

Revista Mídia e Cotidiano
Artigo Seção Livre
Volume 13, Número 3, dezembro de 2019
Submetido em: 10/07/2019
Aprovado em: 23/11/2019

Guerra e amizade: o movimento pendular bala-buzio no curta-metragem de José Luiz Sol de Carvalho

War and friendship: a bullet-conch pendulum-like movement in José Luiz Sol de Carvalho' short film

Anna Paula Soares LEMOS¹
Joaquim Humberto Coelho de OLIVEIRA²

Resumo

Neste artigo, os desencontros entre o que se vê e o que se entende conectam-se na escrita sobre o curta-metragem *O Búzio*, do cineasta moçambicano Sol de Carvalho. As imagens no filme recobrem-se de camadas de sentido afrontosas à lógica textual. Provoca-nos, inevitavelmente, surpresa semelhante à causada pela tela de Magritte com a imagem mostrando o que a legenda nega. O filme moçambicano parece repetir o artifício, no entanto o faz ao modo das transfigurações. A bala, por exemplo, é desdita como projétil fatídico na presença do búzio que nos lança na sorte vindoura. E, no mesmo rastro imagético, o futuro esperançoso se inscreve na superfície da cápsula de pólvora. Amalgamadas, utopia e violência articulam-se pelo princípio da guerra. Amplia-se, assim, o cenário do local e do tempo históricos para o comum das experiências humanas. A violência evidenciada como medida do humano recondiciona os projetos de futuro sob o signo da desconfiança, perpetuado nos vários jogos de transfigurações expostos no documentário e assimilados ao movimento pendular bala-búzio.

Palavras-chave: Violência, Imagem, Curta-Metragem, *O Búzio*, Sol de Carvalho.

Abstract

In this article, the differences between what we seen and what we understand connect in the writing about the short film *O Búzio*, by Mozambican filmmaker Sol de Carvalho. The images in the film are characterised by layers of meaning that do not fit into textual

¹ Doutora e Mestre em Literatura Comparada na Faculdade de Letras - Depto. de Ciência da Literatura da UFRJ, integra o grupo de pesquisa Formação do Brasil Moderno: literatura, cultura e sociedade. Atualmente é Professora Adjunta 1 do Programa de Pós-Graduação em Humanidades, Culturas e Artes. É também professora dos cursos de graduação em Jornalismo e Publicidade e Propaganda. E-mail: annapaulalemos@gmail.com

² