uma tarefa complicada. Um arquivo pessoal rege-se pelos princípios definidos pelo seu criador, e não considero ter apreendido completamente a lógica de Carvalho. Como tais materiais oferecem uma conjuntura para olhar ora para trás ora para a frente, e, o que é significativo, para atravessamentos entre diferentes empreendimentos onde as imagens foram ativadas, prefiro considerar a “impureza do tempo” (Didi-Huberman, 2017) como um conceito revelador para dialogar com esses materiais arquivados e a multiplicidade de iniciativas em torno do seu trabalho etnográfico entre e sobre os Ovakuvale para discutir algumas das vidas das suas imagens de campo.

Proponho-me assim a discutir a produção fotográfica de campo de Carvalho entre os Ovakuvale, localizando as formas como o autor produziu imagens e posteriormente as ativou

⁷ No que respeita a nutrir intelectualmente as suas pesquisas sobre os Ovakuvale, Carvalho menciona diálogos com investigadores interessados na África Austral na École des Hautes Études en Sciences Sociales de Paris, e no centro de investigação conexo em Bourdeaux, ambas em França, e também investigadores da Universidade de Colónia, Alemanha, interessados nos Ovaherero da Namíbia e Botswana. Ver, entre outros, Carvalho (2002, p.151).

em contextos particulares e para fins etnográficos específicos. Aqui o conteúdo e o uso das fotografias estão indissociavelmente ligados, criando em alguns casos ‘complexos fotográficos’ (Edwards, 2012, p. 223) — onde certas imagens de um repertório maior ocasionalmente participaram e se descentralizaram em outras ‘coisas’. Seguindo as fotografias como ‘objetos sociais’ (Zeitlyn, 2012, p. 465), articulo o uso da fotografia por Carvalho como uma prática de documentação com outros empreendimentos posteriores com as fotografias de campo numa variedade de formatos. Entrelaçando de forma invertida desde o arquivo até ao trabalho de campo, discuto conjuntos imbricados de produções criativas, tais como desenho e aquarela, publicações ilustradas, exposições temporárias e uma peça de teatro. Assim, justaponto características ocultas de materiais de arquivo com vários tipos de vidas públicas, ora mais breves, ora mais longas.

Recuperando através dos materiais hoje agregados que considero constituírem uma versão desfalecida do arquivo pessoal de Carvalho, e mediada por uma diversidade de abordagens arquivísticas e curatoriais que foi assumindo, essa sua vontade de embarcar em diversos empreendimentos que envolveram as imagens de campo que fez nos anos 90 entre os Ovakuvale abre uma discussão sobre a gama de usos criativos das imagens de campo em antropologia. Construo um movimento sinuoso entre vestígios no seu arquivo pessoal e vários exercícios desenvolvidos em diferentes momentos da sua vida para revelar vários processos através dos quais Carvalho foi transformando a sua documentação visual numa visão particular para o seu projeto mais amplo de etnografia sobre os pastores Ovakuvale. Para Carvalho, as fotografias foram capazes de evocar o universo Ovakuvale de formas que não teriam ocorrido se tivessem somente permanecido no seu arquivo. Assim, exploro a sua experiência de trabalho de campo para realçar as linhas de pensamento que orientaram os seus usos sucessivos na esfera pública. Quer se tenha envolvido com as suas imagens de campo através de um conjunto de estratégias pessoais, quer colaborando em várias iniciativas de divulgação do seu trabalho que também determinaram a sua ativação, a assinatura etnográfica de Carvalho relativamente à fotografia reside em pensar incessantemente nas suas imagens de campo. Finalmente, para ser fiel às intenções de Carvalho, pretendo manter em vista os pastores Ovakuvale, as pessoas de quem trata o seu trabalho etnográfico.

Para destacar características relevantes relacionadas com a sua produção fotográfica entre os Ovakuvale durante os anos 90, começo por delinear a biografia de Carvalho.

A biografia de Carvalho como contexto para a sua produção fotográfica entre os Ovakuvale nos anos 90

Pouco antes do início da guerra civil angolana (1975-2002), Carvalho, até então um agrônomo por formação e poeta por gosto, começou a ser um cineasta. Foi a sua breve carreira

cinematográfica numa Angola recentemente independente que o levou a tornar-se antropólogo, e mais tarde professor e escritor multifacetado.⁸ Em meados de Janeiro de 1992, na sua pausa académica como professor universitário em Luanda, a capital do país, Carvalho começou a realizar trabalho de campo no sul de Angola. As episódicas invasões militares sul-africanas que ocorreram ao longo de mais de uma década, particularmente na região sul, tinham nessa altura parado. No entanto, a resolução diplomática mais ampla alcançada nos Acordos de Bicesse (Maio de 1991) para o já então longo conflito entre o Movimento Popular de Libertação de Angola (MPLA) e a sua oponente União Nacional para a Independência Total de Angola (UNITA), começava a mostrar fissuras.⁹ O momento escolhido por Carvalho para começar este seu empreendimento etnográfico resultou em ter presenciado situações de agitação local entre os pastores anteriormente armados que se colocaram fortemente ao lado do MPLA. Nos cinco anos seguintes, Carvalho continuou a realizar missões anuais de campo, desenvolvendo tenazmente um projeto etnográfico sobre os Ovakuvale durante as pausas académicas da sua posição como professor de antropologia no Departamento de Arquitetura da Universidade Agostinho Neto.

O seu projeto sobre os Ovakuvale foi uma grande mudança de foco após a sua formação em antropologia, na qual tinha conduzido investigação sobre pescadores em Luanda. Emergindo depois de ter vivido a guerra civil na capital durante mais de uma década, este projeto implicou a criação de um novo campo etnográfico, desta vez bastante distante do local onde vivia. No entanto, como filho de um colono português, Carvalho já tinha uma afinidade com a região sul desde a sua infância em Moçâmedes, em finais dos anos 40. Tendo tentado a vida de colono nos seus anos mais jovens como agrónomo após a sua formação na sua cidade natal, Santarém, deixou Angola antes da independência desta e frequentou um curso de cinema no Reino Unido. Regressando pouco antes da independência e durante a sua breve carreira como cineasta, financiada pelo Estado, dirigiu vários documentários, bem como a única longa-metragem angolana de ficção falada numa língua vernácula, entre agropastoralistas de matriz cultural Ovanyaneka, na região sul, *Nelisita* (1982).¹⁰ Os seus filmes foram rodados em diferentes partes do país, mas aqueles que se relacionavam com o contexto rural do sul despertaram o seu interesse pela antropologia. Os constrangimentos do país no início da década de 1980 levaram contudo à sua escolha de pesquisar sobre os pescadores de Luanda para o seu doutoramento numa universidade francesa, a École des Hautes Études en Sciences Sociales em Paris.¹¹

8 Para uma biografia detalhada, ver Apa (2012).

9 Os Acordos de Bicesse estabeleceram as primeiras eleições presidenciais após a independência, calendarizando-as para o final de Setembro de 1992. Para mais detalhes, ver Birmingham (2002).

10 A língua tem a designação de Olunyaneka.

11 Carvalho obteve acesso ao programa de doutoramento após uma dissertação equivalente a mestrado abordando o cinema em África através do estudo de caso da sua longa-metragem de ficção *Nelisita* (1982), e argumentando a favor de outros papéis da antropologia no cinema, para além dos filmes etnográficos. O sociólogo Jean Copans supervisionou

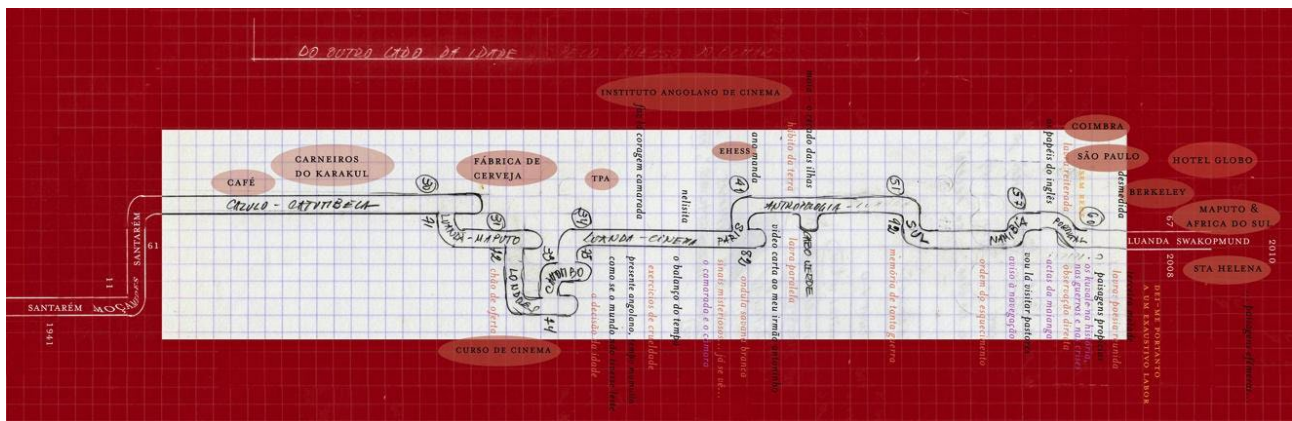


Figura 1
 Baseado no esboço de Carvalho da sua trajetória de vida num caderno pessoal, reformulado para a exposição póstuma SIGLA, 2015

Nota: Textos dactilografados a cores situam filmes, livros e exposições; círculos preenchidos localizam experiências de vida e viagens que Carvalho não marcou.

A investigação de campo etnográfico de Carvalho nos anos 90 focou-se então nos Ovakuvale, conhecidos como pastores transumantes que circulam dentro de um vasto território semi-árido no sul do país. Num país tão centrado em torno de Luanda, Carvalho parece ter recuperado a sua crença de que o envolvimento com populações periféricas poderia testemunhar as questões presentes num recente Estado-nação que tinha um passado colonial turbulento e que vivia um presente independente igualmente turbulento.¹² Os seus contactos de infância apareceram como uma entrada para o universo rural que ele se propôs a compreender melhor, dando-lhe a vantagem de conhecer o ponto de vista de uma população periférica no país tão Luanda-cêntrico. Para além disso, ao deslocar a sua atenção dos contextos urbanos para os rurais, desenhou uma espécie de itinerário inverso dentro das crescentes preocupações da antropologia com os contextos urbanos. Carvalho tinha conseguido adquirir um jipe como pagamento de um trabalho de consultoria no centro de Angola, e as ligações locais que tinha na cidade do Namibe (anterior e posteriormente chamada de Moçâmedes) forneceram-lhe recursos financeiros e acesso a um assistente de investigação que lhe permitiram passar vários meses por ano no interior da mesma província, o que o seu magro salário de professor universitário na altura não lhe permitia. A biografia de Carvalho e a história de

supervisionou tanto a dissertação como a tese de Carvalho; os membros do júri da primeira foram o historiador Marc Ferro e o antropólogo africanista Jean-Loup Amselle.

12 O documentário *Uma Festa para Viver* (Carvalho, 1975) regista a contagem decrescente durante os 15 dias que conduziram à independência de Angola do ponto de vista de um bairro suburbano em Luanda. O seu livro *Como se o Mundo não tivesse Leste* (1977) reúne três contos de ficção sobre experiências africanas vividas em contextos rurais durante a fase final do período colonial.

Angola aparecem profundamente interligadas no seu trabalho — aspectos que ele aborda explicitamente em todos os seus livros, independentemente do género. Na sua obra literária posterior, Carvalho procurou sempre localizar as identidades periféricas dos sujeitos sobre os quais escreveu juntamente com a de si próprio como escritor, depois de ter pensado — literalmente — na sua trajetória de vida como sendo feita de curvas e contra-curvas — para apreender a sua falta de linearidade (Figura 1) (cf. José Fernandes Dias, apud n.a. 2009).

A multiplicidade de experiências de vida anteriores de Carvalho converge também num grande número de experimentações — ele explorou uma antropologia de interligações não só através de vários campos expressivos, incluindo filme, pintura e literatura, mas também estilos. Carvalho descreveu a sua escrita como evoluindo para um “tipo de ficção, ou meia ficção”, uma “certa ficção” que só criou depois de ter vivido muitas experiências diferentes, considerando particularmente inspiradores os seus esforços iniciais na poesia e no cinema, e mais tarde na antropologia (Carvalho, 2006). Alguns antropólogos empregaram o termo ‘caleidoscópico’ para definir muitos dos cruzamentos presentes nas obras que desenvolveu ao longo da sua carreira (Dias, 2008; Almeida, 2008; Lucas, 2008). Embora Carvalho não tenha usado o termo para auto-descrição, este capta as formas como ele redimensionou criativamente os seus dados em várias formas expressivas, oferecendo uma orientação valiosa para entender o seu pensamento e o seu trabalho. Espero demonstrar como também se liga intimamente com a abertura de Carvalho nas relações que estabeleceu em vários empreendimentos com as imagens que produziu entre os Ovakuvale, para documentar o seu trabalho de campo. Embora as difíceis circunstâncias económicas dos anos 90 em Angola sejam relevantes para situar as condições históricas do seu trabalho de campo — tendo este sido possível apenas através da procura de apoios informais —, a reutilização de Carvalho das suas imagens parte de as compreender como mediadoras da sua experiência do universo Ovakuvale, enquanto atendia às suas outras ocupações profissionais.

O arquivo de Carvalho e as suas experiências com fotografia de campo

No seu estado atual, o arquivo pessoal de Carvalho proporciona vislumbres sobre os seus métodos de trabalho, de uma forma um pouco reversa. O conjunto de materiais a que chamo de arquivo pessoal integra traços desiguais de atividades passadas e de sucessivas utilizações que rearranjaram alguns dos materiais arquivados anteriormente. É notável que Carvalho tenha trabalhado em resposta à introdução de novos elementos e a necessidades emergentes, reordenando muitos dos materiais de acordo com o projeto em curso. O arquivo de Carvalho ressoa com a forma como os arquivos pessoais podem ter uma animada e dinâmica vida (Behrend, 2015). A morte repentina de Carvalho significou que se tratam de vestígios de um arquivo outrora extremamente dinâmico e, como resultado, a sua configuração atual

é agora temporalmente complicada.¹³ As formas como os materiais de arquivo de Carvalho estão fragmentados entre o analógico, o impresso e o digital, e estiveram envolvidos em diferentes tipos de processos e atividades, impedem uma tentativa de o abordar de uma forma temporalmente linear. Considero mais útil olhar para este arquivo como proporcionando um acesso intermédio e parcial não só à experiência de Carvalho no campo, mas também aos seus métodos de produção fotográfica em campo ou aos diversos subseqüentes usos, alguns dos quais públicos.

Os materiais de arquivo de Carvalho revelam a última ‘vida’ das suas imagens de campo mais fortemente do que as suas condições originais de produção ou outras vidas anteriores. Por exemplo, a maior parte do conjunto de impressões das suas fotografias de campo entre os Ovakuvale está embalada numa série de envelopes relacionados com a segunda exposição em que esteve envolvido (2008, *Dei-me Portanto a um Exhaustivo Labor*), que abordou a totalidade do seu trabalho relacionado com Angola enquanto escritor multifacetado já publicado. Outros documentos de pré-produção existentes, relacionados com uma experiência anterior, não consistem em cópias comumente impressas — mas sim numa seleção intermédia de imagens de campo para o seu livro *Vou Lá Visitar Pastores* (1999),¹⁴ a primeira vez que deu um uso substancial à sua fotografia de campo para fins públicos. Este livro representa uma viragem significativa na obra literária de Carvalho, onde ele experimenta um novo estilo híbrido distinto da sua anterior escrita etnográfica sobre os Ovakuvale.¹⁵ *Vou Lá Visitar Pastores* é responsável por várias oportunidades posteriores que surgiram para colaborar em experiências formais com o seu trabalho sobre os Ovakuvale — ocasiões em que as suas fotografias de campo foram ativadas, de formas diversas. Mais difícil de datar é uma outra agenda que Carvalho desenvolveu relativamente a essas imagens, usando-as como inspiração para desenhos e aguarelas.

Considerando ainda outras experiências de Carvalho com a sua fotografia de campo entre os Ovakuvale, estas parecem ter tanto presenças materiais como ausências no seu arquivo pessoal. Por exemplo, os materiais no arquivo relacionados com a exposição *Sem Rede*,

13 O arquivo atual encontra-se em Lisboa, e resulta não só de uma recolha e uso progressivo mas também de processos seletivos ocasionais ligados a mudanças de residência de Carvalho — reformando-se do ensino universitário após mais de três décadas na mesma casa em Luanda, instalou-se em 2008 em Swakopmund, na Namíbia.

14 Faço referência à versão original, da Cotovia, uma pequena editora independente portuguesa. No ano seguinte foi publicada uma edição brasileira pela Gryphus e outra portuguesa pelo Círculo de Leitores. Em 2015, a Cotovia lançou uma edição de bolso.

15 Carvalho, R. D. (1995). O futuro já começou? Transições políticas e afirmação identitária entre os pastores kuvale (herero) do sudoeste de Angola. *Lusotopie*, 2(1), 221-237; (1995) ‘Paix et Guerre Chez Les Pasteurs Kuvale Lettre de Vitivi’, *Politique Africaine*, 57, 85-93; (1997) *Aviso à Navegação: olhar sucinto e preliminar sobre os pastores Kuvale da Província do Namibe com um relance sobre as outras sociedades agropastoris do sudoeste de Angola*. INALD. Com exceção da compilação de artigos publicados e apresentações orais em *Os Kuvales Na História, Nas Guerras e Nas Crises* (2002), a partir de *Vou Lá Visitar Pastores*, a escrita de Carvalho desenvolveu um estilo de escrita ficcional único, muitas vezes acompanhado de alguns desenhos de contornos.

de 2006, não testemunham o papel desempenhado por impressões das suas fotografias de campo nela. Esta circunstância traz uma consciência de que alguns usos das fotografias que Carvalho fez em vida não deixaram vestígios nos escombros atuais do seu arquivo pessoal. O exemplo destaca também a relevância de combinar analiticamente o espectro mais amplo de vestígios gerados desde o seu trabalho de campo entre os Ovakuvale, não deixando que nem o campo, nem o arquivo, nem as ocorrências públicas dominem em exclusivo. Faz antes ressaltar o interesse em olhar para as relações que estas dimensões estabelecem entre si. O que leva a salientar que tanto num número de uma revista dedicada ao seu trabalho publicado em 2006 e na brochura da exposição de 2008, ambos em editados em estreita colaboração com Carvalho, são ilustradas com combinações variáveis de artefactos visuais por si criados: imagens de campo, desenhos e aguarelas. Outro evento onde as imagens de campo feitas entre os Ovakuvale foram ativadas consiste numa peça de teatro, com as suas apresentações efémeras evocadas pelos materiais promocionais criados na altura. Todas estas experiências aparecem representadas de forma desigual no seu arquivo pessoal, mas procurando os seus vestígios na esfera pública e relacionando-os com os materiais de arquivo disponíveis, moldam um mapa provisório da produção de campo de Carvalho, e também enquadram algumas orientações no seu pensamento em usos posteriores (Figura 2).



Figura 2
*Amostragem contorcida:
 justapondo a produção fotográfica
 de campo de Carvalho com usos
 posteriores mapeados*

Nota: Últimos 16 fotogramas de R7w/1993: o filtro branco assinala os negativos arquivados; as provas intermédias configuradas em 1999 surgem assinaladas com um filtro verde. As imagens em Vou Lá Visitar Pastores tinham um filtro branco; no entanto, uso o amarelo e o verde, as cores da capa do livro, para sinalizar o reportório publicado e o intermédio, respetivamente. Uma imagem exibida na exposição de 2008 (segunda fila a partir de cima, à esquerda) aparece sem filtro. Os desenhos estão por datar.

Dispersas de forma variável em negativos, folhas de contacto e impressões que muitas vezes têm informação incompleta sobre a sua produção, as fotografias analógicas no espólio, feitas durante as suas expedições anuais ao longo dos anos 90 na região sul, ganham uma dimensão diferente quando cruzadas quer com o seu trabalho publicado, quer com os seus diários de campo. Estes últimos consistem num complexo sistema manuscrito transcrito mais tarde para o computador e um diário digital, geralmente escrito uns dias depois do evento ocorrido, ainda em campo. A secção seguinte examina esses materiais de campo, ligando os diários com a sua prática da fotografia.

Colocação da fotografia de campo entre os Ovakuvale: agora o arquivo, na altura o campo

Os materiais fotográficos referentes aos Ovakuvale disponíveis atualmente no arquivo de Carvalho incluem cerca de 46 rolos em 35 mm, tanto a cores como a P&B, algumas folhas de contacto — faltando os negativos a duas delas —, alguns conjuntos de impressões a cores e P&B e impressões a cores dispersas. Algumas imagens nos poucos filmes a P&B (5 em 46) indicam uma segunda câmara nas primeiras estadias. É possível datar genericamente a produção da maioria destes materiais às suas viagens anuais de trabalho de campo entre 1992 e 1997, e quatro dos rolos em 2006, a uma visita à Namíbia. Perto do final da sua segunda viagem, Carvalho, nas suas notas de campo, menciona de passagem problemas com a bateria de uma câmara e o recurso a outra câmara. Tenho tendência a associar muitos dos rolos com o uso de uma câmara compacta. A quantidade de viagens anuais para o trabalho de campo a longo prazo de Carvalho, combinada com o armazenamento algo desordenado dos materiais analógicos, complicam uma genealogia mais precisa de alguns deles. Assim, a minha tentativa de ordenar os rolos implicou determinar os seus anos de produção através de um processo de aproximação. As datas inscritas electronicamente em alguns rolos são um bom exemplo de como pistas relacionadas com a precisão temporal podem em alguns casos ser enganadoras, e por conseguinte de alguns dos desafios que enfrentei neste objectivo.

Os diários dactilografados de Carvalho fornecem um panorama geral dos períodos específicos em que desenvolveu trabalho de campo em todos os anos, e tornam as datas digitalmente inscritas em dois ou três rolos intrigantes: existe uma discrepância entre as datas no seu diário de campo e as inscritas digitalmente como sendo 1993 e 1994. Um pacote de um rolo relacionado indica que foi revelado em 1992, apontando para uma alteração manual de datas na câmara mal sucedida pelo fotógrafo enquanto o filme estava a ser usado. Este aspeto sensibilizou-me para a prudência necessária na procura de precisão temporal em relação a estas imagens, e para os benefícios do cruzamento de informações de várias fontes.

Carvalho criou uma multiplicidade de recursos, muitos deles com pistas temporais, tais como calendários manuscritos, para rastrear várias das viagens anuais de campo que fez. Eram sistemas que criou para se guiar e, portanto, não facilitam a fácil compreensão dos materiais resultantes de cada expedição por parte de quem nelas não participou. Nos seus diários de campo, Carvalho menciona explicitamente fotografar alguns eventos que as imagens retratam. Se detalhes reveladores como uma companhia excepcional ou outros acontecimentos únicos ajudam a estabelecer o ano da viagem para alguns rolos, uma vez que Carvalho regressava frequentemente para visitar os mesmos locais em anos diferentes, e em alguns participava ou fotografava o mesmo tipo de eventos — por exemplo, adivinhação usando as entranhas de um carneiro, ou o abate ritualizado para consumo de carne —, não é simples recorrer às suas notas de campo para localizar datas precisas para outros dos rolos. Carvalho também menciona ocasionalmente, de passagem, questões relacionadas com o enquadramento, mostrando alguma prática calculada, embora a minha percepção disto não tenha sido imediata.

Sobre as expedições, uma leitura dos diários de campo de Carvalho gera um quadro global de grande mobilidade ao longo dos anos, através de visitas frequentes a vários lugares motivadas por muitas variáveis — desde relações pessoais às condições particulares do seu jipe, saúde, mantimentos, ou planos programados. Como Carvalho escreveu frequentemente as suas notas de campo após alguns dias, não é tarefa simples acompanhar os eventos que aconteceram em vários locais de acampamento temporários ou próximos a estes. Sendo desnecessário para ele descrevê-los a si próprio, um leitor externo dos seus diários tropeça constantemente nas ténues coordenadas geográficas e temporais para um trabalho de campo com tão grande teor de mobilidade. Dirigido a um público, angolano ou não, a quem os Ovakuvale e o seu território seriam estranhos, Carvalho fez antes esse esforço de familiarização no livro *Vou Lá Visitar Pastores*. Os diários oferecem sensações mais genéricas, promovidas pelo reaparecimento relativamente frequente de certos temas relacionados com as exigências colossais do trabalho de campo entre pessoas envolvidas num estilo de vida altamente móvel num vasto território semiárido, juntamente com a percepção de Carvalho do lento progresso do seu inquérito, bem como de contratempos de vários tipos. Além da quantidade de espaço ocupado nos diários por problemas mecânicos com o seu jipe, na maioria, se não em todas as expedições, juntamente com as frequentes perturbações causadas pelo consumo de álcool dos seus companheiros Ovakuvale, Carvalho, já nos seus cinquenta anos, escreveu frequentemente sobre os efeitos do envelhecimento. A sua escrita mostra a perseverança necessária para realizar trabalho de campo neste contexto, particularmente nos anos iniciais em que foram necessários grandes ajustamentos da sua parte. Esta sensação contrasta com o tom mais sereno das suas notas de campo em estadias posteriores, mostrando que ele tinha encontrado as suas próprias estratégias para continuar o seu trabalho.

Chris Morton (2012) estudou as colecções fotográficas de Evans-Pritchard como etnógrafo-fotógrafo, ligando-as às relações sociais distintas que este estabeleceu no trabalho de

campo que fez primeiro entre os Azande e depois entre os Nuer nas décadas de 1920 e 1930. Morton defende uma compreensão das diferentes produções fotográficas em cada um destes terrenos mais relacional a dois níveis: atenção à agencialidade das pessoas fotografadas, e uma compreensão situacional mais ampla criada a partir das relações espaciais e temporais de uma imagem com outras. Com estas dimensões em mente, entre os mesmos interlocutores, a ordem provisória engendrada pela justaposição de pistas de material de arquivo, com os diários de campo de Carvalho e os vestígios cartografados dos seus usos posteriores, gera um relato sobre a sua produção fotográfica que estabelece uma mudança gradual na sua utilização da câmara como documentação durante as cinco viagens anuais ao território Ovaku-vale, de estadia para estadia.

Da euforia inicial de reencontrar companheiros de infância na sua primeira viagem de campo, ilustrada em três fotogramas que partilha na companhia destes, segue-se uma estadia durante a estação chuvosa, parte da qual passada a acampar perto do curral temporário de um dos seus contactos prediletos (Figuras 2 e 6). Os rolos das duas primeiras viagens combinam tópicos que Carvalho sentiu imediatamente importantes de documentar — tais como a ordenha, o gado na sua vida quotidiana, grandes planos de plantas em flor —, bem como fotografias aleatórias, o resultado de uma câmara fotográfica descontrolada ou apontada à paisagem durante viagens. Carvalho criou uma notação alfabética particular para 16 rolos pertencentes ao mesmo ano de produção, 1994. Nessa viagem, a que reúne o maior número de rolos, ele usou a máquina fotográfica sobretudo para documentar eventos como *makumukas* — sessões de possessão espiritual feminina que terminam em consumo de carne —; sessões de adivinhação e outros tipos de reuniões sociais em torno do abate de gado e consumo de carne (ver figura 3). Nas últimas estadias de campo, Carvalho parece ter usado a câmara mais esporadicamente, tirando frequentemente fotografias de acontecimentos inesperados, tais como o duplo enterro com que, de repente, se encontrou em 1996, mostrando-se entusiasmado por ter aí fotografado um pastor com uma espingarda Kalashnikov distribuída pelo MPLA (Carvalho, 1999, fig. 3, p. 31 e 61, 220-226).

De tempos a tempos, Carvalho delineia nos seus diários de campo um plano para recolher dados durante uma determinada expedição, e algumas das suas notas contêm embriões dos seus escritos publicados posteriormente. Por exemplo, nas primeiras viagens, Carvalho parece ter dificuldade em encontrar qualquer sentido na prossecução do seu inquérito etnográfico durante a guerra civil do país, expressando frequentemente dúvidas sobre o trabalho que pretendia realizar. Apropriou-se de muitas destas reflexões iniciais para o *Vou Lá Visitar Pastores*. Notas de campo de expedições posteriores também mostram planos de publicação, indicando como Carvalho usou o trabalho de campo para as fases iniciais da sua escrita. Por exemplo, durante uma das últimas viagens de campo nos anos 90 Carvalho fez o seu primeiro plano provisório para *Vou Lá Visitar Pastores*, o livro que fundiu as diferentes experiências de visitar os pastores durante anos seguidos.

Em contraste com as nebulosas fronteiras espaciais da escrita que desenvolveu entre o campo e outros locais de trabalho, compelido pelo desfasamento no acesso aos resultados do uso da sua máquina fotográfica, as fotografias aparecem muito vagamente neste processo — elas ganham um papel preponderante tanto depois do trabalho de campo como longe dele. Apenas na cidade Carvalho poderia aceder a lojas de revelação que lhe permitissem ver as fotografias resultantes. O seu arquivo também contém indícios de revelação fotográfica em França, após a sua estadia de 1994. No uso posterior de Carvalho das imagens de campo para o que se tornaria a sua monografia ilustrada, *Vou Lá Visitar Pastores*, este desfasamento temporal e espacial realça a relevância da distância do campo, quando a sua ‘ruminação’ tanto da experiência de campo como da investigação histórica se tinha já estabilizado numa versão escrita. Discuto este processo em mais detalhe abaixo.

Vislumbres de um repertório: a publicação inicial de Carvalho das suas fotografias de campo

Durante o seu trabalho de campo anual com comunidades pastoris Ovakuvale durante os anos 90, Carvalho fez mais de 1000 fotografias, distribuídas por 42 rolos. No final dessa década, publicou um dos seus livros etnográficos mais intrigantes, *Vou Lá Visitar Pastores*, que é ilustrado com algumas dessas imagens. A edição original tem cerca de 370 páginas, e inclui 55 imagens e um maravilhoso esboço aéreo que mapeia a região abordada. O subtítulo situa tanto o tipo de livro que o leitor pode esperar como o período temporal em que foi criado: “Uma exploração epistolar de uma viagem angolana pelo território Kuvale (1992-1997)”.

Em relação aos padrões académicos convencionados na antropologia, *Vou Lá Visitar Pastores* tem duas características experimentais principais. Por um lado, a sua escrita envolve-se criativamente com algumas das consequências da chamada crise de representação que ocorreu na década de 1980,¹⁶ descartando algumas das convenções académicas clássicas da disciplina por uma forma literária mais aberta. O texto resulta de uma multiplicidade de fontes, combinando um extenso trabalho de campo contemporâneo com pesquisa de arquivo e leituras etnográficas históricas através de um dispositivo que cruza ficção com realismo: flui como mensagens gravadas em cassetes para um amigo que não tinha conseguido acompanhar a viagem com o narrador à região, para se encontrarem com os pastores transumantes que a habitam. Comprimindo criativamente várias viagens de campo e métodos de pesquisa, as imagens incluídas no livro surgem tratadas graficamente, outro dispositivo incomum por

16 Clifford, J., & Marcus, G. (1986). *Writing Culture: The Poetics and Politics of Ethnography*. University of California Press.

padrões disciplinares antropológicos. Em *Vou Lá Visitar Pastores*, as imagens foram submetidas a elevados contrastes e impressas sem cor nem escala de cinzentos. Ao evitar imprimir mais de um tom, a transformação aparece como uma forma criativa de ultrapassar limitações editoriais, com a sua apresentação a produzir uma estética radicalmente diferente tanto da habitual fotografia etnográfica como humanista sobre temas rurais africanos, nos quais o realismo tem uma dimensão importante.¹⁷

Anteriormente introduzi a forma como Carvalho começou a delinear a escrita deste livro enquanto se encontrava no terreno. Os materiais de pré-produção existentes no espólio, compostos por 37 páginas com cerca de 109 imagens em alto contraste, enviadas por fax no início de Abril de 1999 e por um plano de duas páginas, sugerem um processo radicalmente diferente em relação às suas ilustrações. A sua experimentação com as imagens parece ter começado não só depois de ter já atingido um manuscrito final, mas também parece ter ocorrido bastante perto da altura do lançamento do livro pela editora, que aconteceu no início de Maio de 1999. As ‘provas’ intermédias anotadas — como comecei a chamar-lhes por as páginas terem as linhas de corte para impressão gráfica — mostram uma seleção preliminar feita a partir do seu material fotográfico integral mais ampla do que aquela que acabou publicada. O plano que Carvalho concebeu mostra que estas cerca de 109 imagens são uma espécie de repertório feito já a pensar no manuscrito, delineando subgrupos temáticos de tamanho variável. As anotações a lápis nesse plano configuram uma segunda fase para a escolha da imagem que melhor retrata a sua escrita sobre um determinado tema, revelando o papel do manuscrito finalizado como decisivo para a decisão final. O livro publicado revela ainda uma terceira fase em relação ao plano e suas anotações manuscritas, um outro processo de triagem em que algumas imagens foram descartadas, tornando visível como o processo de ilustração aparentemente rápido foi bastante complexo.

A combinação entre as anotações de Carvalho sobre as provas intermédias de imagens altamente contrastadas e o plano também ele anotado mostram a sua decisão de incorporar as imagens tematicamente no texto. Assim, quando Carvalho escreve sobre cemitérios, aparece uma imagem de um cemitério (Figura 5); na página em que descreve a flora do deserto e escreve sobre uma planta específica — fornecendo também o seu nome científico —, exhibe uma imagem de campo de tal planta. De forma semelhante ao estudo de Chris Wingfield (2012) sobre a escolha de Max Gluckman em publicar algumas imagens reordenadas relativas à inauguração da ponte no seu famoso texto propondo uma abordagem processual ao evento, o propósito de Carvalho parece não ter sido condicionado pela produção temporal

17 Estando ausente uma inclinação surrealista, o dispositivo tem ainda algumas afinidades com alguns dos desenhos a tinta anteriores de Carvalho (tal como *As Portas do Kalahari* — 1978a; ou *Um Jaga atravessou a Nação* — 1978b) publicadas no seu livro de poesia, *Sinais Misteriosos... Já Se Vê...* (1979), enquanto realizava a sua série documental sobre os agropastoralistas Ovanyaneka, ‘*Presente Angolano, Tempo Mumuila*’, de 10 episódios (1979).

das fotografias. Pelo contrário, ele escolheu imagens de um vasto repertório, que engloba todas as suas estadias de campo, pensando no potencial de cada imagem como elemento visual para a viagem comprimida que construiu no livro.

O plano de duas páginas de Carvalho mostra a ideia inicial de usar 61 ilustrações ao longo da narrativa do livro. Três delas estão associadas a diferentes tipos de indecisões. Uma refere-se a uma indecisão entre duas imagens: a de um pastor com recipientes de ordenha (Figura 2), ou a de Batupo, um dos seus colaboradores Ovakuvale mais próximos, com um recipiente de ordenha. Outra é sobre a escolha entre uma imagem de um *elao*, o lugar do fogo sagrado num assentamento cercado permanente, ou a do interior de uma *onganda*, um assentamento permanente, dando uma perspetiva mais alargada deste que a anterior. A restante diz respeito às condições da viagem, e a escolha entre uma imagem com o seu jipe longe no horizonte, ou uma imagem onde Paulino, o seu assistente de investigação, está longe, perto do jipe, de costas para a câmara. A numeração manuscrita que liga as imagens nas provas às orientações descritivas do plano fornece algum contexto de campo para esse repertório intermédio impresso, que reúne imagens sob o mesmo tema que Carvalho depois escolheu para a sua seleção final, e permite prosseguir dois itinerários, um relacionado com o campo de Carvalho e o outro com a sua escolha editorial das imagens.



VLVP: CARVALHO, Rui Duarte de Carvalho. *Vou Lá Visitar Pastores*. Lisboa: Cotovia, 1999.

Figura 3

Um empreendimento seletivo

Nota: Visualização do processo de seleção de Carvalho, gerado pela combinação entre a sua produção fotográfica, das provas intermédias e do livro. Assinalado nesta tira do rolo 17w/1994K, estão as fotografias que permaneceram arquivadas, uma imagem intermédia e uma imagem final. Ambas as imagens coloridas retratam mulheres colocando um velho corno de Oholongo na thifa (altar cerimonial) como forma de recompensa a um espírito que exige ser alimentado em especial por este animal para deixar uma mulher nesta casa.

A transformação gráfica das imagens de campo em *Vou Lá Visitar Pastores* contrasta com alguns dos usos subsequentes dessas imagens entre os Ovakuvale para eventos e empreendimentos em que Carvalho colaborou. Compreendendo uma série de eventos de natureza efêmera, começo por discutir a adaptação do livro numa peça de teatro.

Princípios seguidos na conversão de um livro numa peça de teatro

Alguns anos após a publicação de *Vou Lá Visitar Pastores*, Carvalho acolheu a ideia de o ver adaptado numa peça de teatro homónima — que surgiu em 2003 a partir de um programador cultural sediado em Lisboa, interessado em mostrar uma vasta gama de criações contemporâneas de várias geografias. Carvalho trabalhou em estreita colaboração com o dramaturgo convidado para adaptar o seu livro numa peça de teatro.¹⁸

Comprimindo ainda mais a viagem literária que resultou do trabalho de campo de longa duração de Carvalho entre os Ovakuvale, a peça manteve a estrutura do livro. Para criar o ambiente para o texto, a peça aproveitou toda a gama de recursos que Carvalho tinha gerado no campo. A peça recorreu a gravações de som e vídeo do autor, e também a sua fotografia e desenhos, para sustentar um monólogo configurado como uma espécie de palestra sobre os Ovakuvale — o que o dispositivo narrativo do livro de cartas faladas facilita. Sendo adequadamente descrito como uma palestra-teatro, trouxe o universo dos Ovakuvale para o palco com o apoio de um grande ecrã, que alternava entre a apresentação em tempo real controlada pelo ator e a exibição de imagens e vídeos pré-selecionados. Pareceu mais convincente mostrar as imagens de campo com um filtro suave para projetar os Ovakuvale e o seu universo na mente do público presente, do que usar o filtro intenso incorporado na publicação do texto original.

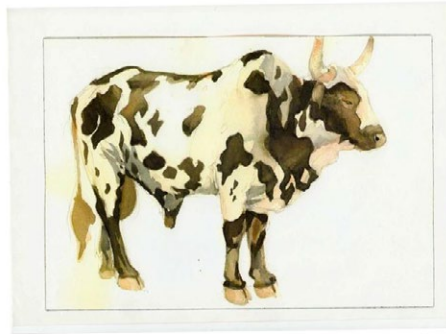
Cerca de dois anos após a sua estreia, o dramaturgo Rui Guilherme Lopes refletiu que a peça poderia parecer demasiado uma palestra para os apreciadores de teatro e demasiado uma peça de teatro para os antropólogos (Lopes, 2006). No entanto, poderia também funcionar ao contrário, dando uma lição perspicaz tanto sobre antropologia como sobre teatro. Partilhando a intenção de Carvalho com o livro como uma experiência em etnografia, esta oportunidade pode assim também ser vista como uma experiência tanto em etnografia como em teatro. A peça de teatro foi também importante para o reconhecimento público mais vasto da obra de Carvalho, promovendo a disseminação mais ampla da sua etnografia sobre os Ovakuvale para um público mais alargado, de uma maneira que o livro só poderia alcançar de

18 O então diretor artístico de uma instituição cultural estatal, Culturgest, há mais de uma década, António Pinto Ribeiro (n. 1956), convidou um ator para fazer um monólogo baseado no livro, o qual por sua vez se associou a um dramaturgo, a um cenógrafo, e a um designer de som.

forma mais limitada. Estreada em Lisboa em 2004, a peça foi apresentada em várias cidades portuguesas nos anos seguintes e também circulou, por exemplo, no Brasil e em Moçambique (Figura 4). De facto, Lopes menciona a sua expectativa de que a peça criasse um desejo no seu público de ler o livro (Lopes, 2006).

Figura 4
Justaposições teatrais

Nota: Aguarela de um Dumenthu, um touro castrado, usada para a promoção da peça na Culturgest, em Lisboa, 2004, com base num fotograma do rolo R17w/1994K, imagem que aparece filtrada no livro *Vou Lá Visitar Pastores* (p. 271). Em baixo, encontra-se uma versão filtrada de uma fotografia de campo a cores do rolo R37w/1995, tirada durante um encontro de abate e consumo de carne, usada num postal que anunciava uma encenação posterior da peça, ao lado do desenho de Carvalho inspirado na mesma.



A peça de teatro foi o primeiro de alguns projetos em colaboração, oportunidades para Carvalho apresentar a sua etnografia sobre os Ovakuvale, dando-lhe a possibilidade de perceber como audiências não familiarizadas ora com o seu trabalho, ora com os pastores do Sul de Angola se envolveriam com um empreendimento etnográfico relacionado. De seguida, discuto o envolvimento de Carvalho na curadoria de duas exposições sobre o seu trabalho: *Sem Rede*, comissariada por Nuno Porto em 2005, em Coimbra; e *Dei-me Portanto a um Exaustivo Labor*, comissariada por José Fernandes Dias em 2008, em Lisboa. Realizadas em Portugal, a peça fez parte da programação associada de ambas. Para além disso, foram colegas antropólogos que comissariaram as duas exposições.

Espelhos invertidos: as abordagens curatoriais às fotografias de campo, feitas entre os Ovakuvale, nas duas exposições

Nenhuma das exposições temporárias foi uma exposição de fotografia em si, mas em ambas as fotografias de campo assumiram um papel substancial, aparecendo novamente como dispositivos relevantes para a difusão pública da sua etnografia sobre os Ovakuvale. As exposições incluíam diferentes apresentações de impressões na dimensão hoje comum ao consumidor (10x15), mas a de 2008, *Dei-me Portanto...*, também incluía um outro dispositivo de exibição, que abordarei mais à frente. Diferenças à parte, as exposições partilharam algumas semelhanças, como o recurso à escrita de Carvalho para os seus títulos. Ambas as exposições também desenvolveram dispositivos para apresentarem Carvalho e o seu trabalho, colocados antes que o público encontrasse as imagens, tentando assim fornecer ao visitante um contexto interpretativo prévio ao universo dos Ovakuvale retratados.

Separadas no tempo por um par de anos, as exposições surgiram a partir de diferentes arranjos institucionais, tendo a primeira tido lugar num museu universitário, e a segunda num centro cultural, em diferentes cidades portuguesas. Nuno Porto (2008a) reflete como os mesmos materiais podem ser usados para fornecer significados diferentes de acordo com os contextos em que são expostos. Tal reflexão ajuda a situar alguns elementos de espelhamento invertido nestas exposições, ambas contando com a plena cooperação de Carvalho. A exposição *Sem Rede*, de 2005, por exemplo, começava com o contexto contemporâneo do trabalho etnográfico de Carvalho, e o seu itinerário terminava no trabalho cinematográfico prévio de Carvalho na mesma região. A exposição de 2008 seguiu uma estrutura temporalmente mais progressiva — situando primeiro várias das obras anteriores de Carvalho, depois abrindo para o seu empreendimento etnográfico entre os Ovakuvale. Rigorosamente falando, no entanto, os visitantes podiam escolher entre dois módulos dispostos em paralelo.

Sendo ambos os curadores antropólogos e professores universitários, as diferentes abordagens destas exposições refletem as suas respectivas especializações e interesses. Durante cerca de uma década, Porto tinha vindo a explorar o campo da antropologia dos museus em Coimbra, promovendo uma série de exposições combinando o ensino e a prática museológica. Na Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa, Dias tinha vindo a ocupar-se com a antropologia da arte através de uma prática baseada na curadoria, em especial no domínio da arte africana. Ambas as exposições resultaram dos diferentes objectivos a que se propuseram, dos meios à disposição de cada e, o que é importante, do seu público alvo.

Porto (2008a) discutiu como a sua abordagem curatorial no museu universitário esteve sempre menos preocupada em alcançar um público mais vasto do que em encontrar dispositivos conceptuais que dialogassem com os debates em curso da disciplina sobre exposições em museus. A curadoria de 2008 de Dias enquadra-se na sua trajetória curatorial relacionada com a África contemporânea, mas o convite original surgiu do programador do muito

visitado centro cultural, António Mega Ferreira, um apaixonado por literatura em geral, e grande admirador da obra literária de Carvalho. À semelhança da ideia que orientou a peça de teatro alguns anos antes, a exposição de 2008 visava fazer com que a obra de Carvalho chegasse a um público mais vasto. *Dei-me Portanto...* conseguiu viajar para Angola no ano seguinte, sendo acompanhada por um colóquio que reuniu um conjunto mais amplo de especialistas angolanos para discutir a obra de Carvalho do que a versão de Lisboa. No entanto, o programa em Angola não incluía as sessões dos filmes de Carvalho, nem a peça teatral, que tinham tido lugar em Lisboa — eventos com maior potencial de atingir um grande público.

As duas exposições têm uma presença invertida no arquivo de Carvalho: a grande quantidade de materiais de pré-produção relacionados com a exposição *Dei-me Portanto...* (2008) contrasta com o facto de da exposição *Sem Rede* (2005) haver somente os materiais criados para a sua divulgação. Alguns dos envelopes identificados com as diferentes secções da exposição de 2008 contêm os originais usados, outros congregam conjuntos que foram expostos em vitrinas, e outros reúnem materiais de pré-produção para a impressão de longos rolos para exposição. Mostrando o papel de Carvalho na seleção das imagens e textos apresentados nas suas várias secções, esses envelopes combinam conjuntos de impressões fotográficas e de pedaços de papel com as suas notas manuscritas em texto dactilografado. Os materiais relacionados com a exposição de 2005 consistem apenas em cópias de um catálogo em braille e folhetos institucionais de promoção, pelo que é muito útil que o curador Porto tenha refletido sobre ela em artigos académicos.

Porto (2008a) destaca o papel preponderante que as fotografias de campo feitas entre os Ovakuvale desempenharam como o dispositivo central para promover a sensação do público estar perante uma instalação etnográfica em vez de uma exposição no sentido convencional.¹⁹ Após uma introdução da escrita e da oralidade do autor, as fotografias apareceram ao longo de uma parede em folhas próprias de armazenamento com bolsas de plástico, como se estivesse em exposição todo o material de um arquivo. Constituindo um corredor com vislumbres da experiência de campo de Carvalho capturada pela sua câmara fotográfica, as imagens retratavam o quotidiano dos Ovakuvale e ocasiões especiais. Na brochura da exposição seguinte, de 2008, Porto menciona que o arquivo fotográfico organizado por Carvalho o tinha impressionado a tal ponto que ele decidiu usá-lo como um dispositivo de exposição (Porto, 2008b). Hoje contudo, as fotografias organizadas tematicamente desapareceram do conjunto de materiais arquivados por Carvalho — em contraste por exemplo, com Isaac Schapera que, embora não tenha publicado muitas das suas fotografias de campo durante a sua

19 Este evento fez parte de uma semana cultural da Universidade de Coimbra dedicada ao mundo lusófono, incluindo uma série de actividades relacionadas com o trabalho de Carvalho. Carvalho tinha sido professor convidado no Departamento de Antropologia da Universidade no ano lectivo de 2000-2001.

vida, as manteve cuidadosamente categorizadas e legendadas no seu arquivo (Comaroff et al., 2007, p.1). Será cruzando com os materiais de pré-produção da exposição de Carvalho de 2008 que podemos vislumbrar o que poderiam ter sido essas categorias.

Enquanto a exposição de 2005 tratou da ideia de transpor todo um arquivo fotográfico produzido através de trabalho de campo desenvolvido ao longo de vários anos, uma secção substancial da exposição de 2008 consistiu na exibição de longos rolos de papel vegetal na parede, interligando imagens escolhidas com frases de alguns dos livros de Carvalho já publicados. As seleções combinaram imagens e textos em tamanhos de maior dimensão que 10x15, envolvendo um processo sofisticado de intervenção na sua composição para invocar a obra de Carvalho. Constituindo uma retrospectiva mais ampla de um autor multifacetado, os rolos incluíam como temas relacionados com Ovakuvale, pastores, mulheres, paisagens, gado, carne, cemitérios, rochas. Por outras palavras, os temas centrais que já tinham surgido no livro *Vou Lá Visitar Pastores*, de 1999: a paisagem semi-árida, uma abordagem de género, e atividades sociais centrais como o abate de gado e o consumo de carne.



Figura 5
Uma série de camadas

Nota: Sequências feitas a partir de diferentes câmaras (topo: cor r7w; base: r8w, B&W) durante a visita de Carvalho a um cemitério na sua estadia de 1993, justapostas com usos posteriores pelo autor: arquivo (filtro branco), provas intermédias de 1999 (filtro verde), livro de 1999 (filtro amarelo), exposição de 2008 (não filtrado) e um desenho que revela o que chamo de um “salto de imaginação”. As suas notas de campo mostram que esta visita o impressionou profundamente; o esboço de 1999 indica que Bahiputa, um dos colaboradores Ovakuvale que Carvalho conheceu primeiro na sua juventude, o acompanhou.

Discuto agora brevemente o ‘salto de imaginação’ presente em alguns dos desenhos e aguarelas de Carvalho com base em algumas das imagens de campo que fez entre os Ovakuvale.

Imagens e apresentações estratificadas: fotografia de campo e desenho

Se as fotografias de campo entre os Ovakuvale de Carvalho podem ser genericamente datadas ao seu principal período de trabalho de campo entre 1992 e 1997, os seus desenhos e aguarelas com base nestas são mais complicados de situar por aproximação. A experimentação de Carvalho com a reapropriação de fotografias de campo aparece como uma outra forma de ele pensar retrospectivamente na sua experiência de campo, uma prática que parece ter desenvolvido em diferentes alturas. Carvalho também explorou três tópicos principais nestas técnicas: Luanda, tanto a partir da sua casa de longa duração, como depois também de um hotel no centro da cidade; a paisagem desértica do sul e os seus vestígios de pedras e madeiras; e os pastores Ovakuvale. Nos últimos anos da sua vida investiu bastante tempo na prática de aguarelas, mas a data escrita à mão numa das suas aguarelas relacionadas com os Ovakuvale mostra um compromisso já anterior, que parece partilhar a natureza temporal inversa da sua experiência de ilustrar o seu livro de 1999.²⁰ Mostrando um salto imaginativo da fotografia que o inspirou, o desenho intitulado “A noite vem da esquerda”, que transmuta a hora do dia retratada na fotografia, foi feito oito meses após a sua primeira viagem, e três meses antes da viagem seguinte — ou seja, num período inicial do seu trabalho de campo, que depois se estendeu por vários anos.



Figura 6
Um salto imaginativo I

Nota: Primeiro fotograma não publicado do rolo 15w/1993 e aguarela relacionada. Este rolo retrata o gado de madrugada à espera que a ordenha termine para ser liberto do seu kraal, num acampamento temporário. Carvalho pintou várias aguarelas inspiradas em muitos dos fotogramas que se lhe seguem, retratando o gado à espera.

20 A imagem usada na capa de *Aviso à Navegação* (INALD, 1997), um livro que reúne ensaios sobre os Ovakuvale, é também uma aguarela, guardada no arquivo pessoal de Carvalho. No entanto, o fotograma em que se inspirou parece estar em falta.

Para Carvalho, desenhos e aguarelas eram uma prática visual que não só o ligava à sua experiência de terreno entre os Ovakuvalé, mas também lhe permitia pensar em ressonâncias. Criou frequentemente desenhos e aguarelas para dirigir o olhar, mas também deu alguns saltos imaginativos. Chris Morton (2018, p.10) propõe o termo ‘graficalização da descrição’ para entender como o curador de museu Henry Balfour (1863-1939) se relacionava com a sua fotografia de campo através de uma prática de desenho que dirige o olhar. A prática de Carvalho de desenhar artisticamente a partir do que foi fotograficamente inscrito responde melhor em diversas situações à noção de ‘educação da atenção’ (Ingold, 2001), um processo que envolve ‘trabalhos de maturação’ dinâmicos e uma capacidade de experimentar diferentes formas de expressar a sua experiência de trabalho de campo, muitas vezes fundamentada na sua fotografia de campo.

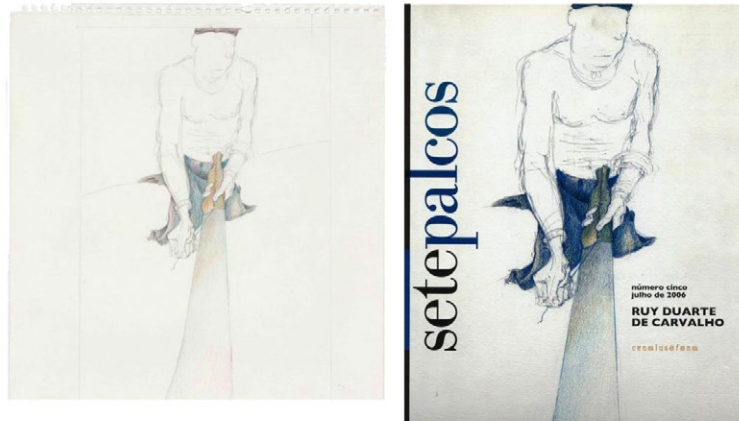


Figura 7
Um salto imaginativo II

Nota: Dois fotogramas de R26w/1994E, justapostos com um desenho sem data e a capa de *SetePalcos* (2006), num número dedicado à sua obra. Carvalho fotografou outras situações semelhantes em estadias anteriores; este desenho parece inspirado em ambos os fotogramas, em vez de emular uma única imagem.

Existem duas publicações impressas nas quais Carvalho forneceu conjuntos de imagens, tanto das suas fotografias de campo, como desenhos e aguarelas criados com base nas primeiras: para a edição especial resultante da semana cultural da Universidade de Coimbra que incluiu a

exposição de 2005, e para a brochura da exposição de 2008, em Lisboa.²¹ Ambas as publicações ricamente ilustradas combinam textos de Carvalho e de vários investigadores que discutem a sua produção cultural diversificada, engajando-se com o seu trabalho nas áreas da literatura, antropologia e cinema. Representando todo o tipo de envolvimento de Carvalho com as suas imagens de campo, estas publicações enriquecem a compreensão da sua abertura à experimentação com a visualidade. É uma pena que o arquivo pessoal de Carvalho só tenha hoje uma cópia a preto e branco do número da revista editada em 2006, que se encontra esgotado.

Para finalizar, apresento duas outras criações de Carvalho, dois saltos de imaginação distintos em relação às suas fotografias de campo feitas entre os Ovakuvale. Mostrando imagens que até agora parecem ter permanecido no seu arquivo pessoal, ensinaram-me uma lição sobre a “educação da atenção” necessária para lidar com o trabalho caleidoscópico de Carvalho e a sua fotografia de campo entre os Ovakuvale. A primeira vez que olhei para estes desenhos, liguei-os a outras experiências que desenvolveu durante ou mesmo antes da sua fase cinematográfica, próxima do período após a independência de Angola. Só depois de me envolver atentamente com as fotografias de campo entre os Ovakuvale é que me apercebi do meu erro.

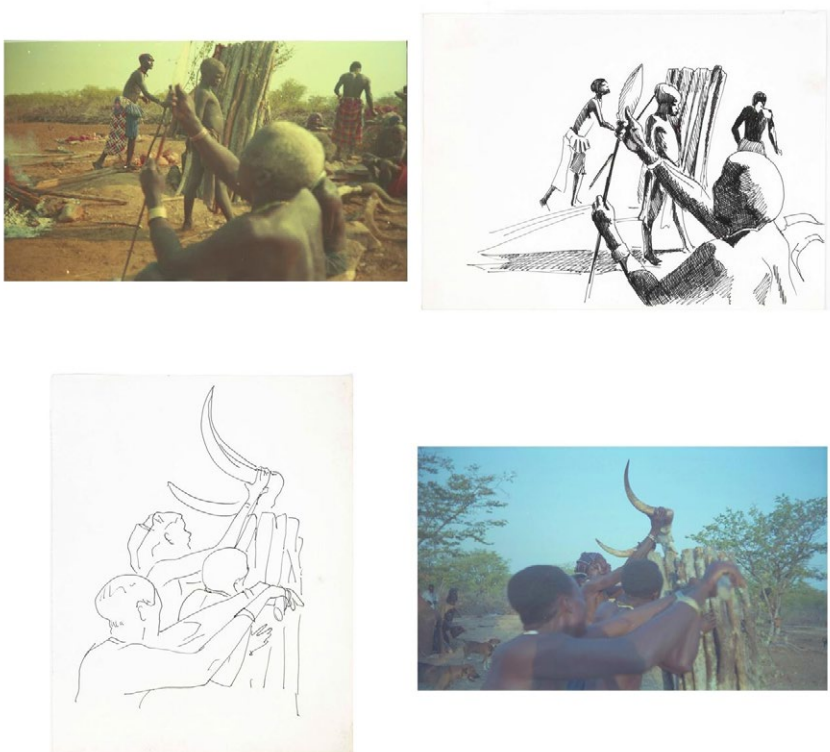


Figura 8
Um salto imaginativo III

Nota: Fotograma de r30w/1994G e r32w/1994O, justaposto com esboços de tinta sem data de Carvalho. A fotografia no topo retrata uma reunião de abate e consumo de carne e a de baixo retrata os esforços colectivos para colocar os chifres de um animal abatido numa *thifa*.

21 ‘Ruy Duarte de Carvalho’, *SetePalcos 5* (Cena Lusófona, 2006) inclui também um par de fotogramas de filmes anteriores de Carvalho e seis fotografias de Rute Magalhães, feitas durante as filmagens — todas elas aparecendo também na exposição de 2005 — e uma ilustração relacionada com a peça de teatro encomendada pela Universidade de Coimbra a um grupo de teatro local, os editores responsáveis pelo volume. A brochura da exposição de 2008 inclui imagens de viagens posteriores ao sul de Angola e ao norte da Namíbia.

Este capítulo abordou as vivências das imagens de campo proporcionadas por um etnógrafo já falecido, Ruy Duarte de Carvalho, debruçando-se sobre a articulação entre a sua atual existência arquivística e usos efêmeros e duradouros durante a vida do seu criador. Emergindo de uma prática de documentação conduzida ao longo do trabalho de campo extensivo entre os Ovakuvale nos anos 90, os vários usos que fez dessas imagens mostram a abertura de Carvalho para experimentar com o visual como uma dimensão valiosa para comunicar os seus conhecimentos etnográficos a vários tipos de público, em várias alturas posteriores.

A sua prática de fotografia de campo entre os Ovakuvale na década de 1990 foi seguida de usos distintos para a divulgação do seu trabalho etnográfico relativo a estes pastores transumantes no sul de Angola: uma monografia etnográfica experimental que incorpora uma seleção de imagens de campo em alto contraste (1999), uma peça de teatro (2004), duas exposições em que colaborou (2005, 2008) e um número de uma revista (2006). Propus uma compreensão da produção de campo de Carvalho para destacar princípios orientadores nestes usos posteriores das imagens que aí gerou.

Para recuperar os usos em vida por um etnógrafo, recorri à presente versão incompleta do seu arquivo pessoal considerando como este medeia a sua prática com fotografia de campo nas suas várias ocorrências. Demonstrando a contínua abertura de Carvalho para pensar através da sua documentação visual de campo em relação aos usos múltiplos e diferenciados que fez destas em vida, trouxe um conjunto de questões sobre os usos contemporâneos da fotografia de campo em antropologia, nomeadamente diversas formas de colaborações para divulgar a sua etnografia e as suas interligações ora com o público académico, ora um público mais geral.

Tomando a prática de Carvalho como regida por formas de relacionamento entre os seus métodos e experiência de campo e a sua divulgação pública, este artigo revelou o imaginário particular que Carvalho assumiu para a sua etnografia sobre os Ovakuvale. Analisando as outras vidas das suas imagens para pensar através da sua abordagem etnográfica aos Ovakuvale, pude estabelecer progressivamente o que caracteriza o seu estilo fotográfico de campo. Seguindo diferentes ocasiões e iniciativas, moldou uma compreensão sobre como Carvalho olhava para estas suas imagens como continuamente fornecendo elementos visuais enriquecedores para a sua etnografia sobre os Ovakuvale, dando ou mediando outras vidas a algumas dessas suas imagens.

Estudei a fotografia de campo feita entre os Ovakuvale por Carvalho em combinação com uma vasta gama de usos durante a sua vida, relacionando fotografias arquivadas com usos variados que as fizeram circular dentro e fora do seu arquivo para fins etnográficos. Encontrando o arquivo de Carvalho cheio de pistas ora esclarecedoras, ora enganadoras relativamente à dimensão temporal, trabalhei por aproximação. Para olhar para a produção fotográfica de Carvalho, combinei leituras dos seus diários de campo dactilografados como um recurso importante para rastrear as circunstâncias da sua produção visual simultânea, o que me permitiu fazer um relato baseado numa reordenação provisória, progressiva e não

definitiva dos materiais disponíveis. Para reconstruir usos posteriores, analisei componentes físicas no arquivo, nomeadamente um conjunto de provas e planos intermédios para o seu primeiro livro ilustrado e materiais existentes criados para exposições, com os traços públicos deixados por estas.

Em vez de seguir uma discussão temporal linear das ocorrências posteriores em que Carvalho ativou as imagens sobre o contexto dos Ovakuvale, debrucei-me sobre diferentes dimensões entre elas, e discuti os processos variáveis que convergiram nas suas apresentações finais — desta forma espero ter destacado tanto a progressiva compreensão de Carvalho sobre o seu próprio trabalho, como o contexto em que esses princípios tiveram lugar. Para além da ocorrência progressiva de apresentações permanentes e efémeras, a sua prática ocasional de criação de aguarelas inspiradas nas imagens de campo desenvolveu-se em diferentes momentos, e não só envolveu diferentes temporalidades embutidas tanto no seu trabalho como no seu arquivo pessoal, como também um processo contínuo de amadurecimento. As diferentes temporalidades — os momentos em que os projetos discutidos tiveram lugar — abriram caminhos nos quais o envolvimento de Carvalho com as suas imagens feitas entre os Ovakuvale se parece ter baseado numa educação gradual e não pré-determinada da sua atenção. Por fim, tentei proporcionar composições visuais que retratassem os usos variáveis que Carvalho fez das imagens que fez entre os Ovakuvale durante mais de uma década após essa experiência, guiada pela ideia de revelar tanto as impurezas que o tempo lhes acrescentou, como vislumbres do universo Ovakuvale.

Referências

- Almeida, M. V. de. (2008). Antropologia e Literatura: A Propósito e Por Causa de Ruy Duarte de Carvalho'. Em J. F. Dias (Ed.), *Brochura do Ciclo Ruy Duarte de Carvalho: Dei-Me Portanto a Um Exaustivo Labor* (pp.12-13). CCB.
- Amselle, J-L., & M' Bokolo, E. (1985). *Au Coeur de l'ethnie: Ethnies, Tribalisme et Etat En Afrique*. Découverte.
- Bank, A. (2008). *The Life, Work and Legacy of Monica Hunter Wilson (1908-1982)*. FHSER.
- Behrend, H. (2015). "Celebrating Life": The Construction of Photographic Biographies in Funerary Rites among Kenyan Christians. In C. Morton, & D. Newbury (Eds.), *The African Photographic Archive: Research and Curatorial Strategies* (pp. 77-94). Bloomsbury.
- Birmingham, D. (2002). Angola. In P. Chabal (Ed.), *A History of Postcolonial Lusophone Africa* (pp. 137-184). Indiana University Press.
- Carvalho, E., Carvalho, L., e Ponte, I. (2016). *RDC Virtual*. 10 vídeos [Canal Vimeo]. Repositório digital de filmes. www.vimeo.com/rdcvirtual
- Carvalho, R. D. de. (1975). *Uma Festa para Viver*. PB, 16mm. Documentário. Televisão Popular de Angola. vimeo.com/157407906
- Carvalho, R. D. de. (1977). *Como se o mundo não tivesse leste*. União dos Escritores Angolanos/Limiar.
- Carvalho, R. D. de. (1978a). *As Portas Do Kalahari*. Casa Comum. Fundação Mário Soares. <http://casacomum.org/cc/visualizador?pasta=11183.001.001>
- Carvalho, R. D. de. (1978b). *Um Jaga Atravessou a Nação* [Desenho a tinta]. Disponível em <http://casacomum.org/cc/visualizador?pasta=11180.017.001>
- Carvalho, R. D. de. (1979). *Presente Angolano, Tempo Mumuilá. 10 episódios*. PB e Cor, 16mm. Documentário. TPA.
- Carvalho, R. D. de. (1982). *Nelisita: narrativas nianeka*. B&W, 16mm [Filme de Ficção]. Instituto de Cinema Angolano. Vimeo. www.vimeo.com/154832740
- Carvalho, R. D. de. (1999). *Vou Lá Visitar Pastores: Exploração Epistolar de Um Percorso Angolano Em Território Kuvala (1992-1997)*. Cotovia.
- Carvalho, R. D. de. (2002). *Os Kuvala Na História, Nas Guerras e Nas Crises (Artigos e Comunicações, 1994-2001)*. Editorial Nzila.
- Carvalho, R. D. de. (2006). 'Falas & Vozes, Fronteiras & Paisagens... — Escritas, Literaturas e Entendimentos'. *Sete Palcos*, 5.
- Casa Comum/FMS. (s/d). Arquivo: Ruy Duarte de Carvalho. http://casacomum.org/cc/arquivos?set=e_11121
- Comaroff, J. L., Comaroff, J., & James, D. (Eds.). (2007). *Picturing a Colonial Past: The African Photographs of Isaac Schapera*. University of Chicago Press.
- Dias, J. F. (2008). Dei-me portanto a um exaustivo labor. Em J. F. Dias. (Ed.), *Brochura do Ciclo Ruy Duarte de Carvalho: Dei-me portanto a um exaustivo labor* (p.3). CCB.
- Didi-Huberman, G. (2017). *The Surviving Image: Phantoms of Time and Time of Phantoms: Aby Warburg's History of Art*. The Pennsylvania State University Press.
- Dictionary of African Biography*. (2012). Ruy Duarte de Carvalho. In *Dictionary of African Biography*. Retrieved January 4, 2022, from <https://www.oxfordreference.com/display/10.1093/acref/9780195382075.001.0001/acref-9780195382075-e-0417?rkey=REWNxW&result=417>
- Duarte, R. (1979). *Sinais Misteriosos... Já Se Vê...* Edições 70.
- Edwards, E. (2012). Objects of affect: Photography beyond the image. *Annual Review of Anthropology*, 41, 221-234. <https://doi.org/10.1146/annurev-anthro-092611-145708>
- Evans-Pritchard, E. E. (1940). *The Nuer, a Description of the Modes of Livelihood and Political Institutions of a Nilotic People*. Clarendon Press.
- Ingold, T. (2001). From the transmission of representation to the education of attention. In H. Whitehouse (Ed.), *The Debated Mind: Evolutionary Psychology versus Ethnography* (pp.113-153). Berg.
- Kopytoff, I. (1987). *The African Frontier: The Reproduction of Traditional African Societies*. Indiana University Press.
- Lopes, R. G. (2006). Eu digo que te vais lá visitar, entre os pastores. *Sete Palcos*, 5 (pp. 54-55).
- Lucas, J. (2008, fevereiro 18). Ruy Duarte de Carvalho: Pela miscigenação das artes. *Arte Capital*. <http://www.artecapital.net/opiniao-61-joana-lucas-ruy-duarte-de-carvalho-pela-miscigenacao-das-artes>
- Morton, C. (2012). Double Alienation: Evans-Pritchard's Zande & Nuer Photographs in Comparative Perspective. In R. Vokes (Ed.), *Photography in Africa: Ethnographic Perspectives* (pp. 33-55). James Currey.
- Morton, C. (2018). *The Graphicalization of Description: Drawing and Photography in the Fieldwork Journals and Museum Work of Henry Balfour*. 10.
- Instituto Camões. (2009, fevereiro 11). Ele é essas coisas todas. *Jornal de Letras*, (135). <https://www.instituto-camoes.pt/en/institucional/publications/jornal-de-letras-pt/ele-e-essas-coisas-todas>
- Oliveira, A. B., Ponte, I., & Lança, M. (2015). Um delicada zona de compromisso [Exposição]. Buala. <http://www.buala.org/pt/galeria/uma-delicada-zona-de-compromisso>
- Ponte, I. (2015). "Crafted Children": *An Ethnography on Making and Collecting Dolls in Southwest Angola* [Tese de Doutoramento não publicada]. Universidade de Manchester.
- Ponte, I. (2016). Catálogo RDC Virtual. Catálogo de Filmes. Disponível em <https://osf.io/r8xjg/>
- Ponte, I. (2019). Conhecer e animar o arquivo de RDC: Resultados de um processo de inventariação. In M. Lança (Ed.), *Diálogos com Ruy Duarte de Carvalho* (pp. 185-208). Buala & CEC-FLULisboa.
- Porto, N. (2008a). From Exhibiting to Installing Ethnography Experiments at the Museum of Anthropology of the University of Coimbra, Portugal, 1999-2005. In S. Macdonald & P. Basu (Eds.), *Exhibition Experiments* (pp. 175-196). John Wiley & Sons, Ltd. <https://doi.org/10.1002/9780470696118.ch8>
- Porto, N. (2008b). Ruy Duarte de Carvalho, Fotógrafo. In J. F. Dias (Ed.), *Brochura do Ciclo Ruy Duarte de Carvalho: Dei-Me Portanto a Um Exaustivo Labor* (pp. 14-15). CCB.
- Televisão Popular de Angola. (1975). *Uma festa para viver* [Vídeo Documentário em 16mm, preto e branco]. Vimeo. Recuperado de <https://vimeo.com/157407906>
- Wingfield, C. (2012). "Photographing "the Bridge": Product & Process in the Analysis of a Social Situation in Non-Modern Zululand. In R. Vokes (Ed.), *Photography in Africa: Ethnographic Perspectives* (pp. 56-80). James Currey.
- Zeitlyn, D. (2012). Anthropology in and of the Archives: Possible Futures and Contingent Pasts. *Archives as Anthropological Surrogates. Annual Review of Anthropology*, 41(1), 461-480. <https://doi.org/10.1146/annurev-anthro-092611-145721>

Biografia

Inês Ponte (Lisboa, 1979) é antropóloga visual, investigadora no ICS-ULisboa. Com enfoque em Angola, tem publicado na área da antropologia, da fotografia e do cinema, combinando perspectivas etnográficas e históricas. É autora do sitio virtual www.hisfotant.org.

ORCID ID: [0000-0001-8258-2646](https://orcid.org/0000-0001-8258-2646)

CIÊNCIA ID: [7A1D-21A1-8CB7](https://cienciaid.org/7A1D-21A1-8CB7)

SCOPUS AUTHOR ID: [57201331837](https://scopus.com/authid/detail.uri?authorId=57201331837)

Morada institucional: Instituto de Ciências Sociais, Universidade de Lisboa, Portugal. Av. Prof. Aníbal Bettencourt 9, 1600-189 Lisboa

Capítulo IV

Ruy Guerra, a poesia entre os seus¹

Ruy Guerra, the poetry among his people

Rita Chaves

Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências
Humanas, Universidade de São Paulo, Brasil
ritachaves@usp.br

Resumo: No conjunto das atividades em que Ruy Guerra tem investido o seu talento, a escrita poética ocupa ainda um espaço reduzido. Entretanto, pelas constantes referências em sua obra e em sua vida, percebe-se a importância da literatura no trabalho que realiza e na maneira de estar desse homem dividido entre muitas geografias. Com alguns companheiros de Moçambique, ele partilhou, desde a juventude, a crença na arte como um ato de rebeldia contra a ordem colonial. Em sua errância pelos três continentes, a palavra emerge como um instrumento de recomposição de uma identidade pautada pela divisão e, associada a outras modalidades artísticas, a poesia permanece como forma de interrogar o mundo e cultivar a relação com o universo político-estético em que Ruy se formou.

Palavras-chave: Ruy Guerra, poesia, Moçambique, insubmissão, errância

Abstract: Writing poetry occupies a reduced place among the activities in which Ruy Guerra invests his talent. Nevertheless, through the continuous references in his work and life, it is possible to understand the relevance of literature for this man divided into many geographies. In his youth, he used to share with his friends in Mozambique the conviction in art as an act of rebellion against colonialism. In his errancy through three continents, writing emerges as a mean to recompose his often divided identity and poetry. Along with other artistic expressions, remains his way to question the world and nourish the political and aesthetic universe in which Ruy built himself.

Keywords: Ruy Guerra, poetry, Mozambique, insubmission, errancy

O desafio de falar da escrita poética de Ruy Guerra, uma parte de reduzido lugar no excepcional conjunto de atividades que, segundo ele próprio a vida o levou a desempenhar, encontra o primeiro alento na imensa admiração que ele declara pela literatura e nos planos que anuncia de lhe dedicar muito maior atenção. Diante de uma vida tão impregnada pelo ritmo vibrante do cinema, parece difícil imaginar que possa se abrir um intervalo para o tipo de isolamento e aquela dose de monotonia comumente associada ao moroso e solitário exercício com a palavra que o trabalho literário exige. Entretanto as constantes referências, em tantas entrevistas e depoimentos, à literatura e à ideia de a ela reservar maior tempo acionam o desejo de dirigir os olhos a esse ofício que foi também uma porta importante para o universo da estética e da reflexão que se converteu, afinal, na energia identitária desse homem múltiplo sob vários aspectos.

Visceralmente ligado ao cinema, Ruy Guerra é um homem de muitos fazeres e de muitos lugares. Sua trajetória está ligada a três continentes. De origem lusitana, ele nasceu em Moçambique, estudou cinema na França e veio para o Brasil em fins dos anos de 1950, onde consolidou o seu percurso de cineasta. A saída da então colônia portuguesa no início da década de 1950 foi motivada pela repressão política que se adensava naqueles anos. Ao continente africano, ele voltaria já nos anos 70, para acompanhar o nascimento de um novo país — o seu. E para participar da gestação do cinema que o novo país solicitava.

1 Este artigo teve como ponto de partida a comunicação apresentada no *Colloque International Ruy Guerra et la pensée critique des images*, realizado no Institut National de Histoire de L' Art, em Paris, em outubro de 2015.

Em sua notável atuação como cineasta, Guerra não esconde sua ligação com a literatura. Os filmes baseados em obras de Gabriel Garcia Marques, Antonio Calado, Chico Buarque e, mais recentemente, Carlos Heitor Cony não deixam dúvidas quanto ao apreço pela prosa de ficção, paixão também confessada em diversas entrevistas. Em *Ruy Guerra: paixão escancarada*, biografia editada em 2017, Vavy Pacheco Borges comenta:

Ruy ainda não escreveu romance que o alçasse a literato, mas tem treinado ao longo dos anos. Começou na pré-adolescência, escrevendo e dando a ler aos amigos. Como muitos, ao se lançar nessa prática, inspirava-se nas aventuras de heróis de quadrinhos e ficção científica, que lia com fervor.” (Borges, 2017, p. 357)

É também por essa caudalosa biografia que podemos acompanhar o começo da formação do leitor e perceber que o convívio com a literatura começou cedo:

Foi nas revistas de quadrinhos *O mosquito* e *O papagaio* — nas quais descobriu o herói belga Tintim, ‘na sua luta mundo afora, contra as forças do mal’ — que Ruy começou sua carreira de leitor. Lembrou que usava calças tipo golfe, iguaizinhas às de Tintim. Foi fã do brasileiro Tico-Tico e seus Reco-Reco, Bolão e Azeitona. (...) Quando o pai arrematou para ele de segunda mão a coleção inteira de Jules Verne em leilão leu tudinho ‘sem falhar um só volume’. (...) Porém entre os heróis. O mais querido foi sem sombra de dúvidas Sandokan, personagem criado pelo italiano Emilio Salgari, predileção que partilhou com Federico Fellini, Umberto Eco, Jorge Luís Borges, Luís Fernando Veríssimo e outros. (Borges, 2017, p. 55)

Do apreço pela leitura, também partilhado com os amigos da adolescência, fala-nos um deles, o poeta Rui Knopfli, que nos apresenta o leitor refinado e nos dá notícia do início da atividade do escritor que ele já queria ser:

Por exemplo, eu com o Rui Guerra — a malta intelectual lá do tempo do liceu — lia, em casa dele, Dostoiewski; de maneira que os textos que ele escrevia eram sempre ‘a morte é um camelo negro que para à porta ...’ — éramos todos metafísicos no pior sentido. (Laban, 1985, p. 443)

Em Ruy Guerra, ao longo da vida, o gosto pela literatura foi se consolidando, fato expresso na prática da escrita em vários gêneros, mas também referido em várias entrevistas:

Quando era jovem eu queria ser escritor. Já escrevi contos. Durante cinco anos escrevi crônicas para o Estado de S. Paulo. Mas ainda vou ser romancista. Tenho um romance que comecei a escrever e que espero retomar. (Guerra, 2012, p. 142)

Embalada, assim, desde a juventude, a vontade de ser escritor manifesta-se nitidamente nos versos de “Ode”, poema de 1947, isto é, quando contava apenas 16 anos:

Queria ser poeta ou escritor para cantar a vida,
não a falsa vida dos salões de baile, do luxo, da riqueza,
nem é a da minha alma em sobressalto,
porque uma vida, nem vida é, e a outra a mais ninguém interessa do que a mim.

Publicado primeiramente no *Jornal da Mocidade Portuguesa*, entidade paramilitar do regime fascista de António de Oliveira Salazar, o poema denuncia a ruptura que seria atualizada uns poucos anos depois. Ainda, nas palavras de Vavy Borges, a incompatibilidade com a situação colonial teria outras repercussões já na fase inicial de sua aliança com a escrita:

Ao dar conta da sociedade colonial repleta de contradições e violências em que viviam, Ruy não foi um rebelde sem causa. Seu mal-estar e revolta contra o racismo e a hierarquização social — tão evidente a partir da paisagem urbana dividida entre a cidade de cimento (...) e a cidade de caniço (...) — se percebem em alguns de seus contos então publicados na imprensa: “A negra Rosa”, “Negro João há de morrer no mar” e mais outros, como um sobre os moleques jogando futebol em campo sem dono no pântano. (Borges, 2011, p 25)

Escritos no final dos anos 40, os versos de “Ode” refletem sem mediação o sentimento de inadaptação que começava a experimentar e seria um elemento propulsor nos mais diversos campos da arte e fora dela. A indignação trabalhada no poema estava em conexão com a atividade político-intelectual da cidade já sacudida pelos ventos da insubmissão próprio dessas décadas que colocariam em cena o sonho da independência por todo o continente africano. Não seria diferente nas colônias portuguesas, onde se formavam grupos que apostavam na agitação cultural como forma de combater a opressão do colonialismo. Ainda antes da eclosão da luta armada, iniciada em 1964 em Moçambique, um conjunto de atividades culturais refletia e alimentava o desejo de uma nova sociedade.

O pacto com a ética e a estética

O interesse pela vida dos explorados que pautava a escrita desses anos seria também expresso na primeira experiência de Ruy Guerra com a imagem: uma filmagem com uma câmera de 8 mm que focalizava a dura vida dos trabalhadores negros no porto de Lourenço Marques, o antigo nome da capital de Moçambique. O filme, intitulado *Cais Gorjão*, inseria-se bem na atmosfera que começava a tomar conta de uma parcela da sociedade. Nesse

momento, inclusive da reduzida, mas poderosa, elite colonial, surgiam vozes a exprimir a urgência de mudanças, favorecendo, ao mesmo tempo, a expressão de alguns representantes da margem. No espaço da poesia imaginava-se um Moçambique que o sistema colonial sufocava. Como se a literatura ajudasse a libertá-lo. Tornou-se emblemático desse projeto um texto de José Craveirinha chamado “Poema do futuro cidadão”:

Vim de qualquer parte
de uma Nação que ainda não
existe.
Vim e estou aqui!
Não nasci apenas eu
nem tu nem outro...
mas irmão.
Mas
tenho amor para dar às mãos-
cheias.
Amor do que sou
e nada mais.
E
tenho no coração
gritos que não são meus
somente
porque venho dum país que
ainda não existe.
Ah! Tenho meu amor a rodos
para dar
do que sou.
Eu!
Homem qualquer
cidadão de uma nação que
ainda não existe. (Craveirinha, 1963, p. 11)

Em outras palavras, pelas voltas complicadas da História, tendo participado vivamente do movimento da criação do país, a literatura moçambicana precede o próprio estado, fundado apenas em 1975. Sob o signo da utopia que tingia esse tempo de inquietação, Ruy Guerra escreve e publica alguns de seus textos. Ou seja, quando aos 17/18 anos realizou *Cais Gorjão* e deu início a essa impressionante viagem pelo mundo da imagem, a palavra era já uma companhia que lhe rondava os dias. E nas páginas literárias que compunham o ambiente cultural

no país que começava a se inventar, ele selaria o seu pacto com a arte. Como estão desaparecidas as bobinas desse primeiro filme, para localizar os primeiros passos desse artista multifacetado e transcontinental, é aos poemas que nos devemos reportar.

Os versos em que repousa essa origem se perenizam nos jornais e periódicos que também abrigavam a produção dos responsáveis pela moderna literatura moçambicana. Por suas pistas podemos chegar às décadas de 40/50 para vislumbrar as marcas depois fixadas no imprevisível itinerário que, em diversos níveis, tem a rebeldia como traço distintivo nas muitas áreas em que atua. Não podemos deixar de notar a insubmissão (e a qualidade da escrita) como característica das letras de canções como “Bárbara” e “Fado tropical” com Chico Buarque, se recordamos apenas uma de suas famosas parcerias. Como o objetivo aqui é dar a conhecer um trabalho menos exposto de Ruy Guerra, vamos privilegiar um passeio pelos versos que não ganharam a companhia da música. Publicados de modo disperso, alguns ainda inéditos, os poemas permanecem privados da circulação que merecem, dificultando-nos o acesso à dimensão multifacetada do artista a que o cinema assegura maior visibilidade.

Crescer no “mundo que o português criou”

Para melhor encararmos a ligação entre vida e obra, todavia, convém parar, ou melhor, circular pelas ruas de Lourenço Marques, a capital de uma parte do império que teve na precariedade uma de suas especificidades mais definidas. Percorrer a cidade colonial em que cresceu o nosso personagem permite-nos compreender a gênese do inconformismo inscrito em sua trajetória.

Tendo vivido em Moçambique até 1952, Ruy Guerra conheceu de perto a intensificação da empresa colonial na costa índica. A migração dos metropolitanos causada pela crise vivida por Portugal, derivada de sua participação na I Guerra Mundial, acirraría as contradições nos territórios ocupados e reforçaria a exploração. A pequena burguesia negra que se formara foi perdendo espaço na administração pública e viu-se afastada para os subúrbios. Isto significa que no terreno do concreto o processo de marginalização dos nativos se vai consolidando, com séria repercussão no plano do simbólico. Se internamente intensificavam-se os confrontos entre os colonos e a população local, a necessidade de estratégias para melhor gerir essas tensões, combinadas às pressões externas por novas formas de administrar os territórios ocupados, levava a metrópole a implementar mudanças. Tratava-se, entretanto, de uma mudança de forma, mantendo-se os conteúdos de sua política. Nesse quadro emergem as teorias lusotropicalistas de Gilberto Freyre, cujo discurso, a despeito da retórica do Estado Novo a partir da década de 1950, não tinha real correspondência no quadro imperial português. De acordo com José Luís Cabaço:

(...) é nas colônias que se desnuda a verdade colonialista. O discurso gilbertiano, que começa a emergir na linguagem oficial em Lisboa, é, para a maioria dos que a usam, uma nova retórica do sistema, uma nova diretriz política que é preciso repetir. Em Moçambique, por exemplo, o discurso se choca frontalmente com um consciente colonial no qual penetram os alicerces do exercício do poder, de um modo de vida de mordomias e privilégios. Mesmo para aqueles que dizem perfilhar as ideias de Freyre, o 'lusotropicalismo' ricocheteia na 'condição superior' a que os colonos não podem e não querem renunciar. (Cabaço, 2009, p. 201)

A instrumentalização que a metrópole colonial procurou fazer das ideias de Freyre, que resultou, inclusive no patrocínio pelo regime salazarista de uma longa viagem do cientista social pernambucano pelos territórios ocupados, não encontrou repercussão positiva entre os intelectuais moçambicanos. A digressão, que geraria *Aventura e rotina*, um livro bastante referido de Freyre, provocou algumas reações mesmo entre a intelectualidade branca que na ocasião da sua passagem por Moçambique, procurou revelar ao célebre brasileiro as suas incompreensões em relação à África. Virgílio de Lemos, já um nome sonante na poesia moçambicana daqueles anos, recorda o encontro com Freyre como um dos momentos importantes do período, mas não deixa de relatar:

Ele visitou Moçambique a convite de Salazar, para que ele falasse das suas teses, do luso-tropicalismo. (...)

Expliquei isso ao Gilberto Freyre: as nossas reticências em relação ao luso-tropicalismo. Escrevi dois artigos, em resposta ao que ele dizia no livro *Aventura e rotina*, foram publicados numa revista. Expliquei-lhe quais eram as nossas posições, que não podíamos ser luso-tropicais: éramos um misto de várias culturas, éramos antropofágicos culturalmente, éramos qualquer coisa por criar ainda, uma identidade sempre em movimento. (Lemos, 1985, p. 368)

Sob vários aspectos, percebia-se a inadequação da teoria de Freyre para avaliar as relações sociais nas colônias africanas de Portugal. A ideia de um colonialismo ameno esbarrava na realidade da espoliação e na segregação racial que se evidenciava materialmente pelas paisagens das colônias. Se o império lusitano tivesse tido um analista com a acuidade com que Machado de Assis leu a sociedade brasileira do século XIX, certamente a ideia da cordialidade seria trocada pela mistura de improviso e violência como base do mundo que o português criou. Essa mesclagem repercutia em todos os aspectos da vida colonial.

Assim como a violência, a improvisação se refletia na constituição das cidades que os vários espaços coloniais apresentam. O crescimento era desordenado, ao sabor das vagas migratórias e dos ciclos econômicos, tal como ocorrera em outras colônias como o Brasil e Angola. Entretanto, em Moçambique temos um fenômeno particular. A capital, cujo plano diretor foi feito no século XIX pelo engenheiro militar Joaquim José Machado, apresentava

um desenho que, não obstante a divisão cidade alta/cidade baixa, que encontramos em Lisboa, Salvador e Luanda, espelhava um rígido planejamento, imprimindo em seu mapa uma estrada que funcionava como fronteira e separava fisicamente aqueles que se situavam nos diferentes planos da hierarquia socioeconômica e cultural. Essa estrada, chamada de circunvalação, determinando o limite entre a cidade de cimento e o bairro do caniço, definia uma fronteira e codificava a diferença como desigualdade.

A decantada vocação para viver nos trópicos mitificada por Freyre esgotava-se na experiência da paisagem, sem incursão pela convivência com os homens. De um lado os da terra, de outro lado os invasores e seus descendentes. De um lado os oprimidos, de outro lado os opressores. De um lado, a fartura, do outro a carência. A cidade colonial constituía-se, portanto, da violência inscrita no código legitimador da compartimentação. Na linguagem de Frantz Fanon:

Essas duas zonas se opõem, mas não a serviço de uma unidade superior. Regidas por uma lógica puramente aristotélica, elas obedecem ao princípio da exclusão recíproca: não há conciliação possível, um dos termos é demais. (Fanon, 2010, p. 55)

Ainda segundo Fanon, apenas a polícia fazia a travessia e levava o rosto do estado ao lado de lá, espelhando a face mais dura da ordem imposta. Sem contrariar o pensador martinicano de tanta atualidade, arrisco-me a dizer que no fervilhante panorama da segunda metade dos anos 40 o quadro começava a inaugurar fissuras. Em Lourenço Marques, tal como em Luanda, a vida cultural traria a novidade de alguns movimentos que começavam a desnaturalizar as fronteiras. O processo de reivindicação identitária dos africanos que animaria a luta pela independência aí começa o seu roteiro. É sob esse clima que se forma o impulso libertário de Ruy Guerra, e a convivência com alguns nomes da intelectualidade moçambicana dessa época seria um ingrediente poderoso no gosto pela reflexão que ele soube cultivar.

O crepúsculo do homem branco

Quando em 1945, a chamada II Guerra Mundial termina, Ruy Guerra tem apenas 14 anos, mas já sentia os ventos que iriam sacudir o mundo e, fazendo se sentir na distante capital, iriam repercutir na juventude laurentina. Embora Portugal não tivesse participado do conflito, suas colônias africanas são contaminadas pela euforia com a derrota do nazi-fascismo e pelo que se entendia como vitória da democracia e do sentimento de igualdade que ela parecia guardar. De volta ao continente africano, os soldados, principalmente os do norte da África, que haviam combatido ao lado dos aliados, e em defesa dos seus ideais, reencontravam a realidade opressiva em seus territórios, mas traziam consigo um legado da experiência e uma nova visão da suposta superioridade branca. Para Elikia M' Bokolo, as duas grandes

guerras contribuíram vivamente para a derrocada da supremacia branca em que se tinha ancorado o imaginário colonial:

Tal como durante os anos de 1914 a 1919, a Segunda Guerra Mundial contribuiu para pôr em causa a supremacia dos brancos, tendo as respectivas causas sido semelhantes; oposição entre 'bons' e 'maus' brancos, participação de negros nos combates, nas mesmas fileiras que os europeus e contra europeus, etc. Além disso esse conflito era mais do que uma simples guerra entre países: assumia um aspecto ideológico e sobretudo racial. O anti-semitismo destruídos dos nazis enfraquecia a ideia de uma superioridade universal dos brancos, princípio de base no qual assentava o sistema colonial. (M' Bokolo, 2007, p. 491)

Esse “crepúsculo do homem branco” (M' Bkolo, 2007, p. 491) era ainda reforçado pelo sentimento de traição que os africanos experimentavam diante do não cumprimento de suas expectativas em relação às mudanças que os novos tempos prenunciavam. Sobretudo as elites africanas esperavam compensações pela sua posição e sua lealdade nos combates ao lado dos soldados metropolitanos. Diante da fragilidade das reformas que a Inglaterra e a França, as principais metrópoles imperiais adotaram, as notas do descontentamento logo se fizeram sentir:

Os africanos que mais tinham sofrido na guerra, que tomavam consciência do crescente desfasamento entre as suas aspirações e o projecto europeu, e que, nos anos de guerra e do imediato pós-guerra, experimentavam a desilusão, em breve fizeram ouvir as suas vozes. (...) Em 1944-45, sinal característico dessa decepção do pós-guerra, multiplicaram-se os movimentos de revolta entre os soldados e os antigos combatentes. Esses movimentos eram especialmente notáveis na medida em que evidenciavam uma mudança de atitude nos africanos e uma mudança de época. (M' Bkolo, 2007, p. 496)

Sujeito às ressonâncias dessas conturbações no cenário imperial, a dinâmica interna do império lusitano era também abalada por fatores internos. Os anos de 1940 são sacudidos por alguns acontecimentos que espelhavam a insatisfação de setores da população com os caminhos do Estado Novo. Na candidatura de Norton de Matos à presidência da República em 1948 revelou-se um sinal desse descontentamento inclusive relativamente à gestão das colônias.

Em Moçambique, da pequeníssima elite africana emergiam as primeiras vozes a contrariar o destino que a proposta imperial lhe reservava. A poesia do já referido José Craveirinha e de Noémia de Sousa, dois representantes desse grupo, trazia o caniço para a cidade de cimento, ou seja, no plano do simbólico os excluídos cruzavam a estrada de circunvalação. Não apenas no terreno do concreto como vítimas da exploração; no campo artístico cruzar a fronteira era também ganhar o estatuto de personagens. No domínio das imagens, a ligação com os dominados encontrava correspondência na fotografia de Ricardo Rangel.

A obra compromissada de Craveirinha, Noémia e Rangel, esses três mestiços de

insofismável autonomia, pode ser vista como parte de um movimento maior no qual vamos encontrar alguns legítimos integrantes da elite colonial, que, a despeito de seus privilégios, começam a perceber as iniquidades e a inviabilidade daquela sociedade. Fazem parte desse grupo Virgílio de Lemos e Rui Knopfli, já aqui citados, que seriam interlocutores importantes na formação de Ruy Guerra. A força desses laços, manifesta em entrevistas e em depoimentos desses companheiros, também pode ser captada no terreno propriamente poético: alguns poemas, como o “Poema da infância distante”, de Noémia de Sousa, e “Carta a um amor”, de Rui Knopfli são dedicados a Ruy Guerra. Em “Música de fim de um dia”, de *O país dos outros* (Knopfli, 1959), sua presença se faz expressa no corpo do texto²:

Volto aos velhos livros de antigamente
no quarto comprido e vazio.
Com um silêncio sem estrelas
toco-lhes amargurado.
Para lá da poeira e da alteração
aparente
nem tudo está mudado.
A cadeira em que te sentavas
ali está, Rui Guerra. E tu onde estarás?
Não faço ideia. Tanto me ressoam
teus passos à cadência do boulevard
como ao pisar duro do planalto de Castela.
Não importam, este abandono e esta segura.
O sentido da vida anda por detrás
do eco das nossas palavras. Tu com ele.
(outros tomam estupefacientes e emborracham-se
de cabotinismos.) Aqui um papel
amachucado com a tua letra:
Estudos para um ensaio de composição plástica dinâmica.
Além, outro do Lagarto-pintado (Onde andarás ele?
Olhando o manso Tejo dos poetas?
Amando as prostitutas da rua do Mundo?)

Uns versos à frente, Knopfli recorda um poema do companheiro escrito para Paul Éluard, confirmando a poesia como um universo já cortejado, numa clara alusão à presença

2 Agradeço a Nelson Saúlte a lembrança desse poema.

da literatura em suas vidas. Com efeito, as décadas de 1940 e de 1950 foram decisivas para a vida literária em Moçambique, pois o cenário laurentino seria balanceado por iniciativas que colocavam em cheque o marasmo desejado pela lei colonial. É o tempo da revista *Itinerário* e do semanário *Agora*, em que atuou fortemente Augusto de Sousa Abranches, um dos maiores responsáveis pela divulgação de autores de língua portuguesa, com grande destaque para os brasileiros. Provavelmente começam aí os contatos com o Brasil, que, felizmente para nós, se materializariam e se intensificariam para toda a vida de Ruy Guerra. Possivelmente da Literatura Brasileira veio alguma inspiração para a temática social que marcaria seus primeiros poemas. Retomando “Ode”, lá temos:

Queria cantar a vida dura dos que trabalham pelo pão de cada dia,
a vida dos sem lar, dos sem pão, dos sem conforto, a vida da pobreza e da miséria.
Queria cantar essa Vida.

Queria que esse canto mostrasse aos que a fingem ignorar
os seus trabalhos, lutas, anseios e tristeza,
fazer sofrer pelo pensamento aos que não a querem ver, o que aos outros marca a carne também,
que lado heroico da dor, revolta, desespero, esperança,
mas eu não sou poeta, nem escritor.

É fato que a fragilidade dos versos não assegura a existência já do escritor. Desprovido de um trabalho mais elaborado na linguagem, o poema não vai além de uma declaração de intenção, mas ela é reveladora de uma opção que iria medular todas as formas artísticas a que se iria aplicar. A insubmissão como recusa da injustiça social tonalizava a dimensão ideológica que estava subjacente às suas opções já nessa época e logo despertaria a atenção da tristemente famosa PIDE (Polícia Internacional de Defesa do Estado) criada em 1945. Juntamente com o seu grupo de amigos, ele foi alvo de interrogatórios e detenções. A atmosfera politicamente irrespirável o levou a sair de Moçambique. É então que se inicia o roteiro de deslocamentos e circulação por muitos países.

Um lirismo mal-comportado e o “sentimento do mundo”

Uns anos mais tarde, já depois de passar por Portugal, vivendo em Paris, onde a busca principal é o cinema, a insistência na escrita exprime a permanência dessa cumplicidade e confirma o desejo de ser poeta que ele vai perseguir. Nos versos de “Intelectualidade e fome”, dos anos 50, o espontaneísmo que se percebe em alguns textos do início é superado e no jogo entre erudição e ironia enuncia-se outra concepção de poesia:

Se encontrarem um corpo
nu
morto
a boiar no frio
não haja fadigas nas esquadras da polícia.
A autópsia
ao estomago vazio
se fará
certamente sem protestos.
Mas o cérebro
ah, o cérebro
doido de idéias
mitos
utopias
humanismos
arrotará todas as teorias do universo
todos os desejos do saber
tudo mesclado com espasmos de fósforo
células pálidas
tecidos
microrganismos.
Nada
ouçam
deem atenção
que tudo é desinteressante
banal.
Registrem
apenas
que a prateleira de livros do morto
carregada da sabedoria dos séculos
Platão
Aristóteles
Marx
Schopenhauer
Sócrates e outros,
não chegaram para pagar mais um jantar
no restaurante grego da rua Racine.³

3 Esse poema, como outros que aparecem sem indicação bibliográfica, foi cedido por Vavy Pacheco Borges, a quem o autor entregou seu espólio, e a quem agradeço muito a confiança generosa e o convite para falar sobre a escrita literária de Ruy Guerra no colóquio em Paris.

Trata-se, sem dúvida, de um poema que se enquadra na estética do modernismo, presença forte na agenda do seu grupo em Lourenço Marques. No plano ético a questão social se faz presente, no plano estético atualizam-se o cultivo de imagens imprevistas e uma tendência para o fragmento como unidade expressiva. A ironia tempera a leitura do mundo e consolida a fuga do chamado lirismo bem-comportado, como denominava Manuel Bandeira na sua célebre “Poética”.

Pode-se notar, nesses versos, que a ironia pauta seu modo de poeticamente incursionar pela crítica social, a que nunca abdica. As mazelas do mundo, frequentemente associadas às desigualdades, são encaradas com a energia da irreverência, projetada em textos que abrem o terreno à “idiosincrasia do espírito lírico contra a prepotência das coisas”, com as imagens buscando atualizar uma “ forma de reação à coisificação do mundo, à dominação das mercadorias sobre os homens, que se propagou desde o início da Era Moderna e que desde a Revolução Industrial, desdobrou-se em força dominante da vida”, como alerta Adorno em “ Palestra sobre lírica e sociedade”. (p. 69) Não raro, a hostilidade do mundo revela-se na medida extrema da morte, como, por exemplo, em “Banalidade”. (Ferreira, 1985, p.146)

Vou cavar uma tumba
Coser uma cruz de madeira
Semear um punhado flores
Para aquele cachorro vadio atropelado na rua
Que eu perdi a força para abrir covas
Aos homens mortos que semeiam a cidade e os campos.

Da proposta modernista, sua poesia também incorporaria o gosto pelo diverso que projeta uma espécie de “sentimento do mundo”, na viva expressão de Carlos Drummond de Andrade, expressão, diga-se ainda, que em poucas pessoas caberia tão bem quanto em Ruy Guerra. Sob esse aspecto, é interessante observar a maneira como ele articula a dor próxima daquela que, acontecendo em espaços distantes, penetra a sua vida, define a relação com o outro. Assim, o subjetivo combina-se com o social, diluindo-se a oposição entre os pares dilemáticos que organizam o olhar conservador. Um excelente exemplo temos em “Um poema anti-lírico” (Ferreira, 1985, pp.143-145):

Olga:

Hoje
não há mais poesia em mim.

O sol,

o céu de nuvens claras,
mantêm juntos promessas falseadas.
Um avião sem raça
caiu longe,
onde florestas riem das debulhadoras,
dos “buldozers”
e o arado é palavra sem sentido.

Os trinta e tantos passageiros
já não são.

E aqui perto
— tu sabes —
aquele nosso colega
ficou sob as rodas dum machimbombo,
colorido de reclames.
Ah! Olga,
porque,
em face disto tudo
esta vontade constante de gritar
pelos vivos?

Ah! Hoje,
não há mais poesia
em mim,
nem na natureza colorida.
Não pela queda
do avião
ou do homem solitário.

Na Coreia,
os milhares não são mais números,
mas cadáveres,
marcados por bombas,
baionetas,
granadas
e não sei mais quê.

Multidões,
digladiam-se,
algures,
de petróleo nas veias.

E lá,
onde homens abriram a braço um canal,
estudantes trocaram os livros
por pedras
e viram personagens bíblicas
frente ao pecador.

Ah! Olga
hoje não há mais poesia em mim,
que te vou deixar.

Mas os caminhos
de todos os cantos
chamam-me.
Como ficar parado
junto a ti,
Olga,
sabendo que mais além
a nossa paz
é comprada,
com sangue que não é nosso?

Hoje, Olga,
não há mais poesia em mim,
porque te quero
e não te posso ter.

Hoje
não há mais poesia,
mas esta certeza
da necessidade de lutar
junto aos que lutam...

Nesse texto algo profético (“Mas os caminhos/de todos os cantos/chamam-me”), o título é uma pista falsa, pois o lirismo impregna-se entre os versos, em estrofes que conjugam uma multiplicidade de problemas e sensações, apostando no simultaneísmo como eixo expressivo, procedimento estético bastante utilizado tanto nas artes plásticas (sobretudo por movimentos de vanguarda na pintura), quanto no cinema. A guerra na Coreia, o colega atropelado pelo machimbombo, a paz comprada com sangue e a dor da saudade que se prenuncia são faces de um desassossego convertido em versos. E esse modo de enumerá-los sem transição, sugerindo uma imprevisível equivalência, indicia o desarranjo do mundo e do ser que tenta processar tantos motivos de pena. No plano da linguagem, a subjetividade do desconsolo particular e a objetividade do que o vasto mundo impõe tangenciam-se e delineiam um tempo massacrado por “buldozers” e “baionetas”.

O leitor, aqui, pode observar que o recurso à metalinguagem, apenas insinuado, interdita a emoção fácil e tende a equilibrar a empatia que, se desmedida, traz o risco de imobilizar a razão que a luta requer. O despojamento da linguagem é adequado ao horizonte transformador que a poesia guardava nesses anos, quando dava forma ao desejo de romper com a segregação de classes e de culturas. E no quadro moçambicano — não podemos esquecer — a segregação também de raças. A despeito dos versos muito curtos, o sentido da suspensão, que é próprio do gênero lírico, é aqui temperado pela atmosfera narrativa que se insinua desde o uso do vocativo. Ao se dirigir à Olga, o poeta atualiza uma forma de espelhamento, pois ao falar com ela parece também convocar uma espécie de alter-ego, buscando de algum modo uma consciência dilacerada pelo conjunto de dores que o presente lhe abre.

A falta da poesia, que talvez tenha fugido diante desse mundo habitado por cadáveres e bombas, impulsiona o poeta a negar também uma paz que “é comprada,/com sangue que não é nosso”, e partir para o combate, o que, sem anular o desencanto, remete a uma certa crença na comunhão. Tal esperança reforça-se no tom dialógico que evoca a oralidade, um traço da melhor poesia africana em língua portuguesa, sobretudo a partir da década de 1950, quando se nota a busca de uma dicção capaz de estabelecer uma ligação mais produtiva entre a prática poética e as tradições culturais mais significativas para as populações das quais os intelectuais se queriam aproximar. Dos já citados moçambicanos José Craveirinha e Noémia de Sousa, e de angolanos como Viriato da Cruz e António Jacinto, vamos encontrar um sem número de textos onde é comum essa encenação da conversa que pode ser vista como uma espécie de alusão às matrizes orais que são constitutivas das culturas africanas. A aposta na mesclagem de gêneros, de que também se beneficiou a poesia feita nos países do ocidente, ganha na poesia africana um outro sentido que nos fala do desejo de superar a enorme cisão que define a sociedade colonial.

Após sair de Moçambique, Ruy Guerra esteve afastado dos setores organizados e empenhados no projeto nacional, inclusive na década de 60, quando a luta armada tornou-se a opção para a conquista da independência. Mas a lembrança da terra não o abandonou,

convertendo-se numa companhia dolorosa e indelével, cuja presença se marca em um poema chamado “Apenas”, de 1956:

A minha saudade
É tão intensa
Tão fisiológica
Tão crua
Que um pedaço de terra moçambicana
Eu a comeria
Neste medo
De perder a lembrança de seu sabor.

No universo da poesia não são novidades a temática da terra natal e a pena trazida pelo afastamento. Na literatura brasileira a “Canção do exílio”, de Gonçalves Dias, é quase um emblema. E podemos passar por outras páginas do Romantismo e do Modernismo e ainda chegar às muitas letras da Música Popular Brasileira nos anos cinzentos da ditadura iniciada com o golpe de 1964. Se voltamos aos nossos modernistas, deparamo-nos com as distintas visões da infância e da terra natal em poetas também diversos como Bandeira e Drummond. Entre a quase mitificação de Recife, a sonhada capital pernambucana, e a relação difícil com Minas Gerais que, respectivamente, captamos nesses dois poetas, poderíamos encontrar, com matizes variados, essas incursões ao passado que são sempre um acerto com a memória. Sendo assim, o que há, então, de interessante nessa proposta de Ruy Guerra, podemos nos perguntar. E a resposta virá da força que emerge do modo algo visceral com que ele exprime a falta.

Aliás, diferentemente da imagem da terra natal como um retrato na parede no impressionante “Confidência do itabirano”, de Drummond, para Ruy, Moçambique inscreve-se como uma dor viva, que não dá repouso, que não permite a distância quase épica com que o poeta mineiro procura recobrir a angústia do afastamento. Nesse homem de três continentes, a intensidade física da relação nos leva a outros versos que, embora radicados noutro contexto, conduzem à sensação de saudade como uma forma de tatuagem, imagem, aliás, muito bem trabalhada por ele na letra de uma de suas mais belas canções: “Quero ficar no teu corpo/Como tatuagem/Que é pra te dar coragem/Pra seguir viagem/Quando a noite vem.” Ou ainda: “a cicatriz/ Risonha e corrosiva/ Marcada a frio/ Ferro e fogo/ Em carne viva.”

Essa maneira de inscrever a terra em sua vida, que ganha corpo na escrita ao longo dos anos, vai se intensificar na década de 1980, no retorno à terra, no desembarque no país novo. Um expressivo número de poemas é produzido nessa época, entre 76 e 87, quando em Moçambique passa grande parte do tempo. Diante de alguns deles experimentamos a sensação de um ser em confronto com um regresso a um cenário que ao mesmo tempo se inaugura, impondo alguma perplexidade na leitura de tantos fenômenos. O encantado

espanto que o levou a Mueda, o longínquo e emblemático planalto para filmar a encenação do massacre ocorrido em 1960, um dos mitos fundadores na história da luta de libertação⁴, é retomado na escrita:

Só um povo
que faz da guerra
um grito de liberdade
pode fazer
da memória de um massacre
uma festa.

Espelha-se aí a dialética visão de quem reconhece a legitimidade de um rito que não é seu. A admiração não esconde a diferença, o respeito não equivale a uma adesão completa. Em entrevista mais recente, esse estranhamento, sem significar ruptura ou divergência, é serenamente trabalhado:

Nos quase dois anos vividos em Moçambique reencontrei as minhas raízes mais profundas, emocionei-me com o generoso entusiasmo que reinava, mas descobri também que, apesar da forte relação afetiva que me ligava a Moçambique, os 30 anos de exílio tinham determinado trajetórias diferentes, da minha vida e do país onde nasci. (Guerra, 2012, p. 140)

As assimetrias apontadas na avaliação são determinantes de uma relação pautada pela contradição, cuja energia é, sem dúvida, um poderoso combustível no processo criativo. No domínio do lírico, a imagem feita palavra materializa-se na forma do fragmento, assim, instituindo um desenho feito de estilhaços que interdita a noção de pátria como conforto e a noção de pertença como totalidade. Essa definição também dada por uma espécie de lacuna estrutural está presente em muitos de seus textos. Um ótimo exemplo temos em um poema precisamente chamado “Meu país”:

Eu tenho como país,
Uma asa negra de vento.
Eu tenho como país,
Migalhas de acácias rubras.
Eu tenho como país,
Espadas fugazes de madrugada.

4 *Mueda, memória e massacre* é o título do filme.

Eu tenho como país,
Um veludo satânico de mulher.
Eu tenho como país,
Uma bússola gangrenada de esperança.
Na verdade eu só tenho como país,
Essa insônia teimosa dentro de um sonho vivo.

O recurso à reiteração sugere o desejo e a dificuldade na definição de um país constituído de pequenos pedaços. Das acácias rubras, representação icônica da cidade (ou da parte da cidade) em que nasceu, ele detém apenas as migalhas, observa-se. E do jogo das imagens, compostas por séries de associações imprevistas, resulta tão-somente um mosaico de alusões em que o despedaçamento se insere como a chave de um tempestuoso percurso. As “espadas fugazes da madrugada” dão a nota de um tempo conduzido pela efemeridade, que abriga, ao mesmo tempo, as pontas de uma ameaça e o alimento de que se nutre uma consciência forjada no limite. Nesse compasso não se pode falar em sentimento nostálgico. Não temos, pois, associada ao lugar de origem a visão de plenitude que dá o tom aos versos de Gonçalves Dias e Casimiro de Abreu, para citar apenas dois de nossos poetas que cantaram o tema.

As várias tentativas de compor o país confrontam-se com uma espécie de condenação à volatilidade das coisas a interditar o conforto do concreto. A noção de totalidade que tingem as evocações românticas da terra natal aqui não chega sequer a ser uma miragem, pois a projeção imaginária esbarra no impalpável e a densidade parece apenas plasmar-se no “veludo satânico de mulher” por onde também pode escorrer a dor da mutilação. Os últimos versos, em jeito de conclusão, refazem o ciclo e reduzem a uma imperiosa verdade manifesta no “só tenho”. Na imagem da “insônia teimosa dentro de um sonho vivo” emerge uma espécie de síntese que parece guiar o cineasta inquieto e inapreensível, dando expressão à energia de uma proposta que também se configura na arte da palavra.

É interessante observar que a um poema inicialmente chamado “Curriculum”, ele mais tarde vai chamar “A palavra” (Borges, 2017, p.353), desvelando a densa ligação que, nos versos, é figurada a partir de imagens que investem na definição, oscilando entre a noção do seguro e a certeza da mobilidade:

A palavra
é o meu barco.
Nela,
náufrago,
eu bebo.
Nela
eu desesperado

derivo.
Nela,
feminino,
eu paro.
Nela,
arrogante
me basto.
A palavra
é a minha ponte.
Nela,
agoniado,
Eu trespasso a ideia.
Nela,
exausto,
eu me pergunto.
A palavra
é minha pátria.
Nela,
arreganhado,
eu me bato
até a última gota
de som.

Confirma-se a marca do despedaçamento na construção de uma estética selada pela experiência da errância. que remarca o seu percurso e atravessa a sua obra, o que explica a centralidade das questões ligadas à identidade em sua escrita, trazendo à superfície a ideia do exílio como uma condição existencial, que só permite algum alívio no território da imaginação de que o trabalho artístico é tributário. Na poesia, como nas várias linguagens que cultiva e domina, ele se aplica a um tenaz exercício, perseguindo uma forma de colmatar as lacunas que constituem a vida. Assim, nas imagens e/ou nas palavras podemos vislumbrar um sinal de reconhecimento da precariedade do mundo. Todavia, ao mesmo tempo, vamos recolhendo provas de sua confiança na capacidade de recomposição da arte. Ao fim e ao cabo, é nela que está fundada a sua identidade, é a partir dela que se estabelece um espaço de interlocução com o que é fundamental. Podemos presumir que aí está a resposta para pergunta dos versos de um dos seus, o antigo companheiro Rui Knopfli, que volto a citar: “A cadeira em que te sentavas/ ali está, Ruy Guerra. E tu, onde estarás?”

Sentado em uma cadeira em constante movimento, Ruy Guerra segue inventando linguagens com que busca dar conta do que vê. Encarando a palavra como um barco ou uma

trincheira, ele exercita a língua como um instrumento cúmplice, uma aliada na busca incessante de certos sentidos. É assim que ao lado do cinema, do teatro, da letra de música, da crônica, do romance (talvez já na gaveta), a poesia — de que aqui procurei dar notícia — pode ser vista como a janela sobre a qual ele se debruça para olhar o mundo. Como, aliás, ele próprio afirma na poética abertura de *Vinte navios*:

Daqui desta janela, quando a noite chega e Lisboa se pulveriza nas suas luzes anónimas de cidade grande ainda que possa me imaginar em Maputo, Havana, Rio, ou qualquer outro ventre, sei agora que não posso mais me enganar porque estou inexoravelmente só com a minha esquizofrénica latino-africanidade. Como é doloroso ser um eterno esquartejado, um eterno estrangeiro dentro de si mesmo, “amarrado ao próprio cadáver”. Me resta o idioma como pátria, como ao poeta. E o sentimento do mundo, como a um outro. É muito. Eu diria que é demasiado. Me resta esta janela.

Referências

- Adorno, T. (2003). *Notas de Literatura I*. Duas cidades.
- Borges, V. P. (2011). *Ruy Guerra “uma vida à medida do sono”*. Dockanema.
- Borges, V. P. (2017). *Ruy Guerra paixão escancarada*. Boitempo.
- Cabaço, J. L. (2009). *Moçambique, identidades, colonialismo*. Editora da UNESP.
- Craveirinha, J. (1963). *Chigubo*. Casa dos Estudantes do Império.
- Fanon, F. (2011). *Os condenados da terra*. Editora da UFJF.
- Ferreira, M. (1985). *No reino de Caliban* (Vol. III). Plátano.
- Guerra, R. (1996). *Vinte navios*. Francisco Alves.
- Chaves, R., & Cabaço, J. L. (2012). (2012). Entrevista: Ruy Guerra cidadão de várias pátrias, passageiro de muitas revoluções. *Via Atlântica*, 13(1), 133-143. <https://doi.org/10.11606/va.voi21.51032>
- Knopfli, R. (2003). *Obra poética*. Imprensa Nacional/Casa da moeda.
- Knopfli, R. (1998). Entrevista. Em M. Laban (Ed.), *Moçambique. Encontro com escritores* (pp. 441-460). Fundação Engenheiro António de Almeida.
- Lemos, V. (1998). Entrevista. Em M. Laban (Ed.), *Moçambique. Encontro com escritores* (pp. 361-378). Fundação Engenheiro António de Almeida.
- Laban, M. (1998). *Moçambique. Encontro com escritores*. Fundação Engenheiro António de Almeida.
- M' Bkolo, E. (2007). *África Negra. História e civilizações. Do século XIX aos nossos dias*. Colibri.

Biografia

Rita Chaves é Professora-Associada de Literaturas Africanas de Língua Portuguesa da Universidade de São Paulo. Foi professora visitante na Universidade Eduardo Mondlane (Moçambique) e na Yale University (EUA). Integra o Comitê Curatorial do Museu da Língua Portuguesa. É autora de *A formação do romance angolano* (1999) e de *Angola e Moçambique. experiência colonial e territórios literários* (2022 /2005). Em coautoria, publicou, entre outros títulos, *Áfricas, Literatura e Contemporaneidade — Memória, imaginário e narrativa: trânsitos* (2022), *Geografias literárias em língua portuguesa* (2021), *Mia Couto: um convite à diferença* (2013), *Passagens para o Índico: Encontros brasileiros com a literatura moçambicana* (2012), *Nação e narrativa pós-colonial* (2012); *Portanto...Pepetela* (2010 /2002), *A kinda e a missanga: encontros brasileiros com a literatura angolana* (2007), *África/Brasil — como se o mar fosse mentira* (2007); *Boaventura Cardoso — a escrita em processo* (2006).

ORCID ID: 0000-0002-1584-8659

CIÊNCIA ID: 371D-339B-337A

Morada institucional: R. do Lago, 717 — Butantã, São Paulo — SP, 05508-080, Brasil

Capítulo V

Ruy Duarte de Carvalho: Um cinema da palavra partilhado para recriar narrativas sobre o “observado”¹

*Ruy Duarte de Carvalho: A shared cinema
of the word to recreate narratives about
the “observed”*

Maria do Carmo Piçarra²

ICNOVA — Instituto de Comunicação
da Nova. Universidade Nova de Lisboa,
Faculdade de Ciências Sociais
e Humanas, Portugal
mcardmopicarra@fesh.unl.pt

Resumo: Com as séries *Angola 76, é a Vez da Voz do Povo?* e *Presente Angolano, Tempo Mumuila*, realizadas para a televisão angolana, Ruy Duarte de Carvalho participou no “cinema de urgência” que, entre a revolução do 25 de Abril de 1974 em Portugal e o início do processo de independência de Angola, registou modos de vida, tradições e a ânsia da construção do novo país. O “cinema de urgência” materializou-se tanto em filmes sobre o momento político como através de um “cinema da palavra”. Cinema do testemunho, que não estetiza, supera tanto o registo colonialista, da filmagem dos “subalternizados”, como o registo etnográfico que levou as câmaras para o que Duarte de Carvalho chamou, criticamente, “hemisfério do observado”. Assenta num processo partilhado com as populações, disruptivo quanto à etnografia que toma como modelo os modos de observar e filmar usados pelos que seguem a prática do antropólogo Jean Rouch. Usado pelo cineasta ao buscar demarcar-se do filme etnográfico para realizar, para televisão, a série *Presente Angolano, Tempo Mumuila*, impõe-se no processo de filmagem da ficção *Nelisita*.

Palavras-chave: Ruy Duarte de Carvalho, cinema de urgência, poesia, cinema etnográfico, Jean Rouch, Angola

Abstract: With his series of films *Angola 76, é a Vez da Voz do Povo?* (Angola 76, is it the turn of the people’s voice?) and *Presente Angolano, Tempo Mumuila* (Angolan Present, Mumhuila’s Time), Ruy Duarte de Carvalho took part in what was called a “cinema of urgency”. This cinema was prevalent between the 25 April 1974 Revolution in Portugal and the beginning of Angola’s independence process when the director filmed ways of life and traditions apart from the quest to build the country. Duarte de Carvalho’s “cinema of urgency” is a cinema of words, of bearing witness that goes beyond the films made by the colonialist, which merely records bodies and objects. This cinema of testimony activates a shared process with the people, disruptive regarding the dominant ethnographic practice that takes as its model the modes of observing and filming practiced by those who followed the anthropologist Jean Rouch. Used by the filmmaker, when seeking to demarcate himself from the ethnographic film to make the *Presente Angolano* series for television, it was also used during the filming process of the *Nelisita* fiction.

Keywords: Ruy Duarte de Carvalho, cinema of urgency, poetry, ethnographic cinema, Jean Rouch, Angola

Este capítulo analisa a obra filmada de Ruy Duarte de Carvalho, perspectivando-a, brevemente, na relação com a poesia, e analisando a forma como a obra poética deste é marcada pelo registo oral da tradição africana, considerando-a também no contexto da polémica entre Jean Rouch e Ousmane Sembène sobre cinema e antropologia. Examina ainda a filmografia do autor, no quadro da política para o cinema projectada por Luandino Vieira, na sua busca de um equilíbrio no registo do tempo mumuila no presente da nova nação angolana. Finalmente, ensaia compreender que lugar ocupou *Nelisita*, um dos primeiros filmes de ficção falado numa língua africana, a mumuila³, na construção do que, no texto “Cinema e Antropologia”, refere ser “uma delicada zona de compromisso” entre o novo Estado angolano, quem dirige e maneja as câmaras de filmar e quem se expõe perante elas.

1 Este capítulo é uma versão desenvolvida do artigo “Ruy Duarte: um cinema da palavra para re-imaginar a angolani-
dade”. *Atas das IX Jornadas Cinema em Português 2016*. Covilhã: Universidade da Beira Interior, 2016, pp. 13-29.

2 A autora escreve segundo o antigo Acordo Ortográfico.

3 Joaquim Lopes Barbosa fê-lo também, em Moçambique, durante o período da administração colonial portuguesa, em *Deixem-me ao menos subir às palmeiras...* (1972), filme falado quase integralmente em ronga.

Do arrepio poético à urgência no filmar fez-se antropólogo

Nascido em Santarém, em Portugal, a 22 de Abril de 1941, e falecido em Swakopmund, na Namíbia, em 2010, Ruy Duarte de Carvalho cresceu, angolano, desde a infância, passada no Namibe, formalizando a adopção desta nacionalidade em 1983. Pelo meio, voltou a Santarém para frequentar o Curso de Regente Agrícola, na Escola Superior Agrária, regressando logo a Angola para trabalhar na Estação Experimental do Caraculo. Fazia-se a luta pela libertação do colonialismo; implicou-se nela.

Posteriormente, referiu que foi a poesia de Viriato da Cruz, Luandino Vieira e António Jacinto que, “pela via do arrepio”, o converteu ao que chamou “angolanidade”. Em “Travessias da oralidade” explica que foi também a poesia que o fez interessar pelo cinema, a partir do qual, por sua vez, se tornou antropólogo (2008, p. 48). Essa passagem foi profundamente marcada pelos registos da oralidade. Segundo este ensaio, quando quis traduzir o nascimento do novo país através da imagem, recorreu tanto à expressão escrita como à expressão cinematográfica. No processo, ocorreu uma fusão entre o seu uso pessoal da palavra com os usos orais dos povos com que se foi deparando. Refere expressamente ter sido a palavra poética a preceder e a marcar o seu cinema, mas que, finalmente, foram as experiências cinematográficas que o conduziram a uma fusão entre a escrita pessoal e os “registos da oralidade que tenho frequentado” (2008, p. 48). Clarificou que isso sucedeu na filmagem da série *Presente Angolano, Tempo Mumuíla*, anterior a *Nelisita*. Uma colecção de provérbios nyaneka traduzidos para português, usados para estruturar um dos documentários da série, revelou-lhe a potencialidade poética destes. Na sequência disso, tentou articular alguns “provérbios de forma a obter, a partir daí, poemas da minha inteira responsabilidade e tributários da minha maneira pessoal de entender e de fazer poesia (2008, p. 48).

Assim, durante a rodagem e montagem de *Tempo Mumuíla*, os textos que escreveu traduzem fortemente a interpenetração entre a sua expressão escrita e a expressão oral nyaneka, do sudoeste de Angola. Clarifica que o que faz é:

[...] transportar as dinâmicas desse regime do oral para os terrenos da minha expressão pessoal, para a escrita portanto, e para a escrita em língua portuguesa, quer dizer, é traduzir a africanidade e a angolanidade que me importam segundo as evoluções do meu próprio *curriculum* de experiências senão de africano, pelo menos de angolano (2008, p. 50).

Foi, assim, o cinema a fazê-lo interrogar-se quanto às dificuldades de operacionalizar a “transição dos registos do regime oral para os dos suportes da expressão moderna” (2008, p. 51), ou seja, de respeitar e integrar a oralidade nyaneka no registo cinematográfico. Quando decidiu usar articuladamente dois contos da tradição oral, recolhidos e transpostos para português por missionários católicos, partilhou a opção com os nyaneka com quem iria filmar e

escutou as suas versões. Ao fazê-lo, pretendeu respeitar o dinamismo da oralidade. Estava, porém, consciente que a transposição das narrativas para cinema — impressionando uma versão dessas estórias em película, que passaria depois a ser reprodutível tecnicamente — colocaria em causa a dinâmica da oralidade. Acalmou as objecções interiores apoiando-se na leitura de Denise Paulme, que, em *La Mère Dévorante* (1976), sustenta que, no espírito da literatura oral, um conto só existe quando é repetido e o auditor passa a contador do mesmo a uma nova audiência. Amparou-se ainda em Walter Benjamin para quem “narrar uma estória é sempre a arte de a voltar a contar, e cada estória provém da estratificação de diversas narrativas sucessivas. O narrador, assim, associa à sua *experiência mais íntima aquilo que aprendeu com a tradição*” (2008, p. 52). Duarte de Carvalho afirma que adoptou então a postura antes posta em prática com a sua escrita poética. Procurou trazer a expressão oral africana para o circuito moderno da comunicação potenciando uma hipótese de acção desta forma narrativa tradicional na contemporaneidade. Assentando que a globalização não é apenas económica, mas integra questões culturais, propõe que esta fórmula a que recorreu — do “uso dos próprios instrumentos que a globalização e a modernidade utilizam” (2008, p. 53) — é talvez o modo menos lesivo para lidar com ela pelas culturas que são subalternizadas.

Já após a experiência frustrante que a realização, em Cabo Verde, de *Moia. O Recado das Ilhas* (1989) se revelou e que o afastou definitivamente da realização cinematográfica, reflecte sobre o quanto poderia ter criado, em poesia ou reflexão antropológica, com o tempo e “feitio” investidos neste filme. Questiona se a poesia e/ou a antropologia não teriam sido melhores opções para traduzir o que pretendia para responder logo negativamente. Explica que a sua inteligência e sensibilidade sobre o que, para si, estava em questão projectara-se, desde o início, num ecrã virtual em imagens do que tinha para dizer. Para tal, desvelara-se, em filme, a “particular ressonância da minha própria poesia e a especificidade orientada da minha própria análise sociológica ou antropológica” (2008, p. 343).

Na reflexão, feita em 1990, sobre como cinema, poesia e antropologia se foram articulando em Angola independente, considera que o cinema lhe parece conotado com a expressão dramática enquanto a poesia é expressão lírica. Porém, quem faz cinema aprende, “na carne e com os sentidos” (2008, p. 344), que este é indústria. Ressalva que há cinema experimental em que, como na poesia escrita, o suporte (a imagem em movimento e o som) e o sentido são complementares, mas que é inevitavelmente um cinema marginal, *underground*, que não consegue adesão do público. Ressalva que, se, por vezes, a poesia também habita no cinema “corrente”, se é demais, “ou se autonomiza ou acaba perturbando” (2008, p. 345).

A sua experiência e avaliação que faz é que o cinema tem intrínseca a adjectivação. Mais do que imagens, o cinema cria uma “imagem”, sustentada pela adjectivação: um homem não é apenas homem; no cinema, tem uma cor, é rico ou pobre, etc.

Sistema de representação, que representa e ritualiza algo através do seu próprio rito, o cinema é também acção. Daí a paixão de Duarte de Carvalho pelo Cinema Directo estar

ligada a uma situação invulgar, em que o tempo não se interpõe entre reflexão e acção — estas “coexistem num mesmo impulso em que o tempo é abolido e se transmuta em movimento” (2008, p. 346).

Poesia e o cinema são instrumentos que induzem a modos de fazer diferentes, mas as afinidades que encontra em ambos e lhe servem a si como autor é partilharem a mesma base de entendimento e sensibilidade, e recorrerem, quando necessário, às qualidades um do outro para se apoiarem e assimilarem.

Como cidadão angolano, chegou à antropologia⁴ através da consciência poética e de cineasta, mas foi o cinema, reconhece, que lhe impôs essa escolha. Tendo a maioria dos seus filmes sido realizados no sul de Angola, agiu de modo que o seu cinema fosse um “canal de veiculação de baixo para cima”, ou seja, de quem foi filmado para o receptor. Contrariamente ao que é comum, entre os receptores, estavam o governo do país — produtor dos filmes — e decisores. Tornar-se antropólogo foi instrumental: serviu para saber com quem lidava, de um lado e do outro. Na antropologia julgou poder encontrar o conhecimento que lhe permitia apreender e interpretar testemunhos com a segurança de não trair o poder, o público, e as pessoas que se expunham perante a câmara. Fez, portanto, parte de um posicionamento cívico e profissional, que independentemente de modas ou circunstâncias, garantisse “ao poeta que globalizasse, ao fazedor de cinema que ritualizasse, e ao antropólogo que analisasse” (2008, p. 349).



Figura 1

Beto Moura Pires, Asdrúbal Rebelo, Orlando Martins e Ruy Duarte

Fonte: Imagem cedida por Rute Magalhães e Luhuna Carvalho

4 Referindo-se à antropologia, entende que a maioria da população angolana se concebe num quadro cultural a que acedeu pela aculturação, através da aprendizagem, ou através de instrumentos de conhecimento moderno, como o cinema. Ele não foi excepção, assume.

Imaginar cinematograficamente a nova nação angolana

Em 1972, Ruy Duarte de Carvalho estudou realização de cinema e televisão em Londres. Quando Angola se tornou independente, a linguagem do cinema prestou-se a aproximar povos angolanos e a traduzir, em imagens, as “paisagens culturais”: ora imagens mais íntimas, poéticas; ora outras mais políticas. Entre 1975 e 1982, realiza, em Cinema Directo, filmes para a Televisão Popular de Angola (TPA) e para o Instituto Nacional de Cinema (INC). Fá-lo integrado num projecto, político e concebido por Luandino Vieira, de criação da televisão angolana e da projecção da nova nação pelo cinema.

Antes da proclamação da independência a 11 de Novembro de 1975, a cooperativa Promocine e a ainda inactiva televisão, deixada quase pronta a funcionar pelos portugueses — durante o colonialismo não existiu serviço de televisão —, iniciam, em Luanda, a formação de técnicos de modo a suprir as necessidades. Ministram-se cursos intensivos de imagem, som e laboratório. Na TPA, a formação é dada por três franceses da Unicité — o director de fotografia Bruno Muel, o engenheiro de som Antoine Bonfanti e o jornalista Marcel Trillat, ligados aos grupos Medvedkine e colaboradores habituais de Jean-Luc Godard, Jean Rouch e Chris Marker —, vindo para Angola a convite de Luandino Vieira. Por outra via, chega também Cristiana Tullio-Altan, que deu formação em montagem.

Entre Junho e Julho, filmam-se “dez inquéritos” sobre o trabalho em Angola, reunidos sob o título *Sou Angolano, Trabalho com Força*. Com mais formação do que os colegas, Duarte de Carvalho, que se tornou funcionário da TPA, realizou metade dos títulos (de paradeiro desconhecido): *Ferroviários do Caminho de Ferro de Benguela*, *Gráficos*, *Operários Têxteis I e II* além de *Padeiros*.

Assina depois, para exibição pela TPA, *Uma Festa Para Viver*, que regista as expectativas e tensões nos quinze dias que antecedem a independência do país. Média-metragem em Cinema Directo, inclui entrevistas a famílias dos *musseques* de Luanda e encerra com uma sequência simbólica: o hastear da bandeira angolana sobre a bandeira portuguesa, entretanto arriada.

Se, à época, o cinema era sobretudo político e a câmara — e os olhares através dela — projectava, esperançada, imagens do presente e a crença num futuro, nacional, partilhado, *Geração 50* é precursor, em termos de documentários culturais, de uma linha cinematográfica que o artista e realizador António Ole desenvolverá com talento. Tendo como foco a poesia de Agostinho Neto, de António Jacinto e de Viriato da Cruz, surge como um interlúdio mais poético, embora nunca desenquadrado da luta política.

Ensaia, de seguida, um registo cinematográfico diferente, com o documentário ficcional *Faz Lá Coragem, Camarada* (1976) — também conhecido como *A Noite dos Cem Dias*. Trata-se de uma ficção de reconstituição, com actores não profissionais, das dificuldades vividas por um grupo de militantes do MPLA e pela população durante a ocupação de Benguela pelas forças da UNITA e pelo exército sul-africano. É, porventura, uma obra de viragem para o autor. Em

entrevista a Pedro Borges, para o *Jornal de Letras*, esclareceu que, desde logo, no jovem país, os cineastas começaram a enveredar pelos sectores que mais lhes interessavam (s/d, p. 23):

[...] uma das características do cinema angolano foi a de dar oportunidade aos cineastas de trabalharem sobre a matéria que efectivamente lhes interessa e nunca terem sido canalizados para zonas que ao Estado interessasse serem preferencialmente abordadas. Há cineastas angolanos que se ocupam fundamentalmente de aspectos de propaganda e de partido. Isso também está assegurado, mas disponibiliza muita gente para se ocupar de outras coisas.

Essa permissividade permitiu a Duarte de Carvalho enveredar por um cinema que atentou na cultura tradicional enquanto procurava mostrar a cultura contemporânea, de um Estado politicamente moderno.

“Cinema de urgência” e consciência nacional

Em Fevereiro de 1976, Ruy Duarte de Carvalho parte com uma equipa da TPA rumo ao sul para filmar como se vive após a retirada do exército sul-africano. Neste processo, sente a urgência de fazer um cinema que dê conta da emergência de um país a precisar de ganhar uma “consciência nacional”.

Estávamos perante a evidência explícita do nascimento de um novo país africano, de uma consciência nacional alargada pela independência a toda a extensão de um território ainda ontem dividido num considerável número de ex-nações [...] (2008, p. 389).

“Cinematografia de urgência” é como classifica, então, a definição da linguagem cinematográfica que a equipa da TPA usa para levar a cabo um levantamento da diversidade sócio-cultural e, através da realização de filmes, participar (e projectar) na criação de uma identidade angolana desdobrada numa multitude de culturas. A equipa percorre três mil quilómetros até ao interior do deserto do Namibe, atravessando quatro das nove áreas linguísticas de Angola, cruzando-se com quinze etnias. Além de fixarem a ânsia na construção do país, as câmaras vão filmando modos de vida e tradições.

Diz Mena Abrantes (2008, p.18):

Vemos assim Rui Duarte aprofundar a sua proposta de “falar da resistência, testemunhar a reconstrução e retratar a militância”, através de filmes que, mais do que um simples registo de actualidades, pretendem ser um instrumento de investigação que resgate e preserve a imagem do país real, logo após a vitória sobre a coligação FNLA/UNITA/África do Sul.

Faz Lá Coragem, Camarada enquadra-se neste projecto, assim como *Angola 76, é a Vez da Voz do Povo?* (1976), que inclui três documentários, com 100 minutos de duração. Segundo Mena Abrantes, *Sacode o Pó da Batalha* foi filmado em Fevereiro mostrando as dificuldades da reconstrução durante a retirada das tropas sul-africanas. *Está Tudo Sentado no Chão* filma as adversidades na integração dos pastores nómadas do Sudoeste de Angola, os *kuvale* (ou mucubais), no processo revolucionário em curso. *Como Foi, Como Não Foi* é a reconstituição, feita a partir de relatos de velhos camponeses de Balaia, no Kwanza Sul, das duríssimas condições de vida durante o colonialismo. No início do filme, enuncia-se um programa: “Ver a realidade através/ do visor da câmara/ manter-se atento a tudo/ quanto se passa à volta da/ imagem enquadrada. Fixar-se por outro lado/ no futuro”. Trata-se de imaginar a emergência da nação para participar na construção do país, reclamando a diversidade cultural como essência e ensaiando um registo de compreensão, através da antropologia, para viabilizar um programa político socialista. Da vontade de revelar e conhecer as especificidades culturais surge, à parte da trilogia, *O Deserto e os Mucubais*, em que traduz, em imagens poéticas, o interesse pelos pastores do deserto.

Neste período, o ritmo intenso da filmagem, a urgência da montagem, não obsteu à reflexão sobre o processo, imposta para além dos aspectos meramente cinematográficos. Se a história ajudava a compreender particularidades decorrentes “de um desenvolvimento desigual das forças produtivas” (2008, p. 439), era insuficiente para entender as óbvias diferenças culturais. Ruy Duarte de Carvalho recorreu à antropologia para conhecer mais profundamente a realidade, filmada e reactivada na mesa de montagem. Paralelamente, a partir da reflexão que foi fazendo, desenvolveu um modo próprio de trabalhar com as populações, valorizador do contributo destas no processo criativo.

Para as populações em causa nós aparecíamos como enviados do governo, o que em si mesmo não era um facto inédito. O regime colonial também enviara fotógrafos e até cineastas interessados em recolher imagens mais ou menos folclóricas, de acordo com os interesses e o carácter do regime. A compensação era efectuada monetariamente, com maior ou menos generosidade, e a passagem desses profissionais da imagem não deixava traços de maior: partiam com o seu material e nunca mais voltavam, nem eles nem o material (2008, p. 439).

O contraste entre a prática colonialista e a da equipa liderada por Duarte de Carvalho impôs-se. Ficou claro que, ao abrigo da nova ordem política, seria estabelecido um outro tipo de relação entre a equipa de rodagem e as populações filmadas. A compensação destas ficava dependente do bom termo do projecto, que previa a realização e projecção de filmes reveladores dos modos de vida, cultura, problemas e posições particulares dos *mumuila* no seio da nova nação.

As reacções mais imediatas foram de reserva, ironia e indiferença. Foram as novas práticas a forjar a mudança de atitude e a fazer emergir um cinema da palavra ou do testemunho.

O que se pretendia filmar diferia muito, tematicamente, do que fora visado pela óptica colonial(ista). “Logo desde o início foi dado grande destaque à palavra e ao testemunho, o que em si mesmo constituía um procedimento inédito” (2008, p. 439). A surpresa aumentou à medida que a equipa foi trazendo, para mostrar à população, o material filmado. Este era projectado e a rotação prosseguia em função do sugerido pelas imagens e a actualidade mumuila determinava. Para a população, ficaram patentes o investimento que o Estado estava a fazer e o empenho da equipa de cinema.

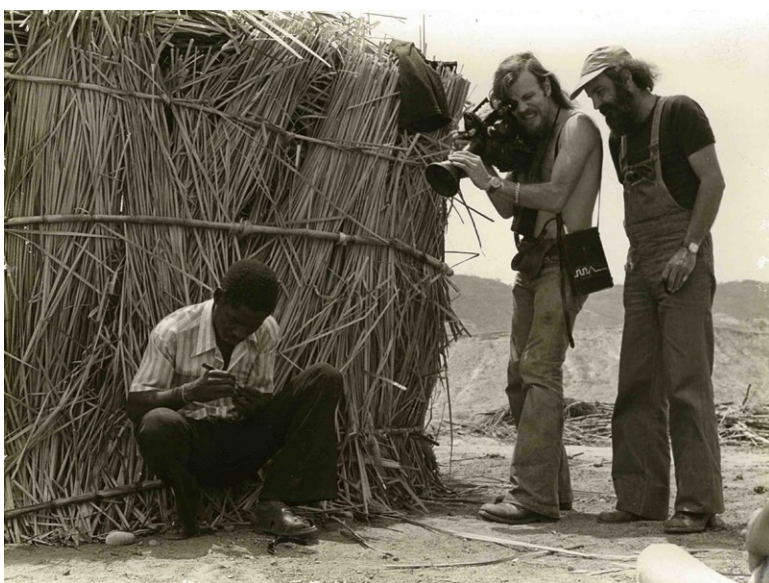


Figura 2

Ruy Duarte, filmando com Beto Moura Pires

Fonte: Imagem cedida por Rute Magalhães e Luhuna Carvalho

Em 1979, regressa ao sul, centrando-se na filmagem de zonas rurais. O resultado, intitulado *Presente Angolano: Tempo Mumuila* e com uma duração total de cerca de seis horas, integra títulos com uma duração entre os vinte e os sessenta minutos, muitos dos quais com fotografia de Victor Henriques e mistura de som de Antoine Bonfanti.

A Huila e os Mumuilas, Lua da Seca Menor, Ofícios, Kimbanda, Pedra Sozinha não Sustém Panela, O Kimbanda Kambia, Makumukas, Hayndongo: o Valor de um Homem, Ekwenge e Ondyelwa: Festa do Boi Sagrado foram apresentados como uma abordagem ao presente dos mumuila.⁵ Este decálogo é assumido também como uma reflexão sobre o equilíbrio entre o homem e o meio, mas também sobre o equilíbrio, frágil, entre o progresso e a cultura. É esta série que mais obviamente poderia ser categorizada como cinema etnográfico mas o autor repudia isso.

⁵ Muitos títulos desta série estão “desaparecidos”.

O texto de apresentação da série integra os filmes numa abordagem comum ao presente dos mumuila no novo contexto, de emergência da nação angolana:

Tyongolola, chefe de linhagem, cuja mãe é viva ainda e terá sido testemunha da instalação dos primeiros brancos na região, preside aos funerais de um sobrinho morto por acidente nas obras da construção de uma barragem que se constrói a 20 km de sua casa.

Entre a sede do antigo reino do Jau, onde todos os anos se cumpre ainda a cerimónia de encerramento do cortejo do boi sagrado, manifestação ritual que envolve toda a população do reino e pressupõe a cessação de qualquer actividade económica durante um período de dois meses, e a Universidade do Lubango, onde as novas gerações (futuros dirigentes, saídos alguns também desse mesmo antigo reino) são iniciadas nos termos de uma actuação adaptada aos imperativos de um modelo de desenvolvimento que se quer industrial, distam apenas 40 km.

Que pensam, uns dos outros, do lugar que ocupam no mundo e do próprio mundo que ocupam aqueles que, perante a câmara, são chamados a depor?

É a circunstância vivida pelo chefe de linhagem Tyongolola, mas também por todos os membros da comunidade do antigo Jau, incluindo as gerações que estudam na universidade, e os desafios colocados pela coexistência de uma actividade económica tradicional com a modelo industrial, que o realizador quer filmar.

Sob um fundo musical, *A Huila e os Mumuilas* apresenta o quotidiano dos mumuilas registando as actividades domésticas, a agricultura e pastorícia, e *Lua da Seca Menor* documenta como vive o povo liderado por Tyongolola, figura patriarcal na Chibia.

O Valor de um Homem mostra os rituais de apresentação de um bebé à comunidade. A cerimónia em torno deste, que nasceu numa família com cinco gerações vivas, e a filmagem das celebrações mumuila mais características, foram feitas de modo a, através dos depoimentos recolhidos, sublinhar os pontos de contacto entre os valores comunitários do grupo e os princípios socialistas a implementar nacionalmente.

Pedra Sozinha Não Sustém Panela volta a contrastar duas concepções do mundo — a tradicional, dos anciãos, representantes do “antigo reino do Jau”, na Huila; e a das novas gerações, que estudam na Universidade do Lubango, iniciadas para integrar-se no presente angolano e agir observando o modelo de desenvolvimento industrial.

O Kimbanda Kambia revela as práticas dos curandeiros do Jau através do protagonista quimbanda que explica os métodos de diagnóstico e tratamento. Para a filmagem, facilita-se o encontro, em Agosto de 1978, entre o curandeiro e Africano Neto, um psiquiatra de Luanda. A sequência procura explicitar a filosofia subjacente à cura ministrada pelo quimbanda, a racionalização do método tradicional por Africano Neto além da análise comparada com a medicina moderna.

Um ferreiro e um quimbanda, uma oleira, e uma cabeleireira protagonizam *Ofícios e Ekwenge* desvenda as cerimónias públicas de iniciação dos jovens na vida adulta. *Makumukas* mostra a cerimónia de união, praticada entre os mumuila, entre uma paciente e o espírito que se apossou dela, e *Kimbanda* desvela métodos de diagnóstico e cura usados pelos quimbandas. Finalmente, *Ondyelwa — Festa do Boi Sagrado* regista as cerimónias que, de 26 a 28 de Julho de 1978 encerraram a Festa do Boi Sagrado. Trata-se de um ritual que visa honrar os espíritos dos antepassados, através do cortejo solene com o animal, visto como receptáculo da alma dos antigos reis e requer a suspensão, por um longo período, de toda a actividade económica, o que contrasta com o modelo sócio-económico imposto em Angola.

Cinema etnográfico: impossibilidade em África

Para a realização deste decálogo, o cineasta apoia-se na antropologia para compreender as especificidades culturais. Problematiza, porém, o que é cinema etnográfico, desenquadrando os seus filmes do cânone então dominante entre os seguidores de Rouch.

Cinema etnográfico? Sê-lo-á também aquele cinema que, ocupado com situações actuais e problemas pontuais, não pode por isso dispensar a referência, a fixação e o tratamento de elementos ou dados culturais afectos aos domínios da antropologia, mas vivos e portanto actuaes no terreno do confronto (cultural, social e político) entre um passado cujas fórmulas se mantiveram para além e apesar da acção colonial (de memória ainda recente) e as propostas de futuro (actualização, modernização, progresso) que o tempo, os tempos, inexoravelmente impõe, impõem? (2008, p. 390)

Em entrevista a Brossard (1981), Duarte de Carvalho esclarece que os seus filmes devem algo à etnografia, por via do registo da cultura dos mucubais, mas que o seu interesse por esta enquadra-se numa abordagem mais ampla, sobre a expressão cultural angolana no presente. Está ciente de que se vive um momento em que a cultura de povos como os mumuila é afectada pelo desenvolvimento económico e político de Angola. Através dos filmes, não se preocupou só com o registo das práticas culturais ancestrais, mas, sublinhando continuidades, focou-se numa visão integradora procurando um paralelo com um “programa de desenvolvimento socialista”. Envolvido primeiro na definição e projecção de uma política cultural angolana através da televisão e do cinema, e desenvolvendo progressivamente uma postura de autor, não se restringe ao olhar etnográfico sobre a geografia dos (seus) afectos — que é, sobretudo, a dos mucubais.

Cria um modo de fazer que conscientemente articula com o de procurar saber. Não havendo um guião escrito, e em função do que foi filmado para cada obra — por vezes com algum tempo de intervalo —, o cineasta buscou o necessário, que complementasse o registo feito, para eliminar o discurso *off*. Na sua palestra na Casa das Áfricas explicou: “Isso era uma

inovação absoluta naquele tempo. Por isso é que aquele pessoal do Jean Rouch não gostou. Sentiu-se mal. Porque a eles ainda não tinha ocorrido trabalhar tanto. Porque dá trabalho. Mas não tinham feito e não gostaram nada que viesse de lá um adventício qualquer e que inovava” (2004, 35’40’’).⁶ Dada a diversidade linguística, os comentários *off* usados são estritamente para tradução — contornando a dificuldade de entendimento colocada pelo analfabetismo, inviabilizadora do uso de legendas — do que é dito por cada participante.

O texto de apoio à exibição de *Presente Angolano, Tempo Mumuíla* explica o propósito dos filmes que compõem a série também no quadro da geografia de afectos de Duarte de Carvalho e a sua implicação na construção da nova nação através da criação de mais conhecimento, potenciador de equilíbrio:

Nem a busca de sobrevivências culturais nem a sua subestimação. Nem a exaltação das propostas políticas nem a sua escamoteação. Uma linha de equilíbrio entre dois dinamismos: o de um tempo mumuíla e o de um presente angolano. Percorrê-la afoitamente, sensível à precariedade dos dias e das horas. Interrogar? Nem por isso. Expor apenas, talvez, e garantir ao filme uma autonomia que lhe permita simultaneamente revelar-se válido como cinema, útil como referência (criar, encontrar nele um clima de síntese que facilite a leitura e a avaliação das situações) e fiel como testemunho. Assim talvez se consiga estabelecer uma delicada zona de compromisso entre quem fornece os meios, quem os maneja e quem depõe, se expõe perante os mesmos (2008, p. 391).

Atente-se neste projecto de construção de compromisso, sempre delicado porque se constitui forçosamente como um espaço utópico (Foucault), entre o Estado, que faculta os meios para filmar; quem, como Duarte de Carvalho e a equipa da TPA, faz opções sobre o que filmar e manuseia os equipamentos cinematográficos; e quem depõe, expondo-se, e depende, ética e politicamente, dos anteriores.

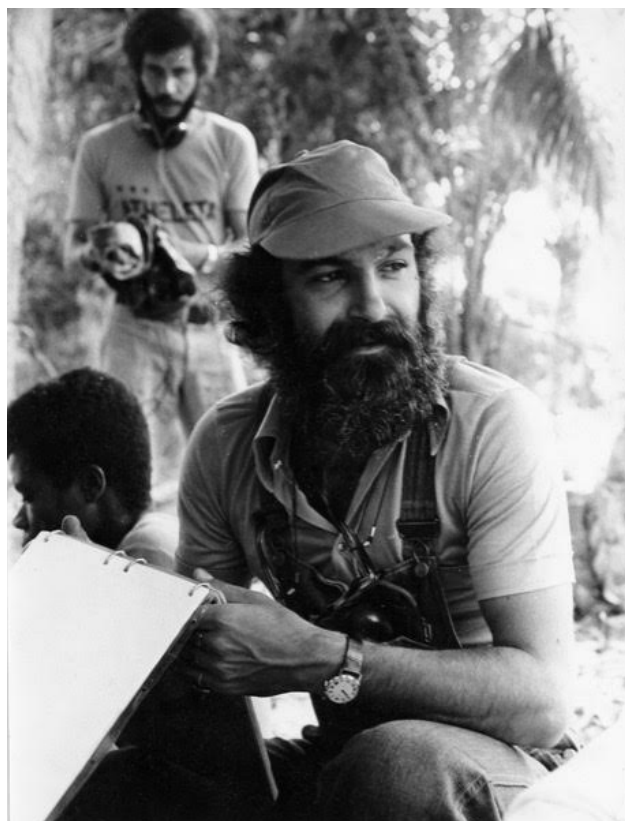
Duarte de Carvalho aplicou-se na realização cinematográfica usando modos de fazer determinados pelas especificidades do processo político de construção do seu país. Para tal, usou os escassos meios cinematográficos na posse do Estado participando na projecção cinematográfica da nação, mas definindo que aqueles que depunham, expondo-se perante a câmara, eram agentes activos na criação. Este modo de fazer rompia como aquele em que as pessoas filmadas eram tornadas objecto de estudo pelo cinema etnográfico, sustentando por um olhar contemplativo, não compreensivo ou implicado, geralmente subjacente a este.

Não obstante a formação em antropologia — em que se doutorou em França, em 1986, e que é posterior à realização, até 1982, destas séries cinematográficas —, Duarte de Carvalho

6 Explicou, em 2004, que deu um “trabalho infernal, pôr as pessoas a produzir um discurso coerente com coisas filmadas com intervalos de meses” (37’ a 37’11’’).

não podia proclamar, como Jean Rouch fez na conhecida discórdia com o realizador senegalês Ousmane Sembène, ser estranho em África. Quando, em Agosto de 1965, nas páginas da revista *France Nouvelle* (nº 1033), Sembène perguntou a Rouch se os europeus continuariam a fazer filmes sobre a África quando houvesse cineastas africanos, Rouch respondeu que a sua vantagem ao fazê-lo era o de trazer o olhar de um estranho. Sustentou que essa é a condição para a realização de cinema etnográfico, sublinhando que na essência da etnologia está a ideia de que alguém confrontado com uma cultura que lhe é estranha vê coisas que um indivíduo da mesma cultura não vê. Sembène retorquiu dizendo que, no cinema, olhar não chega; é preciso analisar. Afirmou o interesse no que vem antes e depois do que é visto e declarou que aquilo de que não gostava, na etnografia, “é que não basta dizer que um homem que nós vemos está a andar; precisamos saber de onde ele vem e para onde vai”. Rouch quis saber porque Sembène não gostava dos seus filmes puramente etnográficos, mostrando a vida tradicional. O senegalês respondeu-lhe: “Porque vocês mostram, vocês fixam uma realidade sem ver a evolução. O que tenho contra si e os africanistas é que nos olham como se fôssemos insectos” (Soumaya 2014).⁷

Figura 3
Ruy Duarte assume a importância da pertença ao local



⁷ Para mais informação, ver <http://www.discoverafricancinema.com/ousmane-sembene-vs-jean-rouch/>. Tradução da autora. No texto “Cinema e Antropologia”, Duarte alude à polémica. Comenta que este tipo de crítica se foi moderando, mas reconhece que os ‘africanos, quando veem filmes etnográficos, têm a sensação de que foi violada a sua intimidade’ (2008, pp. 410-411).

O compromisso referido por Duarte de Carvalho exclui-o desta via, africanista, do estrangeiro que olha e vê porque não pertence ao lugar. Vê e procura compreender porque ser angolano implica-o tanto num processo de construção do país como de procura do conhecimento. Tem a consciência da dificuldade do seu projecto assente na gestão de um equilíbrio frágil: “nem a busca de sobrevivências culturais nem a sua subestimação. Nem a exaltação das propostas políticas nem a sua escamoteação”. Propõe-se, assim, procurar o equilíbrio quando se move entre o dinamismo do tempo mumuila e o do presente de Angola.

Fazendo ele próprio a exegese do texto de apresentação do decálogo, explicita o que nele se infere quanto à sua posição sobre o cinema que escolheu fazer. Em Angola independente, para ele, o actor principal é o povo. É preciso conhecer e tratar a realidade social para “que se tome consciência das relações sociais que a tecem, dos papéis e da movimentação que nela assumem os próprios actores sociais” (2008, p. 391). Para isso, articula uma postura ética, integradora da voz popular, com o recurso ao saber antropológico. Fá-lo porque, devido à diversidade cultural em Angola, ser angolano não basta para compreender a realidade social. Ressalva, porém, que ele, que usa esse saber e acredita que pode ser contributivo para o conhecimento antropológico, se opõe a que os seus filmes sejam classificados como etnográficos.

Considera que a quase total unanimidade com que os cineastas africanos recusam este género — rejeição decorrente da hostilidade ao “olhar etnográfico” —, a carência de meios humanos e técnicos, além da intenção de “servir o mais vasto público possível num contexto em que assume grande importância o tipo de relações que se estabelecem entre os cineastas e os seus enquadramentos nacionais” (2008, p. 392), põe em causa a realização de filmes etnográficos por africanos. Adianta que não só o posicionamento que determina a categorização dos filmes é diferente — para os cineastas africanos, os temas que interessam aos antropólogos estão na génese do que eles chamam filmes culturais — como também a falta de formação científica é um obstáculo. Porém, o mais relevante radica na diferença de atitude mesmo quando se interessam pela antropologia.

Assim, e ainda que no processo de realização recorra ao conhecimento antropológico, Duarte de Carvalho não considera o seu cinema etnográfico⁸ porque (re)conhece as dificuldades subjacentes à produção cinematográfica em África — que obstam, em seu entender, ao “desejável” rigor científico — e, porque participa num movimento em que a militância é condição necessária — embora posteriormente os seus filmes deixem de enquadrar-se num cinema militante —, assumindo que é o povo o sujeito do filme mas também o seu público.

8 Na palestra na Casa das Áfricas, reiterou que nunca quis que chamassem ao cinema que fez etnográfico (2004, 16'33" a 17'30"): “Não é cinema etnográfico. Era cinema documentário [...] sobre a vida comum de populações que são cidadãos meus. [...] O material filmico, o que resultou corresponde ao tipo de pessoas que geralmente são objecto do filme etnográfico. Mas não foi com essa intenção, de fixar aspectos etnográficos, de maneira nenhuma. É gente que vive num contexto e foi assim que foi filmado.

Os filmes de Ruy Duarte não são feitos em prol da ciência — nem o Estado angolano, de que é funcionário, tem recursos para isso — nem estão direccionados para cientistas.

Um caso específico na sua filmografia, feito por didactismo, *O Balanço do Tempo na Cena de Angola*, atesta como os seus filmes integram a dimensão pedagógica, militante. Duarte de Carvalho explicou, na palestra de 2004, que foi feito para mostrar ao governo a diversidade de sistemas económicos e culturais com que tinha que lidar e que tanto incluía caçadores-recolectores bosquímanos como máquinas de colher algodão soviéticas.⁹ Ilustra bem como não é viável a categorização deste como de outros filmes como etnográficos.

***Nelisita*: do “rigor em ciência” para um posicionamento ético e cívico**

Feita ainda antes de Duarte de Carvalho se tornar antropólogo, a ficção *Nelisita* — classificada pelo autor como um filme “cândido” (2004, 05’17”) — é assumida como corolário da série *Presente Angolano, Tempo Mumuíla* — tempo, geografia e sociedade são comuns aos filmes — da qual é, porém, independente:

A fome domina o mundo e apenas restam vivos dois homens com as suas famílias. Um deles parte em busca de comida e encontra um armazém onde certos “espíritos” guardam enormes quantidades de géneros alimentícios e roupas. Apropria-se do que pode transportar e volta mais tarde, para levar mais, acompanhado pelo seu vizinho. Este denuncia aos “espíritos” a sua morada e a do seu companheiro. Os “espíritos” aprisionam todos menos uma mulher grávida, para que ela venha a ter o filho e eles venham assim a poder apossar-se de mais um ser vivo. Nasce Nelisita, aquele que se gerou a si mesmo. Ludibria o “espírito” que o vem buscar, depois de ter nascido, a ele e à sua mãe. Só esta acaba por ser levada. Nelisita parte em sua busca e apresenta-se ao rei dos “espíritos” para reclamá-la. O rei dos “espíritos” alicia Nelisita para passar para o lado dos que detém a comida. Nelisita resiste. É depois submetido a várias provas, mas socorre-se dos animais da Criação, seus aliados, para vencer os “espíritos”. Nelisita salva os seus e reconduz-os a casa montados nos carros dos “espíritos” e transportando tudo o que se encontrava no seu armazém.

⁹ Na palestra na Casa das Áfricas, contou: “Estávamos a filmar uns bosquímanos — era muito cedo, de madrugada — e um deles disse: ‘Está a passar um avião’. E nós não ouvimos avião nenhum porque eram uns aviões que passavam alto. Continuámos a filmar. Estávamos a comer bolacha com conserva, que eram as provisões que levávamos e, de repente, houve um estrondo enorme — aviões supersónicos, caças — do escape e do barulho das metralhadoras deles, a metralhar. Toda a gente dispersou — a câmara foi para um lado, o Nagra para outro, e os bosquímanos para outro. Eu apercebi-me: fomos atacados [...]. Pensei: ‘pode ser que haja mortos e feridos. Vamos retirar. Vamos filmar já o que pudermos’. Passada meia hora lá veio um oficial para nos mandar recolher. Estávamos afastados da estrada. O avião que o bosquímano tinha ouvido... São uns aviões que voavam a grande altitude e fotografavam a área toda. Depois voltavam às bases, revelavam as fotografias e onde tinha ponto a brilhar na fotografia é reflexo de vidro e sinal de viaturas no terreno. Localizavam as coordenadas e saíam para os palmeirais para bombardear lá. Só davas conta quando ele desce sobre ti. De facto, tinha morrido gente. A tropa, por imprudência, deixou as viaturas na estrada...”.

O argumento, aqui em sinopse do cineasta, foi escrito a partir de duas peças da tradição oral *nyaneka*: uma, a partir da narração feita por António Constantino Tyikwa; outra, por Valentim, ao Padre Carlos Estermann.

Não obstante tratar-se da transposição, para cinema, de contos orais, *Nelisita* integra elementos contemporâneos de vestuário, meios de transporte, etc. Devido às dificuldades de produção, elementos de décor (como o carro *boer* e os bois para a tracção deste) foram emprestados pelos actores, e outros, como o automóvel e motorizada, cedidos pelos proprietários, habitantes da Chibia. Em simultâneo, e sem esforço de reconstituição, registaram-se práticas e relações tradicionais.

O que torna o filme visionário é que, naquele início dos anos 80 e através dos “espíritos” que o herói Nelisita vence, já tornava óbvias as ameaças ao futuro de Angola. O realizador reconheceu isso, em 2004, na palestra na Casa das Áfricas: “Já levava ali a sua mensagem. Já se estava a perceber o que se estava a passar [...] (2004: 5:43)”¹⁰. O presente angolano inscreveu-se, com naturalidade, no tempo da filmagem de *Nelisita*. Esse esteve marcado pela guerra. A rodagem fez-se a quarenta quilómetros da frente de batalha — estava-se em Agosto de 1981 e os sul-africanos tinham invadido o sul de Angola. A escassez de bens, como tecidos ou açúcar, era real. “Todos os adereços do filme constituídos por bens de consumo estavam destinados desde o princípio do projecto a constituir uma das formas de compensação para aqueles que nele interviessem” (2008, p. 439).



Figura 4
Rodagem de Nelisita
Fonte: Imagem cedida
por Rute Magalhães
e Luhuna Carvalho

10 Registo aqui <https://www.dailymotion.com/video/xf3kla>.

Verdadeiramente notável é a integração dos actores na realização. O início da filmagem coincidiu com o fim da série de filmes anterior e a projecção dos documentários à população. Em Novembro de 1980, Duarte de Carvalho expôs o que tinha em mente para este filme e obteve o compromisso e empenho das populações nyaneka, que desde início de 1977 conheciam a equipa. Quase todos os actores e figurantes foram escolhidos na família alargada do chefe Tyongolola. Participaram quer como actores da história dramatizada, quer como audiência, no filme, da narrativa oral que foi feita. O sobrinho herdeiro de Tyongolola, António Tyienda, interpreta o primeiro homem enquanto Francisco Munyele é Nelisita. Tratando-se de uma obra de ficção, porque se pediu que todos os actores e figurantes representassem personagens em situações definidas, foi decidido que os participantes seriam remunerados segundo o padrão que vigorava para os elementos da equipa.

Escolheu-se o formato de 16mm para filmar de modo mais ligeiro, com uma equipa de apenas cinco pessoas — realizador, assistente de realização, operador de câmara e operador de som além de assistente de câmara —, evitando perturbações na vida comunitária e os problemas inerentes à instalação e manutenção de uma equipa maior. Duarte de Carvalho gostava de filmar a preto e branco, mas, além de querer prevenir “equivocos de folclorismo a que a cor poderia induzir” (2008, p. 441), pareceu-lhe ser o mais adequado ao espírito da história. A existência, em Angola, de laboratórios aptos para revelar preto e branco foi também determinante para esta escolha, em detrimento da cor.

Na palestra na Casa das Áfricas, Duarte de Carvalho explicou que a opção foi, também, para haver consistência com os documentários — à excepção de *Ondyelwa. A Festa do Boi Sagrado*, feito com propósitos mais pedagógicos do que os outros filmes da série (e com película roubada). Originalmente, quis filmar a série a cores, mas a película, pertença da televisão, para quem os filmes foram realizados, estava reservada para filmar os congressos do MPLA.

Duarte de Carvalho clarificou que *Nelisita* foi realizado também no âmbito do seu doutoramento. Segundo ele, o historiador Marc Ferro, membro da banca perante a qual defendeu a sua tese, apreciou a obra. Porém, esta, além dos festivais, onde circulou, foi pouco mostrada no circuito em que se projectavam os filmes da “escola Rouch”, apesar da visibilidade dada a *Nelisita* pelos *Cahiers du Cinéma*.

O realizador clarificou as difíceis condições de produção que afectaram o filme. Este foi, desde logo, gravemente prejudicado pela inadequação das estruturas de produção cinematográfica existentes em Angola. Escreve, a propósito, que não tendo Angola, no sector do cinema, “o recurso a meios cuja manipulação excede os níveis gerais de capacidade actuante” (2008, p. 442), não os pode, contudo, pôr de parte para existir como país. É neste contexto, sustenta, que todos os problemas ligados à produção do filme têm que ser resolvidos

pela pequena equipa envolvida.¹¹ Mas a inadequação das estruturas existentes, com as consequências descritas, foi, no entender do realizador, o motivo pelo qual a realização de *Nelisita* terá sido entendida “por alguns responsáveis do cinema angolano como uma temeridade de que seria prudente não esperar grandes resultados” (2008, p. 442).



Figura 5
Pausa na rodagem de Nelisita
Fonte: Imagem cedida por Rute Magalhães e Luhuna Carvalho

À visão do cineasta importa contrapor a do criador da política angolana para o cinema, Luandino Vieira. Em “Dos filmes dos pioneiros aos ‘realizadores da poeira’: que cinema angolano?”, Levin cita a entrevista dada por Vieira: “A nossa ideia era essa: criar uma arte indústria cinematográfica” (2015, p. 132). Supostamente, “Era para ir devagarinho. Eu sei que fui muito apressado, fui voluntarista. A gente queria fazer tudo naquela altura. Queria ter logo tudo. Mesmo assim, ainda tive a paciência de ir buscar os técnicos em Paris” (2015, p. 132). Segundo Luandino Vieira (2015, p. 133):

11 Na palestra referida, conta as peripécias que envolveram a pós-produção de *Nelisita*. O incidente que aconteceu quando o negativo estava a ser revelado em Luanda e houve falta de luz foi um dos que deixou marcas fundas. O negativo ficou no banho. Ninguém se lembrou de retirá-lo ou de avisar o realizador. Ficou praticamente inutilizado e, logo nessa altura, Duarte de Carvalho hesitou sobre se havia condições para terminar o filme. Decidiu-se a fazê-lo após considerar as dificuldades em toda a rodagem, numa região tão remota. Filme com montagem do cineasta — feita em Lisboa porque em Luanda não havia condições para o fazer —, que não tinha, em alternativa, quem o pudessem fazer, quando a cópia zero foi apresentada revelou-se que era para ser posta no lixo. (2004, 10’11”) “Porque eu tinha filmado com película fora do prazo. Não sei porque razões nem nunca saberei decifrar porque é que eu fui filmar com película fora do prazo. Na Tobis Portuguesa disseram-me: ‘Você tem hipótese de recuperar isso na Cinecittá’. Vai daí pedir dinheiro para Luanda e fui eu, com as latas todas na bagagem, para a Cinecittá” (2004, 10’45”). Chegando lá, todas as colagens do filme montado tinham descolado. Novamente, o desalento levou-o a pensar abandonar o projecto, mas, no laboratório, arranjaram uma montadora, já reformada, que, em poucos dias, refez a montagem.

Aliás, era essa a crítica fundamental do Ruy e do Ole: “Pensaram nas estruturas em vez de nos dar esse dinheiro e a gente fazer o cinema. Cinema é o que nós fazemos”. Eu disse: “Está bem [note-se que o diálogo é com Ruy Duarte]. Para ti é, e para o Ole evidentemente que é, a realização pessoal, mas eu não estou a fazer o cinema para o Ole, Ruy, Asdrúbal, Xuxo, Gouveia. Isto é para o nascimento do cinema angolano”.

Surgiu, portanto, um desentendimento quanto ao espaço do autor na cinematografia angolana em criação. Duarte de Carvalho estava ciente das dificuldades do Estado enquanto produtor de filmes. Para enfrentá-las, a única resposta que os realizadores funcionários estatais podiam dar era pessoal, de autor, potenciadora criativamente dos meios, insuficientes, garantidos pelo Estado, já então drenado de energia e recursos por guerras sucessivas. Quanto a Luandino desenhou a estratégia que lhe pareceu mais adequada, compenetrado que esteve na criação de um cinema angolano potenciador da identidade nacional e enquadrado por um programa político para tal. Geriu os recursos em função disso, não atendendo aos processos individuais e as estratégias de autor.

Esta terá sido uma das tensões vividas por Ruy Duarte de Carvalho como cineasta. Mesmo ciente dos constrangimentos estatais que afectam o processo de afirmação nacional, e embora disponível para servir a política cultural, reclama, porém, ter voz como autor. Tal não é fácil no âmbito do projecto que Luandino Vieira tem para o cinema angolano, que se quer mais disciplinado, e em que as “vozes” dos realizadores deverão estar integradas num desejável coro nacional. A necessidade de reflexão é ainda maior pela urgência com que é feito este cinema que articula o registo do nascimento da nação com o da continuidade de outras temporalidades e torna-se imperativa para o cineasta-poeta-antropólogo, pois quer fazer filmes analíticos, capazes de equilibrar conhecimento sobre as diferentes dinâmicas existentes. Se o projecto mais disciplinado de realização, integrado no quadro da actividade da TPA, é de serviço ao país, para mostrar ao povo um modo de olhar e ver que reforce a unidade nacional, como autor Duarte de Carvalho aspira a fomentar a compreensão, pelos decisores e pelas comunidades existentes, da riqueza da diversidade cultural existente. Enquanto isso, afirma, também internacionalmente, que há um presente angolano que não é, antropologicamente, de um mundo em desaparecimento — velho argumento para as brigadas de cientistas ocidentais fixarem práticas culturais. O certo é que *Nelisita* “Foi o último filme daquele élan em que houve cinema em Angola após a independência. [...] Nós deixámos de ser capazes de fazer bolacha quanto mais filme...” (2004, 15’31”). Nele, e não obstante ser corolário da série de documentários feitos com os mumuila, há uma proposta de cinema angolano, de autor, que extravasa o projecto de projecção da nação.

Duarte de Carvalho só voltará a filmar, em Cabo Verde, *Moia, o Recado das Ilhas*. Último filme de ficção assinado — mas cuja paternidade repudiou devido às dificuldades que

atravessaram a sua produção e montagem¹² — pelo cineasta-poeta angolano, é uma evocação de *A Tempestade*, de Shakespeare, revisitada em meados do século XX por Aimé Césaire. A protagonista é uma angolana de ascendência cabo-verdiana para quem uma viagem às ilhas é o pretexto para a questionação da sua identidade, marcada pelo sentimento de deslocamento. Híbrida, mestiça. Como as “mornas”. Nem totalmente europeia, nem totalmente africana. Um pouco, também, como o próprio Ruy Duarte de Carvalho. Nem só cineasta, nem só poeta, nunca e apenas antropólogo. Um fazedor, que usou — também — a linguagem do cinema para melhor exprimir a geografia (e a poesia) dos seus afectos.

12 Em entrevista dada à autora e a Rita Chaves, a 1 de Agosto de 2021, a montadora, Cristiana Tullio- Altan revelou que o produtor do filme, Paulo Branco, não pagou à equipa durante dois anos e que deixou de pagar o hotel do realizador, quando este se encontrava em Paris a acompanhar a montagem. Numa palestra realizada na Casa das Áfricas, em 2004, afirmou que não assumia a paternidade desse filme e considerava *Nelisita* a sua obra derradeira. Para mais informação, consultar: <https://www.dailymotion.com/video/xf3kla>.

Referências

- Abrantes, J. M. (2008). *Para uma História do Cinema Angolano*. Festival Internacional de Cinema de Luanda.
- Borges, P. (1982). Ruy Duarte: da poesia ao cinema, do cinema à antropologia. *Jornal de Letras*, p. 23.
- Carvalho, R. D. (2008). *A câmara, a escrita e a coisa dita. Fitas, textos e palestras*. Cotovia.
- Carvalho, R. D., Equipa Chatertone (1975). *Uma Festa Para Viver*. TPA.
- Carvalho, R. D. (1975). *Geração 50*. TPA.
- Carvalho, R. D. (1977). *Como Foi, Como Não Foi*. TPA.
- Carvalho, R. D. (1977). *Faz Lá Coragem Camarada (A Noite dos Cem Dias)*. TPA.
- Carvalho, R. D. (1978). *O Kimbanda Kambia*. TPA.
- Carvalho, R. D. (1978). *Ondyelwa — Festa do Boi Sagrado*. TPA.
- Carvalho, R. D. (1979). *Kimbanda (1979)*. TPA.
- Carvalho, R. D. (1982). *O Balanço do Tempo na Cena de Angola*. TPA.
- Carvalho, R. D. (1982). *Nelisita*. TPA.
- Carvalho, R. D. (1989). *Moia, o Recado das Ilhas*. Gemini Films. Filmargem, RTP, Laboratório Nacional de Cinema — UEE (Angola).
- Carvalho, R. D. de. (2004). *Comentários Sobre o Filme Nelisita* [Video]. DAILYMOTION. <https://www.dailymotion.com/video/xf3kkl>
- Piçarra, M. do C. (2014). O cinema é uma arma. Em M. do C. Piçarra e J. António (Eds.), *Angola, o nascimento de uma nação. O cinema da libertação* (Vol. 2). Guerra & Paz.
- Soumaya (2014, May 10). *Ousmane Sembene VS Jean Rouch*. *Discover African Cinema*. <http://www.discoverafrican-cinema.com/ousmane-sembene-vs-jean-rouch/>

Biografia

Maria do Carmo Piçarra é investigadora contratada no ICNOVA, professora na UAL, e programadora de cinema. Investiga propaganda filmada e censura durante o Estado Novo, cinema político/revolucionário e o papel das mulheres nas descolonizações. Entre outros livros, publicou *Catembe: Esse Obscuro Desejo de Cinema* (2024), *Vento Leste. Luso-orientalismo(s) nos Filmes da Ditadura* (2023), *Olhar de Maldoror. Singularidade de um Cinema Político* (2022), *Projectar a ordem. Cinema do Povo e propaganda salazarista 1935-1954* (2021) e *Azuis ultramarinos. Propaganda colonial e Censura no Cinema do Estado Novo* (2015). É editora da trilogia *Angola, o Nascimento de uma Nação* e de *(Re)Imagining African Independence. Film, Visual Arts and the Fall of the Portuguese Empire*.

ORCID ID: [0000-0002-7875-9629](https://orcid.org/0000-0002-7875-9629)

CIÊNCIA ID: [B41A-C5C2-9211](https://ciencia.id/b41a-c5c2-9211)

Morada institucional: ICNOVA. Av. de Berna, 26 C, 1069-061 Lisboa | Portugal.

Capítulo VI

Ruy Guerra, entre imagens, palavras e sons

Ruy Guerra, between images, words and sounds

Júlio Diniz

Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro
(PUC-Rio), Brasil
jcvdiniz@gmail.com

Resumo: Assumindo-se como uma forma de homenagem, o texto lança mão de uma tonalidade ensaística para abordar a trajetória de Ruy Guerra como um dos principais letristas da música popular brasileira. Sem ignorar a distinção entre o poema e a letra da canção, destaca o valor subversivo da MPB como um exercício de resistência que incorpora modos contemporâneos de subjetivação, referindo de maneira enfática às parcerias que são relevantes para a compreensão do percurso do artista e de parte importante da história da música popular no Brasil.

Palavras-chave: Ruy Guerra, poesia, canção, música popular brasileira, parceria

Abstract: Assuming itself as a form of tribute, the text uses an essayistic tone to address Ruy Guerra's trajectory as one of the main lyricists of Brazilian popular music. Without ignoring the distinction between the poem and the song's lyrics, it highlights the subversive value of MPB as an exercise in resistance that incorporates contemporary modes of subjectivation, emphatically referring to the partnerships that are relevant to understanding the artist's journey and part of it. important part of the history of popular music in Brazil.

Keywords: Ruy Guerra, poetry, song, brazilian popular music, partnership

Vivo sobre um corpo de mulher
que faz de mim gato e sapato
que me foge e me desfolha
e brinca de gato e rato

Vivo sobre três continentes
e isso não me contém
a raiva que trago nos dentes
não sei se me faz mal ou bem

Vivo à sombra de um túnel
do outro lado do sol
e nesta clave difícil
me sustento num bemol.

Ruy Guerra (Borges, 2021)

Este ensaio é, antes de tudo, um tributo. Escrevo em primeira pessoa sabendo dos riscos que corro, mas não poderia ser de outro jeito. Não há como falar de Ruy Guerra de uma maneira mais objetiva, menos comprometida, sem paixão. Desta forma, debrucei-me sobre o Ruy letrista com um olhar crítico, de pesquisador irrequieto e curioso, mas também como um brasileiro, professor de literatura, falante do português, morador do Rio de Janeiro, que desde a adolescência educou-se, afetiva e politicamente, nos livros, discos e filmes que têm em Ruy um dos seus mais instigantes criadores.

Passei semanas buscando em arquivos físicos e sites a relação das canções cujas letras, na maioria das vezes, foram escritas em parceria com distintos criadores da música popular brasileira. Consegui localizar 58 canções gravadas, distribuídas em 610 fonogramas, que cobrem o período que vai da década de 1960 aos dias atuais. Essa pesquisa de fontes primárias não abrange todo o universo autoral do Ruy como letrista, pois só foram consideradas as canções registradas em disco, e não as que permanecem inéditas até hoje. Importante destacar que as versões para o português não foram consideradas, como as que Ruy e Chico fizeram para *O homem de La Mancha*, em 1972, versão de Paulo Pontes e Flavio Rangel para o musical da Broadway *Man of la mancha*, de Dale Wasserman, com música de Mitch Leigh e letras de Joe Darion. Cabe ressaltar que uma das músicas — *Sonho impossível* — tornou-se um grande sucesso em português, gravada por inúmeros intérpretes e, em especial, por Maria Bethânia.

Sonhar mais um sonho impossível

Lutar quando é fácil ceder

Vencer o inimigo invencível

Negar quando a regra é vender

Sofrer a tortura implacável

Romper a incabível prisão

Voar num limite improvável

Tocar o inacessível chão

É minha lei, é minha questão

Virar esse mundo, cravar esse chão

Não me importa saber se é terrível demais

Quantas guerras terei que vencer por um pouco de paz

E amanhã, se esse chão que eu beijei

For meu leito e perdão

Vou saber que valeu delirar

E morrer de paixão

E assim, seja lá como for

Vai ter fim a infinita aflição

E o mundo vai ver uma flor

Brotar do impossível chão. (Chico; Guerra, 1972).

Interessante observar como a versão em português de *The Impossible Dream* cumpriu duas funções. A primeira, como era de se esperar, tinha por objetivo traduzir para o público brasileiro uma das composições centrais do musical. A segunda, como um recado vindo do morro, tal qual o conto de Guimarães Rosa, afirmava o desejo e o comprometimento de Guerra e Buarque com a luta contra a ditadura implantada no Brasil, a tortura institucionalizada e a ação da censura no duríssimo início da década de 1970. A crítica ao regime militar e ao momento histórico pelo qual o país passava estão na *obs-cena* da letra, que aponta, nas duas últimas estrofes, para um amanhã de esperança e liberdade.

As 58 canções registradas em disco foram compostas por Ruy em parceria com 12 importantes nomes da MPB. Foram 15 com Francis Hime, 14 com Edu Lobo, 13 com Chico Buarque, quatro com Milton Nascimento, quatro com Carlos Lyra, duas com Nonato Buzar e uma com cada um dos músicos a seguir: Sérgio Ricardo, Eduardo Gudín, Baden Powell, Marco Antônio Menezes, Marcos Valle e Gilberto Gil. A relação das músicas por ordem alfabética está no fim deste texto.

Além dos seus parceiros, as canções foram interpretadas por grandes nomes da música popular brasileira, como Elis Regina, Nara Leão, Olívia Hime, Alaíde Costa, Maria Bethânia, Gal Costa, Leny Eversong, Simone, Joyce Moreno, Ângela Ro, Ney Matogrosso, Zimbo trio, Quarteto em Cy, entre outros.

Seus parceiros já declararam em épocas diversas a admiração e a alegria de poder compor com Ruy, ressaltando sua sensibilidade, criatividade e companheirismo. Em um depoimento recente, Francis Hime afirmou:

Ruy e eu nos conhecemos na década de 60, possivelmente apresentados por Edu Lobo, que era parceiro de Ruy, e logo, logo, começamos a compor juntos. Acho que a primeira parceria foi *Ave-Maria*, uma canção que eu viria a gravar no meu primeiro lp, em 1973.

O processo de criação variava muito: às vezes Ruy colocava letra em minhas melodias, como foi o caso de *Ave-Maria*, *À meia-luz*, *Por um amor maior*, e *Minha*. Outras vezes, era o contrário, eu musicando textos de Ruy, como em *Último canto*, *Réquiem* e mais recentemente, *Corpo marinheiro*. (Hime, 2021).

E quando perguntado sobre como ele via o parceiro e amigo completando noventa anos de vida, uma trajetória existencial e artística digna de um homem excepcional, Francis ressaltou que:

Nós sempre fomos muito amigos, mas uma vez tivemos uma desavença por causa de.... futebol! E assim o botafoguense Ruy e o vascaíno Francis se desentenderam tanto, que Ruy para se acalmar pegou uma cadeira e a arremessou contra a parede! A cadeira quebrou, mas a amizade permaneceu rssss.....

Difícil falar sobre este grande moçambicano/brasileiro, artista de múltiplas facetas, escritor, letrista, cineasta pioneiro desde o seu extraordinário filme *Os cafajestes* e que chega aos 90 anos pleno de vigor e energia criativa. Juntamente com Vinicius de Moraes, ele revolucionou a música brasileira, através de parcerias com tantos músicos como Chico Buarque, Carlos Lyra, Sergio Ricardo, Milton Nascimento, Edu Lobo, grupo ao qual eu tive a alegria de me juntar. Além de parceiro, Ruy é meu compadre, padrinho que é de minha filha, Joana Hime. Um querido amigo pra toda a vida! (Hime, 2021).

Francis afirma que “juntamente com Vinicius de Moraes, ele revolucionou a música brasileira”. Esta constatação é de singular importância se considerarmos que Vinicius transformou a música popular com seus poemas e letras, influenciando toda uma safra emergente de novos compositores. A avaliação de Francis refere-se ao Vinicius letrista da Bossa Nova, aquele que, ao lado de Tom Jobim e João Gilberto, modificou em definitivo a história da cultura brasileira no fim dos anos 1950. Gravado em 1958 e lançado em 1959, *Chega de saudade*, álbum de estreia do cantor e compositor João Gilberto, é um marco simbólico da transformação poética e musical provocada pelo surgimento da Bossa Nova (BN), uma revolução estética que aproximou a tradição da inovação, o samba dito de raiz das suas reinterpretações, marcando em definitivo as gerações que a sucederam.

A BN não era um movimento isolado, desarticulado da ambiência modernizante que marcava o Brasil naquele momento, em pleno governo Juscelino Kubitschek, com forte ênfase nas transformações socioeconômicas e artístico-culturais pelas quais o país passava. O tom de otimismo com as mudanças, a esperança de um futuro promissor e a aposta numa renovação estética davam o tom daquele momento singular e agitado da vida nacional. A Bossa Nova, o Cinema Novo e o Concretismo, além de outros movimentos e propostas de renovação nas artes cênicas e na arquitetura, marcaram em definitivo a década de 1950. Segundo a pesquisadora Mônica Almeida Kornis,

Se o otimismo e a esperança implicaram profundas alterações na vida da população em todo o mundo, permitindo, não a todos, mas a uma parcela — os setores médios dos centros urbanos —, consumir novos e mais produtos, por outro lado, a vontade do novo trazia embutido, em várias áreas da cultura, o desejo de transformar a realidade de um país subdesenvolvido, de retirá-lo do atraso, de construir uma nação realmente independente.

O entusiasmo pela possibilidade de construir algo novo implicou o surgimento e/ou o impulso a vários movimentos no campo artístico. Eram novas formas de pensar e fazer o cinema, o teatro, a música, a literatura e a arte que se aprofundavam, como revisão do que fora feito até então. Em alguns casos, consolidou-se um movimento que já se iniciara em décadas passadas. Mas outros movimentos nasceram exatamente naquele momento e se tornaram marcos e/ou referências de renovações estéticas que viriam a se firmar mais plenamente depois. Guardando suas especificidades,

e em graus diferenciados, tanto o cinema, quanto o teatro, a música, a poesia e a arte, movidos pela crença na construção de uma nova sociedade — fosse ela industrial, fosse ela centrada na valorização do elemento nacional e popular — abraçavam expressões artísticas e estéticas inovadoras que vinham sendo praticadas não só em outras partes do mundo, mas também no próprio país. Essa foi, em linhas gerais, a marca do processo de renovação estética em curso ao longo da década de 1950. Por outro lado, o vigor do movimento cultural encontrava eco junto a setores das camadas médias urbanas em franca expansão, sobretudo universitárias, sintonizadas com o espírito nacionalista da época, e com a crença nas possibilidades de desenvolvimento do país. (Kornis, FGV, s/d).

Ruy Guerra chega ao Rio de Janeiro em julho de 1958, exatamente nesse momento especial e raro da vida democrática brasileira. Chega no momento em que o caldeirão fervia, os sonhos de uma transformação do Brasil eram grandes, os desafios, muitos, e a imaginação e inventividade andavam lado a lado com os desejos. Rapidamente inseriu-se no meio artístico, construiu relações de amizade, e começou a sua fértil trajetória artística no país. Em 1962, filmou *Os cafajestes*. No ano seguinte, compôs, em parceria com Sérgio Ricardo, a primeira canção, *Esse mundo é meu*, uma música de forte impacto e excelente recepção pelo público, gravada por inúmeros intérpretes.

Esse mundo é meu
Esse mundo é meu

Fui escravo no reino
E sou
Escravo no mundo em que estou
Mas acorrentado ninguém pode
Amar

Saravá Ogum
Mandinga da gente continua
Cadê o despacho pra acabar
Santo guerreiro da floresta
Se você não vem eu mesmo vou
Brigar

Esse mundo é meu
Esse mundo é meu. (Guerra; Ricardo, 1963).

Voltando à declaração de Francis Hime, podemos afirmar que as letras de música de Vinicius de Moraes e de Ruy Guerra sinalizaram uma nova poética para o cancionário brasileiro no final dos anos 1950 e nos primeiros da década seguinte. Trouxeram para uma novíssima geração de músicos à época, oriunda da classe média e de segmentos universitários, outra forma de lidar com a relação poesia e música, tradição e ruptura, formação erudita e experiência popular. Essa nova forma de pensar o Brasil, de propor caminhos distintos para a música popular, de aproximar a poética literária da poética das letras de música fez com que jovens talentosos como Edu Lobo, Francis Hime, Chico Buarque e Milton Nascimento se aproximassem de Ruy e se tornassem parceiros.

Chico recorda o primeiro encontro com Ruy e o início da amizade e da parceria:

Nós nos conhecemos por volta de 1965. Ele era o cineasta de *Os cafajestes* e *Os fuzis* e eu, um compositor principiante. A Nara Leão lhe havia falado de mim e ele me convidou à sua casa para mostrar minhas canções.

Nossa primeira parceria foi a versão para o português das canções do musical *O homem de La Mancha* em 1972. Em seguida pensamos em criar nosso próprio musical, e foi dele a ideia de nos basearmos na história de Calabar e das invasões holandesas. (Buarque, 2021).

Em 2006, a cantora Olivia Hime gravou um disco totalmente voltado para a obra poético-musical de Ruy — *Palavras de Guerra*. Além do disco, Olívia levou ao palco, com direção musical de Francis Hime e direção geral de Flavio Marinho, um show com o repertório do CD, resultando daí outro disco e um DVD. No encarte de *Palavras de Guerra*, há um texto-carta da intérprete para o homenageado que muito nos ajuda a compreender o papel singular de Ruy como letrista na música popular.

Ruy querido.

Aqui está. Pronto. Terminado. Quando o CD sai da minha mão e vai pra fábrica fico gripada. Meio triste. Mas passa logo.

Em nenhum momento quis dar uma cara de obras completas ou de o melhor de. Como você mesmo definiu: são as minhas palavras de guerra. É que muito de nossas vidas foi escrito neste período. Anos 60/70. Lá estavam suas fortes letras com músicas de alguns de seus jovens e talentosos parceiros, esquecidas dentro de mim. De repente, surgiu a vontade incontrolável de cantá-las, que se satisfiz neste trabalho. Não são palavras de guerra cruenta. Muito menos santa. São palavras de uma moçada que teve em você e Vinicius a ponte perfeita entre a bossa nova e a geração de fabulosos letristas que se seguiu.

À medida que o CD ia ganhando forma, percebi que eu optava por cantar as canções, na sua maioria, sobre o mar, a mulher e a morte — temas constantes também na sua obra cinematográfica.

Cada CD, para mim, é um organismo, uma história, um filme. (Hime, 2006).

Da mesma maneira que Francis, Olivia ressalta a importância de Ruy para a música popular brasileira e para sua geração em particular — “Não são palavras de guerra cruenta. Muito menos santa. São palavras de uma moçada que teve em você e Vinicius a ponte perfeita entre a bossa nova e a geração de fabulosos letristas que se seguiu”. E prossegue Olivia num depoimento recente sobre os noventa anos de Guerra:

Conheci Ruy no início dos anos 60. Eu estudava na Inglaterra e quando voltei minha mãe me recebeu com uma festinha, com os meus amigos de música. Dentre os convidados estava Ruy, que conheci naquele dia.

Eu acompanhei o processo de criação de algumas das parcerias de Francis com o Ruy. Eles compunham juntos num canto e eu ouvia depois de pronta. Tenho um carinho especial por *Último retrato*. Foi um poema que Ruy mandou para Francis musicar, é lindo!

Nos anos 60 existia um “pé sujo” no Arpoador frequentado por cineastas e artistas em geral. Chamava-se Mau Cheiro. Um amigo de meu pai me viu com o Ruy e apavorado ligou para ele. Ruy era o amigo com quem meu pai achava seguro eu sair. Para espanto do dito amigo, meu pai declarou que eu estava melhor escoltada por um marmanjo, barbudo, cineasta, comunista etc do que com um guri do Country Club. Ruy tinha ótima fama na minha família.

Eu o admiro muito pela inteligência, cultura e educação. Ele é contestador, sempre. Discorda quase sempre — estratégia para provocar o interlocutor — porém, com argumentos brilhantes. Briga em jogo de cartas como se estivesse defendendo uma fortaleza. Muito se diverte e se emociona escondido. Líder, líder, líder. (Hime, 2021).

Da mesma maneira e com igual intensidade, Chico Buarque afirma com toda a ênfase:

Ruy Guerra é um orgulho da nossa cultura. Acompanhei-o na África, na Europa, nas Américas, e em toda parte ele é acolhido com grande admiração. Na vida e na arte ele é um modelo de integridade, sempre avesso a facilidades e concessões. (Buarque, 2021).

Proponho uma breve reflexão sobre a relação música e literatura, letra e poema, antes de prosseguirmos com as considerações sobre a trajetória de Ruy Guerra como letrista.

Não podemos considerar poema e letra de música, como se compreende aqui no Brasil, equivalentes e pertencentes a um mesmo regime estético. A letra de música é a palavra articulada ao acorde, o texto tensionado em consonância e diálogo íntimo com a música. Sua constituição implica aproximação do campo literário, mas a leitura de sua produção de sentidos ocorre no espaço de intersecção de diferentes linguagens que, interpostas dialogicamente, provocam múltiplas possibilidades de entendimento e recepção.

Em um dos mais provocadores estudos sobre a MPB contemporânea, *Balanço da Bossa e outras bossas*, o poeta e crítico Augusto de Campos, em um texto sobre Torquato Neto, afirma:

estou pensando
no mistério das letras de música
tão frágeis quando escritas
tão fortes quando cantadas
por exemplo *nenhuma dor* (é preciso reouvir)
parece banal escrita
mas é visceral cantada
a palavra cantada
não é a palavra falada
nem a palavra escrita
a altura a intensidade a duração a posição
da palavra no espaço musical
a voz e o *mood* mudam tudo
a palavra-canto
é outra coisa. (Campos, 1974, p. 309).

Campos define a potência da música, e particularmente a força da palavra cantada, no momento em que as letras abandonam o silêncio do papel e ganham o espaço da materialidade sonora: “tão frágeis quando escritas/ tão fortes quando cantadas”. Seu texto, propositalmente ondulatório entre o poético e o analítico, aponta para um terceiro eixo constitutivo da canção, a voz. É a voz que faz emergir do silêncio a “palavra-canto”, a que suplementa e redefine a relação música e letra. A voz que canta não é a voz que fala.

A letra no corpo da música não é, segundo Campos, a letra no corpo do papel. Ambas são originárias de uma mesma matriz linguística, mas forças completamente distintas desenharam as suas respectivas trajetórias na circulação das potências constituintes da cultura. A poesia escrita prescinde da leitura em voz alta para a sua materialização, ainda que esta seja desejável para acentuar a cadeia melódica e rítmica. A palavra cantada, no entanto, só pode ser plenamente articulada quando a voz passa a entoá-la como som, com toda a sua presença e concretude, no espaço da emissão, audição e recepção.

Um último ponto relevante diz respeito à liberdade do texto literário em termos de desenvolvimento de sua própria imagética, de definição de sua abrangência e de fixação de suas opções formais. Em contrapartida, a letra da canção tem o seu andamento, senão determinado, pelo menos pactuado com as variações de timbre, altura e duração, com as oscilações rítmicas e o desenho melódico, sendo apropriada pela voz do intérprete e pela originalidade dos arranjos.

É importante observar que toda essa reflexão sobre os pares literatura/música popular e poema/canção se inscreve no campo de predomínio das noções de presença, materialidade e intensidades, privilegiando força e forma. A leitura proposta da canção popular no Brasil

reconhece a inviabilidade de tratá-la como substância, essência artística, centralidade tradutória de identidades, sejam elas de caráter nacional, regional ou local. A canção brasileira é não só produto, mas também processo, apresenta-se como proposição e participação, tomando esses dois conceitos de empréstimo às artes visuais contemporâneas. A música popular brasileira é um exercício constante de resistência, produzindo diferenças, compartilhando sensações e sentimentos, privilegiando experiência e partilha, constituindo modos contemporâneos de subjetivação.

Dito isso, conclui-se que Ruy Guerra é, além de poeta, um mestre na arte de fazer com que as suas letras tenham densidade lírica, capacidade crítica, dramaticidade, força telúrica, e ao mesmo tempo flutuem com potência, leveza e liberdade quando cantadas.

Retomando o poema que foi escolhido como epígrafe deste texto, escrito no início dos anos 1970, diríamos que os três eixos temáticos que atravessam a obra poético-musical de Ruy estão claramente indicados nas três estrofes, como pode ser constatado a seguir:

(a) A geografia do corpo; a mulher e o desejo; o erotismo.

Vivo sobre um corpo de mulher
que faz de mim gato e sapato
que me foge e me desfolha
e brinca de gato e rato

(b) A cartografia da diáspora; a crítica social e política; resistência e luta.

Vivo sobre três continentes
e isso não me contém
a raiva que trago nos dentes
não sei se me faz mal ou bem

(c) A genealogia da experiência; a arte e a vida; o sujeito e o mundo.

Vivo à sombra de um túnel
do outro lado do sol
e nesta clave difícil
me sustento num bemol.
Ruy Guerra (Borges, 2021)

Tal proposta de compreensão e apreciação desse conjunto de canções deve ser entendida como um convite ao jogo, às aproximações, aos atravessamentos, totalmente distante da

ideia de colocar as 58 canções em escaninhos, isoladas, fechadas em si, sem nenhuma transitividade. O nosso objetivo é traçar linhas mestras e construir uma leitura panorâmica da obra poético-musical de Ruy Guerra, e jamais se deter nas composições individualmente, tarefa que, pela quantidade, não caberia em um ensaio como este. Também não pretendo falar da sua biografia, obra cinematográfica, seus escritos, contribuições nos jornais e na mídia, sua atuação como professor. Sugiro a leitura do livro *Ruy Guerra: paixão escancarada*, da professora e historiadora Vavy Pacheco Borges, publicado pelo Boitempo, em 2017. Trata-se de uma leitura indispensável para uma compreensão maior de seu lugar no mundo e nas artes.

Em relação ao primeiro eixo temático — a geografia do corpo; a mulher e o desejo; o erotismo — ele está presente em toda a trajetória artística do autor, dos anos 1960 até o momento atual, como podemos observar nos seguintes fragmentos de algumas canções:

Não tem nos mapas do mundo
Um acidente maior que o corpo de Mariana
Que o corpo de Mariana
Não tem na Rosa dos Ventos
Um horizonte mais fino
Que o riso de Mariana
Que o riso de Mariana
Eu que sabia do mar
Saí em busca do mundo
Mas acidente maior
Meu acidente profundo. (Guerra; Lira, 1971).

Mariana, Mariana
Mariana me responda
cadê teu corpo moreno
desfazendo o meu sossego
cadê tuas mãos, teu medo
teu segredo e os meus espantos
onde aquelas noites claras
em que eu tanto me enredei. (Guerra, Lobo, 1979).

Ele sabe dos caminhos
Dessa minha terra
No meu corpo se escondeu,
Minhas matas percorreu,
Os meus rios,

Os meus braços,
Ele é o meu guerreiro
Nos colchões de terra.
Nas bandeiras, bons lençóis,
Nas trincheiras, quantos ais, ai. (Buarque; Guerra, 1973, p. 12).

Denominei geografia do corpo como tema desse primeiro eixo temático pela presença marcante da corporeidade, da afirmação do corpo como instrumento relacional com o mundo, percebido como imanência, como o que é intrínseco ao mundo material e concreto. O corpo, em especial o da mulher desejada, é concebido como um constructo que remete à pulsão erótica incessante, traduzida pela circulação vocabular oriunda de um campo semântico marcado por gestos, afetos, sensações.

Minha
Vais ser minha
Desde a hora que nasceste
Minha
Não te encontro
Só sei que estás perto
E tão longe no silêncio
N'outro amor, ou
Numa estrada
Que não deixa
Seres minha
Onde estejas
Como sejas
Vou te achar, vou
Me entregar, vou
Vou te amar
E é tanto, tanto amor
Que até pode assustar
Não temas essa imensa sede
Que ao teu corpo vou levar
Mínhas és e sou só teu
Sai de onde estás pra eu te ver
Pois tudo pode acontecer
Tem de ser, tem
Tem de ser, vem

Para sempre, para sempre, para sempre. (Guerra; Hime, 2007).

A canção *Minha* tornou-se um dos maiores sucessos da dupla Hime/Guerra, gravada por inúmeros intérpretes em diferentes momentos. Segundo Francis:

Volta e meia Ruy e eu esticávamos a noitada, e às vezes saía até uma música nova, como foi o caso de *Minha*. Ruy namorava uma morena linda, a Tata, e imaginou a letra inspirada nela — pelo menos assim penso eu. Dessa forma, foi esboçando os primeiros versos, letrando a melodia que eu havia composto alguns dias antes. Mas implicamos com o som da palavra “minha”, e então submetemos a dúvida às nossas respectivas namoradas, Tata e Olivia, que — ao contrário do que Ruy e eu sentíamos, aprovaram a letra. E assim nasceu essa nossa parceria, que faria bastante sucesso nos anos seguintes, transformando-se, curiosamente, quase num hino oficial de casamento, já que vários noivos pediam para incluí-la nos repertórios musicais de suas cerimônias matrimoniais. (Hime, 2017, p. 137).

A tradição lírica-amorosa, marcante na poesia em língua portuguesa e na música popular, recebe de Guerra um tratamento singularizado e original. O corpo da mulher desejada não é reduzido a uma miragem ou visão idealizada, não se aproxima nem da imagem da santa nem da imagem da puta. Não é musa nem medusa. O corpo da mulher é palpável, semovente, inalcançável como totalidade, não pode ser aprisionado a um modelo moral ou modo de vida ou padrão estético. O corpo é potência, deslocamento constante, fluxo de desejo, prazer e também frustração. A canção *Corpo marinheiro* sintetiza muito bem essa ideia.

No teu corpo marinheiro
Navega minha tristeza

No teu corpo marinheiro
A lua exausta no dia

No teu corpo marinheiro
Vagas vadias no cio

No teu corpo marinheiro
Espasmos à guisa de mar

No teu corpo marinheiro
Meus abismos de pureza

No teu corpo marinheiro
Minha fome e tua mesa

No teu corpo marinheiro
Meus desejos à deriva

No teu corpo marinheiro
Meu amor em carne viva. (Guerra; Hime, 2006).

O segundo eixo da poética musical de Ruy Guerra pode ser resumido no que denominei a cartografia da diáspora. Nele estão a visão política do artista, o interesse pelas questões sociais e culturais, a sua capacidade incessante de resistência às formas opressoras. Observando o conjunto de sua obra, podemos identificar na voz do artista a luta por pressupostos civilizatórios centrados na liberdade e no respeito pela alteridade, no desejo de construção de uma sociedade mais justa e igualitária, e a crença numa estética que, antes de servir ao entretenimento e à diversão, aprofunda criticamente as questões mais importantes da natureza humana, as relações de domínio que caracterizam a exploração capitalista e imperial, as formas perversas do colonialismo e as práticas racistas e discriminatórias.

Nas palavras do próprio Ruy:

Sou brasileiro de trinta anos, quase metade de minha vida esquarterado em vários continentes e países, e me dou o direito de me sentir latino-americano, latino-africano, latino-português, todos com orgulho de quem viveu o sentimento da dor. (Guerra *apud* Borges, 2021).

São inúmeras as maneiras de percepção de uma “cartografia tricontinental” que atravessa África, Europa e América Latina nas suas canções. Em outras palavras, a poética musical de Ruy possui uma singular capacidade de aproximar e cruzar geografias, sejam elas humanas (travessias, migrações, deslocamentos), físicas (especialidades, paisagens, relevos) e políticas (conflitos, crises, comunas). Trata-se, evidentemente, de um olhar sensível e apaixonado, rebelde e crítico, materializado na artesanaria poética e nos seus variados processos de reflexão sobre o mundo, a vida, os homens, a morte.

De suas letras, retiramos alguns exemplos que comprovam o já dito:

Sem ter nação para viver
Sem ter um chão para plantar
Sem ter amor para colher
Sem ter voz livre pra cantar
É, meu pai morreu

É, meu pai morreu

Salve meu Pai, o teu filho nasceu

Salve meu Pai, o teu filho nasceu

E preciso ter força para amar

E o amor é uma luta que se ganha

É preciso ter terra pra morar

E o trabalho que é teu, ser teu

Só teu, de mais ninguém

Só teu, de mais ninguém (Guerra; Lobo, 1965a).

Quando a morte é vivida

E o corpo vira semente

De outra vida aguerrida

Que morre mais lá na frente

Da cor de ferro ou de escuro

Ou de verde ou de maduro

A primavera que espero

Por ti, irmão e hermano

Só brota em ponta de cano

Em brilho de punhal ruço

Brota em guerra e maravilha

Na hora, dia e futuro (Guerra; Nascimento, 1970).

Tenho os intestinos roucos

Num rosário de lombrigas

Os meus músculos são poucos

Pra essa rede de intrigas

Meus gritos afro-latinos

Implodem, rasgam, esganam

E nos meus dedos dormidos

A lua das unhas ganem

E daí? (Guerra; Nascimento, 1978).

Neste segundo eixo temático destacam-se as 13 canções da dupla Buarque/Guerra compostas especialmente para a peça *Calabar*. A censura, como sabemos, impediu que *Calabar* fosse encenada em 1973. Várias canções também foram alvos da censura e o disco foi

recolhido, recebeu nova capa e o título original *Calabar* foi substituído por *Chico canta*. A montagem do espetáculo só foi liberada em 1980. Segundo depoimento do próprio Chico:

Criamos o texto a quatro mãos, a partir da leitura de diversos livros de história que abordavam o nosso tema. Escrevi as músicas que pontuariam nosso texto e dividi com ele a criação das letras. O clima pesado a que você se refere surgiu durante os ensaios da peça, embora tivéssemos autorização da Censura Federal para a sua montagem. A liberação do espetáculo dependia somente de sua exibição para os censores locais, que julgariam se o que estava em cena correspondia ao texto previamente aprovado. Os censores simplesmente não apareceram, confirmando as ameaças veladas que nos chegavam, segundo as quais a peça não seria liberada de maneira alguma. Perdeu-se o trabalho não só nosso, mas de produtores, diretores, e dezenas de atores, músicos e técnicos. (Buarque, 2021).

Em relação à peça *Calabar*, o pesquisador José Mauro Barbosa Ribeiro afirma que:

Buscando reeditar um tema histórico sobre as lutas entre portugueses e holandeses pelo controle do açúcar em Pernambuco, ocorridas no século XVII, Chico Buarque e Ruy Guerra decidiram tornar esse espetáculo teatral um elogio da traição. Para tanto, tomaram como suporte a história de Calabar, figura do traidor da pátria, em contraposição à figura de João Goulart, ex-presidente deposto pelos militares, os quais, na tentativa de legitimação do golpe ditatorial, apontavam-no como traidor da nação brasileira.

Mistura de crítica alegórica e paródia carnavalesca de textos oficiais de nossa história, a peça misturava procedimentos épicos e dramáticos com algumas letras das músicas se transformando em diálogos, como é o caso de “Tira as mãos de mim”. Em outros diálogos, identifica-se um forte vínculo com textos clássicos da história do Brasil, provocando, por conseguinte, uma reflexão sobre o processo de constituição dos mitos nacionais e de uso desses mitos na legitimação de estruturas sociopolíticas e consolidação de nossa identidade nacional. Afinado com as concepções do teatro moderno, principalmente no que toca ao inacabamento da obra teatral, a peça *Calabar* conduzia o espectador a procurar sua própria verdade, a identificar, nas vozes expressadas, a sua própria voz, obrigando-o a responder como protagonista de seu próprio destino. (Ribeiro, 2015, p. 131).

A leitura das letras e a audição das canções de *Calabar* confirmam a organicidade e a convergência das 13 músicas. Elas formam uma unidade na pluralidade de motivos e nas variações de gênero e ritmo. São um bloco poético, sonoro, estético e temático de grande potência e impacto em termos artísticos e políticos. Algumas das canções transformaram-se em clássicos da música brasileira, interpretados por grandes vozes até hoje. Por uma opção clara, em consonância com a economia deste texto, destacamos *Fado tropical*:

Ó, musa do meu fado,
Ó, minha mãe gentil,
Te deixo, consternado,
No primeiro abril.
Mas não sê tão ingrata,
Não esquece quem te amou.
E em tua densa mata
Se perdeu e se encontrou.

Ai, esta terra ainda vai cumprir seu ideal,
Ainda vai tornar-se um imenso Portugal.

Sabe, no fundo eu sou um sentimental. Todos nós herdamos no sangue lusitano uma boa dosagem de lirismo. Além da sífilis, é claro. Mesmo quando as minhas mãos estão ocupadas em torturar, esganar, trucidar, o meu coração fecha os olhos e, sinceramente, chora.

Com avencas na caatinga,
Alecrins no canavial,
Licores na moringa,
Um vinho tropical.
E a linda mulata
Com rendas do Alentejo,
De quem, numa bravata,
Arrebata um beijo.

Ai, esta terra ainda vai cumprir seu ideal,
Ainda vai tornar-se um imenso Portugal.

*Meu coração tem um sereno jeito
E as minhas mãos o golpe duro e presto.
De tal maneira que, depois de feito,
Desencontrado eu mesmo me contesto.*

*Se trago as mãos distantes do meu peito,
É que há distância entre intenção e gesto.
E se o meu coração nas mãos estreito,
Me assombra a súbita impressão de incesto.*

*Quando me encontro no calor da luta
Ostento a aguda empunhadura à proa,
Mas meu peito se desabotoa.*

*E se a sentença se anuncia bruta,
Mais que depressa a mão cega executa
Pois que senão o coração perdoa.*

Guitarras e sanfonas,
Jasmim, coqueiros, fontes,
Sardinhas, mandioca,
Num suave azulejo.
E o rio Amazonas
Que corre Trás-os-Montes
E, numa pororoca,
Deságua no Tejo.

Ai, esta terra ainda vai cumprir seu ideal,
Ainda vai tornar-se um Império Colonial.
Ai, esta terra ainda vai cumprir seu ideal,
Ainda vai tornar-se um Império Colonial. (Buarque; Guerra, 1973, p. 25).

A parte final deste texto é dedicado ao que se denominou a genealogia da experiência, ou seja, as formas imbricadas da arte com a vida, do eu com o mundo. São canções cujas letras exploram a produção de subjetividades a partir de um eu-lírico que se fragmenta em nós, em outros, em imagens multiplicadas.

Destacamos alguns trechos significativos nos quais temas como intimismo, solidão, silêncio e a própria morte estão fortemente contemplados. A matéria poética é constituinte do sujeito, imbricada no seu corpo, nas suas sensações e sentimentos.

No bloco do eu sozinho
Sou a seda do estandarte
Sou a ginga da baiana
Sou a calça de zuarte
Sou quem briga e deixa disso
Sou Oropa e Aruanda
Sou alegria de Rosa
que nunca brinca em serviço

No bloco do eu sozinho
Sou a sorte e o azar
E o folião derradeiro
que abre os braços pra brincar
Sou passista e sou pandeiro
E nas pedras da calçada
Sou a lembrança mais fria
de um mundo sem madrugada. (Guerra; Valle, 1968).

Quando eu vi
teus olhos se fechar
teu olhar
aos poucos se perder

Devagar morrias
era inútil
o meu imenso espanto
e a tua cor
ganhou o tom mais triste
do nosso eterno adeus. (Guerra; Lobo, 1965b).

Nunca estive tão cansado
nas calmarias de um bar
nas paradas de um olhar
nas tatuagens de um fado
Nunca estive tão assim
tanta rama e tanta gana

tão maduro e tão sem cama
tão seguro e tão sem fim. (Guerra; Hime, 1977).

A minha tristeza não é feita de angústias.
A minha tristeza não é feita de angústias,
A minha surpresa.
A minha surpresa é só feita de fatos,
De sangue nos olhos e lama nos sapatos.
Minha fortaleza.
Minha fortaleza é de um silêncio infame,

Bastando a si mesma, retendo o derrame.
A minha represa. (Buarque; Guerra, 1973, p. 124).

Antes de finalizar esta precária tentativa de comentar o extraordinário conjunto de 58 canções deste letrista singular da música popular brasileira, talvez a face menos visível e estudada da obra de Ruy Guerra, gostaria de acentuar a contemporaneidade e o espírito do tempo presente na sua mais recente criação. No segundo semestre de 2020, em plena pandemia da covid-19, Ruy Guerra escreveu a letra de *Sob pressão*, parceria com Gilberto Gil, para a série televisiva de mesmo nome. A música foi gravada por Gil e Chico e representa uma poderosa e delicada mensagem aos que sonham com um outro mundo, um futuro do presente, e não do pretérito.

Falta de ar nos gemidos dos ais
A febre, seus fantasmas, seus terrores
Sem pressa, passo a passo, mais e mais
A besta avança pelos corredores
O médico caminha com cautela
Estuda as artimanhas do inimigo
A enfermeira brava vence o medo
Pouco lhe importa a extensão do perigo

O mundo está azaranza, ao Deus dará
O povo não se entrega é cabra cega
É lá e cá sem lei, sem mais aviso
Só sei que é preciso acreditar

Fazemos todos parte desta história
Mesmo que os tontos blefem com a morte
Num jogo de verdades e mentiras
Um jogo duplo de azar e sorte

A ciência abre as suas asas
A esperança à frente como um guia
Com São João na reza, a pajelança
A intervenção de Xangô na magia

Neste canto aqui da poesia
Casa da fantasia e da razão

Abre-se a porta e entra um novo dia
Pela janela adentro um coração
A voz de um barco à bordo da alvorada
O sol da aurora secando o pulmão
Ano passado se eu morri na estrada
Vai que esse ano não morro mais não

É pra montar no lombo da toada
Desembarcar do trem da pandemia
É pra fazer da rima arredondada
O rompante final de uma alegria
Vamos em frente amigo, vamos embora
Vamos tomar aquela talagada
Vamos cantar que a vida e só agora
E se eu cantar amigo a vida é nada. (Gil; Guerra, 2020).

Combativo, sonhador, crítico, perseverante, sedutor, generoso, inventivo, genial, cosmopolita, lírico, emotivo, cidadão do mundo — são tantos os predicativos que os admiradores, parceiros, amigos e críticos utilizam para descrever o homem Ruy Guerra e o artista, que não teríamos como listá-los. Desafiador de limites, provocador de polêmicas, intérprete lúcido e mordaz do Brasil e de sua gente, nosso afro-euro-latino-americano completa noventa anos.

Deixei claro no início deste texto que o que me impulsionou a escrevê-lo foi o desejo de falar de uma parte de sua obra pouco explorada, a da criação poético-musical, a terra do artífice das canções, do parceiro especial de tantos outros artistas geniais. Trata-se de um gesto pequeno, simples, impulsionado pelo desejo de prestar uma homenagem a esse extraordinário inventor de linguagens, poeta que conhece o subversivo poder da palavra, navegador de estórias, narrador de fábulas que nos despertam, nos provocam e nos encantam.

Tenho energia e não estou deprimido. Estou alegre porque sei que vamos vencer. Vamos sair deste buraco. Vou lutar com todas as armas que tiver e sei que vou estar do lado vencedor. (Guerra *apud* Gabriel, 2021).

Referências

- Borges, V. P. (2021, 20 de agosto). Ruy Guerra: 90 anos. *Blog da Boitempo*. <https://blogdaboitempo.com.br/2021/08/20/ruy-guerra-90-anos>
- Buarque, C., & Guerra, R. (1973). *Calabar — O elogio da traição*. Círculo do Livro.
- Buarque, C., & Guerra, R. (1972). Sonho Impossível [Gravado por Maria Bethânia]. Em *A cena muda* [Álbum]. Universal Music Group. (1974).
- Buarque, C. (2021). Depoimento concedido ao autor do artigo em 28 de setembro de 2021.
- Campos, A. de (1974). *Balanço da Bossa e outras bossas*. Perspectiva.
- Gabriel, S. (2021, 6 de setembro). Aos 90 anos, cineasta Ruy Guerra escreve seu primeiro romance, critica desmonte da cultura e afirma: 'Vamos sair deste buraco'. *Jornal O Globo*. <https://oglobo.globo.com/cultura/aos-90-anos-cineasta-ruy-guerra-escreve-seu-primeiro-romance-critica-desmonte-da-cultura-afirma-vamos-sair-deste-buraco-25184301>
- Guerra, R., & Gil, G. (2020). Sob pressão [Gravado por Chico Buarque e Gilberto Gil]. Em *Sob pressão* [Álbum]. GeGe Produções Artísticas.
- Guerra, R., & Hime, F. (1977). Carta [Gravado por Olívia Hime]. Em *Palavras de Guerra ao vivo* [Álbum]. Gravadora Biscoito.
- Guerra, R., & Hime, F. (2006). Corpo marinho [Gravado por Olívia Hime]. Em *Palavras de Guerra ao vivo* [Álbum]. Gravadora Biscoito.
- Guerra, R., & Hime, F. (2007). Minha [Gravado por Olívia Hime]. Em *Palavras de Guerra ao vivo* [Álbum]. Gravadora Biscoito.
- Guerra, R., & Lobo, E. (1965a). Canção da terra [Gravado por Edu Lobo]. Em *A Música de Edu Lobo* [Álbum]. Elenco.
- Guerra, R., & Lobo, E. (1965b). Réquiem por um amor [Gravado por Edu Lobo]. Em *A Música de Edu Lobo* [Álbum]. Elenco.
- Guerra, R., & Lobo, E. (1979). *Mariana, Mariana* [Gravado por Edu Lobo]. Em *A arte de Edu Lobo* [Álbum]. Fontana/Philips.
- Guerra, R., & Lyra, C. (1971). Marina [Gravado por Carlos Lyra]. Em *...E no entanto é preciso cantar* [Álbum]. Philips.
- Guerra, R., & Nascimento, M. (1970). Canto latino [Gravado por Milton Nascimento]. Em *Canto latino* [Álbum]. EMI-Odeon.
- Guerra, R., & Nascimento, M. (1978). E daí? [Gravado por Milton Nascimento]. Em *Clube da Esquina 2* [Álbum]. EMI-Odeon (1978).
- Guerra, R., & Ricardo, S. (1963). Esse Mundo É Meu [Gravado por Elis Regina]. Em *No Fino da Bossa Vol III* [Álbum]. Velas (1994).
- Guerra, R., Valle, M. (1968). Bloco do eu sozinho [Gravado por Marcos Valle]. Em *Viola Enluarada* [Álbum]. Odeon Records.
- Hime, F. (2017). *Trocando em miúdos as minhas canções*. Terceiro Nome.
- Hime, F. (2021). Depoimento concedido ao autor do artigo em 17 de setembro de 2021.
- Hime, O. (2006). *Palavras de Guerra* [Álbum]. Gravadora Biscoito.
- Hime, O. (2021). Depoimento concedido ao autor do artigo em 24 de setembro de 2021.
- Kornis, M. A. O Brasil de JK: Sociedade e Cultura nos anos 1950. On-line. CPDOC/FGV. Rio de Janeiro: FGV. Disponível em: <<https://oglobo.globo.com/cultura/aos-90-anos-cineasta-ruy-guerra-escreve-seu-primeiro-romance-critica-desmonte-da-cultura-afirma-vamos-sair-deste-buraco-25184301>>. Acesso em: 23 ago. 2021.
- Ribeiro, J. M. B. (2015). A poética dos desvalidos na construção da cidadania estética. Em S. Cyntrão, S. (Org.), *Chico Buarque, sinal aberto!* (pp. 127-134). 7 Letras.

Apêndice

Relação das canções registradas em disco em ordem alfabética.

À meia-luz

Francis Hime e Ruy Guerra

Aleluia

Edu Lobo e Ruy Guerra

Ana de Amsterdam

Chico Buarque e Ruy Guerra

Ave-Maria

Francis Hime e Ruy Guerra

Bárbara

Chico Buarque e Ruy Guerra

Bloco do eu sozinho

Marcos Valle e Ruy Guerra

Bodas

Milton Nascimento e Ruy Guerra

Boi voador não pode

Chico Buarque e Ruy Guerra

Cadê

Milton Nascimento e Ruy Guerra

Cala a boca, Bárbara

Chico Buarque e Ruy Guerra

Canaã

Carlos Lyra e Ruy Guerra

Canção à minha amada

Baden Powell e Ruy Guerra

Canção da terra

Edu Lobo e Ruy Guerra

Canto latino

Milton Nascimento e Ruy Guerra

Cantoria

Edu Lobo e Ruy Guerra

Carta

Francis Hime e Ruy Guerra

Catarina e Mariana

Edu Lobo e Ruy Guerra

Cobra de vidro

Chico Buarque e Ruy Guerra

Corpo e alma

Francis Hime e Ruy Guerra

Corpo marinheiro

Francis Hime e Ruy Guerra

Dois coelhos

Edu Lobo e Ruy Guerra

E daí?

Milton Nascimento e Ruy Guerra

Em tempos de adeus

Edu Lobo e Ruy Guerra

Entrudo

Carlos Lyra e Ruy Guerra

Esse mundo é meu

Sérgio Ricardo e Ruy Guerra

Fado tropical

Chico Buarque e Ruy Guerra

Fortaleza

Chico Buarque e Ruy Guerra

Ieramá

Francis Hime e Ruy Guerra

Incelensa

Edu Lobo e Ruy Guerra

Jogo de roda

Edu Lobo e Ruy Guerra

Maré morta

Edu Lobo e Ruy Guerra

Mariana

Carlos Lyra e Ruy Guerra

Mariana Mariana

Edu Lobo e Ruy Guerra

Máscara

Francis Hime e Ruy Guerra

Meu homem

Francis Hime e Ruy Guerra

Minha

Francis Hime e Ruy Guerra

Não existe pecado ao sul do Equador

Chico Buarque e Ruy Guerra

Ode marítima

Francis Hime e Ruy Guerra

Olhos frios

Eduardo Gudín e Ruy Guerra

Passa a limpo o teu sorriso

Nonato Buzar e Ruy Guerra

Por um amor maior

Francis Hime e Ruy Guerra

Pouco me importa

Francis Hime e Ruy Guerra

Prólogo (o elogio da traição)

Chico Buarque e Ruy Guerra

Rainha porta-bandeira

Edu Lobo e Ruy Guerra

Réquiem

Francis Hime e Ruy Guerra

Réquiem por um amor

Edu Lobo e Ruy Guerra

Resolução

Edu Lobo e Ruy Guerra

Reza

Edu Lobo e Ruy Guerra

Rosinha, meu desafio

Nonato Buzar e Ruy Guerra

Salvé

Marco Antônio Menezes e Ruy Guerra

Sob pressão

Gilberto Gil e Ruy Guerra

Tatuagem

Chico Buarque e Ruy Guerra

Tira as mãos de mim

Chico Buarque e Ruy Guerra

Tudo o que eu sou eu dei

Carlos Lyra e Ruy Guerra

Último canto

Francis Hime e Ruy Guerra

Último retrato

Francis Hime e Ruy Guerra

Vence na vida quem diz sim

Chico Buarque e Ruy Guerra

Você vai me seguir

Chico Buarque e Ruy Guerra

Biografia

Júlio Diniz formou-se em Letras pela UFRJ em 1981. Concluiu o Mestrado (1987) e o Doutorado (1995) em Literatura Brasileira pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-Rio) onde, desde 1987, é Professor. Foi Diretor do Departamento de Letras (2008 a 2011) e do Instituto Confúcius (2014 a 2016), e Decano do Centro de Teologia e Ciências Humanas (CTCH). É pesquisador nível 1B do CNPq. Publicou artigos em periódicos especializados, capítulos de livros e livros no Brasil e no exterior. Foi professor visitante na Universidad de Salamanca (Espanha) onde fez o Pós-Doutorado em 2000. Participa como pesquisador de convênios internacionais com universidades francesas, espanholas, norte-americanas, dinamarquesas e argentinas, sendo coordenador de projeto do CAPES-PRINT. Realizou trabalhos na área de cinema, música e produção cultural. Foi membro do Conselho Estadual de Cultura do Rio de Janeiro (2004-2006) e Vice-Presidente da ANPOLL (Associação Nacional de Pós-Graduação e Pesquisa em Letras e Linguística) no biênio 2011-2012. Participa das seguintes Associações Científicas, Educacionais e Culturais: ABRALIC (Associação Brasileira de Literatura Comparada); ANPOLL (Associação Nacional de Pós-Graduação e Pesquisa em Letras e Linguística); BRASA (Brazilian Studies Association); IASPM (International Association for the Study of Popular Music); ABET (Associação Brasileira de Etnomusicologia), ASSEL-Rio (Associação de Estudos da Linguagem do Rio de Janeiro). Coordena os projetos do NELIM (Núcleo de Estudos em Literatura e Música) na PUC-Rio, é Assessor Especial (GAE) da Diretoria de Relações Internacionais da CAPES e curador do Museu Bouliou, em Ouro Preto, e do Museu de Mariana, ambos em Minas Gerais. Suas pesquisas estão relacionadas aos seguintes temas: Poéticas da Canção; Música Popular Brasileira e Literatura; Modernidades Periféricas; Cultura Contemporânea; Poesia Brasileira.

ORCID ID: [0000-0002-4185-0859](https://orcid.org/0000-0002-4185-0859)

LATTES ID: [7361718851255513](https://lattes.cnpq.br/7361718851255513)

Morada institucional: Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Centro de Teologia e Ciências Humanas, Departamento de Letras. Rua Marquês de São Vicente, 225. Gávea, 22453900 — Rio de Janeiro, RJ — Brasil.

Capítulo VII

Visitando pastores com Ruy Duarte de Carvalho: uma perspectiva africana sobre o progresso, a natureza e o nosso futuro comum¹

*Critique of the Western technological hegemony
and neo-animism in Ruy Duarte de Carvalho*

Alexandra Santos

Universidade Europeia — IADE | Instituto
de História Contemporânea da NOVA
alexandra.dias.santos@gmail.com

Resumo: O filósofo angolano Ruy Duarte de Carvalho foi um homem de muitos talentos, poeta dotado, antropólogo perspicaz, realizador de cinema empenhado, brilhante ensaísta e escritor de ficção, agrónomo competente, e até desenhador e aquarelista, que colocou todas estas aptidões ao serviço da compreensão e defesa das comunidades pastorais nómadas do Sul de Angola. Nesta missão, não o movia nenhum tipo de nostalgia romântica pelo passado, mas antes o reconhecimento da perfeita adequação das práticas dos pastores ao seu meio ambiente semidesértico, bem como da fragilidade deste modo de vida perante o avanço da ocidentalização. Do seu ponto de vista periférico em Angola, Ruy Duarte de Carvalho compreendeu as profundas ligações entre colonialismo, modernização, nacionalismo, identidade, progresso, ecologia e tecnologia, bem como a lógica por detrás da difusão da ideologia do progresso.

Palavras-chave: Angola, ocidentalização, identidade, progresso, ecologia, nomadismo

Abstract: Angolan philosopher Ruy Duarte de Carvalho had many talents: a gifted poet, an insightful anthropologist, an engaged filmmaker, a brilliant essayist and fiction writer, a competent agronomist, and even a watercolor painter. Throughout his life, he put all these abilities to service in the self-assigned mission to comprehend and defend the nomadic shepherds of Southern Angola. No romantic nostalgia for an idealized pre-colonial past moved him, but rather the recognition of the perfect adequacy between the shepherds' way of living and the semi-desertic environment, now at risk by the advance of westernization. From his peripheral viewpoint in Angola, Ruy Duarte de Carvalho understood the web of relations between colonialism, modernization, nationalism, identity, progress, ecology, and technology.

Keywords: Angola, westernization, identity, progress, ecology, nomadism

Ruy Duarte de Carvalho foi um antropólogo, ficcionista, ensaísta, poeta e cineasta de nacionalidade angolana, nascido em Portugal. Ao longo da sua vida, serviu-se sobretudo da escrita e do cinema para reflectir sobre temas como o colonialismo, o desenvolvimento, a sustentabilidade ambiental, a identidade e o nacionalismo, tendo como referência a realidade de Angola, o país que escolheu como seu. A partir deste enraizamento em África, desenvolveu um pensamento original e coerente a respeito dos processos de subordinação económica, política e ideológica decorrentes do que apelidou de expansão ocidental em curso. Uma atenção constante aos processos da *longue durée* afastou Ruy Duarte de Carvalho da tentação reducionista das ideologias em voga, desde logo a do progresso a qualquer custo, tendo denunciado os custos humanos e ambientais de tal projecto. Sendo um adepto da causa independentista, escapou também a um utopismo nacionalista muito difundido, iluminando as relações complexas que se estabelecem entre o Estado, os actores internacionais, as elites nacionais e os vários “outros” que subsistem numa nação angolana unificada, mas não una. Embora o seu trabalho académico tivesse por base a antropologia, Ruy Duarte de Carvalhou

1 Este texto constitui a versão portuguesa de um capítulo intitulado “Critique of the Western Technological Hegemony and Neo-Animism in Ruy Duarte de Carvalho” (http://doi.org/10.1007/978-3-031-14630-5_12), que foi publicado no livro *Portuguese Philosophy of Technology*, editado por Helena Mateus Jerónimo para a Springer (2022).

ultrapassou largamente os limites dessa área disciplinar, sendo possível reconhecer-lhe uma importante reflexão de contornos filosóficos sobre—para usar palavras suas—a “ideologia totalizante e totalitária do progresso e da complexificação tecnológica” (2008, p. 24).

Neste ensaio começamos por traçar uma resumida biografia de Ruy Duarte de Carvalho, situando-o no contexto do fim do Império português e da independência angolana. Faz-se referência a acontecimentos marcantes no campo político e sobretudo ao quadro cultural e mental, pois o que se procura é a inteligibilidade de um percurso de vida e académico singular, mas simultaneamente enraizado na realidade de Angola. Foca-se de seguida alguns dos conceitos propostos por Ruy Duarte de Carvalho, desde logo o de “processo de ocidentalização em curso”, de que criticava a adopção acrítica pelos dirigentes angolanos. A noção de “jogo do outro” leva-nos ao problema da destruição das práticas tradicionais em nome de uma modernização entendida como submissão à tecnociência, independentemente dos efeitos devastadores que esta produza sobre as populações. Finalmente, debruçamo-nos sobre a sua proposta de abandonar a velha base dualista da filosofia ocidental para abraçar um neo-animismo capaz de recolocar a humanidade em relação com a Natureza, onde vê a possibilidade de sanar os principais problemas do nosso tempo.

De agrónomo a poeta, a realizador, a antropólogo, a escritor: aspectos de um percurso angolano singular

Ruy Alberto Duarte Gomes de Carvalho nasceu a 22 de Abril de 1941 em Santarém. Portugal era então governado por António de Oliveira Salazar, a figura cimeira de um regime autoritário que impunha os princípios do corporativismo, do nacionalismo orgânico e do militarismo a um país pobre, fracamente industrializado e maioritariamente analfabeto. A população era alvo de uma eficaz e ubíqua máquina de propaganda que exaltava quer a ruralidade da “metrópole”, quer uma suposta vocação “civilizadora” dos portugueses relativamente aos habitantes dos domínios coloniais. Ainda criança, foi levado pela família para Angola, que era então considerada a mais promissora das colónias, o que não implicava que escapasse às dificuldades estruturais do colonialismo português. O estabelecimento de entrepostos em partes do litoral angolano ainda no século XV permitia afirmar quinhentos anos de presença portuguesa naquele território, mas as fronteiras da colónia eram bastante mais recentes, datando somente da última década do século XIX. Afinal, foi muito lentamente que a colónia tomou a forma que seria a da Angola actual, alastrando a partir dos enclaves costeiros de Luanda e Benguela, que durante séculos constituíram sobretudo pontos de recolha e expedição de escravos para o Brasil, para as Caraíbas e para São Tomé. A passagem de um sistema escravagista para uma economia baseada na produção intensiva de matérias primas para exportação (café, cana-de-açúcar, algodão e sisal) fora lenta e tardia, bem como

a conquista efectiva do espaço angolano, que nalgumas regiões se concretizara em inícios do século XX.² Entre os territórios mais tardiamente “pacificados” — para usar um eufemismo da época—contava-se o Sul semi-desértico. Foi nessa região de fronteira, na vila de Moçâmedes, que Ruy Duarte de Carvalho cresceu sob influência de um pai aventureiro, caçador de elefantes, o que constituiu um dos elementos determinantes do seu percurso de vida. A paisagem semi-desértica, o contacto com a natureza e a proximidade à população africana, sobretudo aos nómadas, causaram nele uma impressão profunda que marcaria o seu percurso pessoal e profissional, como amplamente assinalou em reflexões de natureza biográfica.³

Na adolescência, Ruy Duarte de Carvalho regressou à então chamada metrópole para prosseguir os estudos na Escola de Regentes Agrícolas de Santarém. Quando voltou a Angola no final da década de 1950, estava já munido de um diploma de estudos médios que o habilitava a trabalhar como regente agrícola. Foram anos em que a colónia—então rebaptizada de “província ultramarina” para fins propagandísticos—registou um significativo crescimento económico, mas também assistiu ao desenvolvimento de uma consciência anti-colonial, patente no surgimento de movimentos culturais e de partidos políticos clandestinos favoráveis à independência. Como referiu Harold Macmillan num discurso célebre, ventos de mudança sopravam no continente africano — ventos que o regime de Salazar fez por ignorar, agarrando-se à suposta excepcionalidade do colonialismo português. Mas em vão. Em Março de 1961, na sequência de outros episódios de violência, uma insurreição de grandes proporções comandada pela União das Populações de Angola (UPA)⁴ alastrou no Norte de Angola, deixando um rasto de milhares de mortos.⁵ Trabalhando nessa altura ao serviço da Junta do Café, Ruy Duarte de Carvalho viu-se colocado no próprio terreno dos ataques violentos perpetrados pela UPA, que foram seguidos do contra-ataque mais violento ainda das autoridades coloniais e das milícias. Tinha início uma guerra anti-colonial que duraria mais de uma década (1961-1975) e faria de Portugal “o último reduto imperial da Europa” (Garcia et al, 2017, p. 13).

2 Sobre a ideologia colonial durante o Estado Novo português veja-se ‘*O Modo Português de Estar no Mundo: O Luso-Tropicalismo e a Ideologia Colonial Portuguesa (1933-1961)*’, de Cláudia Castelo (1998); um texto mais resumido sobre o mesmo tema é o de Yves Léonard para a *História da Expansão Portuguesa* (2000). O estudo mais detalhado sobre as campanhas militares de conquista de Angola é o de René Pélissier, *Les Guerres Grises* (1977), traduzido para português como *História das Campanhas de Angola*. Sobre o comércio de escravos nas colónias portuguesas veja-se o trabalho de síntese de João Pedro Marques (1999).

3 Vários aspectos biográficos são explorados por Ruy Duarte de Carvalho em “Uma espécie de habilidade autobiográfica”, disponível on-line no site Buala (www.buala.org/pt/ruy-duarte-de-carvalho). O site disponibiliza ainda outros textos do autor, alguns dos quais inéditos, bem como uma entrevista conduzida por Maria João Seixas, que aborda aspectos biográficos, e não só.

4 A União das Populações de Angola (UPA) tomou forma a partir de uma anterior União das Populações do Norte de Angola (UPNA), um movimento etnonacionalista que se havia formado em meados da década de 1950 para reclamar a independência de parte do Reino do Congo. Na sequência da revolta de 1961, a UPA mudou de nome para Frente Nacional de Libertação de Angola (FNLA). Desde o início da década de 1990 que a FNLA existe enquanto partido político, estando representada na Assembleia Nacional de Angola.

5 Sobre a insurreição dirigida pela UPA recomenda-se a leitura de *História de Angola* (1971/2009) dos historiadores Douglas Wheeler e René Pélissier, um livro já antigo mas ainda esclarecedor.

Isolados da opinião pública europeia por uma censura poderosa, muitos portugueses embarcaram na defesa do colonialismo—significativamente, um dos sucessos musicais de 1961 foi o hino bélico “Angola é nossa!”. Esse não foi o caso do jovem-adulto Ruy Duarte de Carvalho que, pelo contrário, tomou nesta ocasião consciência da sua “conversão à condição de angolano” (2008, p. 14). Chocado pelo “quadro de horror geral [...], fruto quer da feroz insurgência quer da perversa e ainda mais feroz repressão à insurgência” (2011a, p. 13), tornou-se apoiante da causa nacionalista. Realizou algum trabalho clandestino a favor do intelectual e urbano Movimento Popular de Libertação de Angola (MPLA),⁶ mas os postos de trabalho em zonas rurais motivaram o rompimento desses laços. Por isso, e ao contrário da maioria dos intelectuais da sua geração, Ruy Duarte de Carvalho construiu a sua identidade angolana, não pela via partidária, mas antes por via literária, através do contacto com alguma poesia que ia sendo publicada em Angola,⁷ assim como com a prosa de José Luandino Vieira, na qual descobriu a consciência de uma “alma Angolana”. Reconheceu paisagens e ambientes que lhe eram caros também na literatura brasileira que chegava a Angola contornando a censura, sobretudo no escritor João Guimarães Rosa, que é uma referência assídua nas suas obras.⁸

Naquela que foi a última década do império português, Ruy Duarte de Carvalho ocupou vários postos de regente agrícola no Sul de Angola e em Moçambique, enquanto começava a escrever poesia, publicando o primeiro livro, *Chão de Oferta*, em 1972. Viajou pela Europa na tentativa de integrar a luta de libertação, mas sem sucesso. Finalmente, largou a carreira de regente agrícola para estudar cinema em Londres. Devido a esta mudança de rumo, foi enquanto realizador de cinema que assistiu ao conturbado fim do Império português em Angola, cujas semanas finais filmou para o documentário “Uma Festa para Viver”.⁹ Apesar do

6 Depois de mais de uma década de luta armada, o MPLA assumiu o poder em Angola em 1975, mantendo-o até aos dias de hoje, o que torna difícil distingui-lo do próprio Estado angolano. A versão oficial mantém que o MPLA foi criado em 1956, mas esta data é veementemente contestada pelo historiador Carlos Pacheco (1997), entre outros. Lúcio Lara, um dos seus fundadores, esclarece que uma das bases para a criação do MPLA foi o Movimento Anti-Colonialista, uma organização fundada em 1957 por estudantes africanos que frequentavam as Casas dos Estudantes do Império de Lisboa e de Coimbra. Este grupo estaria articulado às organizações clandestinas que actuavam em Luanda desde 1955, bem como aos grupos que se exprimiam nas revistas literárias *Mensagem* e *Cultura* (Lara, 2000, p. 64 e 73-78). A origem urbana e intelectual do MPLA foi muito explorada pelos seus adversários, a FNLA e a UNITA, para contestar a sua legitimidade, apesar de este movimento ter alargado substancialmente a sua base social de apoio com a luta armada. Este e outros aspectos da primeira década de história do MPLA são detalhados por Jean-Michel Mabeke Tali em *Dissidências e Poder de Estado. O MPLA Perante Si Próprio* (2001).

7 Ruy Duarte de Carvalho refere especificamente o impacto da poesia de Viriato da Cruz e de Aires de Almeida Santos (2008, p. 13). Muita da poesia angolana das décadas de 1950-1960 está disponível através da reedição das antologias que foram publicadas em Lisboa e Coimbra pela Casa dos Estudantes do Império (Freudenthal, Magalhães, Pedro & Pereira, 1994), uma organização que foi essencial para a divulgação do ideário independentista entre os jovens africanos intelectuais.

8 Veja-se especialmente o texto “Falas & vozes, fronteiras & paisagens... escritas, literaturas e entendimentos” (2008, p. 11-26), um misto de autobiografia e teorização literária, onde Ruy Duarte de Carvalho discorre acerca dos seus livros de eleição, entre outros temas.

9 Este documentário está disponível no acervo RDC Virtual (<https://vimeo.com/157407906>).

clima de violência que provocou a fuga precipitada da quase totalidade dos colonos,¹⁰ Ruy Duarte de Carvalho, então com 34 anos, optou por permanecer em Angola e pedir a nacionalidade angolana. A situação tornara-se explosiva a partir do momento em que os principais movimentos nacionalistas armados—a Frente Nacional de Libertação de Angola (FNLA, uma versão remodelada da UPA), o MPLA e a União Nacional para a Independência Total de Angola (UNITA)¹¹—desrespeitaram o acordo assinado em Janeiro de 1975 com a potência ainda colonizadora e iniciaram uma batalha pelo controlo da capital. A luta rapidamente escalou, dando lugar a uma guerra civil que havia de durar quase três décadas (1975-1991 e 1992-2002), durante as quais o MPLA manteve o controlo de Luanda, cidade onde Ruy Duarte de Carvalho passou a residir.

Na relativa paz da capital de Angola, a euforia da independência e da construção da nação combinava-se com o colapso das redes de prestação de serviços e de produção e distribuição de bens essenciais, num quadro de rápido afundamento dos vários sectores da economia, com excepção da extracção do petróleo. Do ponto de vista político, foi nessa época que o MPLA, que passara de movimento nacionalista armado a partido no poder, se assumiu oficialmente como marxista-leninista, num processo não isento de divergências e de tensões. A década que se seguiu à independência foi marcada pela tomada do poder por uma reduzida cúpula política, pelas purgas de inimigos internos,¹² pela planificação económica de inspiração soviética e pelo alastramento da guerra civil a várias províncias do interior, mas também foi um tempo de empenho na construção do imaginário da nação. Meios como a literatura, o teatro, o cinema e a historiografia foram então chamados a enunciar a nação angolana que a luta nacionalista tinha como pressuposto, mas que carecia ainda de simbolização.¹³ Ruy

10 Uma obra de referência sobre a independência de Angola é o ensaio de F. W. Heimer (1979). Mais recente e abrangente é o estudo comparativo levado a cabo por Miguel Bandeira Jerónimo e António Costa Pinto (2015). Também se recomenda a leitura do romance *Estação das Chuvas*, de José Eduardo Agualusa, que apresenta uma versão ficcionada do ambiente político angolano nessa época, sobretudo nos meios ligados ao MPLA.

11 A UNITA foi criada em 1966 por Jonas Malheiros Savimbi, um dissidente da FNLA. Graças a algum apoio da China maoísta, a UNITA iniciou a sua actuação militar no Leste de Angola, mas sem grande impacto. Esta falta de protagonismo militar e político alterou-se após 1974, quando Savimbi passou a dirigir um discurso de cariz etnonacionalista à população Ovimbundu, o maior grupo étnico de Angola. Também nessa época, e à medida que aumentava o apoio do bloco soviético ao MPLA, a UNITA começou a receber ajuda militar norte-americana e sul-africana. Após uma aliança de curta duração com a FNLA, a UNITA tornou-se o grande opositor do MPLA, numa guerra civil que se prolongou até 2002.

12 A repressão política em Angola atingiu o ponto máximo na reacção ao golpe encabeçado por Nito Alves em 27 de Maio de 1977. Sobre os intervenientes no golpe e as respectivas motivações veja-se o trabalho de Dalila e Álvaro Mateus (2007), assim como a análise mais ponderada da jornalista Laura Pawson (2014). As consequências do golpe para a política interna angolana são exploradas por João Van Dunem (2001).

13 Sobre a contribuição da literatura, sobretudo da poesia, para o desenvolvimento do nacionalismo angolano há uma vasta literatura. Apenas a título de exemplo, veja-se os trabalhos pioneiros de José Carlos Venâncio (1992), de Ana Mafalda Leite (1995), de Marcelo Bittencourt (1999) e de Pires Laranjeira (2001), assim como o volume dirigido por Patrick Chabal (1996). Sobre a relação entre nacionalismo e cinema veja-se os trabalhos de Marisa Moorman (2001, 2008) e de Maria do Carmo Piçarra (2018). Menos explorado é o papel da historiografia nacionalista para a construção do imaginário nacional, que é tratado por Alexandra Santos e Filipa Subtil (2017).

Duarte de Carvalho notabilizou-se nessa fase como realizador de documentários para a televisão angolana (TPA) e para o Instituto de Cinema. Aproveitando o seu conhecimento do mundo rural, produziu filmes de carácter marcadamente documentarista e etnográfico, na “peregrina intenção de dar Angola a conhecer aos próprios angolanos”, como refere ironicamente na sua autobiografia (2011a, p. 15).¹⁴ Os modos de vida e as representações simbólicas das populações do interior foram o tema desses filmes, que escapavam à gramática do exotismo típica das representações coloniais, mas que igualmente se afastavam do programa homogeneizante e “progressista” dos intelectuais angolanos revolucionários—o que chegou a valer-lhe a admoestação de uma comissão política (2003, pp. 239-240).

Ruy Duarte de Carvalho também continuou a publicar poesia, e lançou-se na prosa com *Como se o Mundo não Tivesse Leste* (1977), um livro de contos ambientado no interior rural de Angola. Este destaca-se, não tanto pela crítica ao colonialismo, que era *de rigueur*, como pela atitude de respeito pelas populações pastoris, nas quais descobre formas autóctones sustentáveis de relação com a natureza e com os outros. Como que antecipando o antropólogo que viria a ser, Ruy Duarte de Carvalho descreve modos de vida que reproduzem práticas ancestrais, recusando-se a aceitar o preconceito vigente contra a tradição e a hierarquização implícita que assume como irracionais todas as práticas que não pertençam ao universo cultural ocidental.¹⁵ Uma postura que o distanciava do programa modernizador e anti-tradicionalista do MPLA — vale a pena lembrar que, no âmbito das correntes de pensamento de cariz marxista-leninista, era a destruição das estruturas tradicionais que abria a possibilidade de ascender a um estágio superior da humanidade, pelo que qualquer tentativa de manter ou promover os modos de vida e as crenças tradicionais era, logicamente, repudiada ou, na melhor das hipóteses, remetida para o âmbito do folclore.¹⁶ Entre a vasta produção fílmica desses anos destaca-se *Nelisita* (1982), um filme realizado com populações nómadas do planalto sul, que lhe valeu vários prémios internacionais. A memória descritiva deste filme proporcionou ainda a Ruy Duarte de Carvalho um diploma da École de Hautes Études en Sciences Sociales (EHESS) de Paris, e com este uma nova mudança de vida.

14 Se os seus primeiros filmes, realizados em 1975 e 1976 para a TPA, tinham por tema a celebração da independência de Angola, a partir de 1979 Ruy Duarte de Carvalho passou para um registo mais etnográfico. São dessa época *Presente Angolano*, *Tempo Mumuíla*, uma série de 10 episódios produzida pela TPA e *O Balanço do Tempo na Cena de Angola*, que recebeu o prémio para a melhor média metragem no Festival de Cinema de Países de Língua Oficial Portuguesa, em Aveiro. Alguns episódios da série podem ser vistos no acervo RDC Digital, a partir do endereço electrónico <https://vimeo.com/rdcvirtual>.

15 Este assunto é desenvolvido por mim num ensaio onde analiso um dos contos de *Como se o Mundo não Tivesse Leste* (Santos, 2019b).

16 Um exemplo da hostilidade dos ideólogos angolanos do MPLA relativamente às práticas e pensamento tradicionais encontra-se no popular romance *Mayombe*, escrito por Pepetela na década de 1970, vencedor em 1980 do Prémio Nacional de Literatura de Angola. Nessa narrativa, o enraizamento das personagens nas suas culturas de origem é criticado como “tribalismo” e considerado um entrave à criação da nação angolana e do cidadão modelo socialista, designado como Homem Novo—o homem que se cria a si próprio através da violência. Este tema é discutido em *Angola Imaginada* (Santos, 2019a).

Bem pode dizer-se que na década de 1980 Ruy Duarte de Carvalho voltou a mudar de pele, sem mudar de substância.¹⁷ Ele, que já fora regente agrícola e realizador de cinema, deslizou então para o ofício de antropólogo. O trabalho etnográfico que realizou entre os pescadores da Ilha de Luanda, tema da tese de doutoramento em Antropologia Social e Etnologia na EHESS—publicado como *Ana a Manda, os Filhos da Rede* (1988) —, ainda foi acompanhado de um documentário, mas o cinema seria abandonado em detrimento da antropologia e de uma carreira de professor na Faculdade de Arquitectura de Luanda. A produção científica abriu-lhe então a porta de várias universidades, tendo sido professor convidado em Paris, São Paulo, Bordeaux e Coimbra.

Foi já como antropólogo que, a partir de inícios da década de 1990, Ruy Duarte de Carvalho passou a fazer longas estadias no Sul de Angola, aproveitando a reabertura das estradas proporcionada pelo Acordo de Bicesse, que levou às eleições de 1992, as primeiras desde a independência. Disputadas pelos dois principais movimentos armados, que nunca chegaram a desmantelar as suas estruturas militares, as eleições fracassaram quanto ao objectivo de pacificar Angola. A renhida primeira volta eleitoral terminou com a perseguição e assassinato de centenas de elementos da UNITA em Luanda e a retoma da luta armada, que atingiu a população civil com extrema brutalidade (Heywood, 2011)¹⁸. O quadro internacional, porém, era completamente distinto do anterior. A derrocada da URSS no final da década de 1990 e o conseqüente fim da Guerra Fria favoreceram a ascensão, um pouco por todo o mundo, de ideologias favoráveis ao liberalismo económico. Também o MPLA-partido, liderado por José Eduardo dos Santos¹⁹, deu por finda a experiência socialista, embarcando num processo de liberalização económica que foi muito apressado pela expectativa (não concretizada) de perder as eleições. No curto espaço de tempo que durou o acordo de paz, a *nomenklatura* do MPLA impulsionou o desmantelamento de grande parte do aparelho de Estado e colocou os bens públicos em mãos privadas, nomeadamente nas mãos dos seus próprio membros, dos detentores de altos postos militares e de outros fiéis, criando uma classe dominante rica, clientelar, cleptocrática, conspícua, fiel ao líder e imensamente poderosa.²⁰ A instalação

17 Nas palavras do próprio Ruy Duarte de Carvalho: “Não me lembro de ter vindo ao mundo, evidentemente, mas em compensação lembro-me muito bem de ter mudado inteiramente, tanto de alma como de pele, uma meia dúzia de vezes ao longo da vida” (2011a, p. 12).

18 Este episódio, conhecido como “massacre do Halloween” por ter tido início a 31 de Outubro, foi excluído da narrativa oficial sobre as eleições de 1992, que atribui a culpa do recomeço das hostilidades exclusivamente a Jonas Savimbi. Veja-se a este respeito *Working the System*, de Jon Schubert (2018), bem como o relato em primeira mão do conhecido jornalista angolano Rafael Marques de Morais (2018).

19 Formado em Engenharia de Petróleos na antiga URSS, José Eduardo dos Santos assumiu a Presidência de Angola em 1979, após a morte do primeiro presidente do país, Agostinho Neto. Acumulou a chefia do Estado com a liderança do MPLA, das Forças Armadas Angolanas e, igualmente importante, com o controlo da empresa estatal de petróleo, a Sonangol. Saiu do poder quase quarenta anos depois, em Setembro de 2017. Sobre esta figura, escreve certamente Ennes Ferreira (2019) que ele não se limitou a assumir a máxima do estado absolutista, *L'État c'est moi* (o Estado sou eu), aproximando-se de uma visão que poderia sintetizar-se na fórmula *l'État c'est a moi* (o Estado é meu).

20 Os indicadores de corrupção colocam sistematicamente Angola entre os 10 países mais corruptos do Mundo; ao

súbita de um regime de tipo capitalista não deixou de ser assinalada pelos intelectuais nacionais e estrangeiros, que denunciaram o aumento da desigualdade e a corrupção endémica num país assolado pela guerra e cada vez menos capaz de prover às necessidades das populações.²¹ Um país pobre, onde o grupo dominante—do ponto de vista político e, desde então, também económico—ostenta a riqueza de forma despudorada. Se a crítica ao regime se generalizava, ela não deixava porém de estar centrada em Luanda, que prosseguia em acelerado crescimento demográfico e se consolidava como sede incontestada do poder em Angola, apesar da degradação progressiva das infraestruturas urbanas.

É esta tendência para reduzir a realidade angolana à da cidade de Luanda que Ruy Duarte de Carvalho contraria quando passa a rumar periodicamente ao Sul. Mais estranho ainda, tendo em conta os padrões angolanos, ele toma os pastores Cuvale,²² nómadas e, segundo a perspectiva urbana e centralista, “atrasados”, como objecto central de estudo, bem como de uma intervenção cívica intensa. Em resultado desse trabalho junto de “sistemas que a perspectiva modernista e evolucionista entende como dos mais ‘arcaicos’” (2008, p. 36), Ruy Duarte de Carvalho publicou na revista *Lusotopie* o artigo “O futuro já começou? Transições políticas e afirmação identitária entre os pastores kuvale (herero) do Sudoeste de Angola” (1995) e, dois anos depois, o livro *Aviso à Navegação* (1997). Nestes trabalhos, procura esclarecer as implicações da nova orientação económica do regime sobre os modos de vida, e a própria sobrevivência, das populações pastoris. Incidindo sobre aspectos só aparentemente banais, mostra que, ao seguir o credo liberal e deixar à iniciativa privada o abastecimento dos remotos postos de venda de que os nómadas necessitam para se proverem de cereais e para escoarem o excedente de gado, o governo agrava as condições já precárias de vida destes pastores. Pouco surpreendentemente, *Aviso à Navegação* não causou o impacto esperado

mesmo tempo, o país também tem um dos mais elevados índices de pobreza, apesar dos ganhos colossais da exploração do petróleo. Sobre os aspectos políticos, sociais e económicos da situação de Angola no pós-independência, veja-se o esclarecedor *Angola: the Weight of History* (Chabal & Vidal, 2008), bem como *Angola: Anatomy of an Oil State* (Hodges, 2003). Estes trabalhos dão seguimento às análises críticas realizadas na década de 1990 por académicos tão atentos como o economista Manuel Ennes Ferreira (1995) e a socióloga Christine Messiant (2008), que denunciaram os abusos dos dirigentes políticos que se tornaram detentores do poder económico graças à apropriação dos bens públicos.

21 A viragem crítica da intelectualidade angolana na década de 1990 é exemplificada na obra de Pepetela, um dos autores angolanos mais lidos e premiados. Se os seus romances da década de 1980 justificam a tomada de poder pelo MPLA, já na novela *O Desejo de Kianda* (1995) Pepetela critica o processo de transição de uma economia planificada de inspiração socialista para uma economia de mercado distorcida, controlada pelos dirigentes políticos, através da biografia ficcionada de uma dirigente partidária que enriquece graças ao desmantelamento do Estado.

22 Os Cuvale, ou Kuvale, conhecidos na literatura colonial como Mucubais, são pastores nómadas que habitam a Província do Namibe, no Sul de Angola — RDC evita explicitamente a imputação de “etnia” a este grupo, pelas implicações essencialistas que o termo comporta. Pertencem, juntamente com os Himba, ao grupo Herero, “os da carne e do leite e do gado sagrado”, que ocupa hoje porções do território de Angola, da Namíbia e do Botswana, procedendo aparentemente de populações Bantas que migraram tardiamente da costa oriental do continente africano (2008, p. 356). Sobre a historicidade da designação de Cuvale e sobre os equívocos provocados pelas imputações de etnicidade a este e a outros grupos, ver o capítulo ‘Fontes, correntes e sujeitos: metáforas e equívocos do passado aplicados à interpretação do presente do sudoeste de Angola’ (2008, pp. 189-225).

junto dos decisores políticos angolanos a quem se destinava. De certa forma, pode dizer-se que faltava a Ruy Duarte de Carvalho criar o público capaz de o acolher, o que acabaria por acontecer em 1999, com a publicação de *Vou Lá Visitar Pastores*. Difícil de encaixar numa categoria específica, o livro constitui um misto de crónica de viagem, ficção, análise e relato etnográfico, guiando o leitor numa surpreendente viagem no espaço e no tempo através do território dos Cuvale, das suas tradições e modo de vida. Lançado em Portugal e no Brasil, o livro valeu ao antropólogo angolano o sucesso fora do país, e muito para além do relativamente restrito círculo académico.

O fim da guerra civil em Angola em 2002, conseguido através da derrota brutal da UNITA enquanto movimento armado e da morte do seu líder histórico Jonas Savimbi, foi recebido com euforia em Luanda, sendo dominante a ideia de que se inaugurava uma nova etapa na história do país.²³ Para além da vitória sobre o inimigo, o MPLA-governo beneficiou então de um aumento sem precedentes das rendas do petróleo, em alta no mercado internacional, o que lhe abriu a possibilidade de embarcar num programa de reconstrução nacional de escala gigantesca — para alguns, faraónica. Entendido por muitos como um sucesso estrondoso, o plano de modernização de Angola foi encarado com cepticismo por Ruy Duarte de Carvalho, que viu nele uma tentativa de refazer o país à imagem da sua classe dirigente—urbanocêntrica, obcecada por uma aparência de modernidade concebida como adesão a padrões de consumo e *lifestyle* ocidentalizados, e desinteressada do destino das camadas rurais e pobres da população. Este choque com o projecto reformista encabeçado pela clique governamental de José Eduardo dos Santos motivou-o a uma forte intervenção pública a favor das populações nómadas de Angola, de que resultou a publicação de vários volumes de ensaio. Entre estes merece destaque *Actas da Maianga*, de 2003, livro onde Ruy Duarte de Carvalho mergulha no tema da guerra em Angola e procura compreender—situando-a na longa-duração e no contexto global—uma crise de tal modo “instalada, confirmada e sedimentada”, que chega a ser percebida e vivida pelos angolanos como “normalidade” (2003, p. 13). A publicação em 2008 de uma versão aumentada de *A Câmara, a Escrita e a Coisa Dita*, onde reúne uma grande quantidade de textos destinados a apresentações orais, permite-nos entrever não apenas a variedade de temas a que se dedicou nessa época, como sobretudo a coerência das suas intervenções em defesa das vítimas do colapso angolano. Ambos os livros foram publicados em Lisboa pela editora Cotovia, que re-editou então parte da sua obra poética, para além de lançar a trilogia *Os Filhos de Próspero*, onde temas como as políticas da memória, a identidade angolana, a promoção da modernização e o seu reverso no encapsulamento em modos de

23 Sobre este período da história angolana, recomenda-se a leitura de *Magnífica e Miserável: Angola desde a Guerra Civil* (Oliveira, 2015). Muitos dos esquemas de corrupção aí mencionados vieram recentemente a público através da investigação Luanda Leaks, conduzida pelo International Consortium of Investigative Journalists, que pode ser consultada na página www.icij.org/investigations/luanda-leaks/ (consultada a 20 de Agosto de 2021).

vida tradicionais, são tratados num misto de ficção, etnografia e filosofia, recorrendo a uma linguagem que também balança entre a poesia, a escrita científica e o ensaio. Pelo meio, e num registo algo diferente, Ruy Duarte de Carvalho ainda publicou *Desmedida* em 2007, a narrativa de uma viagem erudita através do Brasil, onde a diferença da paisagem proporciona afinal uma reflexão sobre os trânsitos entre o continente sul-americano e o africano.

O próprio Ruy Duarte de Carvalho resumiu o seu percurso de vida como “partindo da poesia e entrando pela antropologia adentro pela porta do cinema, e deixando que a antropologia, por sua vez, me catapultasse para a ficção, que ando finalmente a arriscar” (2008, p. 22). Morreu a 12 de Agosto de 2010 em Swakopmund, na Namíbia, para onde se mudara dois anos antes para estudar e escrever.

Expansão ocidental e obstinação ocidentalizante

Durante as quase duas décadas em que visitou regularmente o sul de Angola e os pastores transumantes, Ruy Duarte de Carvalho foi um relator atento e crítico daquilo a que se referiu frequentemente como “expansão ocidental em curso” ou “processo de ocidentalização à escala planetária”. E pode dizer-se que a sua colocação no espaço e no tempo o tornou especialmente apto para este exercício de análise. Não é certamente por acaso que Ruy Duarte de Carvalho situa as origens do movimento expansionista, que entende como um processo de longa duração, nas viagens de exploração marítima impulsionadas pela coroa portuguesa a partir do século XV—viagens que tanto destaque recebiam nos manuais escolares da sua juventude. Mas, contrariamente ao que pretendiam esses livros, focados em heroizar uma época considerada de ouro, Ruy Duarte de Carvalho vê a construção do império marítimo português como uma consequência do crescimento demográfico e económico europeu, e como uma primeira expressão da vocação expansionista do ocidente.²⁴

Séculos após essas primeiras viagens e conquistas, e sob o impulso da revolução industrial, a vocação expansionista ter-se-ia consolidado no movimento imperialista e colonialista de oitocentos e novecentos. Também em relação a este aspecto, a situação de filho de colono instalado numa zona ainda de fronteira proporcionou a Ruy Duarte de Carvalho um ponto de vista privilegiado. Tardamente em relação ao resto da colónia, assistiu à violenta integração

24 A ideia de que Angola não é uma criação portuguesa é claramente afirmada por Ruy Duarte de Carvalho. Para o antropólogo angolano, “tanto Angola como Portugal, nas suas actuais colocações, serão, antes, emanações de um processo, o mesmo, aquele processo de expansão europeia que Portugal terá, enfim, introduzido pelos mares fora mas para a breve trecho vir a ver-se colocado nele numa posição que a planetarização dos modelos ocidentais e a modernidade universalista vieram a relativizar em absoluto” (2003, p. 43). Sobre este tema, veja-se “Colonização e globalização, continuidades e contiguidades colocadas no presente de Angola”, publicado em 2004 na revista de *Estudos Afro-Asiáticos* e incluído em *A Câmara, a Escrita e a Coisa Dita...* (2008, pp. 36-46).

das populações africanas num sistema que assumia tanto uma hierarquia cultural e de cor da pele, como uma hierarquia dos modos de produção: era valorizada a produção intensiva, destinada à exportação de matérias primas e baseada no conhecimento dito científico; eram desvalorizadas as práticas produtivas locais, de cariz extensivo, reguladas pela tradição. Esta hierarquização imposta pelo colonizador materializou-se no Sul de Angola através da introdução de monoculturas obrigatórias, bem como da instalação de grandes fazendas destinadas à agro-pecuária, que rapidamente entraram em choque com o estilo de produção dos pastores nómadas, baseado na transumância. O governo colonial, respaldado na modernidade do seu empreendimento “civilizador”, interviu militarmente em 1940 a favor dos grandes fazendeiros e contra os Cuvale. Foi então lançada a campanha militar que alguns consideram ter sido a última etapa da conquista de Angola, a chamada “guerra dos mucubais”, na sequência da qual milhares de pastores foram mortos e os sobreviventes desterrados para o arquipélago de São Tomé e Príncipe.²⁵ Ruy Duarte de Carvalho escreveu várias passagens a respeito deste episódio, esclarecedor quanto ao modo como as ideologias modernizantes podem materializar-se em práticas de dominação, de exclusão, e até de extermínio.

A luta independentista foi apresentada amiúde como uma oportunidade de acabar com a dominação de África pelo ocidente e de devolver aos povos de Angola o controlo sobre o seu destino. Sem pôr em causa a validade da luta pela independência angolana, de que foi sempre apoiante, Ruy Duarte de Carvalho guardou uma distância crítica relativamente ao efectivo cumprimento destes objectivos pelo MPLA-governo—uma atitude possibilitada pela relativa independência que sempre manteve em relação ao partido no poder. A análise que fez da realidade angolana no pós-independência levou-o a considerar que a libertação do domínio colonial não constituiu de facto o fim do processo de ocidentalização em curso desde há vários séculos naquele território. Ciente das contradições entre a retórica da africanidade adoptada pelos independentistas e a matriz ocidental e ocidentalizante das ideologias que foram sendo adoptadas pelo Estado angolano, quer o nacionalismo, quer o marxismo-leninismo, quer mais tarde o neo-liberalismo, Ruy Duarte de Carvalho viu materializar-se o velho adágio segundo o qual é preciso que tudo mude para que tudo fique nas mesmas — “Se vogliamo che tutto rimanga come è, bisogna che tutto cambi”, como refere Lampedusa na novela *Il Gattopardo*. Para Ruy Duarte de Carvalho, o processo de expansão ocidental, iniciado no Renascimento e impulsionado pelos imperialismos de oitocentos, terá resistido à vaga das descolonizações para chegar até aos nossos dias sob a forma da globalização. Esta consiste numa mundialização económica

25 O historiador francês René Pélissier dedica ao tema da repressão dos Cuvale em 1940-41 um capítulo independente da sua *História das Campanhas de Angola*, que intitula “Um Anacronismo” (1986, vol. II, pp. 267-275). Ruy Duarte de Carvalho trata este tema em vários textos, quer académicos quer ficcionais. A título de exemplo, em *Vou Lá Visitar Pastores*, traça as linhas gerais do conflito endémico entre colonos e populações Cuvale que havia de culminar na sangrenta repressão (1999, pp. 46-54).

que se apoia fortemente na suposta superioridade da ciência, da técnica, mas também do modo de vida e da mentalidade ocidentais, um “processo único e planetário que a todos impõe os efeitos e as consequências das suas dinâmicas, das suas lógicas e da imposição do seu modelo de procedimentos e de resoluções” (2003, p. 38).

Ruy Duarte de Carvalho ressalta que esta “dinâmica da hegemonia ocidental” é fundamentada numa “ideologia do progresso autoritariamente linear, implacável e obstinadamente evolucionista, mascarada a maior parte das vezes por uma doutrina paternalista, humanitarista e populista” (2008, p. 43). Uma ideologia do progresso que subentende a existência de uma única possibilidade de percurso político, social e sobretudo económico para todos os países; que sugere que as diferenças entre países resultam de estarem em diferentes etapas de um trajecto único e teleologicamente orientado; que é cega às noções de centro e periferia e recusa considerar a reproduzibilidade dos processos de subordinação económica, política e cultural. A aceitação desta lógica, que considera perversa, não é apenas impulsionada pelos ocidentais, diz-nos Ruy Duarte de Carvalho, mas também pelos ocidentalizados que detêm o poder político e económico nas antigas colónias, os quais “herdaram dos poderes coloniais não só o lugar da decisão mas também o ângulo de visão” (2008, p. 43). E vale a pena lembrar que o grupo social de onde estes políticos foram maioritariamente cooptados—os historiadores referem-se-lhe como uma elite crioula—chegou ao poder graças a uma posição privilegiada dentro do sistema colonial, por muito que essa colocação seja repudiada pelas narrativas míticas que os justificam e que constroem no plano simbólico a nova nação.²⁶ Em Angola, a identificação dos dirigentes políticos, mas também dos intelectuais, com os estilos de vida e com os padrões de consumo ocidentais (não tanto com o modelo político democrático) foi quase total, por contraste com o que aconteceu noutras partes do mundo, como na América do Sul, onde a herança pré-colombiana foi reclamada com orgulho por certos sectores da sociedade—pense-se nos exemplos de Frida Kahlo e Diego Rivera no México, ou no movimento “antropofágico” de Oswald de Andrade e Tarsila do Amaral no Brasil. Note-se ainda que estes grupos mais ocidentalizados baseiam o seu poder precisamente na adesão a modelos que consideram ontologicamente superiores, que os justificam, e que por sua vez impõem acriticamente às populações governadas através de um programa de modernização a qualquer custo.

26 As narrativas etnohistóricas angolanas constituem o objecto de estudo de *Angola Imaginada* (Santos, 2019a), onde mostro como certos romances considerados fundadores da nação angolana estabelecem genealogias fictícias para o MPLA, as quais minimizam a proveniência urbana e intelectual do partido no governo, ao mesmo tempo que procuram situar as suas origens no passado combativo das populações do interior, numa tentativa de o legitimar, tanto internamente como no plano internacional. É revelador que a vasta obra de ficção de José Eduardo Agualusa, um escritor que sublinha as ambiguidades das camadas sociais designadas de crioulas, não seja colocado pelos especialistas no grupo restrito dos construtores simbólicos da angolanidade.

Recorrendo a uma argumentação que se diria próxima à do activista da libertação africana Frantz Fanon—embora destituída da carga de radicalidade que caracteriza o autor de *Peau Noire, Masques Blancs*—Ruy Duarte de Carvalho intui que o processo “premente” e “implacável” de ocidentalização provoca no ocidentalizado um sentimento de inferioridade que este procura compensar adoptando de forma subserviente as práticas que mais facilmente ostentam aos olhos dos outros a sua ocidentalização. Isto enquanto, por outro lado, renega qualquer elemento que possa associá-lo ao que sente que o inferioriza, nomeadamente ao que ele próprio identifica como africano. Ou seja, a adopção dos modos e modelos ocidentais surge como uma tentativa de fazer esquecer, aos outros e a si próprio, uma africanidade que é motivo de embaraço e vergonha:

quem estranhará que o ‘ocidentalizado’, enquanto agente ‘desesperado’ da ocidentalização, [...] se constitua como expressão de um fundamentalismo, de uma obstinação ocidentalizante entendida como a única via que o pode ‘libertar’, ‘distanciar’ da condição de Africano tal como o Ocidente o vê e ‘inferioriza’ perante os Ocidentais? A sua afirmação [...] dificilmente pode conjecturar-se virada para os terrenos da contestação dos ‘valores’ que conferem ao Ocidental, precisamente, a evidência, os sinais e os resultados da sua ‘vantagem’ ... Esse é um luxo reservado ao próprio Ocidental... O que resta ao ‘Ocidentalizado’ é, antes de mais, afirmar-se, redimir-se, visando um estatuto de paridade em relação ao Outro, adoptando e assumindo os modelos do Outro.

(*Actas da Maianga*, p. 159)

Desta atitude de subserviência em relação aos modelos ocidentais nasce um “fundamentalismo ocidentalizante”, que Ruy Duarte de Carvalho descreve como deixando de fora precisamente aquela parte do ocidente que “se confronta com a constatação da falência do redencionismo iluminista, universalista, positivista, e põe em causa as próprias dinâmicas e a fundamentação da ocidentalização geral” (2003, pp. 160-161). Trata-se de uma ocidentalização que não considera as correntes que no mundo ocidental se interrogam, que duvidam da bondade do “progresso”, e que por isso procuram soluções noutros modelos e noutras visões—abrindo-se por vezes ao que persiste fora da sua esfera de influência. O drama disto tudo, como diria Ruy Duarte de Carvalho, é que os proponentes angolanos da ocidentalização não deixam espaço para que se coloquem “hipóteses ‘outras’, ‘africanas’, ‘endógenas’, passíveis de convocação para ajudar a resolver os nossos próprios problemas.” (2003, pp. 160-161). Isto é, limitam a imaginação criadora e com ela a possibilidade de encontrar soluções adaptadas aos problemas específicos de Angola.

Nas malhas do jogo do outro

Para Ruy Duarte de Carvalho, a adoção acrítica dos modelos ocidentais tem como consequência a atitude que certamente apelida de cair nas malhas do “jogo do outro” (2003, p. 137) — um “jogo” metafórico que considera viciado desde o início, já que os países ditos “em desenvolvimento” não têm forma de se aproximarem de indicadores que valorizam processos produtivos e modos de vida muito distintos dos seus. Esta atitude manifesta-se de forma exuberante nas políticas que ironicamente apelida de “desenvolvimentistas”, pois o desenvolvimento que almejam traduz-se afinal num fino verniz de modernidade, espesso apenas o suficiente para produzir uma aparência de democracia, uma aparência de escolarização, uma aparência de eficiência administrativa, uma aparência de industrialização, e uma aparência de direitos humanos. Ruy Duarte de Carvalho salienta que as políticas de tipo desenvolvimentista se concretizam em medidas de cariz económico, educacional, sanitário e cultural que confundem modernização com ocidentalização, impondo às populações práticas exógenas que muitas vezes as prejudicam mais do que servem, produzindo aquilo que Ivan Illich chamava de pobreza modernizada (1977/2018). E isto sem sequer questionar tais práticas, ou compará-las com as soluções localmente enraizadas, as quais são assumidas como inerentemente “atrasadas”, “obscurantistas” e contrárias ao espírito do “progresso”—um progresso que é frequentemente equacionado como entrada na esfera do mercado. Se Ruy Duarte de Carvalho reconhece não ser permitido a países como Angola escusarem-se de “entrar no jogo”,²⁷ também defende que estes talvez pudessem ser menos entusiastas, ou até mesmo críticos, relativamente a critérios que os colocam em perpétua desvantagem. Sempre cuidadoso em relação a excessos relativistas, Ruy Duarte de Carvalho esclarece não partilhar de um “radicalismo culturalista, relativista, segundo o qual todos os sistemas afinal se equivalem”, mas não deixa de assinalar que, ao optar sistematicamente pelas soluções exógenas, se cai na “atitude inversa, mais fundamentalista ainda, segundo a qual a solução há-de passar obrigatoriamente, não poderá deixar de passar, pela substituição radical de um sistema por outro” (2003, p. 169).

Remetendo à noção de “custos sociais do desenvolvimento” formulada pelo antropólogo e sociólogo francês Georges Balandier (1956, 1961), o fundador do influente Centre d’Études Africaines e da revista *Cahiers d’Études Africaines*, Ruy Duarte de Carvalho lembra os efeitos perversos das “incidências desenvolvimentistas” para questionar as vantagens da adoção irrestrita de toda e qualquer prática considerada “moderna”. Nesse sentido, sustenta

27 No texto “Colonização e globalização...”, Ruy Duarte de Carvalho afirma: “não temos maneira de não entrar no jogo, quer dizer, entender a indetenibilidade da dinâmica da hegemonia ocidental e de que maneira as nossas próprias posturas, mesmo as que pretendem fazer-lhe face, são determinadas por ela” (2008, p. 43).

a necessidade de conter, em vez de acelerar, o ritmo dessa modernização, de modo a evitar a desestruturação geral (social, económica, ética) e a decorrente miséria das populações que se vêem impedidas de aceder aos seus meios de sustento ancestrais:

Outra das noções que entretanto se banalizou mas parece continuar a não produzir qualquer eco, junto sobretudo dos decididores da acção, é a de que toda a perturbação desenvolvimentista comporta os seus custos sociais. Será talvez dizer o mesmo de outra maneira, está escrito e ouve-se por toda a parte, até no mais comum dos noticiários internacionais, e eu mesmo já o terei dito noutras ocasiões: não é indiferente a maneira de atingir o desenvolvimento. Populações, sociedades inteiras, vêem-se condenadas, em nome do progresso, a abdicar dos seus sistemas de relação com o meio e a colaborar em perfeitas campanhas de destruição das suas defesas a favor de interesses, lógicas, objectivos, estratégias que não os seus e em nome, às vezes, da proposta abstracta, improvável e quiça mesmo sem qualquer espécie de fundamento, de um bem geral que só se revelaria a longo termo e a troco do sacrifício de gerações sucessivas de “atrasados”... Haverá mais alguém interessado ainda em sacrificar-se? E a redenção aguardada, será a da desestruturação total e a da colocação de todos na dependência directa e sem remédio de um programa universal de crescimento ao serviço do império da finança? (*Actas da Maianga*, p. 168)

Não é despropositado ver nesta perspectiva afinidades com a noção de agroecologia proposta pelo investigador e activista chileno Miguel Altieri—também ele engenheiro agrónomo de formação—que, entre outros cargos, dirigiu o programa da ONU para a Agricultura Sustentável. Este defende que a implantação de políticas agrícolas deve considerar, não apenas a produtividade imediata, mas os vários aspectos sócio-económicos, tais como o fortalecimento da organização social e a diminuição da pobreza, assim como a sustentabilidade no longo prazo (Altieri, 1989 e Altieri et al, 1995). Tal como Altieri, Ruy Duarte de Carvalho sustenta a importância de preservar, não apenas o equilíbrio ecológico, mas também o equilíbrio social de comunidades que resistiram quase “milagrosamente” (2003, p. 170) quer ao colonialismo, quer aos anos de guerra civil. Comunidades que vêem a sua sobrevivência ameaçada pela crescente apropriação de terras de pastagem comunitárias, que têm vindo a ser transformadas em “fazendas” e “ranchos” cercados. Cria-se assim uma situação permanente de insegurança alimentar que em períodos de seca se agrava consideravelmente, o que tem vindo a ser denunciado por instituições como a Amnistia Internacional.²⁸

28 Relatórios recentes da Amnesty International (2019, 2021) chamam a atenção para a situação grave de insegurança alimentar nas províncias do Sul de Angola, nomeadamente na Huíla, Cunene e Namibe, em seca severa desde 2019. O efeito da seca é muito agravado pela instalação de fazendas de criação de gado ao longo das duas últimas décadas. Na região dos Gambos, por exemplo, essas fazendas já ocupam 67% das terras comunais (2019, p. 11), segundo dados recolhidos por essa instituição. A ocupação das pastagens de uso comum pelos “fazendeiros” é especialmente grave, já que estes cercaram precisamente as áreas húmidas para onde o gado transumante era levado na estação seca,

Crítico da introdução irreflectida de práticas exógenas, Ruy Duarte de Carvalho é favorável à preservação de certas práticas ancestrais, assentes num património de conhecimentos locais. Mais ainda, propõe que estas sejam tidas em consideração nos processos de decisão, no que entende como um “programa de criatividade democrática que fosse além do lugar quase sempre caricatural e muito cínico que se confere e atribui a essas mesmas autoridades tradicionais. Tentar assim fazer intervir as experiências locais, e não apenas os ditames globais, para conjecturar futuros favoráveis ao interesse comum de todos e não apenas, ou sobretudo, para justificar certos presentes e interesses privados das elites” (2008, p. 32). Tal programa implicaria que as práticas e conhecimentos locais fossem estudados de forma não preconceituosa, sem serem caricaturados ou reduzidos a folclore pelos “especialistas” no exótico.²⁹ Ou seja, seria importante “ter desses sistema endógenos um conhecimento adequado que fosse além dos lugares-comuns tão agilmente brandidos pelos decididores” (2003, pp. 167-170). No fundo, tratar-se-ia de “garantir a abertura para a contribuição de outras culturas, que não somente a ocidental, na programação do nosso presente com vista ao nosso futuro e não só em termos de adequação económica mas também de adequações ao modelo democrático e de direitos do homem, das sociedades e das minorias” (2008, p. 32).

Esta perspectiva opõe significativamente Ruy Duarte de Carvalho ao “senso-comum ocidentalizado” adoptado pela classe dirigente angolana (2003, p. 160), e isto de várias formas. Desde logo, porque contraria uma noção de “atraso” fortemente infiltrada, ao mostrar os resultados produtivos vantajosos de certas práticas ditas tradicionais que, pela sua perfeita adaptação ao meio, permiram às populações que vivem da pastorícia transumante prosperar. Por outro lado, porque põe em causa o próprio sistema usado pelos decisores políticos angolanos para classificar, quer as populações, quer os territórios, quer a fauna que deles retira o seu sustento, no qual vê um triplo preconceito. Em primeiro lugar um preconceito muito arraigado contra os Cuvale, que Ruy Duarte de Carvalho insere num processo de longa duração que oporia desde há milénios sedentários a nómadas.³⁰ Em segundo lugar um preconceito relativamente aos espaços semi-desérticos onde se movem os pastores, que são vistos como

permitindo-lhe sobreviver às secas prolongadas. O que os relatórios da Amnesty International omitem, é que muitas destas fazendas, cuja instalação viola a lei angolana, são propriedade de figuras poderosas ligadas ao governo, que usam a sua influência para contornar a lei nacional.

29 Ruy Duarte de Carvalho mostra o seu desagrado pela figura que apelida de “especialista” no exótico que, ao identificar como “arcaicas” as sociedades tradicionais, não faz mais do que torná-las “integráveis como tal nas ideologias do progresso que imperiosamente orientam os programas dos sujeitos e dos grupos que dominam todas as políticas” (2003, p. 104).

30 Ruy Duarte de Carvalho refere que os sedentários naturalizaram a ideia de que a terra e os recursos naturais são passíveis de apropriação e de exploração privadas, o que os leva a sentirem como uma ameaça a mobilidade dos nómadas e como sacrílego o seu desrespeito face à propriedade (1999, p. 25-27). Esta sua visão sobre o nomadismo aproxima-se muito das ideias de Bruce Chatwin, um escritor da sua predilecção. Em *A Terceira Metade* (2009a, p. 17) Ruy Duarte de Carvalho elogia enfaticamente o famoso livro de viagens *Na Patagónia* (1977/1998), embora a obra deste viajante e aventureiro que melhor trate o nomadismo seja talvez *Canto Nómada* (1987/1995).

desolados e inférteis, apesar da sua capacidade para sustentarem grandes rebanhos em regime de transumância. E, finalmente, um preconceito em relação aos próprios animais pastoreados, que os agentes governamentais olham através das lentes de uma educação televisiva—as vacas gordas por estes consideradas ideais, ironiza Ruy Duarte de Carvalho, seriam incapazes de sobreviver no sul de Angola sem cuidados especiais, cujo custo seria inabarcável para os pastores. O tratamento jornalístico da situação de seca severa que assola o Sul de Angola desde 2019 exemplifica cabalmente o preconceito denunciado por Ruy Duarte de Carvalho—enquadrando a situação das populações rurais a partir do ângulo jornalístico do assistencialismo, assume-se a sua incapacidade para lidarem com um evento climático que no entanto é recorrente, omitindo por outro lado qualquer referência à apropriação ilegal das terras de pastagem comunitárias e à instalação de cercas que impedem a transumância, acções identificadas por várias ONG angolanas como sendo a causa da actual fome.

Deslumbrados pelo brilho de uma tecnociência ocidentalizada e ocidentalizante, os decisores angolanos submetem-se à “ideologia ocidental expansionista” (2003, p. 170) quando tentam erradicar práticas ancestrais como a transumância, apesar de esta, no caso das populações Cuvale, se ter mostrado capaz de assegurar a sua sobrevivência durante a longa guerra civil, quando os pastores foram dos que melhor conseguiram alimentar-se no país. Ruy Duarte de Carvalho desvenda assim o carácter ideológico da orientação política para o desmantelamento do modo de vida nómada, uma orientação que rejeita o próprio pragmatismo que supostamente seria o seu apanágio ao insistir na “modernização”, independentemente dos resultados catastróficos que esta possa produzir:

Custa a entender que uma racionalidade que se pretende pragmática e ajustada assuma com grande frequência tonalidades de uma irracionalidade leviana e presunçosa, alargada não só ao senso comum como também associada a argumentações pretensamente técnicas e científicas, e se aplique a combater e a tentar desactivar a pastorícia transumante, aparentemente alheia à evidência de se estar assim a promover a inviabilidade de sociedades inteiras, para não falarmos em milhões de indivíduos, sem lhes garantir ou sequer propor qualquer alternativa válida ou mesmo só interessante, e a votar a um aproveitamento quase sempre desajustado às realidades do meio natural extensões notáveis às quais a pastorícia transumante está perfeitamente adaptada. Lê acerca do que se tem passado no Kénia, ou na Nigéria e na África do Sul, por exemplo, onde as incidências políticas, administrativas e técnicas sobre as pastorícias tradicionais se têm saldado sempre pela desestruturação das economias, pela delapidação dos recursos, pela desactivação das energias humanas, pela anomia, pela proletarização alternativa e circunstancial e pela miséria.

(Vou lá visitar pastores, 117)

Na tentativa de contrariar os preconceitos arreigados, Ruy Duarte de Carvalho embarca em descrições das práticas dos pastores Cuvale, acompanhadas de pormenorizadas

explicações que recorrem a conhecimentos que vão da botânica, à antropologia, à zoologia, à meteorologia e à geologia. O pastor cuvale, explica, observa “com grande rigor todos os factos que condicionam a pastorícia possível numa região tão árida: a disponibilidade de pastos, nomeadamente, e as condições de abeberamento.” Ele tira o melhor partido “da diversidade entre as diferentes sub-regiões da zona” (1999, p. 116); “ele conhece, interpreta, sabe lidar com o meio em que está integrado, digo bem, integrado. Não leu Cruz de Carvalho³¹ nem fez as contas que este apresenta a partir das suas experiências e de outras comprovadas pela África fora sobre índices de rentabilidade que dão vantagem à pastorícia sobre a pecuária, mas está ciente que as técnicas que utiliza são as mais aptas a aproveitar os recursos naturais e a extrair-lhes o mais equilibrado equilíbrio energético” (1999, pp. 123-124).

Subjaz a esta e outras descrições uma proposta de reconhecimento e valorização das formas de conhecimento colectivas e tradicionais. Neste sentido, pode falar-se da afinidade de Ruy Duarte de Carvalho com o pensamento de Vandana Shiva, uma figura-chave do movimento ambientalista, que tem denunciado o preconceito relativamente aos conhecimentos preservados, usados e transmitidos pelos camponeses, que é considerado ontologicamente inferior àquele adquirido através de métodos laboratoriais e experimentais³². Tal como a teórica e activista indiana, Ruy Duarte de Carvalho denuncia os esforços sistemáticos para desacreditar e destruir as formas de conhecimento enraizadas localmente, baseadas na experiência e de cariz colectivo, que frequentemente não são reconhecidas como válidas pelos detentores do poder. Este é um tema que se encontra hoje no centro de importantes debates, sobretudo no subcontinente indiano e na América Latina, desde que os avanços das biotecnociências permitiram a privatização e a exploração de recursos naturais a uma escala antes inimaginável. Como tem vindo a ser denunciado por organizações camponesas e ambientalistas, a disseminação de produtos biotecnológicos tais como os OGM (organismos geneticamente modificados), gera enormes lucros para as corporações biotecnológicas ao mesmo

31 São várias as referências de RDC ao trabalho de Eduardo Cruz de Carvalho, o agrónomo que na década de 1960 dirigiu a agência que fez o levantamento da realidade rural da então colónia, a Missão de Inquéritos Agrícolas de Angola. Como refere a historiadora Cláudia Castelo, este agrónomo distinguiu-se não apenas pelo “conhecimento notável do território angolano e da sua diversidade regional”, mas sobretudo pela “visão do desenvolvimento da agricultura tradicional sustentado em critérios ecológicos” (2014, p. 529). De Angola, Cruz de Carvalho passou para os EUA, tendo assumido o cargo de Associate Research Economist no African Studies Center da UCLA. Entre os seus estudos dessa época destaca-se um artigo em que questiona os grandes projectos agrícolas em África e afirma que a modernização é “erroneamente interpretada como desenvolvimento” (1974, p. 200).

32 A já denominada “biopirataria” constitui um exemplo desse preconceito contra as formas de conhecimento tradicionais. Esta prática consiste no registo abusivo de patentes sobre sementes das quais se sequenciou o genoma, ainda que estes organismos resultem do trabalho de gerações de agricultores. O que significa que os agricultores podem ver-se obrigados a pagar direitos para exportarem a sementes que eles próprios, e os seus antepassados, desenvolveram. O que está aqui em causa é uma concepção de ciência que privilegia a actividade laboratorial baseada em tecnologia de ponta, em detrimento do conhecimento acumulado pelas colectividades ao longo do tempo. Ver a este respeito *Biopiracy* (Shiva 1997), entre outros títulos da mesma autora, como *Monocultures of the Mind* (1993) e *The Violence of the Green Revolution* (2016).

tempo que desapropria milhões de agricultores dos seus meios de sustento. Filósofos e sociólogos como Jack Kloppenburg (1988), Hugh Lacey (2005) e José Luís Garcia (2009) têm vindo a mostrar como, no centro deste empreendimento de apropriação da vida em larga escala, está uma concepção reducionista de ciência, que se articula na perfeição com os interesses do mercado, relegando para último plano preocupações de tipo ético e cívico, nomeadamente com a preservação das comunidades, com a segurança alimentar, com a biodiversidade, com o esgotamento de recursos naturais e com a destruição de ecossistemas.

Bem pode dizer-se que o projecto de Ruy Duarte de Carvalho está alinhado com estas preocupações, na medida em que o seu esforço analítico se concentra, desde os primeiros trabalhos, no reconhecimento da racionalidade das práticas tradicionais dos pastores do Sul de Angola. Uma racionalidade que não é apenas mercantil e económica—embora também o seja—, mas antes toma em consideração todos os aspectos da vida humana, e até do meio ambiente que enquadra essa vida, já que se preocupa com o equilíbrio ecológico de vastas áreas. A esta racionalidade dos pastores, baseada nos conceitos de sustentabilidade, equilíbrio e integração no meio, Ruy Duarte de Carvalho opõe o que considera uma pseudo-racionalidade dos decisores políticos, focada numa produtividade desembutida da realidade natural e social envolvente.

A proposta neo-animista

Vimos até aqui como Ruy Duarte de Carvalho situa Angola, e os desafios de subsistência e desenvolvimento que Angola enfrenta, no quadro de um processo de expansão do mundo ocidental que coopta o mundo inteiro para um projecto que beneficia desmesuradamente os detentores do poder político, financeiro, industrial, científico e militar colocados, por razões históricas e geopolíticas, no centro dessa expansão, relativamente às periferias cooptadas. Este processo de ocidentalização assenta na crença na própria superioridade ideológica e evita confrontar-se com as consequências não-planeadas dos avanços tecno-económico-científicos, desde o aumento das desigualdades, à falta de segurança alimentar, ao aquecimento global e à destruição veloz de espécies e habitats—todos estes problemas agudamente presentes em Angola. Se outros intelectuais angolanos, porventura nostálgicos do socialismo “científico” da época da independência, viram na difícil situação de Angola uma consequência directa do avanço do capitalismo de mercado, Ruy Duarte de Carvalho não partilhava de uma tal abordagem. Na sua visão, se o liberalismo económico promove uma visão do mundo fechada sobre si própria e auto-validada, não se distingue nesse ponto da suposta alternativa socialista, sendo ambas as ideologias caracterizadas pelo universalismo, pelo deslumbramento pela técnica e pela indiferença aos particularismos. Como refere amiúde, liberalismo e socialismo são apenas variantes de uma mesma matriz ocidental e ocidentalizante, ou seja,

ambas as ideologias resultam da expansão do ocidente, ao mesmo tempo que impulsionam essa expansão.

A sequência lógica desta ideia é que, para identificar as raízes comuns ao liberalismo e ao socialismo, é necessário recuar até certas matrizes do pensamento ocidental, que Ruy Duarte de Carvalho situa no que designa por “paradigma humanista”. No cerne deste paradigma estaria a atitude que consiste em colocar os humanos no centro do mundo, separados da natureza, dando primazia à nossa espécie relativamente às restantes criaturas. Naqueles que seriam os seus últimos textos, Ruy Duarte de Carvalho defende que tal atitude é profundamente problemática, desde logo porque, “ao procurar garantir, no seio da criação, um lugar de eleição e privilégio para o homem, produz necessária e obrigatoriamente lugares de eleição e de privilégio para certos homens e grupos de pessoas e promove incessantemente impasses que põem em causa a sorte e o destino da espécie inteira e até quiçá da criação total” (2009b). Dito de outra forma, Ruy Duarte de Carvalho opõe-se àquele dualismo que afirma uma separação radical entre humanidade e natureza, desvalorizando esta última. Um dualismo que desde há séculos subjaz às correntes de pensamento que moldam a que se tem mantido como a atitude ocidental dominante, sendo indiferente aos avanços da própria ciência, nomeadamente de uma biologia evolucionista que, ao postular a origem comum de toda a vida, deita por terra os fundamentos em que se apoia a própria ideia da singularidade humana.³³

Nos seus últimos escritos, Ruy Duarte de Carvalho responde ao próprio apelo por uma “universalidade não fosse só feita de humanismo europeu, ocidental” (2009a, p. 349) e avança numa direcção que é consistente com a sua defesa das formas de pensamento localmente enraizadas: propõe nada menos que substituir o humanismo por um neo-animismo, capaz de perceber que “o lugar do homem não é necessariamente preponderante ou central, mas lhe atribui uma função relativa de manutenção do equilíbrio geral” (1999, p. 125). No Decálogo Neo-Animista, que é um dos seus últimos textos, publicado apenas online, somos confrontados com um sumário das suas reflexões sob a forma de um programa de acção, um irónico Decálogo de onze mandamentos. Aí identifica, no denominado paradigma humanista, a raiz, tanto dos problemas que o mundo atravessa, como da incapacidade para resolver esses problemas, e defende a necessidade de abandonar esse paradigma centrado na nossa espécie e nos nossos interesses, para atingir uma visão mais alargada que tenha em consideração a sobrevivência e bem-estar de todos os seres vivos e dos ecossistemas—daí o uso do termo neo-animismo. Este é cunhado a partir de uma modalidade de pensamento baseada na ideia de que “tudo no mundo detém uma alma igual que cada existência exprime conforme o corpo que tem e a substância que o sustém” (2009b). Propõe no fundo um deslocamento filosófico

33 Sobre o dualismo, as suas origens no mazdeísmo iraniano e a sua passagem para o pensamento ocidental, veja-se o estudo clássico de Hans Jonas (1958/2020).

para fora da esfera dualista do conhecimento ocidental e ocidentalizado, e uma aproximação corajosa a propostas de outras esferas culturais e filosóficas, a “outros paradigmas postos de parte e arredados de consideração por advirem de culturas dominadas ou anuladas pelo ocidente”, que “poderão ser recuperados e adaptados a situações relidas agora, ou inventados a partir da reconsideração dos seus fundamentais estigmatizados como arcaicos pelo processo de imposição da civilização ocidental” (2009b). O objectivo é atingir uma forma diferente de pensar e de agir, centrada no interesse comum, comum das pessoas e comum da natureza; por outras palavras, restabelecer uma mediação entre o humano e o elemento cosmológico. Vale a pena finalizar com o poético 11º mandamento:

Estamos juntos todos, todos no mesmo barco, os homens todos e tudo quanto existe no universo inteiro. E se existirem outros universos, também eles, ainda, estarão junto connosco no mesmo barco. E deus não é uma entidade... É o total de um processo criativo e indecifrável em devir do qual cada um de nós, pessoa, animal, pedra, capim, astro, asteróide, vento, sopro e suspiro, desgosto e dor, euforia e glória, faz parte integrante e inalienável.....

(Decálogo Neo-Animista)

Ruy Duarte de Carvalho, se tivesse tido a oportunidade de viver no contexto da pandemia de Covid 19, talvez fosse tentado a acrescentar o novo coronavírus SARS Cov-2 à lista dos seres vivos e substâncias referidas no final do seu 11º Mandamento (pessoa, animal, pedra, capim...). Embora geralmente considerados não-vivos, os vírus são parte do nosso material genético, são produtores de vida desde há milhões de anos, integram o todo e o tudo em que a vida humana está incluída. O coronavírus SARS Cov-2 está a revelar o quanto a vida dos seres humanos é vulnerável e como pode ser ameaçada por esse todo e tudo que a versão dominante da cosmovisão dualista descuro, recalando a ameaça que sempre sentiu pelo lado selvagem do chamado mundo natural, embalada na crença — filha da *hubris* — de que o tinha suficientemente domado com a ciência e tecnologia que julga ser o seu maior feito e de que tanto se orgulha.

Referências

- Agualusa, J. E. (1996). *Estação das Chuvas*. Dom Quixote.
- Altieri, M. A. (1989). Agroecology: a new research and development paradigm for world agriculture. *Agriculture, Ecosystems and Environment*, 27(1-4), 37-46. [https://doi.org/10.1016/0167-8809\(89\)90070-4](https://doi.org/10.1016/0167-8809(89)90070-4)
- Altieri, M., Farrell, J., Hecht, S., Liebman, M., Magdoff, F., Murphy, B., Norgaard, R., & Sikor, T. (1995). *Agroecology: the science of sustainable agriculture*. CRC Press.
- Amnesty International (2019). *The End of Cattle's Paradise: How Land Diversion for Ranches Eroded Food Security in the Gambos, Angola*. <https://www.amnesty.org/en/documents/afr12/1020/2019/en/>
- Amnesty International (2021). *The End of Cattle's Paradise: Severe Drought and Food Insecurity in Southern Angola*. <https://www.amnesty.org/en/documents/afr12/4452/2021/en/>
- Balandier, G. (1956). Déséquilibres socio-culturels et modernisation des 'pays sous-développés'. *Cahiers internationaux de sociologie*, 20, 30-44. <https://www.jstor.org/stable/40688949>
- Balandier, G. (1961). Le contexte socio-culturel et le coût social du progrès. *Le 'Tiers-Monde'. Sous-développement et développement*, (39), 289-303. http://classiques.uqac.ca/contemporains/balandier_georges/contexte_soc_culturel_cout/contexte_soc_culturel_cout.html
- Bittencourt, M. (1999). *Dos jornais às armas: trajetórias da contestação angolana*. Vega Editora.
- Castelo, C. (1998). 'O Modo Português de Estar no Mundo': O Luso-Tropicalismo e a Ideologia Colonial Portuguesa (1933-1961). Afrontamento.
- Castelo, C. (2014). 'Novos Brasis' em África: desenvolvimento e colonialismo português tardio. *Varia História*, 30(53), 507-532. <https://doi.org/10.1590/S0104-87752014000200009>
- Carvalho, E. C. (1974). 'Traditional' and 'Modern' Patterns of Cattle Raising in Southwestern Angola: A Critical Evaluation of Change. *The Journal of Developing Areas*, 8(2), 199-226. <https://www.jstor.org/stable/4190121>
- Carvalho, R. D. (1977). *Como se o Mundo não Tivesse Leste*. UEA & Limiar 2.
- Carvalho, R. D. (1995). O futuro já começou? Transições políticas e afirmação identitária entre os pastores kuvale (herero) do Sudoeste de Angola. *Lusotopie*, (2), 221-237. https://www.persee.fr/doc/luso_1257-0273_1995_num_2_1_988
- Carvalho, R. D. (1997). *Aviso à Navegação—olhar sucinto e preliminar sobre os pastores Kuvale....* INALD.
- Carvalho, R. D. (1999). *Vou lá visitar pastores*. Cotovia.
- Carvalho, R. D. (2003). *Actas da Maianga*. Cotovia.
- Carvalho, R. D. (2008). *A Câmara, a Escrita e a Coisa Dita: Fitas, Textos e Palestras*. Cotovia.
- Carvalho, R. D. (2009a). *A Terceira Metade*. Cotovia.
- Carvalho, R. D. (2009b). Decálogo Neo-Animista. *Buala*. <https://www.buala.org/pt/ruy-duarte-de-carvalho/decalogo-neo-animista-ruy-duarte-de-carvalho>
- Carvalho, R. D. (2011a). Uma Espécie de Habilidade Autobiográfica. Em N. Vidal (Ed.), *O Que não Ficou por Dizer* (pp. 11-16). Associação Cultural Chá de Caxinde.
- Carvalho, R. D. (2011b). Tempo de ouvir o 'outro' enquanto o 'outro' existe, antes que haja só o outro... Ou pré-manifesto neo-animista. Em N. Vidal (Ed.), *O Que não Ficou por Dizer* (pp. 59-72). Associação Cultural Chá de Caxinde.
- Chabal, P., & Vidal, N. (Eds.). (2008). *Angola: The Weight of History*. Columbia University Press.
- Chabal, P. (Ed.). (1996). *The Postcolonial Literature of Lusophone Africa*. Hurst & Company.
- Chatwin, B. (1995). *Canto Nómada*. Quetzal. (Trabalho original publicado em 1987)
- Chatwin, B. (1998). *Na Patagónia*. Quetzal. (Trabalho original publicado em 1977)
- Dunem, J. V. (2001). O MPLA-Governo. *Encontros de Divulgação e Debate em Estudos Sociais* (Angola 40 anos de guerra), 6(2), 95-99. Sociedade de Estudos e Intervenção Patrimonial.
- Ferreira, M. E. (1995). La Reconversion Economique de la Nomenclatura Pétrolière. *Politique Africaine*, (57), 11-26. https://www.persee.fr/doc/polaf_0244-7827_1995_num_57_1_5843
- Ferreira, M. E., & Rocha, M. (2019). *Angola. Dois Olhares Cruzados*. Universidade Católica de Angola.
- Freudenthal, A., Magalhães, R., Pedro, H., & Pereira, C. (Eds.). (1994). *Antologias de Poesia da Casa dos Estudantes do Império 1951-1963*. Associação Casa dos Estudantes do Império.
- Garcia, J. L., Kaul, C., Subtil, F., & Santos, A. (2017). The Portuguese Empire: an Introduction. In J.L. Garcia, C. Kaul, F. Subtil, & A. Santos (Eds.), *Media and the Portuguese Empire* (pp. 1-27). Palgrave Macmillan. https://doi.org/10.1007/978-3-319-61792-3_1
- Garcia, J. L. (2009). Biocapital et nouvelle économie politique de la vie. *Revue de l'Institut de Sociologie*, 14, 7-38. <https://repositorio.ul.pt/handle/10451/6010>
- Heimer, F.-W. (1979). *The Decolonization Conflict in Angola 1974-76. An Essay in Political Sociology*. Institut Universitaire de Hautes Etudes Internationales.
- Heywood, L.M. (2011), Angola and the Violent Years 1975-2008: Civilian Casualties. *Portuguese Studies Review*, 19(1), 311-322.
- Hodges, T. (2003). *Angola: Anatomy of an Oil State*. James Currey & Indiana University Press.
- Illich, I. (2018). *Para Uma História das Necessidades*. Sempre-em-Pé. (Trabalho original publicado em 1977)
- Jerónimo, M. B., & Pinto, A. C. (Eds.). (2015). *The Ends of European Colonial Empires: Cases and Comparisons*. Palgrave Macmillan.
- Jonas, H. (2020). *A Religião Gnóstica*. Imprensa da ULisboa. (Trabalho original publicado em 1958)
- Kloppenburger, J. R. (1988). *First the Seed: the Political Economy of Plant Biology, 1492-2000*. Cambridge University Press.
- Lacey, H. (2005). *Values and Objectivity in Science: The Current Controversy about Transgenic Crops*. Lexington Books.
- Lara, L. (2000). *Documentos e Comentários para a História do MPLA*. Dom Quixote.
- Laranjeira, P. (2001). *Ensaio Afro Literários*. Novo Imbondeiro.
- Leite, A. M. (1995). *A Modalização Épica nas Literaturas Africanas*. Vega.
- Léonard, Y. (2000). O Império Colonial Salazarista. Em F. Bethencourt & K. Chaudhuri (Eds.), *História da Expansão Portuguesa* (5º Vol., pp. 10-30). Temas e Debates.
- Marques, J. P. (1999). *Os Sons do Silêncio: o Portugal de Oitocentos e a Abolição do Tráfico de Escravos*. Imprensa de Ciências Sociais.

- Mateus, D., & Mateus, A. (2007). *Purga em Angola. O 27 de Maio de 1977*. Edições Asa.
- Messiant, C. (2008). *L'Angola postcolonial: Guerre et paix sans démocratisation*. Karthala Éditions.
- Moorman, M. (2001). Of Westerns, Women, and War: Re-Situating Angolan Cinema. *Research in African Literatures*, 32(3), 103-123. <https://www.jstor.org/stable/3820427>
- Moorman, M. (2008). *Intonations: A social history of music and nation in Luanda, Angola, from 1945 to recent times*. Ohio University Press.
- Morais, R. M. (2018). The Spectacle of Guns and Hope. *Kronos*, 45(1), 84-88.
- Oliveira, R. S. (2015). *Magnífica e Miserável: Angola desde a Guerra Civil*. Tinta da China.
- Pacheco, C. (1997). *MPLA, um nascimento polémico (as falsificações da História)*. Veja
- Pawson, L. (2014). *Em Nome do Povo: o Massacre que Angola Silenciou*. Tinta da China.
- Pélissier, R. (1977). *Les Guerres Grises: Résistance et Révoltes en Angola (1845-1941)*. Éditions Pélissier.
- Pepetela (1980). *Mayombe*. Dom Quixote.
- Pepetela. (1995). *O Desejo de Kianda*. Dom Quixote.
- Piçarra, M. C. (2018). Angola:(re-) imaginar o nascimento de uma nação no cinema militante. *Journal of Lusophone Studies*, 3(1), 168-194. <https://doi.org/10.21471/jls.v3i1.177>
- Santos, A., & Subtil, F. (2017). Literature against the Empire: narratives of the nation in the textbook História de Angola and in the novel Yaka. In J.L. Garcia, C. Kaul, F. Subtil, & A. Santos (Eds.), *Media and the Portuguese Empire* (pp. 309-326). Palgrave Macmillan. <https://doi.org/10.1007/978-3-319-61792-3>
- Santos, A. (2019a). *Angola Imaginada: Nação, Guerra e Utopia na Ficção de Pepetela (1071-1996)*. Imprensa de Ciências Sociais.
- Santos, A. (2019b). Estórias de pastores: duas perspectivas angolanas sobre a Identidade nacional e as outras. Em M. Lança (Ed.), *Diálogos com Ruy Duarte de Carvalho* (pp. 83-91). BUALA e Centro de Estudos Comparatistas FL-UL.
- Shiva, V. (1993). *Monocultures of the mind: Perspectives on biodiversity and biotechnology*. Zed Books.
- Shiva, V. (1997). *Biopiracy: The plunder of knowledge and nature*. South End Press.
- Shiva, V. (2016). *The violence of the green revolution: Third world agriculture, ecology, and politics*. University Press of Kentucky.
- Schubert, J. (2018). *Working the System: A Political Ethnography of the New Angola*. Cornell University Press.
- Tali, J.-M. (2001). *Dissidências e Poder de Estado. O MPLA Perante Si Próprio. 1962-1977* (2º vol.). Nzila.
- Venâncio, J. C. (1992). *Literatura e Poder na África Lusófona*. Ministério da Educação e Instituto da Cultura e Língua Portuguesa.
- Vidal, N. (2011a). Introdução. Em N. Vidal (Ed.), *O Que não Ficou por Dizer* (pp. 3-8). Associação Cultural Chá de Caxinde.
- Vidal, N. (2011b). Entrevista a Ruy Duarte de Carvalho. A construção da nação e a consciência nacional. Processos políticos e exercício do poder. Em N. Vidal (Ed.), *O Que não Ficou por Dizer* (pp. 19-40). Associação Cultural Chá de Caxinde.
- Wheeler, D. L., & Pélissier, R. (2009). *História de Angola*. Tinta da China. (Trabalho original publicado em 1971)

Biografia

Alexandra Santos licenciou-se em História, na variante de História da Arte, na FCSH da Universidade NOVA de Lisboa. Depois do curso foi para Moçambique, onde durante dois anos ensinou português numa escola rural, integrada na ONG Leigos para o Desenvolvimento. Ao regressar a Portugal decidiu continuar a estudar. Fez um mestrado em Comunicação, Cultura e Tecnologias da Informação no ISCTE e um doutoramento em Sociologia Geral no ICS da Universidade de Lisboa, que concluiu em 2011. Desde 2012 que Alexandra Santos é Professora Auxiliar na Universidade Europeia, onde lecciona sociologia nos cursos de Ciências da Comunicação e de Design. É investigadora no Instituto de História Contemporânea da Universidade NOVA de Lisboa. Faz pesquisa de cariz interdisciplinar nas áreas da literatura e da história de Angola, dos estudos dos media, da sociologia da literatura e da filosofia da tecnologia. É autora de *Angola Imaginada* (2019, Imprensa de Ciências Sociais) e co-editora de *Media and the Portuguese Empire* (2017, Palgrave). A sua publicação mais recente é uma entrada para a *Oxford Research Encyclopedia of African History* sobre o escritor angolano Pepetela.

ORCID ID: [0000-0002-9643-7631](https://orcid.org/0000-0002-9643-7631)

CIÊNCIA ID: [B71C-897D-7464](https://ciencia.id/B71C-897D-7464)

Morada institucional: IADE — Universidade Europeia, Avenida D. Carlos I, nº 4, 1200-649 Lisboa

Capítulo VIII

Ruy Guerra, um animal político

Ruy Guerra, a political animal

Vavy Pacheco Borges

Instituto de Filosofia e Ciências Humanas — IFCH
Universidade Estadual de Campinas UNICAM
vavypb@gmail.com

Resumo: Com o foco no itinerário artístico e pessoal do multifacetado Ruy Guerra, o artigo, em modulação ensaística, ressalta a sua dimensão política, expressa tanto nas opções estéticas de seu trabalho quanto na veemência de manifestações em diversos momentos da vida brasileira. Seu regresso a Moçambique em momento chave de sua história e toda a sua atuação no Brasil, o país de eleição, testemunham as suas convicções e a sua crença na rebeldia.

Palavras-chave: Ruy Guerra, Moçambique, Brasil, arte, política

Abstract: Focusing on the artistic and personal itinerary of the multifaceted Ruy Guerra, the article, in an essayistic modulation, highlights his political dimension, expressed both in the aesthetic options of his work and in the vehemence of demonstrations at different moments in Brazilian life. His return to Mozambique at a key moment in his history and his entire activity in Brazil, the country he chose to live in, testify to his convictions and his belief in rebellion, testify to his convictions and his belief in rebellion.

Keywords: Ruy Guerra, Mozambique, Brazil, art, politics

O dia 22 de agosto de 2021 marcou os 90 anos de Ruy Guerra. Na primeira homenagem recebida no ano, durante o festival de documentários “É Tudo Verdade”, ele manifestou seu desejo de não morrer tão cedo “pois quero mijar em cima da tumba desse presidente”. Ele se referia a Jair Bolsonaro (2019 -2023), o presidente do Brasil — seu país de adoção. Durante o governo de Michel Temer (2016-2019) que, como vice-presidente assumiu o cargo no impeachment de Dilma Roussef (2011-2016), Ruy não abria ou fechava qualquer fala pública sem um estrondoso “Fora Temer”, em adesão à forma de protesto difundida pelos que viam no impeachment um golpe inconstitucional. Em quase todos os protestos políticos de sua classe, pôde-se ler seu nome. Até a pandemia de 2020, ele tinha fôlego para participar de passeatas no Rio de Janeiro, cidade onde desembarcou em julho de 1958 e onde se fixou, com intervalos mais ou menos prolongados, até hoje, sendo ele, a meu ver, um empedernido e convicto carioca.

No período em que voltou a Moçambique, depois de sua independência (1976-1986), em entrevista a Sol de Carvalho, para o jornal moçambicano *O Tempo*, Ruy deu razões político-culturais para sua escolha pelo país: “Fiquei no Brasil não como uma primeira ou segunda pátria, mas como um ponto de referência geográfico, físico e principalmente cultural. Uma cultura mais próxima de minha cultura de origem, e também por ser um país em vias de desenvolvimento, por ser um país com problemática de Terceiro Mundo”. Para alguns moçambicanos o Brasil era — e continua sendo até hoje, como costuma afirmar o escritor Mia Couto — um exemplo de colônia portuguesa que se tornou independente, com uma cultura muito presente entre eles.

Há cerca de 15 anos, Ruy me aceitou como sua biógrafa, quando a permissão era então obrigatória pela legislação brasileira. Aos poucos fomos nos tornando próximos e logo ouvi dele: “A gente não manda na vida, a vida é que manda na gente; o que a gente pode fazer é esperar”. Ruy esperneou vida afora, fosse para desenvolver sua carreira de cineasta, fosse

para mostrar seu desacordo com a realidade em que estava inserido. Embora nunca tenha sido membro de qualquer partido, ao longo de toda sua vida ostentou um posicionamento político com “p” maiúsculo. Não por acaso, tem sido apontado como “cidadão do mundo” em razão de sua vivência e produção cultural em diversos países situados nos três continentes à beira do Atlântico, por onde se deslocou para exercer sua atividade de cineasta. Como escreveu em um poema encontrado em sua agenda de filmagem de “A Queda”, em meados dos anos setenta: “Vivo sobre três continentes/ E isso não me contém/ A raiva que trago nos dentes/ Não sei se me faz mal ou bem”.

Sua rebeldia vem de longe no tempo e no espaço, tendo o acompanhado por toda sua vida. Para uma historiadora é importante buscar onde, quando e como isso começou. Ruy gosta de se identificar como um “cineasta brasileiro que nasceu em Moçambique”. Conta que, desde que abriu os olhos para a vida, tinha ao seu lado uma mãe branca e uma mãe negra e esta — que dormia aos pés de sua cama — não permitia que ele, criança, a beijasse. Filho de colonos portugueses de um estrato favorecido, foi criado num pequeno e orgulhoso mundo branco, no qual logo se deu conta de absurdos como a impossibilidade de sua mãe negra, Rosa, aceitar seu beijo. Pode-se supor que foram seus sentimentos que o impeliram a uma politização, depois fortalecida por sua tomada de consciência, conforme os anos iam se acumulando.

Lourenço Marques era uma cidade dividida em bairros por cor e origens. A “cidade de cimento” abrigava aqueles vindos da metrópole portuguesa, da Índia ou da China (além de outras origens menos significativas) para explorar a terra, o que criava na cidade um ambiente cosmopolita e sofisticado. Já a “cidade de caniço” abrigava em suas palhotas a imensa maioria autóctone, negra e analfabeta, com seus costumes e tradições seculares. Nos primeiros vinte anos em que morou em Moçambique, Ruy descobriu a ligação intrínseca entre a opressão da ditadura colonial e racismo intrinsecamente ligados, algo que marcou seu percurso de vida e sua produção nos mais diversos meios de expressão.

Êmulo até hoje de James Dean no uso do jeans e da camiseta (que parecem ter se constituído um tipo de uniforme masculino para uma parcela dessa geração), Ruy foi durante toda sua vida um renomado e permanente brigão, conforme me relataram inúmeros entrevistados. Nunca foi, porém, como o personagem mais famoso do ator, um “rebelde sem uma causa” (título do seu filme *Rebel without a cause* que no Brasil foi chamado de *Juventude transviada*, e em Portugal de *Fúria de viver*). Desde adolescente começou a brigar pelas chamadas “boas causas”. Inumeráveis exemplos comprovam essa afirmação; vamos nos deter em alguns deles.

Em família e no Liceu Salazar, escola pública que frequentou, Ruy recebeu uma educação luso-europeia. Ele e seus colegas foram formados por professores degredados de Portugal pela ditadura salazarista, alguns deles cabeças pensantes, muito críticas, que os faziam ler muito, o que acabou por tornar um certo número deles rebeldes ao *status quo*. Em entrevista, ele afirmou: “Alguns acabaram constituindo uma geração que em sua maioria deixou o país e se distinguiu no campo das artes, filosofia (...) devido ao contexto político e social em

que nascemos e fomos criados (...) não por acaso ou por condições psicológicas individuais apenas”. A cultura foi a via de expressão da revolta contra o colonialismo e o racismo desses jovens apelidados de “os revolucionários” ou “os intelectuais”. Ruy Guerra curiosamente formava um trio com dois xarás, Rui Guedes da Silva e Rui Knopfli, depois renomado poeta.

Chamado várias vezes para inquéritos pela polícia colonial, ele foi réu em um processo movido pela PIDE metropolitana, cuja conclusão só aconteceu muito tempo depois, quando ele já estava há anos no Brasil. Quando em março de 1952 chegou a Lisboa a fim de dirigir-se a Paris para estudar cinema, a PIDE tirou-o algemado do navio “Império” para um interrogatório. Cinquenta anos depois, Ruy comentou: “esse navio só podia chamar-se mesmo assim!”.

Aos 16 anos, ainda na terra natal, realizou seu primeiro curta metragem. Câmara emprestada, película comprada com ajuda dos amigos, revelação amadora. O filme teve vida efêmera, uma única exibição doméstica. Era um registro documental da vida dos trabalhadores portuários do movimentado Cais Gorrão de Lourenço Marques, que para Ruy se assemelhava à vida em campos de concentração, essa terrível realidade que veio à público ao findar a Segunda Guerra Mundial. Embora Portugal tenha ficado neutro no conflito, em suas reminiscências Ruy gosta de contar sobre o acompanhamento paterno quase que diário dos desenvolvimentos da guerra, motivado pela torcida a favor dos aliados, em sua “luta em defesa da democracia”, como esses países apresentavam sua disputa com o Eixo.

Começando a fazer poesia na fase final da adolescência, projetou em um de seus poemas um sinal claro de seu momento interior:

Queria ser poeta ou escritor para cantar a vida,/ não a falsa vida dos salões de baile, do luxo, da riqueza,/ (...) Queria cantar a vida dura dos que trabalham pelo pão de cada dia,/ a vida dos sem lar, dos sem pão, dos sem conforto, a vida da pobreza e da miséria./ Queria cantar essa Vida./ Queria que esse canto mostrasse aos que a fingem ignorar/ os seus trabalhos, lutas, anseios e tristeza,/ fazer sofrer pelo pensamento aos que não a querem ver, o que aos outros marca a carne também,/ que lado heroico da dor, revolta, desespero, esperança,/ mas eu não sou poeta, nem escritor.

Quand le soleil dort (*Quando o sol dorme*) foi seu trabalho de conclusão do curso em cinema e televisão em Paris, no Institut des Hautes Études Cinématographiques, o renomado IDHEC (1952-1954). Ruy adaptou cenas do livro do antifascista siciliano Elio Vittorini, *Homens ou não*, que retrata a resistência ao nazismo na Itália durante a Segunda Guerra Mundial. Incomodava-o a não discussão pelos cineastas franceses da Guerra da Indochina (1946-1954), que obrigou os franceses a se retirarem de sua antiga colônia. Após aproximadamente dez anos foi convidado por Cris Marker para participar do filme coletivo *Loin du Vietnam* (*Longe do Vietnã*), um libelo contra a presença americana no país — com episódios elaborados pelos diretores Alain Resnais, Jean Luc Godard, Jori Ivens, Claude Lelouch, Agnès Varda e William Klein. O filme foi exibido pela primeira vez em 1967, porém sem o episódio de Ruy. Ele tinha

querido intitulá-lo *Le Tigre en Papier* (*O tigre de papel*) mas acabou optando por *Chanson pour traverser une rivière* (*Canção para atravessar um rio*). Conta ter querido discutir a vocação militar da França como potência colonial e a grande vocação imperialista dos Estados Unidos. Em cerca de 20 minutos a temática se desenrola em torno de um americano que, em trânsito para o Vietnã, vem à Normandia visitar um amigo francês sindicalista em pleno momento de uma greve. Depois de longas conversas em um bar, em torno dos pontos acima apontados por Ruy, o “herói” tem um final trágico, irônico e desabonador. Naquele momento a França estava sob o estado gaullista e o assunto Indochina era um tabu; talvez por isso o episódio tenha ficado de fora, apesar do entusiástico elogio feitos por Marker sobre *Os Fuzis* (filme premiado em 1964 com o Urso de Ouro do Festival de Berlim). Ao que consta, o episódio encontra-se perdido entre os inumeráveis rolos dos Archives Françaises du Film.

O início da carreira do cineasta é bastante estudado, sendo amplamente conhecido por seus filmes marcantes no chamado Cinema Novo. Segundo atesta Cacá Diegues, na contracapa da biografia que escrevi, Ruy foi um dos apóstolos “de um cinema brasileiro capaz de ser o registro do que éramos e um instrumentos da construção do que desejávamos ser”.

Desde então, muitas vezes classificado como cineasta político, ele se orgulha dessa sua marca maior. Para ele, ser político tem um sentido amplo: é estar envolvido com as problemáticas de sua época e assim ele procedeu nos locais em que viveu. Afirmou muitas vezes que, do ponto de vista cultural, seu olhar sobre a realidade é sempre político. Para ele qualquer estética é política, pois traz necessariamente embutida uma determinada visão de mundo ancorada em valores que apresenta, defende ou condena. Por mais de uma vez deixou claro como aqueles que analisam seus filmes destacam uma espécie de obsessão sua pelas áreas de poder e pelos mecanismos repressivos, seja nas estruturas sociais, no governo ou no ambiente familiar.

Durante os chamados “anos de chumbo” (finalzinho dos anos sessenta e início dos setenta) da ditadura militar brasileira (1964-1985), Ruy viajou bastante do Brasil para França e para sua terra natal. Alguns de seus amigos que tinham permanecido em Moçambique engajaram-se ativamente no movimento de libertação da colônia. Com o país já independente, Ruy, em 1976 voltou 25 anos depois de ter partido. Já era um cineasta reconhecido internacionalmente e regressa para colaborar com a revolução nacional e socialista da Frente de Libertação de Moçambique (FRELIMO), encabeçada por Samora Machel, figura que muito admirou e cuja morte aponta como término de sua colaboração para a formação de um cinema nacional moçambicano. Samora procurava construir uma nação independente, unindo vários grupos étnicos iletrados e para tal utilizou-se da imagem. País sem televisão até início da década de oitenta, a tela cinematográfica foi sua lousa através do Instituto Nacional do Cinema (INC).

Além da formação técnica de profissionais em cinema, cinco documentários foram então realizados por Ruy. *Mueda, Memória e Massacre* (1979-1980) foi rodado no norte do país,

na atribulada região de Cabo Delgado (rica em gás natural e recentemente presente nas manchetes internacionais devido aos ataques reivindicados pelo Estado Islâmico). Em Mueda se celebrava anualmente, através de uma encenação teatral, um ataque sofrido pelos Makondes quando muitos foram massacrados ao fazer reivindicações ao representante do governo colonial. As condições de filmagem foram difíceis devido à pobreza da região e à dificuldade de Ruy por não falar o idioma dos habitantes locais que trabalhavam no espetáculo. Há polêmicas quanto ao número de vítimas e o significado dado a esse massacre. O governo da FRELIMO pretendia apresentá-lo como o marco inicial da Guerra da Independência; desgostoso com interferências do partido, Ruy não quis fazer as modificações sugeridas e não acompanhou a edição final, mas assinou o filme. Comemorou também por meio de um poema a encenação anual do massacre: “Só um povo/ que faz da guerra/ um grito de liberdade/ pode fazer / da memória de um massacre/ uma festa”.

Raízes da Traição seria outro de seus documentários, porém, Ruy escolheu o título *Os Comprometidos — Atas de um processo de descolonização* (1984). A filmagem resultou de um convite governamental para ele filmar um julgamento político inédito, preparado durante vários meses pela autodenúncia por parte de antigos colaboradores do regime colonial designados como “comprometidos”, aos quais Samora Machel acenava com a possibilidade do perdão para, ao inocentá-los, esvaziar as tensões do pós-revolução. A equipe formada por seus alunos trabalhou intensamente durante dias, utilizando quase que todas as poucas bobinas que o INC possuía. O filme foi depois transformado em série para a televisão e, ao que parece, os rolos desapareceram num incêndio no INC em 1993.

Em 1976, em entrevista durante os festejos da Revolução dos Cravos, Ruy afirmou: “Não nego a necessidade do cinema político; em certos contextos pode ser válido”. Naquele momento, em função de seu engajamento na experiência da descolonização de sua terra natal, seus filmes produzidos em Moçambique foram gerados em função da construção da nação e da valorização da cultura moçambicana. Segundo comentado na época, ele procurou criar condições para se fazer cinema, distribuí-lo e exibi-lo “em atitude anti-imperialista”. Vivendo em Portugal nos anos noventa, escreveria em sua coluna semanal publicada durante quase cinco anos para o jornal *O Estado de São Paulo* sobre sua “tristeza pelo fracasso do generoso projeto de uma sociedade não racista e socialista, roída pela guerra, pelo banditismo, pela ingenuidade, pela corrupção e pelos interesses políticos e econômicos mais poderosos das potências internacionais”.

No Brasil de 1979 — momento da chamada abertura lenta e gradual da ditadura militar — foi encenada no teatro Ruth Escobar em São Paulo uma peça polêmica, *Fábrica de Chocolate*, na qual o autor Mario Prata trata da tortura. A direção foi de Ruy, que no folheto de apresentação do espetáculo, escreveu:

É um desafio porque nos obriga a encarar frontalmente um tema que até há bem pouco tempo era tabu em letra de forma e se falava apenas a meia voz, olhando em volta pelo canto dos olhos: a tortura. Um fato oficialmente desmentido e que ironicamente às vezes se comprovava, praticado por aqueles que o negavam, naqueles que afirmavam a sua existência. Quando um homem se avilta, aviltando um outro homem, todos nós somos esses dois homens. (...) O torturador é um resultado, não um ponto de partida. A discussão deve-se situar no plano mais amplo do sistema que o utiliza, como um dos instrumentos para salvaguardar os privilégios de uma minoria. (...) Porque a tortura, não sendo uma inovação do regime militarista dos últimos quinze anos (basta lembrar os horrores da polícia política do falecido senador Filinto Müller, quando chefe de polícia da ditadura Vargas), conseguiu uma proletarização, de baixo para cima na escala social (...).

Em novembro de 1989, Fernando Collor de Mello, o primeiro presidente eleito pelo voto direto, após a ditadura no Brasil pouco tempo depois de empossado, extingue as atividades da Empresa Brasileira de Filmes S.A (EMBRAFILME) e Ruy, sem trabalho, viajou para Cuba. Lá fez parte de um grupo próximo ao poder, sobretudo em função de sua amizade e parceria com Gabriel Garcia Márquez. Apesar disso, mais tarde, em sua coluna semanal na imprensa paulistana, não se absteve de criticar a intervenção de Fidel na produção artística:

Acabamos de ter um recente exemplo disso em Cuba, semanas atrás, quando Fidel Castro, reconduzido para o mais alto cargo da nação por unanimidade absoluta, para um mandato de mais 5 anos, fez algumas considerações sobre a cultura. Sou, e continuarei sendo, um defensor da revolução cubana, que resgatou não só para Cuba, mas para toda a América Latina e países do Terceiro Mundo, muito da dignidade usurpada durante a colonização e perpetuada pelos atuais mecanismos de dominação econômica e cultural. Mas constato, uma vez mais, a extrema dificuldade das frentes revolucionárias (quando representantes do poder estabelecido), em dialogar com os artistas, com suas contribuições críticas, ainda que com os mais insuspeitos e os mais visceralmente identificados com o projeto político.

De volta ao Brasil em meados dos anos noventa, ele assumiu até recentemente atividades de docência em cursos, oficinas e palestras. Em entrevista ao jornal dos alunos da Universidade Gama Filho afirmou:

Digo na primeira aula: Se você vem aqui para fazer filme norte-americano é fácil. Vamos para o bar e em uma hora, eu falo tudo que você precisa saber. (...) Falo para eles que não vale a pena perder dois anos e meio para fazer filmes como os norte-americanos. Agora, se o cara quer fazer filme brasileiro, ele vai passar dois anos remando na faculdade e vai continuar remando, não sairá da faculdade sabendo não. É outra coisa: é busca, é se vincular à realidade, é saber quem você é.

Ressaltou ainda como fundamental “abrir as cabeças dos jovens para o ato de pensar a arte, a formação cultural (...) para que uma pessoa assuma uma responsabilidade tão grande (...) para com esse meio de expressão que é a meu ver extremamente vital e importante, política e esteticamente importante”. Falando sobre filmes e mercado, deixou claro:

As equações da sociedade estão todas malfeitas e você vive com essas equações equivocadas. Um filme não tem que dar 10 milhões de espectadores. Um filme tem que ser visto por X pessoas que podem tirar desse filme alguma coisa importante para a vida delas. É diferente. Porque desses milhões de espectadores geralmente não tem dez que tirem do filme alguma coisa importante para a vida delas. Elas consumiram aquele filme como um produto, como um ‘fast food’. (...) É importante dizer que ver esses filmes norte-americanos é a mesma coisa que frequentar o McDonald’s. Não tem diferença nenhuma (...). É preciso cuidado, muito cuidado.

Em 1997, a analista de cinema Maria do Rosário Caetano observou, para o jornal *O Estado de São Paulo*, que Ruy conservava ainda uma “retórica sessentista politizadíssima” e parecia não acreditar no fim das ideologias. Ao receber em 7 de outubro 2008 o prêmio do Mérito Cultural, atribuído pelo Ministério da Cultura, foi escolhido entre os muitos participantes para falar em nome do grupo de premiados:

(...) Este ano completam exatos 50 anos que pisei pela primeira vez no Brasil, e não por acaso. E fiquei. Se escolhi o Brasil como minha pátria e mátria cultural, e escolhi o Brasil como terra de meus amores, como terra de meus desejos, terra do meu futuro — foi por que à sombra do meu imaginário, meu e de toda uma geração de moçambicanos marcada pelo estigma do fascismo — o Brasil não era a terra prometida (já então não éramos tão ingênuos!) mas um possível espelho de construção da liberdade que nos era negada. Terra que tinha o mesmo cheiro de manga e o mesmo sabor de mandioca da nossa infância; terra com a mesma pele negra de minha mãe Rosa. Com quem aprendi as primeiras palavras, mesclando changane e português, e que me marcou de sotaques vida afora; terra que conhecíamos de lés a lés, de trás para diante, lá, perdidos na costa africana do Índico; uma terra trazida, sem tradução, nas vozes de Portinari, Ari Barroso, Manuel Bandeira, Jorge Amado, Caymmi, Zé Lins do Rego, Monteiro Lobato, Sérgio Buarque, e tantos mais. Vozes de pés no chão e palavras lúcidas, inquebrantáveis na busca de uma generosa utopia igualitária. Vozes que ne levaram a perseguir o rumo dessa paixão maldita, anacrônica, teimosamente viva na vigília de todos os que sonham.

Anos mais tarde, em 1º de abril de 2014, data da comemoração da “Revolução de 64”, Ruy escreveu no blog Carta Maior, o Portal da Esquerda, uma crônica intitulada *O ovo da serpente*:

Um filme de Ingmar Bergman — belíssimo. Aqui, nesta crônica, mesma metáfora. (...) Há 30 anos escrevi uma crônica sobre o golpe de 1964. Naquele momento nunca imaginei que voltaria a tocar no assunto tantos anos depois, porque pensei que as instituições militares já teriam se redimido desse momento sujo de sua história com um pedido de desculpas à nação. Pensava, ingênuo, que essa mancha indelével na história das Forças Armadas brasileiras iria ficar circunscrita aos compêndios de História e sair, ainda que dolorosa e lentamente, da corrente sanguínea do cotidiano da nação. Engano crasso (...). A serpente deixou e choca os seus ovos. São vozes orgulhosas, arrogantes, provocadoras, insidiosas, nostálgicas, que teimam em insistir que o golpe que se eternizou por duas décadas foi um momento glorioso da História do Brasil: são as vozes fardadas de militares, personagens desse negro período, que buscam anular o passado negando, de pés juntos, o que já corre à luz do dia; são vozes fardadas dos militares que vieram depois e que por *esprit de corp* ou por obediência hierárquica, se refugiam no silêncio; são as vozes civis dos que ganharam poder e que se locupletaram nesse longo período de desbragada corrupção, que cochicham ou louvam em alto e bom som. Todos unidos, cúmplices na tentativa de desmentir o estigma marcado a ferro no corpo e na alma do povo brasileiro durante duas décadas de um governo autoritário — e autoritário é aqui um eufemismo... Vinte e um anos, para sermos exatos, de arbitrariedades, ameaças, prisões, censura, torturas, assassinatos, ocultação de corpos das vítimas, dentes arrancados e dedos decepados, atentados e testemunhos falsos, subornos, delações, expurgos, sequestros ... que mais? (...) Não é preciso ser historiador para entender que o futuro tem suas raízes no passado. (...) As Forças Armadas são assim tão burras que não conseguem entender que ninguém mais do que elas têm interesse em se demarcar desse intolerável passado para retomar a sua dignidade profissional e humana, comprometida durante esses anos cruéis? (...) Que as instituições são dinâmicas e que as Forças Armadas de hoje podem e devem ser críticas em relação a si próprias, assumir o erro expurgá-lo? Não creio que sejam. Quem não quer ou não consegue conhecer uma verdade tão simples não é burro — é perverso. E perigoso. Defende valores que devem ser combatidos, extirpados, porque esses valores são a bandeira de uma corja, baioneta e braço erguido, que atenta contra o axioma mais simples e fundamental do ser humano em sua constante caminhada para se civilizar: respeito ao próximo e ao Outro. A palavra corja é mais do meu discurso falado, mas não a corrijo: sutileza seria omissão. E nessa palavra tanto cabem civis como militares. Quebrem-se os ovos — enquanto ainda é tempo.

Cinco dias após o assassinato de Marielle Franco em março de 1918, Ruy reclamou de imediato e com violência no *Jornal do Brasil* através da crônica

O Rio virou um filme de faroeste, a lei do mais forte, Toombstone sem Wyatt Earp. Só que aqui a bala não é de festim, ponto 9. E o sangue não é ketchup. (...) Um bárbaro assassinato, uma fria execução política é cometida à luz do dia e surpreende o Rio, abala o Brasil e um nome estampado nos jornais corre o mundo inteiro à velocidade fulminante das mídias eletrônicas: MARIELLE. Quem

é Marielle Franco? Uma jovem ativista, negra, favelada, nascida e criada no complexo da Maré. vereadora de primeira viagem, eleita pelo PSOL com 46.000 votos, votação recorde para uma mulher neste sufrágio. Formação superior, Mestrado. Aguerrida(...). Marielle foi escolhida para servir de exemplo por ser quem era e por acreditar que o Brasil era um país democrático o suficiente para lhe dar garantias ao direito de lutar pelas suas convicções humanistas. Um crime hediondo, bárbaro, inaceitável. Um crime político, para mostrar a todos quem manda e desmanda neste país, e que seus interesses, se contrariados, se pagam com a vida. Impunidade garantida. Um desafio direto a um país democrático. Democrático? Uma ainda que rápida revisão do que aconteceu nos últimos anos, pelo que se tem visto pelos comportamentos do Congresso, Senado e Supremo Tribunal de Justiça, a dúvida é mais do que permitida. É exigida e merece uma atenção redobrada. As mulheres e homens de boa vontade, cidadãos conscientes, que olhem bem ao redor, reflitam e ajam em consequência; os aproveitadores, (escolhi uma palavra suave), que continuem tecendo suas mentiras e rapando o tacho à socapa; os mal-informados, descontentes sem causa, que paguem o preço da sua inércia; e nós, os sobreviventes deste caos, com a dura missão de vivermos mais um dia após cada dia, podemos dormir de consciência tranquila por que, de vez em quando, protestamos nas ruas? Temos o dever cívico de nos indignar; protestar e defender nossas ideias em praça pública; não nos intimidarmos; escolher com convicção em quem acreditamos. E votar, com firmeza, em quem ainda estiver vivo. Porque Marielle já mataram.

Em entrevista a *O Globo*, em 6 de setembro de 2021, o título destacado vem de uma frase do texto dele: “Vamos sair deste buraco”. Como todo militante, Ruy é otimista. Esse é o animal político Ruy Alexandre Guerra Coelho Pereira, que desmente em sua vida e produção artística o dito popular que afirma que todo mundo é incendiário na juventude e bombeiro na maturidade.

Biografia

Vavy Pacheco Borges. Doutora em História pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, foi professora na mesma instituição entre 1973 e 1987. A partir de 1987, passou a integrar o corpo docente do Departamento de História da Universidade Estadual de Campinas. É autora de *Getúlio Vargas e a oligarquia Paulista* (Brasiliense, 1979), *O que é História* (Brasiliense, editado de 1980 a 2005), *Tenentismo e Revolução Brasileira* (Brasiliense, 1992); *Memória Paulista* (EDUSP; 1997); *Em busca de Gabrielle* (Alameda, 2009) e *Ruy Guerra — paixão escancarada* (Boitempo, 2017).

LATTES ID: [0600414165646951](https://lattes.cnpq.br/0600414165646951)

Morada institucional: Cidade Universitária Zeferino Vaz — Barão Geraldo, Campinas — SP, 13083-970, Brasil

Capítulo IX

O exercício de colocação. Sinais misteriosos... Já se vê...¹

*The exercise of self-questioning and self-placement
in Ruy Duarte de Carvalho's oeuvre*

Sofia Afonso Lopes

Centro de História da Universidade de Lisboa
(CH-UL) / Centro de Literaturas e Culturas
Lusófonas e Europeias (CLEPUL)
sofiaafonsolopes@gmail.com

Resumo: O percurso teórico e criativo de Ruy Duarte de Carvalho encontra-se permeado por complexas dinâmicas de interrogação, subversão e superação de divisas cartográficas ou cronológicas, genealógicas ou disciplinares. O exercício de colocação — gesto necessário e assíduo de quem fez do autoquestionamento e da autorreflexão um ofício de todos os dias — levou-o a descobrir-se enquanto sujeito desdobrado numa série de situações limítrofes e periféricas, circunstâncias que terão concorrido para que a sua própria experiência do mundo se tenha visto atravessada por um conjunto de processos de identificação e diferenciação, aproximação e distanciamento. Sem sucumbir aos logros da análise crítica escorada em dados biográficos, procuramos averiguar de que modo o seu trajeto pessoal e cívico se inscreve na sua produção autoral, em particular no que concerne a uma noção de fronteira, tangencial às várias artes e linguagens que cultiva.

Palavras-Chave: Ruy Duarte de Carvalho, Angola, hibridização, alteridade, fronteira

Abstract: Ruy Duarte de Carvalho's theoretical and creative trajectory is crossed by complex dynamics of interrogation and subversion, surpassing both cartographic and chronological frontiers as well as genealogical and disciplinary boundaries. The exercise of placement — a much needed gesture of an author who made self-questioning and self-reflection a ubiquitous practice — led him to discover himself as a subject unfolded in a series of borderline and peripheral situations, a circumstance that permeated his own relation to the world as seen through the lens of a series of processes of identification and differentiation, proximity and distance. Without succumbing to the perils of critical analysis solely supported by biographical data, we seek out to understand how Carvalho's personal and civic background inscribe itself in his body of work, particularly with regards to a notion of frontier tangential to the various arts and languages he cultivates.

Keywords: Ruy Duarte de Carvalho, Angola, hybridity, otherness, frontier

Nos últimos anos da sua vida, Ruy Duarte de Carvalho lamentava, junto de quem lhe era mais próximo, que (quase) tudo o que sobre ele era escrito e dito principiasse ou terminasse com uma alusão ao seu local de *nascimento biológico*. A insistência chegava no encalço do crescente prestígio que a sua obra — vasta, diversificada e transdisciplinar — vinha conhecendo, prestígio esse que, evidentemente, arrastava uma profusão de textos, artigos e entrevistas onde este e outros dados biográficos do autor eram naturalmente citados. Importa, antes de mais, esclarecer que para Carvalho esse incómodo relativo não provinha de um qualquer desejo de ocultar ou dissimular um considerável quinhão daquilo que a vida havia para si destinado — a vinda ao mundo em Santarém, Portugal e a partida juvenil para Moçâmedes, Angola —, facto atestado, desde logo, pela transparência com que sempre tratou estes e outros referenciais que, acúmulos, perfazem o seu *curriculum vitae*. Resultava antes da consciência clara — “empírica” e “*in vivo*” (Carvalho, 2005b, s/p) — de que o conjunto de referentes que constituía e se confundia com o seu lugar de pertença se inscrevia numa outra paisagem, situada muito a Sul daquela que o vira nascer. A frustração, ou melhor dizendo, uma certa

1 Parte do título deste ensaio é tomado de empréstimo à obra de Ruy Duarte de Carvalho, *Sinais misteriosos...já se vê: 7 textos e 10 desenhos de referência mumuila* (1979).

inquietação, surgia, portanto, menos da convocação dessa informação do que do tratamento que lhe era (ou não) conferido.

Assim, quando no final dos anos noventa e início da década seguinte lhe chegam uma série de convites para falar à imprensa e aos canais televisivos, Ruy Duarte passa uma boa parte destas comunicações entregue à tentativa de desenlace de um equívoco: o da leitura que atribui uma importância excessiva ao seu lugar de nascimento, particularmente no que concerne à construção e definição de um *corpus* identitário. Em Maio de 2003, numa entrevista concedida à RTP, é questionado sobre se “alguma vez se sentiu português de Portugal”, ao que prontamente responde “que nem de Portugal nem de sítio nenhum” (Carvalho, 2003a). Dois meses depois, por ocasião de uma outra entrevista para a mesma estação, refuta, com veemência, o papel de “angolano por opção” que amiúde lhe era consignado, rematando que a sua nacionalidade é aquela com a qual o seu destino se confunde (Carvalho, 2003b). O assunto não terá, à época, surpreendido Carvalho que, três anos antes e para o *Público*, esclarecera:

Não se me pôs a necessidade de optar. Quando ocorreu a independência eu já estava de há muito implicado, tanto quanto era possível, numa causa — a causa do nacionalismo angolano. E continuo a estar. As razões que me motivam, me arrepiam, me determinam, são as razões de Angola. É o meu lugar no mundo. É lá que me situo, com todas as vicissitudes conhecidas. (Carvalho, 2000)

Mas nem só na antiga metrópole se destrinça e depura o “local de presença” (Tavares, 2020) de Ruy Duarte, a sugestão de uma raiz portuguesa a abrir, porventura, a possibilidade apropriativa de uma obra e de um autor entretanto consagrados. Em alguns quadrantes de Angola, embora com menor incidência, a questão da proveniência também ela implícita, o reverso da mesma apreensão, conforme nos lembra Carvalho em entrevista concedida, nos dias 12 e 15 de Julho de 1998, a Nuno Vidal.

Quando vim da Namíbia para aquela conferência sobre a Angolanidade onde tu estavas presente lembras-te o que o X disse: “Ah, afinal é o Ruy Duarte de Carvalho, a quem tanta gente contesta a condição de Angolanidade, que nos vem explicar o que é ser Angolano?” e eu respondi-lhe: “querido amigo, quem se preocupa com a minha condição de Angolano é porque não está muito seguro da sua própria condição de Angolano”. (Carvalho, 1998)

Ainda que nem entrevistado nem entrevistador especifiquem a ocasião durante a qual se desenrola o episódio acima relatado, tudo aponta para que este tenha tomado lugar no seguimento de uma intervenção realizada por Ruy Duarte, escassos meses antes, na Universidade Agostinho Neto e ao abrigo de um convite que lhe havia sido

feito para “debater a questão da nação e da angolanidade” (Carvalho, 2008a, p. 160).² Para o orador, a estocada final, que dava assim por encerrada a curta interação, chegava na esteira de uma afirmação atribuída a Amílcar Cabral, intelectual-guerrilheiro cujo alcance teórico e sensível lhe permitiu articular categorias como «povo» e «nação» sem esquecer, todavia, que aquele que se “preocupa com as identidades é quem quer apreendê-las; quem as vive não se preocupa com elas, quem as vive é” (Cabral citado em Carvalho, 1998).³ A revisitação da máxima cabralista — a este propósito convém notar que já em 1991 Carvalho havia aludido à formulação quando, numa comunicação sobre a «cultura ambundu», sustenta a existência de outros fatores de re/conhecimento identitário, para lá dos critérios territoriais e linguísticos usualmente invocados — vem confirmar uma tendência de Ruy Duarte (pensada, ruminada, mas, sobretudo, vivida) para a complexificação dos processos constitutivos do ser, sejam eles de ordem coletiva ou individual.

Talvez por essa razão, e a ver se punha os pontos nos is, o autor tenha redigido, em meados da primeira década do novo milénio, dois escritos nos quais os elementos do género memorialístico assumem particular prevalência: “Uma espécie de habilidade autobiográfica” (texto originalmente publicado no *Jornal de Letras* e posteriormente reproduzido pela BUA-LA) e “Falas & vozes, fronteiras & paisagens...” (comunicação lida em Fevereiro de 2005 na Universidade de Coimbra e dada à estampa, três anos depois, na coletânea *A câmara, a escrita e a coisa dita...*). Às coordenadas do lugar de “nascimento biológico”, que para si nunca constituíram senão “uma referência ao exílio”, Carvalho opõe a vastidão do deserto, horizonte no qual se dá conta, “a comer um pão e com um ataque de soluços por alturas do Pico do Azevedo”, da noção concreta e vital de que era ali que se situava “uma matriz geográfica e de enquadramento existencial” que era a sua (Carvalho, 2005b, s/p). À língua portuguesa — idioma que, por “determinações do destino” (Carvalho, 2008a, p. 20), encerra o terreno de significantes e significados nos quais se move — acrescenta outras línguas maternas, feitas de sons que não podia decifrar, mas que, de muito jovem, lhe davam a saber que havia no mundo outros entendimentos, outras propostas, diferentes daqueles e daquelas que regiam o universo colonial português. À “razão de Angola” (Carvalho, 2005b, s/p), da qual dá definitivamente conta em Março de ’61 e no epicentro da sublevação setentrional, ajusta “uma alma Angolana” que lhe chega, na baixa de Luanda dois anos depois, pela via da literatura e “do arrepio” (Carvalho, 2008a, p. 14), passando a invocar, a partir desse momento, um segundo nascimento, consumado afora de um recorte topográfico original.

2 A comunicação, intitulada “Notas para um debate sobre as categorias de Estado e Nação referidas a Angola”, foi proferida em Luanda, a 27 de fevereiro de 1998, sendo posteriormente publicada no volume *A câmara, a escrita e a coisa dita...* (2008).

3 Para uma análise detalhada no que concerne ao conceito cabraliano de “povo”, consultar o artigo de José Neves “Ideologia, ciência e povo em Amílcar Cabral” (2017).

O ato de situar-se (Apa, 2019, p. 135) — gesto necessário e assíduo de quem fez do autoquestionamento e da autorreflexão um ofício de todos os dias — alcança, nas supracitadas incursões literárias, uma outra dimensão, mais nítida e explícita, mas nem por isso menos ciente de que pensar estas questões das *identidades* pressupõe, antes de mais, um descolar das dinâmicas e formulações que alimentam binarismos e dicotomias. Nesse sentido, há que sublinhar que, no caso de Ruy Duarte, a renúncia de uma pertença portuguesa não se fez à custa do reconhecimento das implicações dessa outra geografia na relação que estabelece com o chão que sabe seu. Em primeiro lugar, porque dela herdou um perfil fenotípico e epidérmico, bem como uma estrutura linguística e de práticas culturais, distintos daquelas que animam a maioria dos seus conterrâneos — isto, claro, desde que não se perca de vista que “Angola é grande, vasta, diversa, múltipla e complexa no que diz respeito a formações sociais” (Carvalho, 2008a, p. 263). Em segundo, porque os processos nos quais toda a vida se implicou e viu implicado se encontram inscritos, de modo indelével, no contexto histórico do projeto ultramarino luso e permeados pelas violências decorrentes das suas lógicas de expropriação e exclusão, objetificação e outrificação, uma experiência e condição de valor antitético que Carvalho cabalmente sintetizará quando afirma encontrar-se imiscuído “numa configuração portuguesa pela negativa” (Carvalho, 2000).

Existem, por certo, armadilhas subjacentes a uma crítica e comentário escorados em dados biográficos, uma análise que se faz, não raras vezes, em prejuízo da complexidade e densidade dos dispositivos e mecanismos que entram em jogo na produção teórica e criativa. Porém, e na pegada de Rita Chaves, não podemos deixar de identificar no percurso de Ruy Duarte de Carvalho, “o aflorar de pistas para a interpretação de traços definidores da sua obra” (Chaves, 2019, p. 66). É o próprio quem, já em 1984, adverte o leitor:

Nenhum autor, ao pretender abordar num texto as questões que o preocupam, pode furtar-se à constatação de que o texto é o lugar de convergência de todos os dados que o informam e de que ele é, enquanto autor, o lugar do próprio texto. Texto e autor, assim, fazem parte do corpo de elementos que determinam o tratamento das questões propostas. Daqui resulta uma subjectividade evidente (e inalienável) que mais vale assumir e utilizar, fazendo apelo a um máximo de conhecimentos e, sobretudo, de experiências. (Carvalho, 1984, p. 10)

O exercício de colocação — expressão na qual insiste Ruy Duarte — levou-o, portanto, a descobrir-se sujeito desdobrado numa série de situações liminares e periféricas, circunstâncias que terão concorrido para que a sua “própria experiência das coisas sempre se [tenha visto] marcada por uma distância, uma diferença” (Carvalho, 2008a, p. 20). Na zona limítrofe que, ainda criança e na condição de “filho de colono”, vem habitar, o espaço impõe-se enquanto produtor de diferença, mas igualmente portador de uma imensa potência relacional e dialética. Encravada ali, entre o deserto e o mar, a paisagem deixa entrever sistemas

económicos e políticos, culturais e materiais onde os protagonistas são outros, um intervalo medido em práticas e expressões de vida que o autor procurará encurtar rumo a uma existência partilhada.

Mas no Namibe (ou em Moçâmedes) convergem também limites de outra ordem: os traçados, a régua e esquadro, em conferências e convénios, uma longa linha preta, quase reta, a anunciar os confins da “Angola Portuguesa” e o começo de uma potência estrangeira; os das cartas “étnicas” que, desde pelo menos os finais do século XIX, ali tentam fixar determinadas populações segundo critérios que lhes são, em larga medida, alheios; os dos postos de controlo que, ao serviço dos interesses da administração colonial e a evocar direitos de propriedade, se esforçam por refrear fluxos e transumâncias entre o sudoeste angolano e o noroeste namibiano.

A infância vivida nesse território particular, e no de Angola em geral, coloca em evidência fenómenos múltiplos e variados de constituição do mundo, revelando, simultaneamente, a inadequação e inoperatividade de um conjunto de cartografias sobre ele imposto. Uma certeza então fundada em Ruy Duarte e reverberada, anos mais tarde e já em adulto, nas deslocações que faz ao sertão angolano no desempenho das suas funções como regente agrícola. Num contexto de perpétuos trânsitos e travessias — a “consumir jipes” (Carvalho, 2008a, p. 336) nas picadas do Calulo, estacionado a criar ovelhas no *plateau* de Benguela, a voltar, depois e assim que possível, para o Sul e para a estepe — Carvalho vê-se, a breve trecho, confrontado com relações de contiguidade e capilaridade a desafiar circunscrições administrativas e mapas etnolinguísticos. Paralelamente, a frequência continuada e afetiva das mais diversas latitudes do terreno rural confere-lhe uma particular habilidade para enxergar para lá das dinâmicas que regem o quotidiano dos grandes centros urbanos e das cidades de cimento (um cosmopolitismo do qual não abrirá mão também). Território afora e Angola adentro, depara-se com afirmações de pertença amplas e diferenciadas, outros apelos e mundividências, temporalidades distintas, por vezes discordantes, a darem conta de um mesmo presente.

O “fascínio pela fronteira” (Quintais, 2006, p. 18) é, em Ruy Duarte, antigo, vem de trás. Precede a escrita e as demais artes que cultiva para se inscrever, depois e a seu tempo, nelas, instituindo-se enquanto uma das linhas de força e fio condutor da sua *praxis* autoral. Rente ao chão e auscultando o mundo sob o “signo do movimento” e da “contradição” (Chaves, 2012; 2019), Carvalho faz da fronteira o lugar da plasticidade e da hibridização, espaço onde se organiza, a um nível celular, o tecido de uma experiência a um tempo íntima e comunal. “Fronteira, pois, mas ao contrário” (Carvalho, 2008a, p. 21), conforme virá posteriormente a teorizar, invertendo margens e centros, dissolvendo espaços e tempos, baralhando géneros e disciplinas, estremecendo convenções e categorias.

Por isso, *Chão de Oferta* (1972) — primeira incursão na lavra poética — aponta para a região meridional do território, contrariando o habitual enfoque na metrópole luandense

que, à época e no panorama literário, se afirma como espaço inescapável (Chaves, 2012, p. 146). Rompendo com essa hegemonia de asfalto e betão, Ruy Duarte constrói uma gramática austral que se desdobra em poemas como “O sul”, “Nas praias do sul” ou “Venho de um sul”, para mencionar apenas aqueles em que se denuncia, logo no título, a substância topográfico-lírica mobilizada. Após a queda do regime fascista em Portugal e antes ainda da proclamação da independência, é o cinema o terreno que elege para fazer “pela vida e pela revolução” (Carvalho, 2008b, p. 5). E é assim que se vê, às zero horas do dia 11 de Novembro de 1975 nos *musekes* do Cazenga, de câmara-na-mão a filmar o recolher da bandeira portuguesa e o hastear da angolana — sequência fílmica altamente emblemática que encerrará a média-metragem *Uma Festa Para Viver* (1975). Mesmo quando envolto pela “macrocefalia de Luanda” (Apa, 2019, p. 136) — latitude geográfica, política e simbólica da qual se virá a desvencilhar precocemente no seu itinerário imagético — o *aparelho de visão* de Carvalho é capaz de descentrar o olhar, investindo em modos de cinema que se fazem nas franjas da capital. (Lopes, 2022, p. 93)



Figura 1

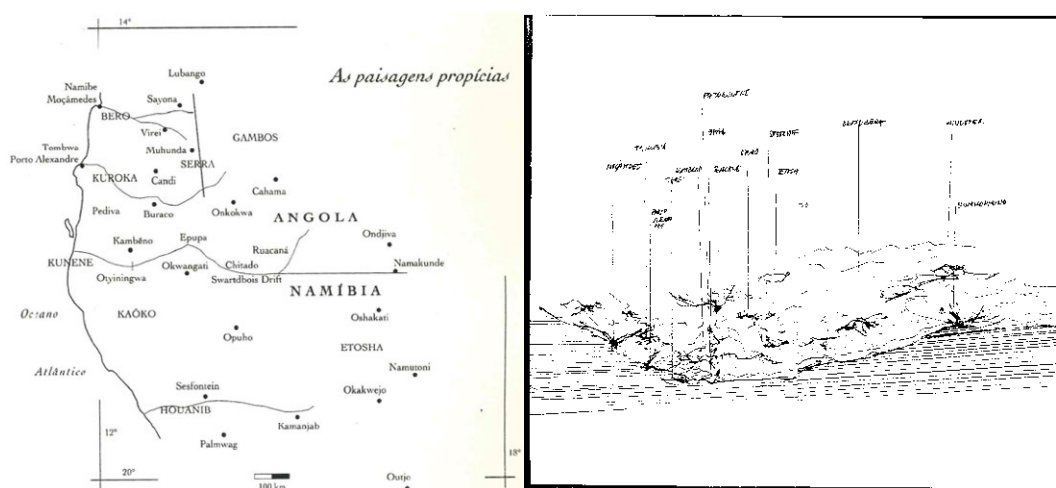
Fotogramas de Ondyelwa (1979), um dos filmes que compõem a série Presente Angolano, Tempo Mumuila

© Inês Ponte (RDC Virtual)/Herdeiros de Ruy Duarte de Carvalho

Um programa, portanto, do reconhecimento e da valorização de diversas coordenadas, da aceitação da heterogeneidade e da afirmação da diferença que alargará em *Presente Angolano, Tempo Mumuila* (1979). Rodado no sudoeste do território, o decálogo questiona limites cartográficos e fronteiras temporais, o “sugestivo nome-binómio crono-geográfico” (Basto, 2019, p. 114) a deixar adivinhar uma experiência diacrónica na qual dois tempos aparentemente distintos se cruzam e convivem (Lopes, 2022, p. 114). As mesmas populações, ainda, em *Nelisita* (1982), longa-metragem de ficção com argumento urdido a partir de duas peças

da literatura oral *Nyaneka* conforme fixadas pelo missionário espiritano Carlos Estermann, mas também de acordo com as versões de dois dos intervenientes do filme, num esforço por preservar a natureza dinâmica e viva da oralidade (Carvalho, 2008a, p. 51).⁴

Os problemas decorrentes da transposição das falas para as escritas são, de resto, uma preocupação recorrente do autor que em *Ondula, Savana Branca...* (1982) se propõe a reconverter (e não a traduzir) materiais provenientes da expressão oral africana, uma *démarche* a recuperar, volvidas quase duas décadas, em *Observação Directa* (2000). Ao introduzir no título um dos pressupostos do método antropológico, e valendo-se de fragmentos colhidos por outros investigadores mas igualmente fruto do seu trabalho de campo, Ruy Duarte faz da estrutura textual um espaço dialógico e recíproco no qual se mesclam e diluem “extracções” *nyaneka*, *kwanyama* e *kuvale* e a sua própria voz poética.



Figuras 2 e 3

Dois vistas diferentes das fronteiras entre Angola e a Namíbia, conforme apresentadas pelo autor em *Desmedida* e *A terceira metade*, respetivamente

© Ruy Duarte de Carvalho/Cotovia

Também com *Ana a Manda* (1989) — tradução portuguesa da sua tese de doutoramento sobre o contexto muxiluanda — o poeta-realizador-antropólogo cruza a ombreira da etnografia, uma linguagem da qual fará uso — apenas para a implodir — em *Vou lá visitar pastores* (1999), a

4 Trata-se dos contos “Um homem e sua mulher num ano de fome” e “O monstro e a mulher grávida”, conforme narrados por António Constantino Tyikwa e Valentim [?] a Carlos Estermann e fixadas pelo missionário no livro *Cinquenta Contos Bantos do Sudoeste de Angola* (1971).

«exploração epistolar» do Namibe e dos Kuvale de impossível catalogação. É depois o tempo da “meia-ficção-erudito-poética-viajeira” (Carvalho, 2008b, p. 5), insinuada já em obras anteriores, mas talvez mais claramente materializada na trilogia *Os Filhos de Próspero*, com *Os Papéis do Inglês* (2000), *As Paisagens Propícias* (2005) e *A Terceira Metade* (2009) a atestarem a permeabilidade das fronteiras entre Angola e a Namíbia e a esbaterem divisas entre realidade e ficção, autoria e narração. A intercetar a edição destes títulos, *Desmedida: Luanda — São Paulo — São Francisco e Volta* (2006) galga o Atlântico, focalizando o Brasil como espaço narrativo sem perder jamais Angola como referencial semântico a partir do qual tudo o mais se (re)dimensiona.

Finalmente, a apresentação do seu projeto neo-animista, ainda incipiente e embrionário, mas que, em 2009, tomava a forma de

um programa de acção urdido para questionar o paradigma humanista que domina e conduz a marcha do mundo alargado ao exercício e à responsabilidade da espécie humana inteira mas exclusivamente segundo a gramática imperativa produzida e mantida operante por apenas uma parte dela. (Carvalho, 2009b, s/p)

Através de um processo de identificação e sistematização das insuficiências e dos excessos, dos dissensos e dos impasses desse paradigma, bem como pela recuperação e inventariação de sistemas conceptuais e modalidades políticas decorrentes de lógicas exógenas a uma ordem imposta pelo dito norte global, Ruy Duarte questiona o processo histórico, ainda em pleno curso, da expansão ocidental e ocidentalizante, esboçando, simultaneamente, uma hipótese transgressiva de alteridade a essa hegemonia. Na enunciação do seu manifesto — na problematização que faz de uma metafísica dualista a reforçar antagonismos cartesianos (local/global, tradição/modernidade), na recusa de abordagens essencializantes a convocarem “autenticidades”, fetichismos e folclorismos, na apropriação e ressignificação que faz do conceito de animismo para alargar uma existência para lá da humanidade — surge, conforme nos lembra Luhuna Carvalho, “um desses momentos em que diferentes expressões, aparentemente díspares, do que [o autor] foi vivendo, pensando e escrevendo ao longo da vida parecem confluír no sentido e num projeto comum, orquestrando um sentido geral nas coisas” (Carvalho, 2019, p. 15).

Gostaria de terminar com a exposição de um esquema executado por Carvalho, por volta de 2001, e recuperado por Inês Ponte quando, alguns anos após a morte do autor, a antropóloga é convidada a iniciar um processo de inventariação do vastíssimo e polifacetado espólio por ele deixado. Num gesto mnemónico, que principia e termina *in media res* (um ponto de interrogação a deixar em suspenso o futuro), Ruy Duarte traça parte de um circuito de vida que oscila entre locais (Angola, Moçambique, Inglaterra, França, Cabo-Verde, Namíbia, Portugal), mas também entre práticas e saberes, alguns explicitados no diagrama (cinema, antropologia), outros omissos (criação de ovelhas, fabrico de cerveja, literatura, fotografia, desenho, pintura).

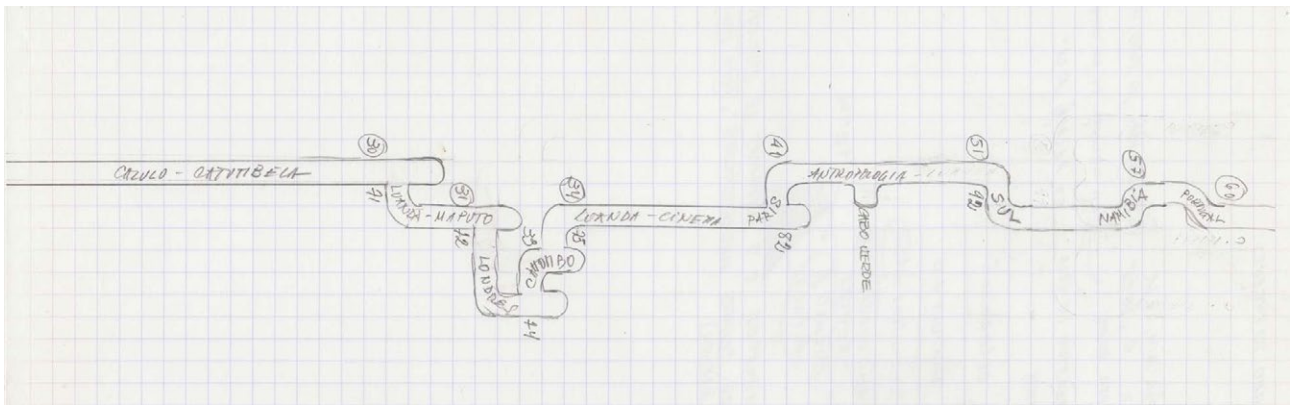


Figura 4
 Esquema realizado por Ruy Duarte de Carvalho
 © Inês Ponte/Herdeiros de Ruy Duarte de Carvalho

Fazendo da mobilidade a única cerzidura, e num trânsito que se quer descentralizador e desierarquizante, o seu percurso biográfico, teórico e criativo encontra-se atravessado por variadas e complexas dinâmicas de questionamento, subversão e superação de fronteiras. Sem rasurar o seu papel de mediador, assumindo subjetividades e afetos, Ruy Duarte de Carvalho coloca-nos diante de um projeto original e continuado que é a sua leitura do mundo e de Angola dentro do mundo, com todas as suas contiguidades e rupturas, convergências e contradições.

É o eu a abrir-se ao texto. Sinais misteriosos... já se vê...

Referências

- Apa, L. (2019). Situar-se. Identidade e tradução em Ruy Duarte de Carvalho. Em M. Lança, A. B. de Oliveira, M. R. Sanches, & R. Chaves (Eds.), *Diálogos com Ruy Duarte de Carvalho* (pp. 138-152). BUALA.
- Basto, M. B. (2019). Escritas e imagens para uma epistemologia nómada. Ruy Duarte de Carvalho e James C. Scott entre resistências subalternas, oralidades e cinema não etnográfico. Em M. Lança, A. B. de Oliveira, M. R. Sanches, & R. Chaves (Eds.), *Diálogos com Ruy Duarte de Carvalho* (pp. 111-134). BUALA.
- Carvalho, R. D. de. (1972). *Chão de Oferta*. Culturang.
- Carvalho, R. D. de. (Realizador). (1975). *Uma Festa Para Viver* [Filme]. Televisão Popular de Angola.
- Carvalho, R. D. de. (1979). *Sinais Misteriosos... Já Se Vê...: 7 Textos e 10 Desenhos de Referência Mumula*. Edições 70.
- Carvalho, R. D. de. (Realizador). (1979). *Presente Angolano, Tempo Mumula* [Série fílmica]. Televisão Popular de Angola.
- Carvalho, R. D. de. (1982). *Ondula, Savana Branca. Expressão Oral Africana: Versões, Derivações, Reconversões*. Sá da Costa.
- Carvalho, R. D. de. (Realizador). (1982). *Nelisita: Narrativas Nyaneka*. [Filme]. Laboratório Nacional de Cinema.
- Carvalho, R. D. de. (1984). *O Camarada e a Câmara. Cinema e Antropologia Para Além do Filme Etnográfico*. INALD.
- Carvalho, R. D. de. (1989). *Ana a Manda. Os Filhos da Rede*. Instituto de Investigação Científica Tropical.
- Carvalho, R. D. de. (1999). *Vou Lá Visitar Pastores*. Cotovia.
- Carvalho, R. D. de. (2000a). *Observação Directa*. Cotovia.
- Carvalho, R. D. de. (2000b). *Os Papéis do Inglês*. Cotovia.
- Carvalho, R. D. de. (2005a). *As Paisagens Propícias*. Cotovia.
- Carvalho, R. D. de. (2005b). Uma espécie de habilidade autobiográfica. <https://www.buala.org/pt/ruy-duarte-de-carvalho/uma-especie-de-habilidade-autobiografica>
- Carvalho, R. D. de. (2006). *Desmedida: Luanda—São Paulo—São Francisco e Volta*. Cotovia.
- Carvalho, R. D. de. (2008a). *A Câmara, a Escrita e a Coisa Fita... Fitas, Textos e Palestras*. Cotovia.
- Carvalho, R. D. de. (2008b). Vida e obra. Em *Ciclo Ruy Duarte de Carvalho - Dei-me Portanto a Um Exaustivo Labor* (pp. 4-5). Centro Cultural de Belém. Folheto da exposição.
- Carvalho, R. D. de. (2009). Tempo de ouvir o 'outro' enquanto o «outro» ainda existe, antes que haja só o *outro* ou Pré-manifesto Neo-animista. Em *Podemos Viver Sem o Outro? As Possibilidades e os Limites da Interculturalidade* (pp.189-201). Tinta da China: Fundação Calouste Gulbenkian.
- Carvalho, R. D. de. (2009a). *A Terceira Metade*. Cotovia.
- Carvalho, R. D. de. (2009b). Decálogo Neo-animista. *Buala*. <https://www.buala.org/pt/ruy-duarte-de-carvalho/decalogo-neo-animista-ruy-duarte-de-carvalho>
- Carvalho, R. D. de. (2011). Entrevista a Ruy Duarte de Carvalho. A construção da nação e a consciência nacional. Processos políticos e exercício do poder. Em N. Vidal (Ed.). *O Que Não Ficou Por Dizer* (pp.19-40). Associação Cultural Chá de Caxinde.
- Carvalho, L. (2019). O habitar cosmopolita de um território. Em M. Lança, A. B. Oliveira, M. R. Sanches, & R. Chaves (Eds.), *Diálogos com Ruy Duarte de Carvalho* (pp.14-18). BUALA.
- Chaves, R. (2012). A desmedida de Ruy Duarte de Carvalho: A viagem como síntese e invenção. Em A. M. Leite, H. Owen, R. Chaves, & L.Apa (Eds.), *Nação e Narrativa Pós-colonial I: Angola e Moçambique. Ensaios* (pp. 143-157). Edições Colibri.
- Dias, A. S. (2003, 3 de Maio). Ruy Duarte de Carvalho. RTP2. <https://arquivos.rtp.pt/conteudos/ruy-duarte-de-carvalho/>
- Dias, A. S. (2019). Ruy Duarte de Carvalho: Sob o signo da contradição. Em M. Lança, A. B. de Oliveira, M. R. Sanches, & R. Chaves (Eds.), *Diálogos com Ruy Duarte de Carvalho* (pp. 63-72). BUALA.
- Estermann, C. (1971). *Cinquenta Contos Bantos do Sudoeste de Angola: Texto Bilingue Com Introdução e Comentários*. Instituto de Investigação Científica de Angola.
- Lopes, S. (2022). «Nós aqui ficamos, somos do Lubango»: meio século de imagens em movimento num planalto [Dissertação de Mestrado, Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa]. RUL – Repositório da Universidade de Lisboa. <https://repositorio.ul.pt/handle/10451/55721>.
- Neves, J. (2017). Ideologia, ciência e povo em Amílcar Cabral. *História, Ciências, Saúde-Manguinhos*, 24(2), 333-347. <https://doi.org/10.1590/s0104-59702017005000001>
- Ponte, I. (2019). Conhecer e animar o arquivo de RDC: processos e resultados a partir de uma inventariação. Em M. Lança, A. B. Oliveira, M. R. Sanches, & R. Chaves (Eds.), *Diálogos com Ruy Duarte de Carvalho* (pp. 185-208). BUALA.
- Quintais, L. (2006). O olhar do rinoceronte—Ou o Ruy como eu o vejo. *Setepalcos*, (5), 16-18.
- Santos, R. (2003, 14 de Julho). Ruy Duarte de Carvalho. RTP. <https://arquivos.rtp.pt/conteudos/ruy-duarte-de-carvalho-2/>
- Seixas, M.J. (2000, 5 de Junho). Ruy Duarte de Carvalho. *Público*. <https://www.publico.pt/2000/06/05/jornal/ruy-duarte-de-carvalho-144854>
- Wieser, D. (2021, 14 de Agosto). “Só consigo escrever quando me relaciono com uma alma angolana”, entrevista a Ana Paula Tavares. *Buala*. <https://www.buala.org/pt/cara-a-cara/so-consigo-escrever-quando-me-relaciono-com-uma-alma-angolana-entrevista-a-ana-paula-tav>

Biografia

Sofia Afonso Lopes é licenciada em Estudos Artísticos — Artes e Culturas Comparadas pela Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa (FLUL). Em 2022, e na mesma instituição, concluiu o mestrado em Estudos Portugueses e Românicos, na especialidade de Estudos Africanos, com uma dissertação sobre cinema em Angola entre os finais da década de 20 e os primeiros anos da independência do país. Atualmente, frequenta o Programa Interuniversitário de Doutoramento em História: mudança e continuidade num mundo global (PIUDHist) com um projeto em curso sobre cinema angolano (1975-2020) que se faz na triangulação entre as áreas da História, dos Estudos Visuais e da crítica Pós-Colonial. As suas principais áreas de investigação são história contemporânea, colonialismo, literatura e imagem, tendo publicados ou no prelo artigos em revistas científicas, bem como capítulos de livros.

ORCID ID: [0000-0001-7548-524X](https://orcid.org/0000-0001-7548-524X)

CIÊNCIA ID: [341D-26F6-E469](https://ciencia.id/341D-26F6-E469)

Morada institucional: Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa. Alameda da Universidade, 1600-214 Lisboa.

Capítulo X

Uma visita ao ateliê do poeta

A visit to the poet's studio

Prisca Agustoni Pereira

Universidade Federal de Juiz de Fora,
Instituto de Ciências Humanas, Brasil
prisca.agustoni@yahoo.fr

Resumo: Na obra multifacetada de Ruy Duarte de Carvalho, a poesia se inscreve como um sismógrafo em sua capacidade de captar os microacontecimentos e os microcosmos do território angolano, projetando no jogo da tradição com a modernidade um fecundo estranhamento epistemológico. A partir da aliança entre o empenho ético e o compromisso estético, cujo eixo é fundado na palavra, o autor ritualiza e atualiza a memória e refaz um mapa que busca contemplar todas as vozes que figuram um país, o que implica conceber a escrita literária como uma combinação, nem sempre harmônica, entre a noção de autoria coletiva e as negociações com a ideia de autoria individual.

Palavras-chave: poesia, empenho ético, compromisso estético, palavra

Abstract: In the multifaceted work of Ruy Duarte de Carvalho, poetry is inscribed as a seismograph in its ability to capture the micro-events and microcosms of Angolan territory, projecting in the play of tradition with modernity a fruitful epistemological estrangement. From the alliance between ethical commitment and aesthetic commitment, whose axis is founded on the word, the author ritualises and updates memory and remakes a map that seeks to contemplate all the voices that figure in a country, which implies conceiving literary writing as a combination, not always harmonious, between the notion of collective authorship and negotiations with the idea of individual authorship.

Keywords: poetry, ethical commitment, aesthetic commitment, word

Refletir e escrever a partir da poesia do poeta angolano Ruy Duarte de Carvalho (Santarém, 1941 — Swakopmund, 2010) é escrever sobre algo muito mais amplo do que a relação dele com a poesia ou com a literatura em geral. É refletir sobre a relação que o poeta tinha com o país que escolheu adotar como o seu, Angola, e de forma mais ampla, o continente africano e suas relações com o continente europeu e, também, com o Brasil. Mas é refletir principalmente sobre a maneira como o poeta dedicou sua atenção às vozes dos que geralmente não são ouvidos ou representados na cena da literatura nacional.

Pertencente à geração dos escritores angolanos que vivenciaram o processo de independência nacional, ocorrida em 11 de novembro de 1975, junto a vozes como Agostinho Neto, Manuel Rui, Luandino Vieira, Pepetela, Ana Pauta Tavares, e tantos outros, sua obra apresenta uma cartografia poética e antropológica de uma certa Angola, talvez menos representada até então na literatura colonial e também, em certa medida, em colisão com o projeto nacionalista que rasura a diversidade das populações nômades do sul, região do país onde ele cresceu. Além disso, percorrer os diferentes momentos de sua produção artística significa também recuperar um certo olhar oblíquo e atento sobre seu tempo histórico. Oblíquo porque a obra de Ruy Duarte de Carvalho não encena explicitamente os grandes fatos históricos que atravessam como uma lâmina o processo de construção da nação angolana, nem tematiza binarismos ou campos de forças antagônicas (e suas contradições) tão marcantes em contextos de guerra ou de tensões políticas como as que vivenciou a população angolana desde a década de setenta. No entanto, sua poesia é como um sismógrafo sensível que captou, por vezes à frente do seu tempo e ao longo das décadas, os microacontecimentos e os

microcosmos que alimentam a diversidade e a riqueza da paisagem (humana, antropológica, simbólica, linguística) angolana.

Para fazer isso, o autor se desdobrou em muitos: isso porque Ruy Duarte é dono de uma obra multifacetada, na qual constam livros de poesia¹, de ficção, filmes, documentários, ensaios de antropologia e livros de literatura de viagem, além de trabalhos como artista plástico; mas também porque é imprescindível considerar em Ruy Duarte o olhar do cineasta-antropólogo (suas duas formações acadêmicas) que dialoga e filma constantemente (com) as culturas populares angolanas, inspirando-se nelas para a composição de alguns dos traços essenciais do seu trabalho com o mundo simbólico e com o campo da representação.

De fato, um dos elementos de grande originalidade de sua obra consiste no tratamento que ele reserva aos registros de base antropológica (colhidos no seu trabalho de campo, ou extraídos de livros de pesquisa etnográfica) relativos às diferentes etnias e respectivas culturas que povoam o território africano, em particular as comunidades nômades do sul de Angola, ciente de que nesses traços culturais variados está depositada uma fonte de renovação poética². Não se trata somente de “traduzir” os elementos das culturas orais tradicionais para o registro escrito em português, mas de trazê-los para um contexto contemporâneo. A partir dos diálogos literários que permeiam o jogo entre a tradição e a modernidade, Carvalho promove em sua obra um deslizamento nos modos de recepção, fazendo do estranhamento epistemológico uma maneira de conferir aos saberes tradicionais o status de paridade em relação às demais expressões literárias do ocidente.

Isso acontece porque na elaboração do texto poético, não se tem mais a versão “fiel” à cultura de origem assim como, do mesmo modo, não se tem um poema livre das âncoras que o prendem a um certo contexto sociocultural. De acordo com a professora Laura Padilha, esse movimento de recíproco deslocamento com relação a uma “fonte” (oral ou escrita), acontece no momento em que Duarte reelabora e atualiza as “velhas imagens” já fixadas pela tradição (em livros de natureza antropológica, que ele consulta e dos quais cita a fonte), ou seja, o poeta “está inventando essas imagens, delas fazendo a matéria primeira de um dizer inaugural: com isso demarca o espaço habitado pelo signo poético, sempre intratável, no dizer de Roland Barthes (1981)” (Padilha, 2002, p. 254).

Ressignificar os elementos constituintes da tradição oral para o universo do objeto-livro, que é o que acontece ao longo da obra do autor, implica uma modalidade compositiva que incorpora a ideia de atar e desatar constantemente os nós com a própria cultura e o próprio tempo, fazendo com que a poesia (autoral) seja um laboratório de contaminações entre

1 Consideraremos, para esse artigo, a seguinte obra: *Lavra. Obra Reunida 1970/2000*. Lisboa, Cotovia, 2005.

2 Esse aspecto é particularmente evidente nos livros *Ondula savana branca*, de 1982, e em *Observação Directa*, de 2000, os dois recopilados na obra reunida publicada pela editora Cotovia.

a noção de autoria coletiva (decorrente da tradição oral) e as negociações com a ideia de autoria individual. Essa coexistência de noções de autoria, além dos diferentes registros linguísticos, provenientes das mais variadas tradições orais, somados à diversidade formal de sua obra, configura um originalíssimo trabalho levado adiante durante toda sua vida por esse poeta-antropólogo ou antropólogo-poeta, que faz do seu texto literário um canteiro de obras, sempre em aberto.

Ruy Duarte de Carvalho realiza isso fazendo incursões na cultura popular africana, de extração oral, para dali retirar os elementos de uma poética condensada em provérbios. Esse movimento de ir até às fontes plurais, de procurar um caminho de leitura e de percepção do poético, de retrabalhar as fontes e de reagrupa-las, por exemplo, no livro *Ondula, Savana Branca* (1982), representa uma espécie de garimpo: o material poético garimpado sofre, em seus textos, um processo de “exposição”, ou seja, é apontado, explicitamente, em notas e na introdução do referido livro, como portador de um valor poético, já que aparece reunido num objeto-livro sob forma de texto literário. Vejamos alguns fragmentos da nota introdutória ao livro *Ondula, Savana Branca* para entender como ele concebe e explicita essa relação entre apropriação / criação:

Este livro, dividido em três partes –versões, derivações, reconversões — resulta do tratamento dado a vários testemunhos da expressão oral africana. Sem querer entrar em matéria que poderia induzir em equívoco quanto ao carácter que achei dever procurar preservar-lhe — o de um livro de poesia — julgo vantajoso, ainda assim, manter essa breve notícia.

O meu objetivo, ao reunir em volume parte do resultado da atenção e do labor que tenho dispensado à expressão oral, corresponde à retenção da hipótese de poder trabalhar ou reconverter para poesia alguns materiais de origem africana [...]

[...] Procurei, de facto, produzir poesia que não desmerecesse da qualidade dos elementos poéticos contidos nas versões a que recorri e bem assim respeitasse a especificidade das suas referências de significado e de pensamento, não deixando nunca, porém, ao mesmo tempo e pelas mesmas razões, de tentar um exercício de equilíbrio entre fidelidade e liberdade.

O livro pretende ser, pois, tanto um trabalho de criação poética quanto um instrumento de divulgação. Foi como poeta que o elaborei e é como tal que assumirei a responsabilidade do que nele houver de desvio em relação às fontes.

(Carvalho, 2005, pp. 155-156)

Ao explicitar o valor poético dos dados coletados, o poeta encena o embate que envolve a legitimação do texto literário. Como sua vida (e seu pensamento) foi um ir e vir entre os

territórios africanos e europeus, Ruy Duarte está ciente da hierarquia existente no ocidente do texto escrito sobre o texto de matriz oral. Diante desse elemento, sua obra e seu método compositivo desestabilizam essa hierarquia, ou pelo menos, a questionam, ao fazer desse livro um campo de hibridação e de contaminação explícito (e explicitado) entre as fontes.

A leitura dessa nota introdutória torna evidente que esse livro, assim como acontece em outros livros de sua autoria, se apresenta sob o forte teor da mistura e da hibridação entre a fidelidade à fonte e a liberdade de criação. De acordo com a professora e crítica Maria Nazareth Soares Fonseca (2002, p. 17), ao analisar como o poeta preserva as tradições orais africanas em sua poética, podemos dizer que nesse livro “os apelos do passado ancestral dialogam com recursos inovadores da escrita e a restauração das tradições enfocadas assujeita-se ao processo determinado pelo uso da escrita”.

A apropriação da cultura oral por parte de escritores e poetas não é, de fato, um fenômeno raro, nem novo. O que chama a atenção, no caso de Ruy Duarte, é a total transparência quanto às fontes e às intenções autorais relativas à incorporação desse material no processo criativo. De fato, como vimos, a nota introdutória ao livro *Ondula, savana branca* explicita os diferentes procedimentos levados adiante pelo poeta para trabalhar ou reconverter para a poesia alguns materiais de origem africana, por meio de variadas estratégias de incorporação e modificação das fontes. As divisões internas do livro (*versões; derivações; reconversões*) respondem, portanto, às diferentes modalidades e níveis de interferência que o poeta utilizou para produzir a obra.

As citações e as notas que acompanham o livro deixam evidente o grau de mistura e hibridação realizada entre o texto original e o texto retrabalhado, entre a fidelidade à fonte e a liberdade de criação, fazendo com que o poema se torne esse chão em perene trabalho de escavação, um palimpsesto composto por diferentes camadas de textualidades e registros, orais e escritos, que se influenciam mutuamente, num processo de contaminação criativa que transforma o livro todo (assim como acontece com outros títulos seus) numa obra em aberto, jamais um ponto de chegada definitivo.

Assim como ocorre com o território africano, que está ocupado por diversas etnias e suas respectivas culturas — situadas, às vezes, a distâncias muito próximas umas das outras —, seu livro se apresenta como um mosaico de vozes, cada uma delas relacionada a um fragmento diferenciado de determinadas etnias e grupos sociais africanos. Vejamos agora um exemplo que ilustre a inclinação dialógica do poeta com as fontes, em prol de uma maior poeticidade do texto autoral. A terceira parte do livro *Ondula, Savana Branca*, chamada “reconversões”, é constituída por uma reelaboração poética de um texto da tradição Peul, encontrado por Ruy Duarte de Carvalho no livro de Hambate Ba, *Koumen- Textes Initiatique des Pasteurs Peul*, indicado em nota no final do livro. O poeta comenta que o texto original, a transcrição do texto oral, é “pouco poética e muito descritiva” (Carvalho, 2005, p. 224). Diante disso, entendemos que o que alimenta seu trabalho autoral é o uso consciente de um intercâmbio de valores, formas

e símbolos que interferem na estruturação das textualidades escrita e oral, simultaneamente.

Acredito que esse procedimento seja peculiar em Ruy Duarte de Carvalho, na medida em que ele explicita que os textos por ele elaborados “pertencem” à etnia cultural Peul, mas se dá a liberdade de, como criador, operar interferências de maneira que o poema resultante se apresente como um palimpsesto entre a fonte tradicional, oral, dos Peul, e a adaptação poética autoral de Ruy Duarte, sem sonegar a fonte original, onde os dois registros se influenciam mutuamente.

Vejam os exemplos seguintes, um fragmento da primeira clareira de *Koumen*. *Texto Inicial dos Pastores Peul*:

Conheço a temperatura inicial das águas
a natureza das estrelas
e a razão de ser de suas longas vidas.
Conheço o segredo da lua
quando, crescente, ela atravessa as nuvens
quando, redonda
ilumina as noites
e favorece o leite e a manteiga.
(Carvalho, 2005, p. 194)

O texto mostra elementos característicos da tradição oral, como a relação de interdependência entre o homem e a natureza, o teor proverbial dos versos e o forte simbolismo sagrado. Por outro lado, é possível entender o poema fazendo abstração dos traços do seu contexto original, ao mesmo tempo que passamos a considerá-lo pelo seu forte apelo estético. A estrutura dos versos, as pausas mediadas pelas vírgulas, escolhidas em posições estratégicas, o começo dos últimos três versos numa posição que sugere subordinação, são elementos que decorrem da escolha literária realizada pelo autor, que sobrepõe à camada da versificação oral, a estrutura da língua escrita que explora suas potencialidades de estetização.

Em outro livro, *Hábito da Terra*³, temos um exemplo muito interessante de como o poeta volta mais vezes sobre o mesmo texto, escavando nele, reelaborando cada vez outro sentido e explorando suas potencialidades no sentido de uma progressiva universalização da mensagem. Trata-se do poema em prosa “Casos” (Carvalho, 2005, p. 233), cuja segunda parte está dividida, por sua vez, em três partes. É aqui onde Carvalho opera um interessante processo de construção literária que se dá pela subtração, ou pelo enxugamento do corpo poético: se

3 Publicado originalmente em 1988, em Luanda, pela União dos Escritores Angolanos, vencedor do Prêmio Nacional de Literatura em 1989. Nos referimos a ele usando a já citada obra completa editada em 2005 pela Cotovia.

na primeira subdivisão (p. 236) o poema está composto por longos parágrafos de poesia em prosa, na segunda (p. 237), Carvalho volta sobre os mesmos e os sintetiza preservando, no entanto, a liberdade de operar leves câmbios. Na terceira parte, uma nova síntese, mais radical, que reduz o texto agora sob a forma do verso. Vejamos alguns trechos, começando pela primeira parte:

[...] Eu falo do silêncio de alguns bichos, da força que os ruma e busca as pragas da penumbra para derramar-se fluida e desaguar na noite, envolver manadas, a gordura do brilho que segregam, e sua fidelíssima paciência. [...]

Eu falo do silêncio das mulheres sentadas, das tarefas autônomas que os seus gestos tecem, dos termos da aliança entre o seu porte e o fogo quando se afirmam sobre os calcanhares [...] (parte 1)

Da primeira à segunda parte, vamos perceber que já acontecem significativas mudanças semânticas, além de uma evidente estilização formal, na direção de uma economia geral do ditado poético:

[...] eu falo do olhar crepuscular das feras, da sua apreensão a desaguar na noite, do brilho e da gordura que segregam, da sua fidelíssima paciência a envolver o cheiro das manadas.

[...] ou de mulheres sentadas, lavrando acordos entre o gesto e o fogo, quando se afirmam sobre os calcanhares [...]

No entanto, a intenção não é a de compor um texto definitivo ou resolutivo, mas sim um esboço como o de um pintor que está ciente de que este *já é* a obra de arte em si, como parte de um todo. Por isso, mesmo em outros poemas desse livro, esses “esboços” ou poemas que revelam os instrumentos do ateliê do poeta, são incorporados à obra que será publicada, não para ilustrar seu processo criativo, mas para dialogar com as outras faces da referida obra.

Essa concepção da obra de arte se aproxima daquela abraçada pelas artes plásticas, e é bom lembrar aqui que Ruy Duarte também foi ativo como pintor, além de ter sido cineasta e documentarista. Isso sugere sua familiaridade com esse procedimento compositivo tanto das artes plásticas, quanto — e talvez mais — do cinema, onde um filme é resultado de uma sequência de micro cenas montadas sem hierarquia entre elas, mas todas sendo microcélulas essenciais para a composição da obra geral. Vejamos agora como esses dois parágrafos foram retrabalhados para o discurso poético em versos (Carvalho, 2005, p. 239):

[...] eu falo do olhar crepuscular das feras
Da noite e da gordura que segrega
A sua fidelíssima paciência
A activar o cheiro de manadas quentes.

[...] ou de mulheres sentadas
Rezando acordos entre o gesto e o fogo. [...]

O interessante, nesse procedimento, é que o leitor tem acesso às três versões e pode optar por aquela de sua preferência, na medida em que cada uma diverge parcialmente da outra, mantendo no entanto algum fio presente na versão anterior. Trata-se de uma construção labiríntica do texto, onde as peças são misturadas como se fossem cartas de um baralho, nenhuma delas servindo de alicerce para a outra, mas gozando de autonomia dentro da economia formal e semântica do texto.

O que me parece muito instigante, nesse procedimento, é o sentido da travessia, da busca pela realização do poema: essa busca *já é* a realização do poema, pois este se fundamenta a partir do jogo intercambiável entre suas partes.

Vale observar que, tanto nesse exemplo como no exemplo relativo à modalidade de escrita de *Ondula, savana branca*, temos um poeta que se predispõe ao risco, à obra como algo não finito, à concepção de obra aberta, em constante experimentação, já que vai se compondo por camadas de apropriações intertextuais externas (a cultura oral) e apropriações internas, fazendo portanto do ato da escrita uma vertiginosa espiral de escavação para dentro da memória coletiva e da memória individual.

Essa análise reforça a leitura de que a modalidade compositiva da poesia de Ruy Duarte é guiada pelo diálogo com a cultura popular, que serve como um importante suporte intertextual ao entrar em contato com a criatividade do poeta. O poema se apresenta, pois, como uma oficina aberta aos olhares do leitor, desvelando suas intenções, suas dúvidas e os pontos de costura ou de fissura que ele precisa agenciar.

Importante refletir sobre o que sugere Terezinha Taborda (2003, p. 181), ao analisar o tipo de contágio operado pela entrada da cultura popular de extração oral no meio de um texto autoral “escrito”. De acordo com ela, esse material de extração oral, ao entrar no poema,

Anuncia-se como fragmento de um mosaico. Num mosaico, os elementos não são distintos, mas semelhantes. No entanto, cada provérbio indica que o todo do texto já se compõe de unidades distintas [...] e destaca o fato de o sentido do texto não se entender senão como combinação de unidades distintas. O que a citação de provérbios [ou outro material decorrente das fontes orais] anuncia [nestes poemas], é a sua recusa à unidade, a sua construção polifônica e plural, resultado do diálogo que estabelece com os vários repertórios textuais com os quais entra em contato.

No caso da poesia de Ruy Duarte, outro aspecto decorrente dessa reflexão é o fato de que o texto escrito, resultante dessa operação, tenha uma marca intersticial no que diz respeito ao registro, apresentando os dois registros — oral e escrito — de mãos dadas no mesmo texto. Para além da questão estrutural e formal que analisamos no poema anterior, é também sob essa perspectiva que entendemos a poesia de Ruy Duarte de Carvalho como sendo polifônica, tornando-se portadora de um mundo múltiplo, que está entre a oralidade e a escrita e onde circulam vozes em trânsito numa paisagem social muitas vezes excluída da representação da identidade nacional angolana.

A maneira como a obra poética de Ruy Duarte de Carvalho se apresenta aos leitores exige deles uma atenção viva e uma percepção aguda capaz de captar as diferentes camadas textuais — tanto as notas que traçam o roteiro interpretativo das fontes antropológicas, quanto os “esboços” compositivos dos poemas, que podem ser percebidos, no limite, até fora do processo de escrita — se considerarmos sua obra artística como um todo, isto é, considerando seus documentários, ensaios e livros de ficção como parte dialógica desse processo.

Diante desses elementos, podemos dizer que a operação realizada pelo poeta vai em direção ao estabelecimento de um processo ritualístico (o rito da escrita, da composição do seu mosaico particular, isto é, sua obra) que visa atualizar a memória coletiva de uma nação, potencializando certos vazios ou as tensões dessa memória esgarçada. Tornar possível o discurso sobre a memória é extremamente necessário para qualquer cultura, mais ainda quando lembramos as etapas históricas vividas por Angola nas últimas décadas.

Vale ressaltar que nossa reflexão sobre o caráter experimental, de *work in progress* característico de boa parte do trabalho poético de Ruy Duarte de Carvalho se declina também numa chave macro quando pensamos no conjunto de suas atividades artísticas e intelectuais. Como já salientei, o caráter polifônico, inquieto, polivalente do seu impulso criativo abarca muitas mais esferas do campo epistemológico e estético, e cada uma dessas personas passam a interagir conjuntamente na construção das peças do mosaico. Nesse sentido, o caráter universal que muitas vezes seus poemas tentam conferir às narrativas orais, conforme já observamos, parece estar afinado com o projeto pessoal) de criar uma obra em constante expansão, dialógica, rizomática, em movimento. Talvez tentando seguir as trilhas epistemológicas das comunidades nômades do sul de Angola que ele tanto admirava, cuja forma de apreensão do mundo se dá pelo deslocamento e pela ausência de uma perspectiva fixa.

A esse propósito, é preciso refletir sobre o contexto em que Carvalho desenvolve sua obra poética: é de 1972 sua estreia, com *Chão de Oferta*. Sua trajetória se dará ao longo das décadas seguintes, sempre publicando (ora poesia, ora narrativa, ora ensaio), atravessando o período da guerra da Independência, logo a guerra civil, num momento em que o país está vivendo a destruição da utopia, mergulhado numa agônica procura de si mesmo, que adia temporariamente a adesão a qualquer tipo de fácil definição nacionalista; até chegar nos anos 2000, quando o país parece estar caminhando para uma nova etapa de construção e de novos horizontes de paz e integração.

Diante desse cenário complexo de um país em dolorosa procura de si, sua obra se estabelece como um fio condutor que acompanha os sobressaltos e as mutações das comunidades desse território plural, como um macramê composto por retalhos de temporalidades, culturas, vozes e esboços de uma paisagem afetiva, humana e social que precisa resistir ao esquecimento. Esses esboços ou recomeços, tão característicos do seu seu processo compositivo, são *a obra em si*, em composição — o processo, as repetidas tentativas de aproximação a um utópico e inalcançável “texto definitivo”, sempre em devir, assim como o país que revela dolorosamente suas feridas e seu projeto “logrado” (definitivo) de uma nação em devir.

Nesse sentido, é possível identificar um fundo utópico em sua atividade como artista, intelectual e sujeito inquieto, metamórfico. O próprio Ruy Duarte de Carvalho se desdobrou em várias linhas discursivas, através das múltiplas aproximações ao real, que tentou expressar ao longo da vida, seja pelo viés do cinema ou do documentário (sua primeira profissão, na Televisão Popular de Angola, que exercerá ao retornar de Londres onde se formou em Cinema até o fim dos anos oitenta); seja através da pesquisa antropológica (doutorou-se em Antropologia pela Universidade da Sorbonne, em Paris, em 1986); seja como poeta, ficcionista e escritor de literatura de viagem; seja como pesquisador e tradutor de registros etnográficos realizados em francês e inglês ou, ainda, como docente universitário que lecionou em Luanda (Angola), na Universidade de Coimbra (Portugal), na USP (São Paulo) e na Universidade de Berkeley (Estados Unidos). Paralelamente a esse percurso, Carvalho desenvolveu suas atividades como artista plástico. Trata-se de um projeto multifacetado de compor a cartografia poética de um território desafiador, em constante processo de construção e esfacelamento.

Nessa tarefa percebemos o teor utópico do seu empenho ético e estético, uma utopia na práxis do engajamento como homem de cultura e de pensamento, que faz da própria matéria de trabalho (a palavra), uma forma de ritualizar e atualizar a memória, mesmo que para isso seja preciso interferir nela, ficcionalizando-a e contaminando-a com experimentações estéticas.

Dessa maneira, ao trazer a sabedoria das comunidades tradicionais, cujas narrativas são de extração oral, para o campo da literatura escrita, Carvalho ressignifica uma memória rasurada e ferida, projetando-a para o futuro, para nossa contemporaneidade e, ao mesmo tempo, reconfigurando o sentido da utopia como sendo a manutenção de uma memória que alicerça a construção de um país no qual todas as vozes possam se reconhecer como habitantes do mesmo território.

Referências

Carvalho, R. D. d. (2005). *Lavra. Poesia Reunida. 1970/2000*. Cotovia.

Fonseca, M. N. S. (2002). Impurezas e hibridações: textos em transformação. *Aletria — Revista de Estudos Literários*, 9, 8-22. <https://doi.org/10.17851/2317-2096.9..8-22>

Padilha, L. C. (2002). *Novos Pactos, Outras Ficções: Ensaios Sobre Literaturas Afro-luso-brasileiras*. EDIPUCRS.

Taborda, T. (2003). O intertexto proverbial: a força determinante da experiência enunciada. Em Â. V. Leão (Org.), *Contatos e Ressonâncias: Literaturas Africanas de Língua Portuguesa* (pp. 169-184). Ed. Puc Minas.

Biografia

Poeta, narradora, tradutora, autora de literatura infantojuvenil, possui Pós-Doutorado em Literatura italiana contemporânea pela Università della Svizzera Italiana (USI, 2019) com a supervisão de Fabio Pusterla, e Pós-doutorado em Literatura Comparada pela UFMG (2010) com supervisão de Sandra Goulart de Almeida; Doutora em Literaturas de Língua Portuguesa pela PUC Minas (2008- Prêmio CAPES de Melhor tese na área de Letras, sob orientação de Maria Nazareth da Fonseca), Mestre em Gender Studies (2002) e em Literaturas Hispânicas (2000) pela Universidade de Genebra, onde se formou em Filosofia e letras italianas (1998). É professora associada IV do Departamento de Línguas e Literaturas Estrangeiras Modernas e do Programa de Pós-Graduação Estudos Literários da Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF). Integra o comitê científico de festivais literários suíços e foi jurada do Prêmio Oceanos 2019/2020/2022. Entre suas publicações mais recentes estão *Un ciel provisoire* (Genebra, Samizdat, 2015), *Casa dos ossos* (Macondo, 2017), *Animal extremo* (Patuá, 2017), *O mundo mutilado* (Quelônio, 2020), *L'ora zero* (Como, Lietocolle, 2020), *Lingua sommersa* (Treviso, Isola, 2021). Em 2023 sua obra *O gosto amargo dos metais* (7Letras, 2022), sobre os rompimentos das barragens em Mariana (2015) e Brumadinho (2019) recebeu o Prêmio Oceanos na categoria de poesia.

ORCID ID: [0000-0001-9320-3509](https://orcid.org/0000-0001-9320-3509)

LATTES ID: [4098072076462283](https://lattes.cnpq.br/4098072076462283)

Morada institucional: Universidade Federal de Juiz de Fora, Instituto de Ciências Humanas. Avenida Presidente Costa e Silva s/n, Martelos, 36030-190 — Juiz de Fora, MG — Brasil.

Entrevistas

Angola-Paris com Ruy Duarte e Brasil-Maputo com Ruy Guerra: “A coragem vem do vento”. Memórias de uma montadora de cinema

**Entrevista por Maria do Carmo Piçarra e Rita Chaves
(com a presença de José Luís Cabaço)**

Cristiana Tullio-Altan não esperava que o seu envolvimento no meio do cinema independente italiano viesse a determinar a sua participação em filmes políticos. Foi por casualidade, e devido ao espírito de um certo tempo, que foi atriz e ficou conotada com algum cinema mais militante. Estar à frente das câmaras foi sempre algo perturbante e a montagem permitiu-lhe encontrar o seu lugar no cinema, trabalhando inicialmente com Jean-Louis Trintignant e Jacques Rivette. Após um movimento de Roma para Paris, seguiu-se outro, mais amplo, para o Brasil, onde conheceu quem a desafiasse para ir dar formação em Angola, pouco após a independência, quando se formavam quadros técnicos para a televisão. Aí conheceu, entre outros, Ruy Duarte de Carvalho, com quem colaborou até ao último filme deste.

Dois anos volvidos, Cris está de regresso ao Brasil e é aí que encontra Ruy Guerra, que, sabendo da sua experiência angolana como formadora, a convida a regressar a África, agora a Moçambique, quando, no Instituto de Cinema se aposta na profissionalização de técnicos.

Maria do Carmo Piçarra (MCP) — Como é que se inicia a sua ligação ao cinema e, particularmente, a colaboração com o Godard?

Cris Altan (CA) — O meu companheiro da altura era produtor e eu estava no meio do cinema porque conhecia o Bernardo Bertolucci e o Gianni Amico, menos conhecido, mas muito importante no cinema independente, considerado pelos brasileiros como um autor do Cinema Novo, e que me colocou em contacto com o Brasil. Ele tinha essa ligação com o Cinema Novo, com todos os directores do Cinema Novo, e com a música brasileira também. Amico fez coisas para a televisão italiana nas quais o meu irmão esteve envolvido, bem como o meu companheiro na altura, Gianni Barcelloni. Então, eu estava nesse “meio ambiente” do cinema, na Itália, com o Bertolucci e o Marco Ferreri, que

produzia obras com o meu companheiro. Foi nessa altura que o Jean-Luc Godard quis fazer esse filme, *Le vent d'Est*, que devia ser um *western* político, com o Daniel Cohn-Bendit. Quer dizer, era o maoísmo e a anarquia a tentar fazer uma coisa juntas e saiu assim [risos]. No fim, o Godard impôs a visão dele.



Figura 1
Filmagem do filme *Le vent d'Est*.
© Marilù Parolini

MCP: Sim? Como foi a experiência para a Cris?

CA — Eu estava lá e fui envolvida na filmagem. Não tinha nenhuma ambição em ser atriz, inclusive era uma actividade que me era totalmente contrária, porque eu não gosto de estar à frente da câmara. No *Le vent d'Est* (Grupo Dziga Vertov, 1970), tive o sentimento de perder um ano a cada claquete, era um terror, embora fale só uma vez. Mas estava lá e tinha, em volta, muitos amigos. Foi muito agradável. Inclusive eu conheci todo o bando do 22 de Março¹ e me casei com um dos seus elementos, o Jérôme Hinstin. Depois de *Le vent d'Est*, morámos em Roma, mas fomos a Paris para fazer *Lotte in Italia*, que todo o mundo acha que é um documentário, mas na verdade é ficção pura, porque nunca militei num

¹ Nota da entrevistada: “O movimento do 22 de Março é o movimento estudantil de esquerda libertária que surgiu na universidade de Nanterre, com o Daniel Cohn Bendit como figura de destaque, cujos membros participaram activamente nos protestos do Maio de 68. Em 1969, o Dani e alguns outros vieram a Roma para participar na elaboração e a filmagem do filme *Vent d'Est* (Grupo Dziga Vertov, 1970).

partido, nunca trabalhei numa fábrica. É realmente um filme baseado nas convicções do Godard e do Jean-Pierre Gorin, que eram marxistas-leninistas puros e duros. Fiquei conotada com esse tipo de cinema, mas do que eu sempre gostei foi de cinema independente. Cinema político, tudo bem, mas naquela altura tudo era político, embora eu nunca tenha sido militante. E, pronto, fiz aquelas coisas, mas não era para eu ser atriz, de jeito nenhum. Fiz também umas figurações no *Partner* e no *Conformista* de Bertolucci, que foram cortadas sem piedade na montagem.



Figura 2

*José Varéla, Gian Maria Volonté,
Anne Wiazemsky, Cris Altan,
Paolo Pozzesi e Jean-Luc Godard.*
© Marilù Parolini

MCP — E depois como é que surge a oportunidade de ser assistente de montagem, por exemplo nos filmes de Jacques Rivette?

CA — A primeira vez que entrei numa sala de montagem foi num filme do Gianni Amico, o *Tropici*. Vi o Roberto Perpignani, que era o montador que trabalhava com ele, e fiquei fascinada ao ver como as coisas se faziam. Quando, depois de *Lotte in Italia*, deixei Roma e fui com o Jerome morar em Paris, comecei o meu percurso de montadora. Tinha acompanhado um pouco a montagem de *Lotte in Italia* e de *Le vent d'Est*. Ia para a moviola. E foi assim que comecei a fazer montagem como estagiária da Nicole Lubtchansky. O primeiro filme em que trabalhei foi *Une journée bien remplie*, do Jean-Louis Trintignant, A seguir trabalhei num filme da Nadine Trintignant, *Défense de savoir*. E depois iniciei a colaboração com o Jacques Rivette (era a Nicole que montava os filmes dele) com *Céline*

et Julie vont en bateau, que se prolongou noutros filmes a seguir. Inclusive, a montagem durava meses e meses, porque Rivette era muito frágil e, de vez em quando, desaparecia. Em 1974, pensei em estabelecer-me no Brasil. O meu irmão morava lá naquela altura. Fui lá em fins de 1973, início de 1974, mas não deu para ficar mesmo, até porque me chamaram de Paris (a Nicole me chamou), porque estava começando um outro filme do Rivette, que na realidade não se fez naquela altura. Mas a Juliet Berto, que eu tinha conhecido através do Rivette, e que na altura era companheira do Glauber Rocha, fez com que o Glauber me chamasse a Roma para montar o *Claro*. Fui lá, montei e depois voltei para Paris e fiz outros filmes. Em finais de 1976, um amigo brasileiro, o Almeri Bezerra de Mello, que era na altura o director da UNICEF para África Ocidental e que estava baseado em Luanda, deu-me essa possibilidade de ir para Luanda. A Televisão Popular de Angola (TPA) procurava uma montadora para montar o material do julgamento dos mercenários, que tinha sido feito com todos os crismas, com observadores internacionais, com a defesa de ofício e tudo mais.² A televisão filmou, só que o director dessa empresa era brasileiro, se chamava Wellington (o nome próprio não me lembro) ... O Wellington tinha sido assistente de terceira categoria num filme do Miguel Littín, no Chile, mas não sabia nada de cinema. Então o material não era montável, porque tinha posto, por exemplo, duas câmaras uma em frente da outra; então o plano e contra-plano não dava para montar e, além disso, os dois eram filmados em primeiro plano. O som foi feito pelo Tião e era bom, salvo quando acabava a fita e tinha que pôr outra no Nagra. Mas era seguido e ele [o Tião] tinha anotado os dias em que tinha sido gravado. Já a imagem não tinha indicações. Inclusive, a cópia de trabalho não tinha os números do negativo e não era possível montar o negativo. Chegou esse material e eu passava o dia inteiro na montagem, tentando adivinhar a que som correspondia que imagem. Tinha até desenvolvido um sexto sentido para adivinhar o que é que ia com o quê. Fazendo isso também formava o pessoal, ensinando como se fazia para sincronizar. Só que em 27 de Maio — cheguei lá em Fevereiro e fiquei dois meses montando e montámos também outras coisinhas, tipo reportagem –, com a tentativa de golpe, todo o material foi encaixotado, posto num armazém qualquer e deve ter sido comido pelo salalé ou por um cabrito que estava lá atrás da cantina da TPA... (risos)...³ Isto porque o juiz e o advogado de ofício lá do julgamento dos mercenários eram

2 Julgamento, em Junho de 1976, de 13 mercenários ocidentais pela participação na guerra civil em Angola, contratados pela Frente Nacional de Libertação de Angola (FNLA). Tratava-se de nove britânicos, três americanos e um irlandês, capturados pelas forças do Movimento Popular pela Libertação de Angola (MPLA) em meados de Fevereiro de 1976. Em 26 de Maio, foram indiciados pelo Tribunal Revolucionário Popular de Luanda. O julgamento durou de 11 a 16 de Junho e foi conduzido por cinco juízes. O juiz presidente foi Ernesto Teixeira da Silva, Procurador-Geral de Angola. Os outros juízes foram o ex-Director da Televisão Angolana, dois oficiais militares e um membro do Conselho Nacional das Mulheres em Angola.

3 O arquivo de José Pacheco Pereira disponibiliza em linha algumas gravações relativas ao julgamento: <https://ephe-merajpp.com/2021/03/10/angola-julgamento-dos-mercenarios-luanda-1976-som/>

Nitistas [apoiantes de Nito Alves]. Depois disso, eu pude finalmente passar a outra coisa e foi aí que trabalhei com o Ruy Duarte de Carvalho e montei todos os documentários do *Presente angolano*, *tempo Mumuíla*, e trabalhei com o Antonio Ole, montando *O ritmo do Ngola Ritmos*, por sugestão do Luandino Vieira, e trabalhei também no material dum filme que ele fez sobre o Carnaval...



Figura 3
Cris Altan no Carnaval em Luanda
Fotografia de Augusta Conchiglia

MCP — O Carnaval da vitória?

CA — Sim. Há um tempo li que esse filme foi feito em 1977, mas não é verdade. Foi rodado em 1978, porque o Carnaval em Luanda foi reinstituído a 27 de Maio para marcar a vitória sobre a tentativa de golpe de Estado. Conheci o Ruy lá na TPA, porque ele trabalhava na televisão, escrevia textos e preparava esses filmes. De vez em quando, a gente ia lá no escritório dele. Uma vez bati à porta e perguntei: “Oi, estamos fazendo um filme, uma reportagem sobre o Polisário⁴, no Sahara Ocidental, com esse pessoal que está na luta no deserto com o vento que leva... que título é que você acha que devíamos botar?”. Ele pensou um pouco e respondeu: “*A coragem vem do vento*”. Magnífico!

⁴ Movimento político-revolucionário em favor da autonomia do território do Sahara Ocidental e pela autodeterminação do povo saarauí.

MCP — Era um poeta!

CA — Era, sim.

MCP — O Ruy era das poucas pessoas que, efectivamente, tinha tido alguma formação. Antes ainda do 25 de Abril de 1974 tinha feito um curso breve de cinema, em Londres. E depois ele, o Antonio Ole e mais algumas pessoas, como o Asdrúbal Rebelo, tiveram formação por membros da Unicité, que estava ligada ao Partido Comunista francês. Um desses formadores era o Antoine Bonfanti, com quem a Cris também colaborou várias vezes, não foi?

CA — Sim, agora em Angola eu já não me lembro [em Moçambique com certeza]. Eu acho que em Angola eu me cruzei com Bruno Muel...

MCP — Sim e com o Marcel Trillat? A Unicité a dada altura manda o Antoine Bonfanti, o Bruno Muel e o Marcel Trillat...

CA — O Marcel Trillat, eu não me lembro e não sei se o Bruno Muel ficou mais tempo e, então eu cruzei com ele, mas os outros já tinham ido embora. Disso já não me lembro bem.

MCP — Eu sei que primeiro foram os três e depois, um ou dois deles voltaram a posteriori. Deram uma entrevista à investigadora inglesa Ros Gray em que diziam que o espírito tinha mudado muito relativamente àquele que eles tinham encontrado quando lá foram primeiro dar formação, e acabam por fazer o filme, em que o Luandino Vieira também participa, *Guerre du people en Angola*, com produção do Partido Comunista Francês. Há bocado estava-lhe a falar nisso também para lhe perguntar (e também por causa das dificuldades que há pouco a Cris referia, sobre as pessoas que tinham filmado, mas que não tinham conhecimento para o fazer): como montadora, quando começou a trabalhar e a ajudar a montar estes materiais, sentia-se já a diferença entre o António Ole e o Ruy Duarte e as outras pessoas que não tinham tido tanta formação quanto eles?

CA — Sim, mas o meu trabalho era, justamente, o de formar pessoas que não tinham tido formação. O pessoal lá era já um bocadinho melhor quando eu cheguei. Mas antes, no começo, eles nem sabiam o que era uma claquete; então o operador de câmara dizia ao som: “Claquete!” e o som respondia: “Claquete” e pronto, ninguém batia a tal claquete, e aí iam filmando cada um para seu lado. Me lembro de uma vez uma equipa ter

saído para filmar no interior de Angola e de voltarem com o material e de eu não conseguir juntar o som com a imagem. Até que eu perguntei ao menino do som: “Como é que foi essa filmagem, que eu não consigo sincronizar...?” e ele me respondeu: “Ah, a uma certa altura eu perdi de vista o operador de câmara e aí eu fui tomando o som e ele foi filmando...”. O som não tinha nada a ver com a imagem, então parei de procurar e pronto.

MCP — A Cris há pouco estava a dizer-me que acabou por fazer a montagem dos filmes da série do *Presente angolano*, *tempo mumuila*. Percebi bem?

CA — Foi, foi.

MCP — Mas em geral — e isso para mim é espantoso — tal não está creditado nas fichas técnicas, não é?

CA — Revi ontem aquele dos *Ofícios*. Aquele com a oleira, o ferreiro, a cabeleireira e o kimbanda. O meu nome está no fim, no genérico...

MCP — Está lá, está lá. Eu falava mais ao nível das fichas técnicas no IMDB, no site do BFI ou mesmo nos sites franceses — a sua filmografia nunca está completa. Esses filmes de Angola ou mesmo os que fez em Moçambique nunca constam. Será porque não se valoriza tanto o documentário em relação ao cinema de ficção?

CA — Sim, a questão é que houve uns filmes que só passaram em festivais e outros eventos. Não são filmes que se encontrem em vídeo ou DVD. Eu também nunca me interessei por creditar o meu nome nos sites, então...

MCP — Mesmo em relação ao seu nome, no BFI, a Cris aparece como Cristina e não como Cristiana. Isso foi outra das coisas que eu reparei e depois há uma série de variantes.

CA — Para os angolanos, sou sempre Cris Altan. O meu nome é Cristiana Tullio Altan, mas para ser mais rápido abreviaram, e eu nunca tive problemas com isso...

MCP — Nesta série de filmes houve alguma coisa que a tivesse tocado mais? Ao longo da sua vida montou muito tipo de filmes e em géneros diferentes.

CA — Nem tantos assim. Eu gostei muito, porque aprendi um montão de coisas e, enfim, trabalhar com o Ruy Duarte de Carvalho era simpático. Foi uma boa experiência,

que no final me consolou um pouco. Quando eu cheguei em Angola, fiquei meio consternada, porque pensei: “Eu venho aqui, eles me pagam — eu era paga pela Televisão Popular — e o que esse pessoal precisa é de médicos, enfermeiras, pessoal que saiba fazer coisas, técnicos, e eu venho cá fazer uma coisa tão marginal para a vida desse país”. Mas depois fui vendo que, na realidade, eu levava alguma coisa a essas pessoas, àquelas que eu ia formando... Não era assim grande coisa, mas era alguma coisa. Então foi uma experiência muito positiva, realmente.

MCP — O Ruy Duarte de Carvalho partilhou as dificuldades no processo de realização de *Nelisita*. Ele próprio tinha consciência que, num país em que faltava tudo, fazer cinema era uma coisa de privilegiado. E, portanto, ele próprio integra as dificuldades, não tem outro remédio se não aceitar as dificuldades do processo de realização de cinema num país que está a viver uma situação absolutamente precária, em que tudo é necessário e tudo faz falta, inclusivamente a comida. Mas, ao mesmo tempo, o cinema também era importante — e sabemos que foi em Angola... A Rita Chaves tinha acrescentado aqui uma pergunta interessante e importante sobre as questões das definições das políticas culturais, quer em Angola quer em Moçambique. Nós temos a noção que eram países que se estavam a constituir como nações e de algum modo tinham que se formatar e criar uma identidade cultural, que, naturalmente, o cinema ajudava a criar e a projectar, não é?...

CA — Eu trabalhei na televisão, que atingia a população — nas cidades, porque no mato não havia televisão — e que era mais facilmente transmissível do que o cinema. Porque salas de cinema havia uma ou outra em Luanda e também não tinha muita gente indo lá.

MCP — Essa nota é fundamental. Na verdade, eu acabo sempre por considerar *cinema* aquilo que o Ruy e o António Ole estavam a fazer, porque apesar de ser feito para a televisão pública angolana, na verdade era num formato de cinema. Na altura a televisão trabalhava em 16mm e com 16mm. Hoje, todos nós pensamos nos filmes que o Ruy fez como cinema e não como televisão, não é?

CA — É verdade, mas o meio através do qual os filmes eram mostrados era a televisão.

MCP — E a Cris tinha noção sobre como é que as pessoas viam esses filmes? Porque, na verdade, imagino que não fossem muitas as pessoas que tinham televisor. Como é que as pessoas viam televisão?

CA — Isso, realmente, não sei responder. No *musseque* talvez não houvesse muitas televisões.

MCP — Nos cafés, nas colectividades, nas Associações, talvez houvesse televisão. Eu falo nisso porque em Portugal, numa altura em que a televisão era um bem escasso, a maior parte das pessoas não tinham televisor e onde havia era nas agremiações, nas colectividades, nas associações e as pessoas iam ao café ver televisão quase como quem vai ao cinema, só que o ecrã era pequenino...

CA — É uma pergunta à qual eu não sei, realmente, responder...

MCP — Mas tem noção de como é que as pessoas reagiam? Eu, por exemplo, a dada altura estive a trabalhar um texto que o José Luís Cabaço escreveu quando foi para o Ministério da Informação, em que se definem directivas para as pessoas que estão no Instituto de Cinema Moçambicano fazerem um cinema que seja efetivamente moçambicano, que vá de encontro à linguagem da população, à vivência e à capacidade cultural que o público em Moçambique tinha para ver aqueles filmes. Portanto há instruções no sentido de ajustar os filmes que estão a ser feitos não só às condições técnicas possíveis — aquelas que existiam —, mas também à possibilidade que as pessoas terão de ver, compreender e de, inclusivamente, achar que aquilo tem a ver com elas, de se reverem naquilo que está a ser feito, porque aquilo traduz as vivências e as preocupações delas. E, portanto, aqui a minha pergunta é se sente que as pessoas quando viam estes filmes do *Presente angolano*, *tempo mumuila* ganhavam também uma noção da multiplicidade cultural angolana, daquilo que estava a procurar construir-se, desta questão de haver uma Angola que, como o Ruy falava, tinha vários tempos?

CA — Não sei, acho que eram preocupações que estavam subentendidas no trabalho que as pessoas faziam na televisão. Não estavam explicitadas assim... Além dos filmes do Ruy e do Ole, montámos umas reportagens. Lembro-me de uma curta, *O leão da saudade*, sobre Hoji-Ya-Henda, um herói da luta de libertação, que os meninos levaram para o Festival da Juventude, em Cuba, e que é um exemplo de material que foi muito difícil de recuperar na montagem. O operador de câmara era o Xexe, filho do Luandino. Foram ao lugar onde tinha sido o último assalto, ele filmou e era uma coisa realmente impossível: planos hiper-curtos e mexidos. E aí eu tive a ideia de botar no som o começo de um tema do baixista de jazz Charlie Haden, que tinha feito uma música de homenagem à luta de libertação, *For a free Portugal*, em que ele tinha usado o som desse assalto, que tinha sido gravado, e em que se ouve a voz de Hoji-Ya-Henda chamando os outros ao assalto e o tiroteio. Então montei esses pedacinhos sobre o som do tiroteio e a música, e de repente virou uma cena de guerra ali, que não existiam, mas que serviu para poder aproveitar aquela imagem, que era realmente impossível.

MCP — A Cris esteve em Angola dois anos?

CA — Sim, eu cheguei em Fevereiro de 1977 e fui embora em Junho de 1979. Dois anos e pouco...

MCP — A Cris, quando trabalhou quer com o Ruy Duarte quer com o António Ole, sentiu que já havia uma espécie de diferenciação entre um e outro?

CA — Eram cinemas diferentes. O Ruy era uma documentação, sempre poética, de uma realidade de que ele estava muito próximo. O António Ole era muito mais versado sobre a qualidade da imagem e era mais ligeiro, digamos. Qualquer espectador vê a diferença...

MCP — Mas politicamente sente que já havia essa percepção? Que não havendo muita película disponível em Angola para filmar, eventualmente, mesmo politicamente, acabava por se fazer essa diferença: dar ao Ole a película a cores e o Ruy ficar com a película a preto e branco?

CA — Não tenho noção que isso tenha acontecido. Inclusive para a filmagem no Sul de Angola, acho que a cor teria sido mais complicada com o problema de iluminação. Não acho que tenha havido esse tipo de diferenciação, mas pode ser. Eu não fiquei com essa ideia.

MCP — Para além de ter feito montagem, há pouco dizia que deu formação a pessoas no âmbito da televisão? Porque depois paralelamente houve uma série de cooperativas mais com o intuito de dar formação em cinema. Portanto, a sua actuação — a formação — foi dentro da TPA?

CA — Sim, dei formação, mas muito poucos dos que eu formei ficaram. Trabalharam lá um tempo e depois foram fazer outras coisas.

MCP — Entretanto, voltou a ir ao Brasil?

CA — Sim, depois de voltar de Angola, fui para o Brasil porque devia participar da montagem de um filme que o Gianni Amico queria fazer lá e que, na realidade, nunca se fez. Mas eu já estava lá e de novo tentei ficar e de novo não deu. Trabalhei com o Ivan Cardoso na *Múmia* e montei e trabalhei num filme do David Neves sobre o Flamengo, mas fiz também traduções. A uma certa altura vi que não dava mesmo para ficar e voltei para Paris. Mas antes de voltar... Eu tinha conhecido o Ruy Guerra já da primeira vez que

tinha estado no Brasil. Na altura, o Ruy estava organizando esse grupo de pessoas que iriam para Maputo para dar formação. Como ele sabia que eu tinha estado em Luanda, perguntou se queria ir e eu disse que sim, com prazer. E fui.

MCP — Como é que o Ruy Guerra lhe apresentou o projecto que havia para Moçambique, lembra-se?

CA — Era assim um grupo de técnicos de várias origens que iriam formar pessoal lá. Eu fui uma das primeiras pessoas que chegou.

MCP — E foi quando? Quando é que chegou?

CA — 1980. Fiquei no Brasil entre Novembro de 1979 e Junho ou Julho de 1980 e fui para Maputo em Setembro de 1980 e fiquei até Maio de 1981.

MCP — E vocês foram remunerados pelo Instituto de Cinema local?

CA — Sim.

MCP — O Ruy Guerra explicou-vos que condições técnicas iam encontrar?

CA — Não me lembro que tenha falado particularmente nisso. Sei que ele queria que eu fizesse a montagem de um filme que ele tinha rodado. Tinha entendido que não tinha mais ninguém para montar e que então seria eu que devia acabar a montagem. Mas, na verdade, quando cheguei lá, descobri que havia uma montadora que estava trabalhando naquilo e pareceu-me que não fazia sentido tirar o trabalho dela... Não era próprio de mim fazer isso e senti também que o pessoal de lá — o Funcho e o Camilo de Sousa — achava isso incorreto. De modo que não fiz essa montagem, só a formação do pessoal. Ontem estava procurando informação, porque não estava à espera de perguntas sobre Moçambique. Tentei lembrar-me do nome das pessoas com quem trabalhei lá e, ao procurar sobre o Instituto de Cinema moçambicano, encontrei uma matéria do José Luís Cabaço numa publicação internacional, *La Furia Humana*. Nela, o José Luís conta a história do cinema pré-moçambicano. Aprendi um montão de coisas, porque no período precedente à minha vinda eu sabia que o Miguel Arraes tinha ido filmar com o Jean Rouch e que o Godard tinha tido contactos e tal, mas é um período que eu já não conheci.

MCP — A Cris já não se cruzou com o Godard? É posterior, claro...

CA — Eu cheguei lá, como se diz nesta matéria que eu referi do José Luís, como parte desse impulso profissional que se quis dar ao cinema. E esta equipa que foi por iniciativa do Ruy Guerra era também para formar uma produção de cinema com todos os crismas. Na altura, falei com o José Luís, porque ele era o “meu” ministro e, antes de ir-me embora, encontrei-me com ele e falei-lhe disto... Em todo o caso, o meu trabalho assentava num funcionamento profissional com prazos absolutamente definidos: tantos dias para filmar, tantos dias para revelar e tantos dias para montar. Era um exagero em relação às efectivas condições práticas e técnicas e em detrimento de uma formação mais profunda. Em qualquer caso, os prazos raramente eram cumpridos, mas colocavam uma pressão enorme sobre a eficiência, que, no contexto, eu achava demasiada.

MCP — A Rita Chaves tem uma pergunta muito interessante, relativa a uma questão para a qual alguns investigadores têm chamado a atenção. Como é que a Frelimo terá interferido — como é exemplo o processo de montagem do *Mueda, memória e massacre* (1979), do Ruy Guerra — relativamente à produção de cinema em Moçambique, impondo um “script da libertação”. Na altura, a Cris sentiu que isso se passou em Moçambique e também em Angola, ou não sentiu de todo, nem num sítio nem noutro?

CA — Digamos que nos dois lugares sentia, não sei se uma pressão, mas enfim... De qualquer forma, todo o mundo prestava atenção para não fazer certas coisas... Mas em Angola eu não senti pressões, para além do feito de encaixotar o material do julgamento dos mercenários, porque tinha lá o pessoal do golpe de Estado. Mas eu não senti pressões sobre o conteúdo dos filmes. Talvez em Moçambique, mas não era tanto no cinema. Tinha que ver com o facto de toda a vida ser mais regulada. Por exemplo, tinha de botar fato. Tinha também uma coisa odiosa: a gente ia no Hotel Polana beber cerveja depois do trabalho e eu e o Licínio (de Azevedo) entrávamos sem nenhum problema, porém o Camilo era barrado. A ideia de que o Camilo, que tinha feito a guerra de libertação, que era uma pessoa com todo aquele capital cultural, pudesse ser barrado e eu não... fazíamos assim um meio-escândalo. Sentia em Moçambique muito mais as diferenças de cor do que em Angola, onde tinha quase que uma cegueira à cor das pessoas.

MCP — Nas minhas pesquisas, apercebo-me muito isso. Tende-se muito a uniformizar a abordagem que é feita ao colonialismo português, mas a minha experiência diz-me que, mesmo antes do 25 de Abril de 1974, a realidade “moçambicana” e a “angolana” já eram diferentes....

CA — Eu acho que sim. Eram muito diferentes...

MCP — Moçambique tinha a proximidade do *apartheid* e a presença sul-africana... Vi filmes feitos durante o período do colonialismo português em que no Hotel Polana os jogos que se organizavam eram jogos para os sul-africanos, nem sequer eram para os portugueses colonialistas...

CA — Eu acho que havia essa influência da realidade sul-africana de *apartheid* em Moçambique...

MCP — Ainda se notava muito isso quando lá estava?

CA — Talvez seja também porque a presença portuguesa nos dois países foi diferente. Em Angola, viviam portugueses brancos no musseque e houve muitos que participaram na luta armada. Acho que em Moçambique não tinha isso — essa mistura tão profunda...

MCP — Ou seja, não é uma coisa da altura, é uma coisa que já vem detrás, essa diferenciação, não é?...

CA — Sim, sim...

MCP — Que depois os diferentes governos de Moçambique e Angola, depois das independências, de algum modo não resolvem imediatamente. Rita, em relação a esta pergunta que foste tu que pensaste, não sei se queres dizer alguma coisa ou acrescentar algo?

Rita Chaves (RC) — Bom, eu penso que a própria identidade da luta de libertação é muito diferente. Há uma centralidade das cidades na composição do exército guerrilheiro com brancos, mestiços e negros em Angola. E a segregação em Moçambique era muito mais intensa. Acho que a proximidade da África do Sul tinha um reflexo, mas também a própria condição social do colono que ia para lá. Havia uma série de regras de emigração para Moçambique que para Angola não havia. E havia também uma classe intermediária, uma classe média angolana negra muito poderosa, e acho que isso dá

um outro movimento à vida nas cidades depois da independência. Aliás, até a geografia: em Moçambique, a cidade no início era muito afastada da “cidade do cinema”; em Angola os musseques entrecruzavam a “cidade do asfalto”. Eu acho que tudo isso interfere. Mas eu queria voltar à questão da relação com o poder político. O Ruy Duarte sempre dizia que o Luandino, que ele identificava como tendo poder discricionário, e o Luandino estaria bem longe do poder, estava muito mais interessado na proposta do Antonio Ole...

CA — Isso a Carmo já me perguntou e eu não poderia dizer. No final, o Ruy fez o que ele queria fazer e para mim não era tão evidente que o Luandino tivesse uma preferência pelo que o Ole fazia. Realmente, quem tratou o Ruy de uma maneira inqualificável foi o Paulo Branco, porque aquele *Moia: O recado das ilhas* (1989) foi um sofrimento incrível. Já na filmagem o pessoal não era pago, então no fim da filmagem eles retiveram o material até o Paulo Branco pagar pelo menos uma parte do que devia. E, na verdade, o Ruy Duarte deixou a montagem antes porque morava num hotel em Paris à custa do Paulo Branco e o Paulo Branco parou de pagar o hotel. Cada vez que ele saía do quarto para ir na rua, o porteiro perguntava “quando é que paga?”. Até que um dia o Ruy disse: “chega, eu não consigo mais aguentar essa coisa”. Pegou e foi embora.

MCP — E como é que o Ruy Duarte se lembrou de novo da Cris para fazerem esse trabalho juntos?

CA — Nunca perdemos o contacto, porque ele ficou um tempo em Paris por causa do seu doutoramento. Então, ficámos assim sempre em contacto...

MCP — E ele, ao princípio, quando estava a conceber o *Moia: O recado das ilhas* estava muito feliz com a ideia de que podia lançar a carreira fílmica dele noutra direcção?

CA — Isso não sei dizer, realmente. Não sei se ele teve esse desejo de relançar a carreira. Tinha vontade de fazer certas coisas, inclusive sobre Cabo Verde, mas as condições foram realmente péssimas. O Paulo Branco demorou cerca de dois anos para me pagar e da última vez que fui lá para pegar um cheque, eu disse: “olha, este é o último, porque já não dá para eu ligar todas as semanas a saber quando é que me pagas”. Ele tinha o escritório dele em Les Halles, em Paris, e tinha descido num café para resolver isso comigo e me disse “ah, eu estou doente”. Quando eu respondi: “olha, o resto fica contigo não quero mais saber”, se animou. É verdade que ele produziu filmes que provavelmente mais ninguém teria produzido, mas às custas de todo o mundo que trabalhava com ele, realmente. Às custas não só económicas, mas de desgaste e humilhações. O Ruy Duarte

foi humilhado e, como era uma pessoa bastante orgulhosa, para ele foi realmente uma coisa chata, difícil...

MCP — Voltando aos anos de formação e trabalho em Angola, ficou uma boa lembrança? Sente que, ainda assim, em Moçambique, a formação deu frutos? Há dias comentava que a ia entrevistar e o Camilo de Sousa dizia que lhe deu formação.

CA — O Camilo de Sousa era uma pessoa já formada. Cada uma das pessoas que estava a formar devia fazer um filme de sua autoria. O Camilo era o único que já tinha uma ideia precisa do que queria fazer e eu servia para ajudar na fabricação. A Moira Forjaz vinha um dia, depois outro dia não vinha. Fazer pela vida dela era mais importante do que o interesse verdadeiro pelo cinema. Trabalhando também com todos os técnicos ... Uma coisa que fiz em Moçambique e que foi muito boa... Fomos com o Camilo, com o Bonfanti e outra pessoa da imagem e do som (agora não recordo do nome) fazer umas filmagens das selecções dos grupos de música tradicional que deviam participar na grande festa da música tradicional que se fez depois em Maputo. Então, eu fui com eles até à ilha de Moçambique (depois, eles foram mais para o Norte e eu voltei para Maputo.

MCP — Esse é o filme do José Cardoso, o *Canta meu irmão, ajuda-me a cantar*, ou é outro?

José Luís Cabaço — O Ruy Guerra fez uma montagem com esse material recolhido, mas nunca foi apresentado ao público.

CA — Eu não trabalhei na montagem do filme. Acompanhei a filmagem, mas não trabalhei na montagem.

MCP — Mas então essa filmagem era de quem?

CA — Era do Camilo (de Sousa). O Bonfanti fazia o som. Havia sessões em que havia velhotes que tocavam certos instrumentos que não se conseguia captar o som e o Bonfanti introduzia o microfone dentro do instrumento para registar.

MCP — Rita, creio que também te interessava perguntar à Cris sobre a riqueza de uma política cultural que terá sido desenhada em Angola...

RC — Na leitura dos textos literários — ou mesmo naquele episódio que me fascina completamente que é a realização de um filme de ficção, o *Sambizanga* (1972),

ocorre-me pensar que outra guerrilha teria feito algo assim — fico com a noção de que o MPLA fazia um investimento num projecto cultural. Acreditava no cinema, na literatura, acreditava na arte como um elemento importante para a transformação da sociedade. Acreditava enquanto estava na mata. Quando chega na cidade isso se desfaz. Não de repente, mas vai-se desfazendo. A burocratização, as dificuldades do poder, tudo isso dilui. Eu queria saber se isso já era sentido. Eu tinha algumas opiniões do Ruy Duarte — com quem eu convivi bastante — mas sempre um pouco filtradas pelo ressentimento.

CA — Não sei. Para mim, fica difícil porque não estava lá antes. Não conheci a situação antes. Então não posso dizer que piorou. Devo dizer que trabalhar na TPA com o Luan-dino como director, o Ruy como trabalhador quotidiano, era um sinal de alguma coisa positiva nesse sentido. Uma coisa que terá certamente influído muito foi o 27 de Maio porque marcou o desenvolvimento de tudo de uma maneira super-negativa.

MCP — Quero só voltar a Moçambique, para perguntar à Cris se manteve o contacto com o Ruy Guerra, se o vosso conhecimento se aprofundou ou não.

CA — Com o Ruy Guerra não tive mais contacto.

MCP — Acabou por nunca montar nenhum filme com o Ruy?

CA — Não. Com o Camilo, guardei contacto. Com a Isabel Noronha, que conheci em Paris, quando veio fazer o curso.

MCP — Quanto tempo ficou em Moçambique?

CA — Menos de um ano. Cheguei em Setembro de 1980 e fui embora em Junho de 1981.

MCP — Em Paris, foi mantendo foi o contacto com o Ruy Duarte.

CA — Sim. Depois perdi completamente o contacto quando ele foi para Angola e ainda mais quando ele foi mais para o Sul.

MCP — E hoje, acompanha de algum modo o cinema que se faz em Moçambique e em Angola?

CA — Acompanhei de algum modo as coisas que a Isabel fez. Não há lugar para acompanhar outras coisas que se fazem lá. Vi um ou dois filmes do Licínio.

MCP — Parecem-lhe muito distantes, os tempos em que viveu em Angola e Moçambique?

CA — Foi há 40 anos. Parece-me muito.

Biografias

Rita Chaves é Professora-Associada de Literaturas Africanas de Língua Portuguesa da Universidade de São Paulo. Foi professora visitante na Universidade Eduardo Mondlane (Moçambique) e na Yale University (EUA). Integra o Comitê Curatorial do Museu da Língua Portuguesa. É autora de *A formação do romance angolano* (1999) e de *Angola e Moçambique. experiência colonial e territórios literários* (2022 /2005). Em coautoria, publicou, entre outros títulos, *Áfricas, Literatura e Contemporaneidade — Memória, imaginário e narrativa: trânsitos* (2022), *Geografias literárias em língua portuguesa* (2021), *Mia Couto: um convite à diferença* (2013), *Passagens para o Índico: Encontros brasileiros com a literatura moçambicana* (2012), *Nação e narrativa pós-colonial* (2012); *Portanto...Pepetela* (2010 /2002), *A kindia e a missanga: encontros brasileiros com a literatura angolana* (2007), *África/Brasil — como se o mar fosse mentira* (2007); *Boaventura Cardoso — a escrita em processo* (2006).

ORCID ID: [0000-0002-1584-8659](https://orcid.org/0000-0002-1584-8659)

CIÊNCIA ID: [371D-339B-337A](https://ciencia.org/371D-339B-337A)

Morada institucional: R. do Lago, 717 — Butantã, São Paulo — SP, 05508-080, Brasil

Maria do Carmo Piçarra é investigadora contratada no ICNOVA, professora na UAL, e programadora de cinema. Investiga propaganda filmada e censura durante o Estado Novo, cinema político/revolucionário e o papel das mulheres nas descolonizações. Entre outros livros, publicou *Catembe: esse obscuro desejo de cinema* (2024), *Vento Leste. Luso-orientalismo(s) nos filmes da ditadura* (2023), *Olhar de Maldoror. Singularidade de um cinema político* (2022), *Projectar a ordem. Cinema do Povo e propaganda salazarista 1935 — 1954* (2021) e *Azuis ultramarinos. Propaganda colonial e censura no cinema do Estado Novo* (2015). É editora da trilogia *Angola, o nascimento de uma nação* e de *(Re)Imagining African Independence. Film, Visual Arts and the Fall of the Portuguese Empire*.

ORCID ID: [0000-0002-7875-9629](https://orcid.org/0000-0002-7875-9629)

CIÊNCIA ID: [B41A-C5C2-9211](https://ciencia.org/B41A-C5C2-9211)

Morada institucional: ICNOVA. Av. de Berna, 26 C, 1069-061 Lisboa | Portugal

Um filme escrito directamente com a imagem ou de como filmar um documento.

Entrevista a Ruy Guerra em torno de *Mueda, Memória e Massacre* (1979-1980)

Entrevista por Raquel Schefer¹

Université Sorbonne Nouvelle, Département Cinéma et audiovisuel, França
raquel.schefer@sorbonne-nouvelle.fr

Resumo: Nesta entrevista, Ruy Guerra debruça-se sobre os modos de produção e a história material de *Mueda, Memória e Massacre* (1979-1980), inscrevendo o filme na história do cinema moçambicano e estabelecendo paralelismos formais com a sua filmografia anterior a partir de uma óptica de experimentação. Guerra delinea o seu posicionamento estético e político. Além de constituir uma reflexão sobre o processo político-cultural moçambicano levada a cabo por um dos seus principais intervenientes, a entrevista indaga as relações entre arte e política e a possibilidade de uma arte revolucionário dentro de um projecto estatal.

A entrevista foi realizada em português, em Paris, em casa de Vavy Pacheco Borges, no dia 26 de Fevereiro de 2013. Encontravam-se presentes Pacheco Borges, Olivier Hadouchi e Jorge Flores Velasco. Depois de transcrita, a conversa foi editada para a presente edição.

Palavras-chave: Ruy Guerra, cinema revolucionário moçambicano, *Mueda, Memória e Massacre*, arte e revolução, *A Queda*

Raquel Schefer (RS) — A Universidade de Bayreuth, em cooperação com a Universidade Eduardo Mondlane e o Instituto Cultural Moçambique-Alemanha (ICMA) editou recentemente em DVD uma versão de *Mueda, Memória e Massacre* diferente daquela que se encontra depositada no Arquivo Nacional das Imagens em Movimento (ANIM) da Cinemateca Portuguesa, em Lisboa,² e noutros arquivos europeus. Penso que a versão

1 A autora escreve segundo a antiga norma ortográfica.

2 A pesquisa realizada posteriormente levou-me a concluir que existem duas versões catalogadas de *Mueda, Memória e Massacre*: a “versão intermediária”, referida na entrevista, finalizada no Outono de 1979, versão mais próxima do corte de Guerra, depositada no Instituto Nacional de Audiovisual e Cinema de Moçambique (INAC), o antigo Instituto Nacional de Cinema (INC), editada em DVD pela Arcadia Filmproduktion em 2013, em resultado de uma colaboração entre a Universidade de Bayreuth, a Universidade Eduardo Mondlane e o Instituto Cultural Moçambique-Alemanha (ICMA); a “versão oficial”, que se encontra disponível no Arquivo Nacional das Imagens em Movimento (ANIM) da Cinemateca Portuguesa e noutros arquivos europeus, e que, em 2018, foi também editada em DVD pelo Arsenal — Institut für Film und Videokunst numa compilação intitulada *Specters of Freedom - Cinema and Decolonization*. Esta última versão resulta do processo de censura, re-filmagem e remontagem parciais de certas sequências do filme entre o fim de 1979 e o primeiro semestre de 1980, processo conduzido por Licínio de Azevedo. A versão intermediária deixa adivinhar, de maneira translúcida, aquele que terá sido o corte de Guerra e abre a possibilidade da sua redescoberta. Para mais informações sobre as duas versões de *Mueda, Memória e Massacre*, cf. Schefer Raquel (2018). *Ruy Guerra's “Mueda, Memória e Massacre” — The Missing Images*. In Robert Stock e Teresa Pinheiro (Eds.),

editada em DVD se aproxima mais daquela que foi originalmente por si montada. Poder-nos-ia falar um pouco das diferenças entre as duas versões?

Ruy Guerra (RG) — O original, por mim montado, tem uma diferença em relação à segunda versão — a troca de narrador, que, na primeira versão, era o então Governador de Cabo Delgado, Raimundo Pachinuapa.³ Essa narrativa foi feita com a presença dele, fardado com o uniforme da FRELIMO.⁴ A FRELIMO achou que não era muito conveniente porque ainda não tinha tomado uma posição clara sobre a questão histórica do Massacre de Mueda⁵ e porque achava que o facto de que um quadro fizesse um depoimento uniformizado sobre o acontecimento oficializava uma versão dos factos. Então, pediram-me para refazer a cena com outro narrador, que não fosse um quadro do Governo e que não estivesse uniformizado. Foi, então, feita a segunda versão. O que acontece é que se perdeu muito porque o Pachinuapa era uma figura vibrante, muito inteligente e que falava muito bem. Foi um actor contratado que o substituiu, alguém que fez a coisa de uma forma muito morna e com um texto se que via que não era vivenciado, mas simplesmente recitado. O filme perdeu muito impacto. Se for com o Pachinuapa uniformizado, é a versão original.

RS — De facto, Raimundo Pachinuapa encontra-se uniformizado na primeira metade da versão editada em DVD.

RG — Assim sendo, é a versão original. Pediram-me também para tirar um depoimento

Transitions Revisited: The End of the Portuguese Colonial Empire in Luso-African Cinema (1974-2014). Journal of African Cinemas, Vol 10 (No 3) 205-223; Schefer, Raquel (2020). “Mal de arquivo”: uma aproximação ao arquivo anticolonial moçambicano a partir da obra de Ruy Guerra. In Maria do Carmo Piçarra (Ed.), (Post)Colonial Images: An Intermedial Approach. Obs, 52-72.*

- 3 No corte de Ruy Guerra, a narrativa era intercalada, do princípio ao fim, por segmentos testemunhais de Raimundo Pachinuapa, veterano da Guerra de Libertação, membro da FRELIMO e Governador da Província de Cabo Delgado aquando da rodagem de *Mueda, Memória e Massacre*. Testemunha ocular do Massacre de Mueda, Pachinuapa contribuiu decisivamente para forjar o discurso histórico relativo a esse acontecimento. Na “versão intermediária”, as sequências testemunhais de Pachinuapa pontuam a narrativa até à figuração do massacre propriamente dito a meio do filme. A partir de então, o testemunho de Pachinuapa é encenado por um actor. A propósito da história material de *Mueda, Memória e Massacre* e das razões que conduziram ao processo de censura e re-filmagem e re-montagem parciais, cf. Schefer, 2018.
- 4 Uma convenção da historiografia moçambicana diferencia “FRELIMO” escrito em maiúsculas de “Frelimo” escrito em minúsculas. De acordo com essa convenção, “FRELIMO” designaria a frente de libertação anti-colonial, enquanto que “Frelimo” nomearia o partido fundado em 1977, aquando da adopção do marxismo-leninismo como ideologia oficial do País. Na transcrição da entrevista, optei por mencionar sempre a FRELIMO em maiúsculas não por um ensejo de simplificação, mas porque considero que a diferenciação gráfica se sustenta em critérios ideológicos, sugerindo, simultaneamente, uma continuidade e uma ruptura entre a frente de libertação e o partido-Estado.
- 5 O Massacre de Mueda, um dos mais importantes acontecimentos de resistência proto-nacionalista da segunda metade do século XX em território moçambicano, teve lugar a 16 de Junho de 1960, quatro anos antes do início da Guerra de Libertação.

— e nunca entendi porque me fizeram esse pedido — que era, se estou bem lembrado, do chefe de posto de Mueda. Era um assistente, um secretário... A FRELIMO achou que ele não era responsável pelo massacre. Foi julgado, absolvido e deixaram-no ficar em Moçambique. Ficou em Moçambique pelo menos até ao momento em que eu fui lá filmar, tantos anos depois. Eu achava que o facto de aparecer no filme um quadro do lado das tropas que efectuaram o massacre, alguém que tinha sido absolvido e a quem tinha sido permitido ficar em Moçambique, era até uma prova de isenção da FRELIMO. Mas, por uma razão política interna ou externa, não sei, pediram para retirar esse depoimento, o que eu lamentei.

RS — Penso que se trata, portanto, da versão original porque aparece o Raimundo Pachinuapa com o uniforme da FRELIMO. Contudo, a partir da sequência de encenação popular do massacre propriamente dito, aparece um senhor, cujas entrevistas são intersectadas na montagem com as imagens da *mise en scène*, que provavelmente deve ser, julgo, o actor a que fez referência.

RG — Então, não é completamente a versão original. Como se chega a essa versão, não sei. A não ser que (também não estou bem lembrado, foi em setenta e tantos), como o filme foi mandado para o Festival de Tashkent, no qual foi premiado,⁶ a cópia tenha saído e que essas modificações tenham sido feitas depois. Não me lembro agora.

RS — De facto, na cópia que vi no ANIM aparece um intertítulo com a menção Prémios “União da Amizade dos Povos” e “Filme Cultura”; Tashkent (URSS), 1980, enquanto, na outra versão de que estou a falar, não aparece esse intertítulo. Há também outras diferenças. A nível da montagem, considero que a primeira edição é muito mais depurada, subtil, e bela. Por outro lado, na versão que vi em Lisboa, há uma série de intertítulos explicativos no início do filme que transmitem o ponto de vista de *um sobrevivente*, de uma *testemunha ocular anónima* (isso está mesmo escrito) e que não existem na primeira versão. Imagino que tenham sido, então, acrescentados *a posteriori*.

RG — É muito provável que assim tenha sido. Quando tive de fazer essa mudança, eu me desinteressei. Disse: “Eu não vou fazer isso; tudo bem, vocês façam, ponham lá quem quiserem...”. Quando me mostraram o actor, perdi o interesse. Pode ser, então, que tenha acontecido isso. Tomara que seja.

⁶ Mueda, *Memória e Massacre* recebe os prémios “União da Amizade dos Povos” e “Filme Cultura” no Festival de Tashkent em 1980.

RS — Há também outra diferença. O actor que interpreta Faustino Vanomba,⁷ faz referência, na segunda versão, à MANU, enquanto, na versão que vi no ANIM, essa referência foi cortada...⁸

RG — Não sei. Nunca cheguei a ver a versão final. Fiz a minha versão e larguei.

Vavy Pacheco Borges (VPB) — A parte do actor não foi o Ruy que filmou. Foi o Licínio (de Azevedo).

RG — Foi o Licínio.⁹

VPB — Foi a primeira vez que o Licínio filmou em Moçambique, para onde ele foi como jornalista. Como o Ruy não quis filmar, pediram-lhe a ele. O Licínio até conta o difícil que foi para ele.

RG — Fiz questão de fazer um filme só com os meios que tinha em Moçambique. Propuseram-me nessa época que fosse revelado em Londres, que fosse mixado onde eu quisesse, mas eu disse que queria fazer um filme com os meios próprios, com a qualidade técnica de Moçambique.

Trabalhávamos num laboratório improvisado que naquela altura havia no Instituto Nacional de Cinema (INC).¹⁰ O Ron Hallis, um cooperante canadense da época, se ocupava dele. Optei por fazer tudo ali. Propuseram-me filmar a cores, mas eu disse: “não, vamos fazer a preto e branco porque a gente não tem cor aqui”. Para além de que eu gosto mais do preto e branco até hoje. Nesse sentido, não era nenhum sacrifício.

7 Faustino Vanomba, proto-nacionalista Maconde que, após um período de emigração no Tanganika, regressa a Mueda imbuído de ideias independentistas, tendo sido um dos principais intervenientes na cadeia de acontecimentos que precedeu os acontecimentos de 16 de Junho de 1960. Em *Mueda, Memória e Massacre*, Vanomba é apresentado através de um sistema de desdobramento enunciativo: se a personagem é interpretada nas cenas de reconstituição performativa por Romão Canapoquele, o “verdadeiro” Vanomba participa no filme enquanto testemunha, depondo nas sequências de entrevistas indirectas. Dois cortes da versão “oficial” incidem sobre as aparições de Vanomba, num período em que a FRELIMO procurava outorgar uma dimensão nacionalista a este episódio de resistência anti-colonial proto-nacionalista.

8 Makonde African National Union (União Nacional Maconde Africana) ou Mozambique African National Union (União Nacional Moçambicana Africana), movimento proto-nacionalista maconde, criado em 1954, muito embora as fontes sejam divergentes. A MANU é um dos três movimentos cuja fusão, em 1962, dá origem à FRELIMO. A cisão entre o nacionalista maconde Lázaro N’Kavandame e a FRELIMO, em 1968, complexifica a relação entre o movimento de libertação e os Macondes, aspecto que contribui decisivamente para explicar a história material de *Mueda, Memória e Massacre*. A este respeito, cf. Schefer, 2018.

9 Licínio de Azevedo.

10 Instituto Nacional de Cinema moçambicano, instituição fundada em Março de 1976, menos de um ano depois da independência, e precedida, já em Novembro de 1975, pelo Serviço Nacional de Cinema (SNC), o que, por si só, é demonstrativo da importância conferida ao cinema pela FRELIMO.

RS — Não participou no processo de produção daquela que é considerada a versão “oficial” do filme, mas teve alguma intervenção no seu processo de montagem?

RG — O Jorge Rebelo,¹¹ o Ministro da Informação afectado ao cinema na época, foi muito correcto. Me chamou e ainda me lembro exactamente dos termos em que ele colocou a questão. Perguntou-me: “Camarada Ruy Guerra (na altura, dizia-se Camarada), vê alguma impossibilidade técnica de trocar o Camarada Governador Pachinuapa?”. Respondi que não existia uma impossibilidade técnica. Perguntou-me, então, se poderíamos eventualmente trocar. Expôs as razões, o facto de a FRELIMO ainda não ter tomado uma posição oficial sobre a questão de Mueda e de o filme dar a impressão de que havia uma posição já tomada. Voltei a dizer que não havia uma impossibilidade técnica e que a troca podia ser feita. E o Ministro acrescentou: “E o Camarada Ruy Guerra poderia fazer isso?” Eu disse que não o faria porque essa era a minha versão e porque achava que o filme ia perder muito sem o magnetismo pessoal, o conhecimento e a maneira desvolta e vibrante com que falava o Camarada Pachinuapa. Disse-lhe: “Aquilo que o Camarada Ministro acha ruim, eu pessoalmente acho bom, que é justamente dar uma visão mais autorizada do Massacre de Mueda”. Evidentemente, em cinema, a visão do massacre corresponde ao director do filme. Era, portanto, uma visão filtrada pela minha maneira de ver esse momento da história, mas havia, por outro lado, a presença do Pachinuapa. O Pachinuapa diz o que diz e o que diz é da sua responsabilidade. Acrescentei ao Ministro Rebelo: “Se dá a impressão de que é o Governo de Moçambique que tem essa posição, eu não posso interferir nessa visão”. E o Ministro perguntou: “E o Camarada autoriza que a gente ponha uma pessoa fazendo essas alterações?” E eu respondi: “Autorizo”. Nem tinha autoridade para dizer que não autorizava...

VPB — Era um actor de rádio.

RG — Disse ao Ministro Rebelo que não tinha vontade de continuar, que essa era a minha versão e que o meu trabalho no filme tinha acabado.

RS — Na concepção do filme, porque decidiu intersectar sequências de entrevistas e de testemunhos com imagens da reconstituição popular colectiva do massacre?

RG — É uma longa resposta... Passei uns 6 ou 8 meses fazendo um trabalho que me

11 Jorge Rebelo, ideólogo e Ministro da Informação, responsável, como tal, pelo INC, entre Junho de 1975 e Abril de 1980.

interessava muito. Além de participar na formação de quadros técnicos de Moçambique juntamente com outros cooperantes, a maior parte deles proveniente do Brasil, havia naquela época o projecto das aldeias comunais.¹² Falei com o director das aldeias comunais e disse-lhe que queria tentar implantar um ponto de exibição em cada aldeia. Ia achar um sistema de ligação para as cópias circularem. Ele ficou encantado. Inclusive quando o projecto foi cortado sumariamente pelo Ministro Rebelo, o director das aldeias comunais disse que era o projecto mais interessante que tinha havido.

Com a ajuda de várias pessoas, como o arquitecto José Forjaz, estudou-se a maneira de fazer uma projecção sobre uma tela de cimento, que resistiria aos ventos mais fortes que se tinham conhecido em Moçambique, ventos de 100 km por hora. Estabelecer-se-ia uma rede de comunicação interna com a ajuda do pessoal das aldeias comunais para transportar as cópias e para que estas pudessem circular. Levei seis meses fazendo esse projecto. Mas ele foi sumariamente cortado. Fiz um dossier enorme, inclusive dizendo que os filmes passados poderiam ser submetidos a um conselho. Até sugeri os membros desse conselho: um representante das aldeias comunais, outro do Ministério da Informação, cineastas do Instituto, etc.

Por incrível que pareça, encontrar filmes era difícil. Por exemplo, o cônsul ou o representante consular da U.R.S.S. dava-nos filmes, mas não podia dar-nos nenhum filme do Eisenstein, nenhum filme soviético dos anos 20. E eu dizia: “mas se esses filmes se compram a 10 dólares em Nova Iorque, como é que vocês não podem dar?” Havia aquelas burocracias estranhas. Os filmes mais comuns, parecia que eram segredos de Estado soviéticos. Mas as embaixadas em geral, os consulados, eram receptivos. A França, a Suécia, etc., deram filmes, nomeadamente clássicos, para passar. Havia também o acervo do próprio Instituto. Recolhi tudo o que havia. Tinha-se feito um levantamento (quem se ocupou muito disso foi o Pedro Pimenta). Além de haver esse acervo, anexava-se uma listagem — havia algumas coisas interessantes e muita porcaria, evidentemente. Houve algo que me deixou um pouco irritado e que me fez chegar à conclusão de que o meu tempo em Moçambique tinha acabado por um momento: foi o facto de ter sabido que o Ministro Rebelo tinha dito, na reunião dos quadros da FRELIMO para discutir o projecto, que eu estava querendo passar filmes do Tarzan, quando não era nada disso. Claro que, na listagem, havia filmes do Tarzan. Inclusive, achava muito interessante passar filmes do Tarzan com uma visão crítica. Mas, enfim, ele não tinha a mesma visão.

12 Estruturadas segundo um modelo de auto-gestão colectiva, as aldeias comunais retomavam as formas de organização económica e social experimentadas nas zonas libertadas durante a Guerra de Libertação.

Então, soube que só tinha uma coisa a fazer. Um dia, o Camilo de Sousa, o sobrinho da poetisa Noémia de Sousa, falou-me da encenação do Massacre de Mueda. O Camilo tinha sido um quadro do partido em Cabo Delgado e tinha visto a encenação. Quando o Ministro Rebelo me chamou para anunciar o corte do projecto das aldeias comunais, disse-lhe que não tinha mais nada a fazer ali, a não ser que me autorizassem a fazer um filme sobre os acontecimentos de Mueda. O Ministro Rebelo disse-me: “O Camarada está à vontade para fazer, se quiser”. E respondi: “Quero fazer um longa-metragem com os meios técnicos que nós temos no momento”.

Ninguém sabia muito bem o que era a encenação porque se trata de uma peça não-escrita, de tradição oral. Ao mesmo tempo, estávamos muito perto do momento em que a peça ia passar-se, já que é feita na data exacta do massacre. Então, só tivemos tempo de juntar um pouco de comida, arrumar as autorizações e um lugar no avião, o que era difícil, e partimos para Mueda com uma pequena equipe, sem saber nada do que se tratava. Chegámos lá e filmamos o que ia acontecendo naquele dia. O que ia acontecendo ia sendo filmado, internamente, externamente. Foi inteiramente um documentário sobre um acontecimento que não sabíamos como se passava. Foi a partir desse documento que comecei, depois, a formular a maneira de montar o filme. Juntei os depoimentos e outras imagens que tinha filmado em Mueda às imagens da encenação. Foi um filme escrito directamente com a imagem, algo que me interessava muito. Escolhi filmar um acontecimento desconhecido, do qual sabia só a proposta básica e não como se desenvolviam os acontecimentos. Filmei; depois, fui complementando e fiz o filme.

Como disse, não havia uma visão clara do que se ia filmar. (*Enfaticamente*) Eu não sabia o que ia filmar. Conhecia o acontecimento, mas não sabia como se processavam as acções. Então, para mim foi uma experiência muito interessante porque foi feita dentro de um tipo de cinema que me interessa, um cinema de experimentação. Na ficção, também já tinha feito o mesmo, justamente n’*A Queda* (1978). *A Queda* também é um filme sem roteiro; só tinha os números das sequências e o tema escrito. Os actores não tinham diálogos escritos; dávamos-lhes o tema, eles falavam e nós filmávamos o que eles faziam. Se quisessem levantar da mesa, levantavam, já que não havia marcações: a câmara seguia-os. É um tipo de cinema que me interessava experimentar. Resolvi retomá-lo no *Mueda*.

RS — N’*A Queda*, dava algumas indicações aos actores?

RG — Não dava indicação nenhuma. Dizia simplesmente qual era o tema da cena, sobre o qual já tínhamos conversado. O Nelson Xavier, que assina comigo a direcção, estava mais encarregado porque tínhamos escrito a proposta do filme juntos. Conversávamos e, depois, eu acrescentava, por exemplo, “a cena se passa aqui, ao jantar”. Iluminava a

casa toda — banheiro, quartos, tudo —, mas a cena era só na sala de jantar. Se os actores quisessem levantar-se, podiam fazê-lo. Uma vez, estávamos nós num momento importante da discussão, o Lima Duarte se levantou e foi para a cozinha. Eu disse ao operador de câmara: “Segue o Lima, não sei o que é que ele vai fazer...”. E o Lima foi buscar uma trena e dizia: “é uma trena, onde é que está a minha trena?” A acção, que era importante, continuava na sala, enquanto a câmara seguia o Lima. Depois, seguiam outro actor, a seguir outro ainda e os diálogos iam construindo-se dessa forma. Claro que, ao fim de quatro ou cinco vezes, não havia ensaios nem coisa nenhuma. Os actores tendiam então a repetir-se; encontravam uma forma, pelo que se tornava difícil improvisar sobre outros comportamentos ou ideias. Acabava ficando meio parecido, o que de resto fez com que a montagem tivesse sido rápida.

Montei o filme num mês ou num mês e meio, com uma assistente de montagem. Monte-o, só que tinha um problema: tinha seis horas. Um mês depois, já tinha um filme de que gostava muito, mas que durava seis horas, e tinha que montar uma versão comercial com menos de duas horas. Para chegar à versão de menos de duas horas, levei oito meses para montar. Um mês, para chegar à versão de seis horas, e oito meses, para chegar à versão de menos de duas horas. Cortar era muito difícil.

Não havia nenhuma direcção de actores. Nos aspectos externos, havia algumas coisinhas — dizia-lhes “vão por ali e tal” —, mas não havia aquela questão de dizer “vão para a direita, o quadro é aqui, o quadro é lá”. O quadro era em função do que a gente ia captando.

VPB — No *Mueda*, houve alguma direcção de actores?

RG — Não.

RS — **Mesmo nas cenas filmadas no interior do posto administrativo?**

RG — No interior, não. Não sabia o que os participantes iam fazer... Filmávamos uma vez só. Aquilo se passou praticamente em tempo real. Como os acontecimentos no interior do posto administrativo eram concomitantes com a parte externa e o público não via o que se estava passando na discussão interna, quando os actores faziam essa parte, representavam como se o público estivesse ali, o que é muito interessante teatralmente. Não foi para mim que eles representaram a parte interna; eles faziam mesmo assim. Nem sequer se ouvia a discussão do exterior.

É todo um conceito de teatro. Uma parte da acção passa-se no lado de fora, onde está o público; outra parte é representada no lado de dentro, onde não tem público. No entanto, eles representam a parte interna do mesmo jeito. Quando era parte interna, eu filmava e, depois, filmava a parte externa.

RS — No genérico do filme, aparece uma referência a Calisto dos Lagos¹³, creditado como autor da “direcção do drama e texto”.

RG — O Calisto dos Lagos é quem encena a parte teatral. Ele já tinha feito várias encenações da peça, embora não existisse texto escrito e fosse tudo falado. Ele era o responsável. Eu fiz questão de pô-lo como director da parte teatral. Estou filmando um teatro que tem um director. Embora não tenha texto escrito, a peça de teatro tem um director. Naquele momento, ele é responsável por manter a tradição da representação anual. O Calisto é uma figura interessante, que sabe mexer bem com a multidão.

RS — Ao ver *Mueda*, fica-se com a impressão de que inventaria uma série de formas de reconstituição da história, que passam pela própria reconstituição teatral, pelo documentário, pelos testemunhos e que, ao mesmo tempo, o filme suplanta, sintetiza e como que condensa todas essas formas. No meu entender, é um filme de síntese das possíveis formas de representação e figuração da história. Porquê essa congregação de formas de representação e figuração da história que acontece no filme? E em que sentido é operada essa síntese?

RG — Não tinha nenhum conceito apriorístico sobre o filme. Filmei uma matéria viva com uma ideia. A forma foi surgindo à medida que fui filmando e na hora da montagem, mas, aprioristicamente, não tinha nenhum modelo. Queria retratar aquele momento, um momento importante, um acontecimento.

Interessavam-me duas vertentes: a vertente principal era o facto de a encenação do massacre se repetir todos os anos no lugar em que este ocorreu. O massacre foi um acontecimento determinante, já que provocou a união dos diferentes movimentos revolucionários num só, a FRELIMO. Naquela altura, em 1960, existiam em Moçambique três movimentos revolucionários.¹⁴ Depois dos acontecimentos de Mueda, em que a população foi ingenuamente pedir a independência, esses três movimentos conseguiram reunir-se. Logo, a fundação da FRELIMO decorre precisamente do massacre como acontecimento. Então, esse era um ponto importante.

Outra coisa que me interessava muito era a visão dos participantes do massacre. Alguns tinham escapado e outros tinham perdido membros da família. Tinham morrido pais,

13 Calisto dos Lagos, autor da peça oral encenada na reconstituição popular e carnavalesca do Massacre de Mueda registada por Guerra, assim como corifeu, guionista e responsável pela direcção dramática de *Mueda, Memória e Massacre*.

14 A MANU (cf. nota nº 8), a União Democrática Nacional de Moçambique (UDENAMO) e a União Nacional Africana de Moçambique Independente (UNAMI).

tios e avós naquele massacre, mas os participantes faziam dessa cerimónia, pela sua importância, um acto de alegria e não uma manifestação lamurienta de tristeza e dor. É um espectáculo vital. Esse olhar dos próprios moçambicanos em relação ao massacre interessava-me muito. Eram as duas vertentes que eu tinha.

O problema histórico, para mim, não estava tão presente. Não estava preocupado com a forma de fazer ou em que vertente me inserir. Queria retratar somente essas duas vertentes: a importância do acontecimento e o lado lúdico do espectáculo sobre o massacre a que certas pessoas entre o público participante tinham escapado. Era só isso. E, evidentemente, queria dar um pouco de clareza sobre esses dois aspectos. Não sobre o aspecto lúdico porque achava que isso era dado pela imagem e pelo comportamento. Era, simplesmente, a importância do facto histórico a razão de existir desse espectáculo todos os anos, no mesmo local, como uma espécie de celebração do momento trágico que tinha resultado na independência de Moçambique. Era só isso que me interessava sob o ponto de vista histórico.

RS — É, então, um filme mais sobre a memória do que sobre a história do massacre? Refiro-me tanto à memória tal como é levada a cena na representação teatral como à memória daqueles que assistiram ao massacre e que testemunham nas entrevistas do filme.

RG — Não procurei traduzir cinematograficamente a lucidez do olhar histórico. Procurei dar essa lucidez através de depoimentos e olhares, da visão dos diferentes intervenientes, seja da visão do secretário ou chefe de posto que estava do lado dos responsáveis pelo massacre, seja da visão do próprio Pachinuapa, homem inteligente que se tinha tornado um quadro importante da Revolução e que também exercia cargos de governação no momento em Moçambique. Deixei que cada um expressasse essa lucidez; não procurei eu, enquanto cineasta, dá-la. A minha importância era escolhendo quem ia dar os depoimentos. Aí, já tinha o meu olhar sobre a questão histórica, mas a verbalização, a clareza ou a lucidez era depositada no olhar de cada uma das testemunhas e na maneira de contar de cada uma delas. É evidente que a escolha é uma decisão histórica. Se eu fosse pegar o Kaulza de Arriaga, a visão seria outra. Então, a escolha já era dirigida. Nessa escolha, está a minha posição em relação à questão histórica.

RS — *Mueda* é considerado como o filme fundador do cinema moçambicano...

RG — Não sei. O filme é a primeira longa-metragem de ficção, como a gente o rotulou, porque é, de facto, uma ficção. Diga-se de passagem que eu atribuí essa designação com muita naturalidade porque era importante para o momento histórico e para o próprio

caminho do cinema moçambicano, para que se tivesse a noção de que tínhamos a capacidade de fazer um filme de ficção, mesmo se com meios extremamente precários. Nós passámos fome; os alimentos não chegavam, não tínhamos que comer. Foi uma filmagem muito rápida — a filmagem da própria peça durou um dia e, depois, no dia seguinte, ainda conseguimos que se juntassem umas pessoas para fazer alguns planos. Não houve sequer duas representações; foi uma só representação completa e, depois, alguma outra coisinha. Não me lembro se alguma coisa interna foi feita, reconstituída, repetida ou não, mas foi muito rápido. E, depois, foram mais uns dias para recolher o resto das imagens. Não saberia dizer, mas acho que, desde que chegámos lá, na véspera ou na antevéspera da encenação, até terminarmos a rotação, devem ter transcorrido uma semana ou cinco dias. Foi um filme feito com a velocidade dos acontecimentos reais. Depois, conseguimos ter um dia especial com o Pachinuapa para ele contar o massacre. Foi uma filmagem com muito pouco tempo, mas importante porque deu aos quadros que estava formando em Moçambique a noção de que eles tinham a capacidade de fazer um longa-metragem. Então, pusemos “primeiro filme de ficção”. Tenho uma visão sobre a ficção e o documentário um pouco particular, que naquela época ninguém tinha e que ainda hoje é discutida, embora menos, já que parece que se está a chegar a esse consenso. Eu acho que não existe diferença entre documentário e ficção. Para mim, o documentário é uma vertente dramática. É daquele tipo de coisas que são muito simples, mas, ao mesmo tempo, muito confusas — se você pegar um garoto de sete anos de idade que vê cinema, ele detecta imediatamente, até se for de forma errada, o que é uma ficção e o que é um documentário. Na visão dele, ou são coisas que aconteceram de verdade ou coisas que estão sendo reconstituídas. Às vezes, não, já que os filmes começam a fundir muito o documentário com a ficção como métodos de captação da realidade. Para mim, o acto de enquadrar já é um acto ficcional — se me enquadrarmos desta ou daquela maneira, já estamos no território da ficção, a ficcionar. Já há uma intervenção na realidade quando você faz um plano. Não vejo a isenção do documentário ou o género como um olhar frio, distante, objectivo. Não há olhar objectivo. Tudo é ficção no cinema. Agora, há aspectos em que essa percepção que aparenta a ausência de intervenção é mais sensível. Então, quando parece que um determinado aspecto da realidade é tomado de forma isenta, não o é porque enquadrar é já seleccionar e ocultar. Escolher e mostrar uma coisa é já ocultar outras. Então, não há, para mim, diferença entre ficção e documentário. Defini *Mueda* como o primeiro filme de ficção moçambicano porque havia uma parte interpretada, visivelmente interpretada, logo, um lado ficcional. Antes da independência, tinham sido feitos filmes de longa-metragem, sobretudo documentários. Agora, depois da independência, acho que é o primeiro filme de longa-metragem de ficção. Por isso, definimo-lo como “a primeira longa-metragem da (na época) República Popular de Moçambique”.

RS — Dentro do processo político-cultural moçambicano desse período histórico e, particularmente, no contexto de fundação do INC, o filme poderia ser interpretado como fazendo parte da vontade de criação de um cinema nacional, de um cinema independente dos códigos estéticos do Primeiro e do Segundo Cinemas, aproximando-se, talvez, do Terceiro Cinema?

RG — Sem dúvida nenhuma. Era essa a intenção. Nesse sentido, havia a pretensão de que *Mueda* fosse o filme fundador do chamado “longa-metragem” em Moçambique, categoria que é também uma divisão completamente arbitrária e convencional que foi estabelecida ao longo da história do cinema. Era essa a intenção. Já tinham sido feitas muitas coisas, até no *Kuxa Kanema*, faziam-se documentários, faziam-se pequenas coisas de ficção, mas não havia nenhuma, entre aspas, “obra cinematográfica de longa-metragem” com a “nobreza”, também entre aspas, que propõe o longa-metragem em relação ao documentário ou ao curta-metragem. Havia, então, a intenção de fazer um filme fundador. Era esse o desejo que me fez fazer o filme.

VPB — Eu vejo mais um desejo seu que eles aceitaram e, depois, quando viram o filme pronto, não era o que eles desejavam. Por isso, é que entrevistaram.

RG — Mas não desejavam por essas razões que eu já expus. Não queriam que aquele filme fosse a visão que oficializasse — pelo facto do Pachinuapa ser um quadro importante da FRELIMO e estar uniformizado, o que dava um peso, o respaldo da autoridade — o acontecimento; não queriam que o filme fosse considerado a visão deles.

VPB — Alguém me falou, não me lembro quem, que eles esperavam que fosse um filme sobre o facto. E não é um filme sobre o facto; é um filme sobre a memória do facto. Aí é que entornou o caldo.

RG — Isso tem de perguntar para eles, para quem interveio nesse sentido. Esses foram os factos reais que aconteceram: eu fui autorizado a fazer o filme, não me perguntaram o que queria fazer, embora, claro, tivesse proposto a temática, e depois tiveram esse olhar sobre o filme. No Conselho de Ministros, discutiram entre eles, chegaram a essa conclusão, e me fizeram a proposta de trocar o Pachinuapa. Para eles, era delicado sob o ponto de vista político. Talvez tivesse algum tipo de fundamento, podendo afectar, por exemplo, as relações com Portugal devido à presença do antigo quadro colonial que decidiu ficar em Moçambique. Não sei bem porque não entrei no âmbito da questão. Aceitei o facto, mas disse que não queria fazer a troca pessoalmente. Disse-lhes: “Eu fiz o meu filme, eu não mexo nele”. Agora, o filme é deles; o produtor do filme é o Instituto

Nacional de Cinema. Não tenho direitos patrimoniais e não tinha nenhum contrato assinado dizendo que o meu *final cut* devia ser respeitado, não tinha nada. Eles podiam fazer o que quisessem. A única coisa que eu podia fazer era desautorizar a minha participação interna. Do ponto de vista legal, talvez nem isso pudesse fazer. Também não queria criar nenhuma área de conflito. Politicamente, não me interessava que aparecesse uma imagem pessoal minha mostrando que estava em desacordo com a FRELIMO, quando eu não estava. Para mim, era um importante factor. Não me interessava criar um conflito. Então, fiz a coisa de uma forma suave e a FRELIMO também se comportou comigo de uma forma muito suave e dialogada.

RS — Ao nível narrativo, parece-me que há três linhas: por um lado, a representação da encenação do massacre; por outro lado, as entrevistas, os testemunhos; por fim, no final do filme, toda uma série de planos que parecem querer representar o que era a vida no Moçambique independente. Há, nomeadamente, um plano em que a população de Mueda está a construir ou a reconstruir um edifício, há outro plano em que a população está a vir do trabalho comunitário nas machambas e uma cena em que crianças aprendem a ler numa escola. Havia da parte do Ruy também uma vontade de representar o que acontecia em Moçambique naquele momento, depois da independência?

RG — Nunca mais vi o filme, então, não me lembro em detalhe. Teria que revê-lo para poder fazer uma análise mais detalhada, mas possivelmente havia isso, que cabia na minha visão. Estava lá para isso. Como moçambicano, estava lá para isso.

Tinha opiniões políticas sobre como a área cultural devia ser tratada que estavam em desacordo com certas áreas de poder da FRELIMO que eram mais dogmáticas. Geralmente, isso acontecia ao nível dos segundos escalões. Eu tinha um respaldo muito bom no primeiro escalão. Tinha as minhas relações com o primeiro escalão da FRELIMO e aí encontrava todas as aberturas. Quando se cai no segundo e no terceiro escalões dos executores, as ideias vão-se fechando cada vez mais. Por exemplo, quando houve o Festival da Música,¹⁵ para o qual fiz uma série de documentários, uns dez ou doze que se perderam todos, fui filmar o ensaio-geral (no contexto do festival da música, foram seleccionados e levados para Maputo músicos de todas as regiões do País), onde estava a Graça Machel, a representante da cultura. Quando os participantes entraram no Estádio da Machava no ensaio preliminar, fiquei assustado. Entraram vestidos com as roupas das regiões e caminhando como se fosse uma marcha, todos enquadrados militarmente. Eu disse: “Que horror! Que é isso?!?...”. A Graça Machel mandou parar e disse: “O que é que

15 Primeiro Festival Nacional da Canção e Música Tradicional, realizado em 1980, em Maputo.

está acontecendo?... Não! Quero que entrem dançando!” Mandou sair todos e voltaram a entrar dançando. Quer dizer, a interpretação do segundo escalão era militarizar aquela apresentação, enquanto a Graça Machel disse que não se tratava disso.

Quando trabalhava em contacto com os quadros principais, era muito mais aberto; quando chegavam os outros, a coisa ficava desvirtuada. Há uma frase que alguém disse na época, julgo que o Ministro Cabaço¹⁶ ou o Ministro Veloso,¹⁷ um dos dois, com quem eu tinha mais contacto, uma frase muito sintomática do momento: “Nós aqui temos os ministérios. Quando morre o ministro, acaba o ministério” porque já não tem ninguém para substituir. E vinham, então, os quadros bitolados...

A cultura tem sempre esse problema com os quadros revolucionários. O poder revolucionário tem o poder de decisão em relação aos quadros culturais. Então, impõe ideias que por vezes não correspondem àquelas de quem de facto está num processo decisório directo. Há tanta coisa para decidir num país que nem o Ministro da Cultura pode estar por dentro de tudo o que se passa na esfera cultural. No caso, afortunadamente, a Graça Machel foi ao ensaio e teve tempo de ver e de corrigir o erro. Esse tipo de problemas acontecia muitas vezes.

Quando lidava com quadros do segundo escalão no Instituto de Cinema, tinha por vezes desacordos sobre a maneira de levar certos problemas. Quanto aos quadros principais, eram pessoas bem preparadas e não tive grandes problemas. Mas, era uma revolução. E as revoluções têm as suas necessidades estáticas e do momento, que são sempre limitadoras. Os quadros inferiores têm sempre muito medo do poder. Torna-se muito difícil questionar o poder. Eu tinha uma vantagem porque, sendo moçambicano, era um quadro cooperante de fora. Então, tinha muito mais espaço de liberdade, de questionar e de fazer coisas do que um quadro que tivesse as mesmas ideias que eu, mas que estivesse internamente lá para o resto da vida. Nessas situações, há sempre algum temor de certas atitudes.

RS — Foram essas dificuldades em levar para a frente o seu projecto dentro do quadro do Instituto de Cinema que fizeram com que tivesse decidido voltar para o Brasil?

16 José Luís Cabaço, antropólogo, sociólogo e Ministro da Informação, responsável pelo INC, entre 1980 e 1986. Cabaço é autor de uma obra notável sobre o processo de descolonização em Moçambique, *Moçambique, Identidades, Colonialismo e Libertação*. Cabaço José Luís (2010). *Moçambique: Identidades, Colonialismo e Libertação*. Maputo: Marimbique.

17 Importante figura da FRELIMO, Jacinto Soares Veloso foi Ministro na Presidência para os Assuntos Económicos depois da independência. É após um encontro entre Veloso e Jean-Luc Godard em Geneva que, a 9 de Dezembro de 1977, é assinado o contrato entre Sonimage, a produtora de cinema do cineasta suíço e de Anne-Marie Miéville, e o Governo de Moçambique que previa a criação da televisão pública moçambicana.

RG — Naquele momento, fiquei muito aborrecido com o corte do projecto das aldeias comunais, o que me fez desinteressar. Achei que não tinha mais nada a fazer ali naquele momento. Tinha posto uns quadros de cooperação que estavam funcionando bem, dentro das limitações dos orçamentos e do material. Fiz *Mueda* e, depois, achei que, naquele momento, não havia muito mais a fazer. Mas, mesmo depois, voltei muitas vezes. O Samora Machel me chamou várias vezes para fazer *Os Comprometidos*¹⁸ e outro filme, cujo material nunca foi montado, sobre um encontro de ex-participantes da Revolução, de quadros importantes, na Beira.

A filmagem do encontro foi muito difícil porque eram ex-quadros revolucionários militares, gente do povo, que, com a Revolução, não tinham tido cargos condizentes com a actuação que achavam que tinham tido durante o processo revolucionário — chefes de guerra, sem qualquer preparação, que só sabiam lutar e que se viram, de repente, numa situação de reconstrução do país. Manifestaram o seu desacordo e o Samora Machel teve um encontro com eles. Foi um encontro muito duro, pelo que eu pude perceber porque era tudo falado em dialectos vários e eu não falava nenhum, só um pouco de changane, ronga, que já esqueci muito. Em suma, não dava para seguir a conversa.

Quando cheguei à Beira e as pessoas que estavam lá, pessoas com caras assustadoras (*mimetizando*), com cicatrizes, que vinham para confrontar o Samora Machel, viram que o encontro ia ser filmado, disseram que não aceitavam. O Samora Machel pediu: “Ruy, sai com a equipe técnica. Esperem lá fora”. Esteve discutindo com eles a manhã inteira. À tarde, depois de almoço, disse: “Entrem e filmem”. Convenceu-os da necessidade de fazer o filme. Mas havia alguns que olhavam para a câmara com ódio... Não tenho a menor ideia do que falaram, do que reivindicaram e o filme nunca foi montado.

RS — Mas as imagens do filme foram conservadas?

RG — Se não desapareceram, existem. Filmei só durante um dia ou dois. O Samora Machel tinha mandado chamar-me para fazer esse documento. *Os Comprometidos* já tinha sido feito.

Tenho muita pena de não saber o que disseram no encontro. Não tenho a menor ideia.

18 *Os Comprometidos. Actas de um Processo de Descolonização (1982- 84)*, filme também ele marcado por uma complexa história material que evidencia a viragem autoritária do projecto político-cultural da FRELIMO. A esse respeito, cf. Schefer, 2020.

RS — E quando esteve em Maputo recentemente (em 2011, a convite do Festival Dockanema) não conseguiu descobrir essas imagens?

VPB — Não, não dava tempo.

RG — Possivelmente, estão lá, perdidas numa lata daquelas.

Já *Os Comprometidos* foi o resultado de uma semana de filmagem, em tempo ininterrupto. Fiz 26 horas de filme montado. É um documento enorme... Por causa da montagem, tive de voltar várias vezes a Moçambique, quando já estava no Brasil. Viajava, dava instruções, fazia um trabalho, voltava para o Brasil, seis meses depois ia lá de novo, via material, montava... Assim, conseguimos levar a bom termo essa montagem. Agora, o material nunca foi tocado.

RS — *Os Comprometidos* não deu origem a uma série de televisão?

RG — Nem de televisão, nem de cinema. É um documento que o Samora Machel queria que ficasse, que fosse registado. O Samora Machel tinha uma noção muito clara da importância da documentação. Achava que as coisas tinham de ser registadas e que tinham de ficar. A utilização desse material para cinema ou para televisão não o preocupava muito de imediato. Ele queria que essas imagens ficassem para a história. Depois, se era para cinema ou não, acho que isso não era importante para ele.

RS — Passou na televisão, em Moçambique, nos anos 80...¹⁹

RG — Deve ter passado, sim.

VPB — Sim, passou, mais do que uma vez.

RG — Não sei, nunca me falaram. Eram umas 26 horas.

VPB — Passou mais de uma vez. Depois, veio a Ike Bertels que remontou o material.

RG — Ike Bertels comprou o material bruto e fez uma montagem própria.

¹⁹ O material deu origem a uma série de televisão. Alguns episódios da série foram exibidos pela Televisão Experimental de Moçambique (TVE), imediatamente antes ou depois do telejornal, em 1985. Contudo, a emissão foi pouco depois suspensa. A este propósito, cf. Schefer, 2020.

RS — Para finalizar, como última pergunta, como integraria *Mueda, Memória e Massacre* no contexto da sua filmografia?

RG — Como um excelente momento da minha filmografia. Gosto do filme como ele é, como objecto cinematográfico. Para mim, é um momento extremamente satisfatório. Ponho-o ao lado de qualquer dos meus possíveis melhores filmes.

RS — E, em relação aos filmes que realizou depois, a sua permanência em Moçambique nos anos 70 mudou a sua concepção estética?

RG — Essas experiências mudam sempre as pessoas. Não deixa de ser curioso porque fiz *Mueda* logo depois d'*A Queda*, filme que já está nessa vertente. Inventei uma matéria de ficção para filmá-la de uma forma documental. No *Mueda*, não tive de inventar nada, a matéria já estava lá. Simplesmente, tive um olhar cinematográfico do documento, de como filmar um documento. Para mim, a ficção está sempre envolvida obrigatoriamente no teu olhar.

Para mim, foi uma excelente experiência. E não tive nenhum trauma em relação a essa experiência de cinema em Moçambique porque acho que foi um trabalho extremamente gratificante, embora difícil. A formação de quadros era algo que me interessava muito. Há uma certa lógica porque ainda hoje continuo a fazer cursos de cinema; é algo que me interessa muito. Sempre pensei em manter esse contacto, ainda que esporádico, como estava tendo, com Moçambique. Com a morte do Samora Machel, me desinteressei do processo moçambicano. A minha vinculação não era uma vinculação pessoal com o Samora Machel; era a visão do Samora Machel que me interessava. Nunca tive a menor dúvida que a sua morte se tratou de um assassinato. Na época, alguém perguntou ao García Márquez na minha presença se achava que tinha sido um atentado e ele saiu-se com a frase: “Avião de presidente, quando cai, é sempre um atentado”. Também tenho essa opinião. A partir daí, desinteressei-me pela política moçambicana. De qualquer modo, não teria ficado em Moçambique porque a minha vivência no exterior me desligou de muita coisa. Não era um espaço onde eu pudesse trabalhar sistematicamente, mas teria certamente tido uma continuidade de participação que deixei de ter. Via Moçambique como uma proposta pessoal; como uma proposta afectiva, evidentemente não.

Agradecimentos

Vavy Pacheco Borges, Olivier Hadouchi, Jorge Flores Velasco.

Biografia

Raquel Schefer é investigadora, realizadora, programadora e professora associada da Universidade Sorbonne Nouvelle. É doutorada em Estudos Cinematográficos e Audiovisuais pela Universidade Sorbonne Nouvelle, mestre em Cinema Documental pela Universidad del Cine de Buenos Aires e licenciada em Ciências da Comunicação pela Universidade Nova de Lisboa. Publicou *El Autorretrato en el Documental*, bem como vários capítulos de livros e artigos. Foi professora assistente na Universidade de Grenoble Alpes, docente nas Universidades de Paris Est — Marne-la-Vallée, Rennes 2, Universidad del Cine em Buenos Aires, Universidad de la Comunicación na Cidade do México e Elías Querejeta Zine Eskola, bem como investigadora convidada na Universidade da Califórnia, Los Angeles. Foi bolsista de pós-doutoramento da FCT no CEC/ Universidade de Lisboa, no IHC/Universidade Nova de Lisboa e na University of the Western Cape. É editora principal da revista de teoria e história do cinema 'La Furia Umana'.

ORCID ID: 0000-0002-6353-0688

Morada institucional: Université Sorbonne Nouvelle: Paris, Île-de-France, FR

Conversation avec Ruy Guerra par Olivier Hadouchi¹

Entrevista por Olivier Hadouchi

Investigador independente

Un regard de cinéaste attentif aux rapports de pouvoir

Ruy Guerra (RG) — Les rapports de pouvoir m'intéressent toujours. C'est quelque chose qui m'a marqué dans mon enfance. Depuis que je suis très jeune, je m'intéresse aux rapports de pouvoir. Dans l'amour, dans la société, c'est une base, une espèce de constante, même si ce n'est pas toujours très visible. C'est lié à mon parcours de vie, car durant mon enfance et ma jeunesse, j'ai été confronté aux problèmes coloniaux de l'époque, à Maputo. J'ai eu l'expérience de ce qu'était une colonie, étant fils d'un père colonial. En plus, la métropole était une dictature très rigide, ce qui rendait les choses beaucoup plus visibles, c'était très clair. Donc mon regard était très critique vis-à-vis de ce problème. Évidemment, je n'ai pas le point de vue d'un Jean Rouch ou d'un anthropologue. Je n'ai pas vu les films de Jean Rouch tournés au Mozambique, mais d'autres de ses films comme *Moi, un noir*. Nous avions un regard très critique, c'était un regard ethnographique, une sorte de « Us et coutumes des Bantous ». Un regard patriarcal, assez paternaliste, sympathique entre guillemets vis-à-vis des autres cultures, mais c'était toujours un regard un peu supérieur, observant ces « primitifs », ces pseudos barbares. Un regard gentil, mais très paternaliste et qui, moi, me crispe.

Les Fusils (Os Fuzis)

Olivier Hadouchi (OH) — Parlons de *Os Fuzis (Les Fusils)*.

Ruy Guerra (RG) — J'ai commencé par tourner *Os Cafajestes (La Plage du Désir)*. C'était un boom au Brésil. On l'a beaucoup associé à la Nouvelle Vague, ce qui est normal, car j'ai vécu à Paris au moment de la Nouvelle Vague. J'ai connu des gens, j'y ai participé un peu, pas en faisant des films, mais théoriquement. Donc c'est normal qu'on retrouve

1 L'entretien a été effectué en français chez Mme la Professeure Vavy Pacheco Borges à Paris en février 2012.

des éléments liés à la Nouvelle Vague dans *Os Cafajestes*. Tu sais comment le film *La Plage du Désir* a été, d'une certaine façon, découvert en France ? C'est par Godard. Il est passé au « Après Minuit », c'était un cinéma porno. Je vois bien Godard aller voir des films pornos. Ça cadre bien. Il a vu le film, l'a trouvé très intéressant et il en a parlé, c'est comme ça qu'il a été découvert en France, malgré le fait qu'il était passé au festival de Berlin, complètement inaperçu. C'est lui qui a attiré l'attention sur le film. Pour *Les Fusils*, j'ai d'abord voulu le tourner en Espagne, mais ce n'était pas possible. J'ai essayé de le faire avec un producteur grec mais il y a eu problème de censure, le scénario n'est pas passé. C'était une histoire avec des loups. Le film s'appelait *Les Loups* ; j'avais l'histoire dans un fait divers. Un petit groupe de soldats était resté en Espagne isolé, et il avait passé la guerre dans un petit bled. C'était une région où les loups descendaient en hiver, et les soldats défendaient la population avec leurs armes contre les loups. J'ai écrit un premier jet avec Pierre Pelegri, un ancien collègue de l'IDHEC, et Philippe Dumarçay. Quand je suis arrivé au Brésil, j'ai eu un grand succès commercial et critique avec *Os Cafajestes*. Le producteur qui était entré à la fin dans la production du film m'a proposé de faire un autre film. C'est une histoire qui n'est pas beaucoup en ma faveur, je l'ai racontée plusieurs fois. Le producteur est venu avec un roman sympathique qui se passait à Rio. Une histoire de prostitution, qui ne m'intéressait pas, [et] il avait de l'argent pour produire. J'ai essayé de lui proposer *Les Fusils* mais il ne voulait pas, et il souhaitait un film qui ressemble un premier, pour avoir un autre succès commercial. Heureusement, il m'a dit que les droits du film appartenaient à l'un de mes amis, auteur d'un roman, et a ajouté : « s'il sait que c'est pour toi, il les cédera plus facilement ». Je lui ai répondu, alors que nous étions dans un café vers minuit, une heure du matin, mais : « admettons qu'il ne cède pas les droits... Que fait-on s'il ne cède pas ? » Il a répondu : « mais il va céder les droits... ». Mais j'insistais : « Sinon on fait *Les Fusils*, d'accord ? ». Et je suis allé chez ce copain à trois heures du matin, l'auteur du roman qui s'appelait *Un Bouquet pour Luisa*. Je lui ai dit de ne pas céder les droits, quoique le producteur dise. Le lendemain, il m'a appelé pour me dire qu'il ne comprenait pas, que l'écrivain ne voulait pas céder. « Alors, on va faire *Les Fusils* ? ». « Oui, d'accord... ». Et c'est comme ça que j'ai fait *Les Fusils*. J'ai adapté et j'ai changé : les loups sont devenus des paysans, etc.

Et il y a autre chose, dont j'ai très peu parlé. Cela n'a jamais été enregistré.

Il y a un grand roman, une étude plutôt qu'un roman, *Os Sertões*, écrit par Euclides Da Cunha, devenu un grand auteur brésilien. Canudos était le groupe qui était avec Conselheiro, dans une république idéale et mystique, qui faisait des églises partout dans le Sertão, et était favorable à l'époque impériale. Il ne voulait pas que la république brésilienne et l'argent circulent dans la région. Le gouvernement a décidé de défaire ce village en révolution. Le régime républicain a envoyé une première expédition, avec un sergent et des soldats, qui furent massacrés, puis une deuxième plus consistante. C'est

seulement la quatrième expédition répressive a pu écraser la rébellion. L'auteur a participé, il était reporter pour ces événements. Il y a une première partie du roman qui étudie la mentalité, les caractéristiques des habitants du Sertão. Et moi, à partir de là, j'ai conçu une partie documentaire pour le film, et ensuite une partie de fiction. En m'inspirant du regard d'Euclides Da Cunha, j'ai trouvé une structure cinématographique où je commençais plutôt avec l'homme et la région, et petit à petit, une fiction, l'histoire se greffe là-dessus.

C'est grâce à *Os Sertões* que j'ai trouvé cette structure qui mélange le côté documentaire, le côté mystique, la vache sacrée, puis le côté fiction. La vache sacrée est un fait réel, un événement qui est arrivé en 1924. La vache n'a pas été mangée, ça c'est mon invention, mais l'animal a été vu comme une vache sainte. J'ai mélangé tout cela à partir d'une histoire qui se passait avec des loups, de la neige, à une histoire qui se passe dans un pays chaud à partir du regard d'un homme qui avait très bien étudié cette région. Et puis, j'ai eu une chance incroyable, je suis allé à Salvador da Bahia, où j'ai tourné, et j'ai trouvé un grand sculpteur, Mario Cravo, qui connaissait très bien la mentalité du Sertão, avec la différence entre la partie côtière et l'autre partie de la région. J'allais tous les soirs chez ce sculpteur, on est devenus copains, et il m'a beaucoup aidé à percevoir la mentalité des soldats qui venaient d'une région de la côte. J'avais un regard très aigu. Je me suis inspiré du regard d'Euclides Da Cunha et de longues conversations tous les soirs avec Mario Cravo, le sculpteur, qui m'a donné de précieuses informations pour que je comprenne bien la mentalité des soldats venus de la côte, différente de celles des habitants du Sertão. Avec tout cela j'ai pu faire *Les Fusils*. Et les gens étaient très surpris car j'étais au Brésil depuis peu de temps quand j'ai tourné *Les Fusils*. Arrivé fin 1958, j'ai tourné ce film en 1963 et je n'étais pas censé connaître aussi bien la région du Sertão et la mentalité... J'ai eu des collaborateurs anonymes qui m'ont aidé à avoir un regard plus aigu sur la région.

Le film était terminé juste au moment du coup d'Etat de 1964. Les diplomates choisissaient les films qui allaient à l'extérieur, dans les festivals. Un ami de la Cinémathèque m'a informé que le film ne passerait pas à cause du coup d'État et qu'il fallait vite l'envoyer à la commission en cours, même si le mixage n'était pas encore terminé.

À Cannes, Glauber Rocha et Nelson Pereira dos Santos se sont prononcés contre le coup d'État. Le régime a décidé d'être vigilant. Le régime allait-il accepter que *Les Fusils* soit envoyé au festival de Berlin ? Le film est passé à Berlin, mon producteur m'a appris que la commission l'avait validé.

Lors de la projection devant la commission, composée de militaires, l'un d'entre eux a déclaré qu'il s'agissait d'un film de mâle. Les autres se sont tus, ils n'ont sans doute pas voulu passer pour de petits pédés ou je ne sais pas quoi (sourire de Ruy Guerra) dans leur tête. Le film est passé à cause de cela. Ce sont des choses qui arrivent, de petites histoires marrantes.

Vavy Borges (VB) — Il existe deux versions du film *Les Fusils*.

RG — La version plus courte est celle de mon producteur. Dans un livre, il a affirmé que son plus grand regret était d'avoir coupé le film. Jusqu'à sa mort, il y a une dizaine d'années, nous sommes restés amis. Il a aussi produit *Le Dieu Noir Et Le Diable Blond* et il avait une façon de concilier les metteurs en scène qu'il aimait le plus. Il aimait dire : « Mes metteurs en scène préférés, c'est Glauber dans le ciel et Ruy sur la terre ».

Dans son livre, il raconte que tout le monde prétendait que le film allait être un échec, alors il a coupé des séquences : la partie la plus documentaire, la plus inspirée de Euclides da Cunha, avec les paysages humains du Sertão et le moins d'intrigue et d'action. Nous avons trouvé un terrain d'entente. Au Brésil, il pouvait montrer la version coupée, mais sans ma signature comme réalisateur au générique, et la version la plus longue pouvait circuler à l'étranger, au festival de Berlin et ailleurs. J'avais expliqué que je ne signerai pas la version coupée, car j'ai réalisé un film *Les Fusils* et pas deux. J'avais oublié que j'avais signé le film comme réalisateur mais aussi comme scénariste et comme monteur. La version coupée n'a pas de nom de metteur en scène, mais mon nom apparaît comme monteur et scénariste.

Le producteur a respecté cela, mais comme il n'avait pas d'argent, il a coupé dans le négatif et non dans l'internégatif. Tout à fait par hasard, Claude Antoine s'occupait de la distribution de films brésiliens en France et il a pris le film, qui était déjà passé à Berlin. Je ne sais plus comment et pourquoi, mais quand l'équipe travaillait sur les sous-titrages français du film, j'étais de passage à Paris, on m'a contacté. J'ai indiqué que c'était la version coupée, qu'il ne fallait pas montrer celle-là, qui avait été coupée sur le négatif. Le distributeur Claude Antoine m'a informé qu'une copie complète existait en Tchécoslovaquie, et on a utilisé cette copie, internégatif. La copie coupée circule toujours. Il y a même depuis 2016 ou 2017 une copie restaurée par la Cinemateca Brasileira. Moi, j'avais vu une copie 16 mm qui était originale, et le négatif avait été coupé, donc il faut regarder la bonne. La version coupée à vingt minutes de moins et mon nom n'apparaît comme réalisateur au générique. La chaîne ARTE a restauré le film, mais elle l'a fait sur la version coupée.

OH — Vous n'avez pas souvent parlé de cette référence à Euclides da Cunha pour *Les Fusils*.

RG — Tu m'avais demandé de raconter la genèse du film, donc j'en ai parlé.

On parle du talent comme d'une chose inhérente, on naît avec, etc. Ça m'agace beaucoup. Ce n'est pas du tout ça. C'est un long travail, un acquis d'informations, de regards, d'études, de recherches. Et après tu mélanges tout cela de façon consciente et parfois

cela vient d'éléments conscients, un savoir que l'on avait sans en être conscient. Je déteste que l'on pense que j'arrive au Brésil, et que j'ai une perception fine grâce à mon talent, qui me permet d'aller très loin dans la réalité du pays. C'est par hasard, c'est du travail, de la recherche, de l'étude, tu comprends.

OH — L'artiste crée les conditions de cela ? Ce n'est pas une histoire de talent.

RG — Non ce n'est pas une question de talent. Il y a des gens talentueux qui n'ont rien fait dans la vie parce qu'ils pensent qu'ils peuvent faire sortir plein de choses à l'intérieur d'eux-mêmes. Derrière ce qu'on appelle le talent, il y a du travail, de la recherche, de la persévérance.

Autour de *Loin du Vietnam*

RG — Chris Marker aimait beaucoup *Les Fusils*. Il m'a appelé lors de mon passage à Paris, et proposé de participer à *Loin du Vietnam*, qui était déjà presque terminé. C'était une chose très improvisée. Je ne me souviens plus s'il m'avait montré des extraits de ce qui avait déjà été tourné par d'autres : les passages de Godard, de Varda... Ça m'a surpris qu'un film, fait en France, sur le Vietnam, nommé *Loin du Vietnam*, ne parle pas de la présence française en Indochine. Les Français venaient de sortir de l'Indochine à cette époque-là. Il y avait eu la fameuse bataille de Dien Bien Phu. Comme se fait-il que des Français qui font un film sur le Vietnam mais ne touchent pas à la présence et à la colonisation françaises ?

J'ai improvisé une histoire avec Philippe Dumarçay, très rapidement, une histoire qui n'avait pratiquement pas été écrite, juste un brouillon. C'était la rencontre, en Bretagne, d'un officier français qui venait de l'Indochine, qui avait l'expérience de l'Indochine, qui croisait un soldat américain qui allait en Indochine. Les deux se rencontraient en Bretagne, ils se saoulaient la gueule, une nuit, ils discutaient, etc. Et tout ça se terminait d'une manière ridicule avec l'Amérique qui se noyait et tenait, on était en Bretagne, un artichaut à la main, en faisant le geste de la statue de la Liberté (Ruy Guerra fait le geste, lève le bras en faisant mine de tenir un artichaut). Et le film n'a pas plu. Je dois dire que d'un point de vue esthétique, le film n'était pas très bien fait, ce n'était pas un petit bijou cinématographique, mais il disait ce qu'il avait à dire. Quand même... Les cinéastes français ou les cinéastes qui exprimaient un regard à partir de la France devaient dire : nous avons été en Indochine avant les Nord-Américains, et nous avons joué un rôle qui n'était pas très sympathique là-bas. Ce sont des choses qui arrivent.

VB — Ruy est toujours très politique, mais jamais didactique. Ce n'est pas un cinéma militant, à mon avis. J'étais étonné de ne pas voir le film de Ruy Guerra dans *Loin du Vietnam*. Était-il trop long ? J'ai contacté Chris Marker qui a commencé par me dire qu'il trouvait *Les Fusils* l'un des meilleurs films qu'il avait vu. C'est la dame qui n'a pas voulu le garder dans le montage final, m'a-t-il dit. Or Noël Burch m'a appris que la dame c'était Jacqueline Meppiel.²

RG — Ce film (*Loin du Vietnam*) est un alibi pour la conscience française. J'ai une sympathie pour le parti communiste et les communistes, mais je n'ai jamais adhéré, même si j'ai eu de nombreuses propositions. Travaillant dans l'art, je ne veux pas me soumettre à des impératifs tactiques, je veux garder un regard ouvert. Je ne peux pas me soumettre. Quand *Loin du Vietnam* est sorti, j'ai vu que mon film n'y était pas. Chris Marker n'a pas eu la gentillesse de me passer un coup de fil, rien.

VB³ — Au téléphone, Marker m'a confié que cela lui faisait de la peine jusqu'à maintenant, et il continuait à dire que c'était à cause de la dame (la monteuse Jacqueline Meppiel) qui le film de Ruy Guerra n'avait pas été retenu.

Os Deuses e os Mortos (Les Dieux et Les Morts)

RG — C'est sans doute le film que j'ai fait le plus librement, du point de vue esthétique. Je n'avais pas de scénario, j'avais une histoire. Entre le moment où on a décidé de faire le film et celui où il a été terminé, quatre mois se sont passés. On a décidé de faire le film avec Paulo José et sa femme de l'époque, une très grande actrice. J'étais à Paris à ce moment-là, j'ai pris l'avion avec eux, je suis rentré avec eux, nous avons décidé de faire un film autour du cacao, sur les rapports autour de cela. C'était en 1970. C'était l'époque de la répression la plus dure. L'époque du général Médicis, de la lutte armée. Donc je ne pouvais pas avoir un langage très clair. Les films de cette époque-là sont très allégoriques, c'est le moment où les films ne peuvent rien dire, où il faut tout cacher, avec des sous-entendus, etc. J'ai fait une liste de séquences, le scénario était composé

2 Jacqueline Meppiel était une monteuse française ayant travaillé sur de nombreux films militants comme *J'ai Huit Ans* (Yann le Masson et Olga Poliakoff, 1961), *Loin du Vietnam* (Collectif, 1967), *Festival Panafricain d'Alger* (William Klein, 1970) et de nombreux autres. Elle a vécu et travaillé à Cuba, où elle a enseigné le cinéma, et elle est morte à La Havane en 2011.

3 Vavy Pacheco Borges est revenu sur cette question, en intégrant des hypothèses émises lors de notre conversation avec Ruy Guerra autour de *Loin de Vietnam* dans son ouvrage monographique : *Ruy Guerra: Paixão Escancarada* paru aux éditions Boitempo (São Paulo, Brésil) en 2017.

d'une page. Je suis allé au sud de Bahia, dans la zone de production du cacao. J'ai fait des repérages, en traçant un cercle à tout ce qui était à 40 minutes de voiture. J'ai trouvé un producteur, on avait prévu de tourner en sept semaines, je suis retourné à Rio mais je n'ai pas eu le temps de chercher de l'argent. On avait une date de tournage fixe et dix mille mètres de pellicule, une équipe que je devais aller rejoindre. J'étais retenu pour trouver de l'argent, même si c'est surtout Paulo José qui s'occupait de ça. Après, je suis allé sur place avec l'équipe. Tous les jours, je me levais à quatre heures du matin, j'allais sur les lieux du tournage. On n'avait pas d'ordinateurs à l'époque, je prenais ma machine à écrire, je commençais à écrire la scène du jour. Tac tac tac. C'étaient toujours de longs plans-séquences. Arrivé à sept heures, huit heures, je disais : « on va tourner là, c'est la scène... ». Les acteurs demandaient le texte, je répondais qu'il allait arriver plus tard. Après le déjeuner, je leur ai passé le texte. Mais c'étaient des mots auxquels je tenais beaucoup, empreints d'un esprit shakespearien. Un langage un peu épique, shakespearien. On tournait des plans-séquences. Le lendemain, même chose. C'est comme ça que le film s'est fait. Faire des repérages, établir une ligne... Mais c'était facile, ça sortait facilement. À l'époque j'avais beaucoup de facilités pour écrire ce genre de textes inspirés de mes lectures de classiques portugais. Comme je savais ce que voulais dire, ça sortait facilement. Ça me prenait quand même de cinq heures du matin jusqu'à midi. J'avais sept heures pour écrire. Je faisais de la mise en scène et je calais. Les acteurs n'avaient pas le temps de savoir par cœur. Même quand j'avais le texte plus tôt, je ne leur donnais pas. Une assistante leur soufflait les mots. On tournait sans le son.

Et puis, j'avais un caméraman extraordinaire, Dib Lutfi. C'était un caméraman extraordinaire, donc je pouvais tourner à la main, en caméra portée. Le film a été entièrement fait à la main, sauf un plan. Une espèce de photo de famille. Un plan tourné sur un pied. Ce plan est un peu tordu. Comme si je ne savais plus travailler avec un pied (rires). Le seul plan qui n'a pas été fait à la main n'est pas très juste.

Une des choses les plus difficiles pour les acteurs, même au théâtre, mais surtout au cinéma, c'est de s'écouter. J'aime avoir l'expérience d'un acteur pour mieux savoir les diriger en tant que metteur en scène. Je viens de faire un petit film où je joue un petit personnage. Le plus difficile, c'est d'écouter l'autre. C'est de n'est pas d'attendre seulement pour dire son texte mais d'écouter l'autre. Comme les acteurs ne connaissaient pas le texte, ils étaient obligés de s'écouter et ils avaient une espèce d'angoisse de voir s'ils allaient être capables de dire un texte qu'ils avaient lu deux ou trois fois et ne savaient pas encore par cœur. J'estime qu'au niveau de l'interprétation passe une certaine inquiétude transparait, ce qui était très bien pour servir l'histoire. Les acteurs ne peuvent pas penser au texte qu'ils vont débiter parce qu'ils ne le connaissent pas, et ils doivent s'écouter. De temps en temps, ils connaissaient un peu mieux le texte. Et j'aime bien le résultat au niveau de l'interprétation. Quand on sait son texte par cœur on n'écoute pas

l'autre, on attend seulement le moment de dire son texte. Je pousse à l'extrême, bien sûr, mais il y a un peu de ça quand même.

A Queda (La Chute)

RG — C'est la continuation des *Fusils*. Il y a des morceaux de ce film dans *La Chute* dans des scènes qui sont comme une mémoire des personnages. J'ai repris des personnages du groupe militaire des *Fusils*, qui n'ont pas de passé mais qui ont la mentalité du littoral, les personnages joués par Nelson Xavier & Hugo Carvana. Les mêmes personnages soldats transposés à Rio de Janeiro, dans une autre situation. Le personnage principal s'est marié avec la fille d'un grand entrepreneur en pleine ascension, qui a donc un certain pouvoir. J'ai profité des travaux de construction du métro dans la partie centrale de Rio. Le grand-père est chargé de la construction d'une partie du tronçon, il voit les choses en grand, c'est la vision ambitieuse des militaires de l'époque. Mario s'est marié avec la fille d'un entrepreneur, c'est une espèce de contremaître sur le chantier.

L'un de ses copains, Carvana, a eu un accident, une chute. Le film commence par ça : il tombe et meurt. Mario essaie de s'occuper de sa femme, mais ça ne marche pas du tout, c'est l'échec. C'est l'époque du Brésil qui veut voir les choses en grand. Les militaires pensaient créer un boom au Brésil. J'aime bien ce film parce que je mélange plusieurs éléments de langage.

Depuis *Os Cafajestes*, je glisse de petites parties documentaires. Pour la partie des grands entrepreneurs, je la traite avec des photos figées avec les dialogues. Une partie documentaire et une partie fictionnelle. Il y avait un jeune gars qui était dans le film, avec un visage souriant. Avec un sourire candide... Il ne se posait pas de questions. Il me disait : « nous ici, dans cette ville, nous n'avons rien à raconter, rien à dire, avec un sourire très candide, c'était étonnant ».

J'ai mélangé cette façon de tourner sans démarcations, sans dialogue écrit. Il y a une des scènes qui est peut-être, j'estime, une des plus belles que j'ai jamais tourné, un plan-séquence. Une maison qu'ils sont en train de construire un dimanche, avec l'aide des copains. La femme a une expression de rage parce que son mari est toujours soumis à son père à elle. Une interprétation extraordinaire. Je n'y suis pour rien, uniquement parce que je sais faire et que la motivation y était. Autrement, la caméra se déplaçait et tournait. C'est une scène splendide. Cette scène-là, pour moi, vaut le film. Mais j'aime bien ce film.

VB — Il y a deux plans-séquences qui sont très montrés au Brésil. Celui qu'il vient de décrire et un autre dans *Les Dieux et Les Morts*.

RG — Un plan-séquence qui commence sur la place, se poursuit dans une grande salle, une scène immense... Et j'essaie d'échapper aux plans-séquences, mais comme dit le scorpion : c'est dans ma nature.

Ópera do Malandro

RG — On dit des choses qui sont à moitié vraies. Je donne la base, pas la vérité totale. Je dis que j'ai découvert le côté merveilleux du cinéma avec les comédies musicales des années 40, quand j'étais au Mozambique. Hier, je me rappelais, avec Paul Seban que j'avais connu à l'IDHEC, que j'avais vu quelques comédies musicales portugaises et surtout nord-américaines. J'avais vu seulement quelques films européens, un ou deux films du néoréalisme italien, un film français, un film brésilien (*Pureza*), et c'était tout, avant de venir en France étudier à l'IDHEC. Donc j'avais surtout vu des films nord-américains. J'ai toujours déclaré avoir vu beaucoup de comédies musicales américaines, à l'époque de la guerre, avec le soldat, la petite fille, ces choses-là, et aussi des classiques américains.

Quand j'ai voulu faire *Ópera do Malandro*, je savais qu'il était difficile d'échapper au cinéma américain, car à cette époque, c'était un genre typiquement américain, d'autres avaient quelques films de comédie musicale, ici et là, Demy en a deux. Mais le cinéma américain possédait cette tradition avec Broadway.

Je suis parti d'un concept très simple, j'ai fait un film basé sur le regard du spectateur qui avait vu des comédies musicales américaines, j'ai profité de cela. J'ai essayé de retourner cela comme une chaussette que l'on mettrait à l'envers. J'ai décidé de faire un film sombre, noir dans le sens de l'image, avec des endroits qui ne soient pas nobles, c'est pour cela que j'ai fait une scène qui se passe dans une pissotière. Avec des restes d'éclairage, pas un éclairage direct sur la scène.

Il y a une chose dont personne ne se rend compte c'est que tous les décors ont été conçus en noir et blanc, comme des eaux fortes. Je voulais faire un film qui contredit l'imagerie américaine, avec toujours des endroits luxueux, des beaux parcs, des salons, de belles lumières, en choisissant plutôt des éclairages sombres, très noirs.

Bob Fosse a commencé à faire des découpages, sinon, la comédie musicale, c'était le point de vue de la scène de Broadway, des plans séquences. J'avais une équipe assez importante et un très bon budget pour le cinéma brésilien, le plus cher de l'époque, avec l'aide de Marin Karmitz.

Tout a été construit et reconstruit, sauf une scène de football dans un décor réel. Nous n'avions aucune expérience de film musical, donc c'était très artisanal de ce point de vue là. 14 semaines de tournage, un groupe pour les acteurs, les danseurs... Les chansons ont

été écrites par Chico Buarque, et les arrangements ont été faits au fur et à mesure. Comment adapter les images aux arrangements ? C'était une surprise à chaque fois. J'avais préparé des esquisses, des petites idées de mise en scène, qui ont été développées au fur et à mesure. La dernière scène que nous avons tournée était celle qui se passait dans une pissotière. Nous en étions très fiers. Elle avait des jeux de miroir et il fallait construire deux décors pour effectuer une traversée des miroirs. C'est une belle chanson d'amour dans une pissotière.

Travailler avec des romanciers

RG — J'ai travaillé avec Chico Buarque ou Gabriel García Márquez. Le travail avec chacun d'eux est très différent. Chico Buarque ne veut rien savoir du côté cinématographique, il s'est mis à l'écart pour *Estorvo*. Pour *Ópera do Malandro*, il était plus présent, a écrit les dialogues, nous avons travaillé avec un spécialiste et un scénariste, Orlando Senna. Pendant six mois nous avons travaillé l'écriture, mais on discutait beaucoup d'autres choses aussi. Je passais le soir à 14 heures chez lui, et on travaillait en parlant de plein de choses.

Avec García Márquez, c'était différent. J'ai pris une nouvelle de son recueil *L'Amour au Temps du Choléra*. On a travaillé ensemble, il devait écrire les dialogues et ils tardaient à venir. Je lui ai rappelé que je devais commencer à tourner dans 15 jours et que j'attendais les dialogues. Il m'a dit : « il y a trois solutions, choisis une des trois. Sois-tu écris toi-même les dialogues. Sois-tu reportes ton tournage à plus tard. Ou tu prends un avion et on écrit ensemble les dialogues ». J'ai décidé de venir le voir. Et on a écrit les dialogues en 4 jours dans sa maison de campagne. J'avais écrit un passage et il m'a dit : « ça personne ne croira que c'est toi, on dira que c'est du García Márquez, et c'était vrai ».

Quand il a vu le film, il a dit : « dans une scène, je pensais que le lit était pas à droite mais devait être à gauche, je ne l'avais pas imaginé comme ça ». Il n'avait pas vu les décors.

Quand j'ai fait *O Veneno da Madrugada*, j'ai chamboulé toute l'histoire, je me suis demandé quelle allait être sa réaction, car il m'avait fait entièrement confiance. Je lui ai envoyé quelques photos pendant le tournage, mais je ne lui avais pas donné le scénario à lire. Je savais qu'il avait aimé car il a dit à Eric : « Ruy a massacré mon histoire mais il a fait un très beau film ». Le lendemain, quand il m'a téléphoné, il m'a dit qu'il avait beaucoup aimé le film et que si on avait écrit le scénario ensemble cela aurait été exactement comme cela. J'ai changé certains rapports de famille, l'histoire se passe en une seule fois... Pourtant il a dit que si nous l'avions écrit, ça serait exactement ça. Et ça fait énormément plaisir. Dommage qu'il soit si malade.

Cinéma & politique en Amérique latine

RG — On est très liés à la matière. Je crois qu'on est très liés au concret. Il faut que la matière soit vivante. On soumet les idées abstraites à la vie quotidienne. Parfois tu écris un dialogue, tu as une idée importante. Tu écris et ça sonne faux car ce personnage ne dira pas cela. Même si c'est un personnage de professeur, ça devient « téléphoné ». Qu'est-ce que c'est un film didactique ? Moi je ne suis pas contre les films didactiques. Le didactisme, c'est prendre les lignes les plus claires pour exprimer une idée. C'est ça le didactisme. En enlevant les contradictions internes pour que le propos soit clair. Or nous, nous ne voulons pas enlever les contradictions internes. On risque d'être moins clairs parce que les contradictions internes que le personnage et les situations apportent peuvent rendre le propos plus diffus. Mais « on ouvre pas mal ». C'est une expression portugaise et brésilienne. On ne renonce pas à une certaine qualité de pensée, une chose du réel et du concret. Les contradictions internes, il faut qu'elles soient présentes. Les auteurs didactiques ont une chose à dire et vont à l'essentiel. C'est beaucoup plus clair, mais ce n'est pas vivant.

Le cinéma militant ne dit jamais quelque chose qui est contre son discours et son propos central. Le cinéma politique vient avec certaines contradictions dans les personnages, ce qui les rend vivants. Le cinéma militant est plus didactique. Nous, on présente des contradictions internes, c'est important. Pour le cinéma militant, la vérité est celle-là, et tout ce qui va contre la vérité est à combattre ou écarter.

Bien sûr, je veux que mon propos soit clair, mais je ne cache pas les données qui sont contre le discours militant et qu'il faut présenter.

Je ne pense pas qu'un film puisse provoquer un changement politique. J'ai pensé et je pense toujours que le cinéma est un moyen de transformation de l'être humain, de façon très forte. Mais je n'ai pas les illusions des années 1960. Si je les ai eues, je ne sais... je ne suis pas sûr d'avoir eu ces idées-là. Peut-être un petit peu. Mais je continue de croire que le cinéma est un moyen de transformation culturelle, de transformation très très forte de l'individu. Je vois un film, je me souviens d'une image, d'un propos, qui marque pour la vie. Par exemple, je viens de revoir *The Night of the Hunter*, que j'adore, de Charles Laughton. Cela faisait plus de trente ans que je ne l'avais pas vu, mais j'avais quelques images en tête. Elles étaient exactement comme dans mon souvenir. La trame, je ne m'en souvenais pas très bien, ni comment le film se finissait, parfois comme de revoir un film que je n'avais pas vu. Mais il y avait cinq ou six images qui m'étaient restées de façon très claire, et une image générale un peu abstraite. Il ne faut pas être naïf sur la capacité d'intervention du cinéma, mais un film peut avoir une très grande influence à un moment donné. Pourquoi tu aimes un tableau de Van Gogh et tu en gardes l'image pour toute la vie ? Ou les paroles d'une chanson, le vers d'un poète ? Rimbaud, « par

délicatesse, j'ai perdu ma vie ». Pour moi, c'est un guide pour le reste de ma vie. Il y a des choses comme ça. Je ne me souviens pas des autres vers de ce poème de Rimbaud, juste ce vers. Cela peut être une image dans un film. Quelque chose qui te touche, te marque, te transforme pour toute la vie.

Quand je fais un film, je pense d'abord au plaisir que ça me fait. J'adore tourner, j'aime créer des images.

Remerciements

Ruy Guerra, Vavy Pacheco Borges, Raquel Schefer, Jorge Flores.

Biographie

Olivier Hadouchi est programmateur et chercheur indépendant basé à Paris, il a étudié la littérature (BA, Sorbonne Paris IV) et le cinéma (PhD, Sorbonne Nouvelle Paris 3). Il a publié des textes dans des revues académiques comme *Third Text* (sur Festival Panafricain d'Alger de William Klein) ou *L'ordinaire latino-américain* (sur des films autour de la mémoire des dictatures dans le Cône Sud). Et a collaboré à la revue *CinémAction*, à des ouvrages collectifs (sur Ruy Guerra, les Non-Alignés, les anciens étudiants du tiers-monde à la FAMU ou à l'école de Lodz), à des catalogues d'exposition comme « *Southern Constellations : the Poetics of the Non-Aligned* » édité par Bojana Piškur à la Moderna Galerija (Ljubljana). Il a publié un livret « *Images of Solidarity with Algerian Revolution (by Yugoslav reporters)* » pour la collection « *Non-Aligned Modernisms* » (ed. by Zoran Eric) du MoCab (Belgrade), et un essai sur Kinji Fukasaku (Un cinéaste critique dans le chaos du XXe siècle). Il a été commissaire pour des cycles (film, vidéo), des programmes pour des festivals (PCMMO, CorsicaDoc), des centres d'art ou des musées comme Gulbenkian ("Enfants d'empires défaits) ou le ZdB ("Tricontinental", Lisbonne), la Reina Sofía (« *Tricontinental – Cinema, Utopia and Internationalism* »), le Jeu de Paume (« *Échos des Résistances Algériennes dans le monde* » en dialogue avec l'exposition de Zineb Sedira), « *Repenser 1968 mondial* » (Festival Amiens et Bandits-Mages), « *Film and the Algerian Revolution* » (co-commissariat avec Adel Ben Bella pour les Universités Brown et Columbia).



Ruy Duarte de Carvalho na
rodagem de Nelisita. © João Silva.
Foto cedida por Rute Magalhães

Coleção ICNOVA

Eds.
Rita Chaves
Maria do Carmo Piçarra

Nazir Ahmed Can

Ruy Duarte de Carvalho
e o problema da tradução

*Ruy Duarte de Carvalho
and the problem of translation*

Raquel Schefer

The representation of ritual
and cinema as a ritual in
revolutionary Mozambique.
Ruy Guerra's *Mueda, memória
e massacre*

*A representação do ritual
e o cinema como ritual no Moçambique
revolucionário. "Mueda, memória
e massacre" de Ruy Guerra*

Inês Ponte

Uma abertura à Experiência:
Ruy Duarte de Carvalho
e a fotografia ao longo do seu
projeto etnográfico sobre
os pastores Ovakuvale do Sul
de Angola

*An openness to Experiment: Ruy Duarte
de Carvalho's anthropological field
photography in rural Southern Angola
and its archival reusages*

Rita Chaves

Ruy Guerra, a poesia entre
os seus

Ruy Guerra, the poetry among his people

Maria do Carmo Piçarra

Ruy Duarte de Carvalho:
Um cinema da palavra
partilhado para recriar
narrativas sobre o "observado"

*Ruy Duarte de Carvalho: A shared
cinema of the word to recreate narratives
about the "observed"*

Júlio Diniz

Ruy Guerra, entre imagens,
palavras e sons

*Ruy Guerra, between images,
words and sounds*

Alexandra Santos

Visitando pastores com Ruy
Duarte de Carvalho: uma
perspectiva africana
sobre o progresso, a natureza
e o nosso futuro comum

*Critique of the Western technological
hegemony and neo-animism in Ruy
Duarte de Carvalho*

Vavy Pacheco Borges

Ruy Guerra, um animal político

Ruy Guerra, a political animal

Sofia Afonso Lopes

O exercício de colocação.
Sinais misteriosos... já se vê...

*The exercise of self-questioning
and self-placement in Ruy Duarte
de Carvalho's oeuvre*

Prisca Agustoni Pereira

Uma visita ao ateliê do poeta

A visit to the poet's studio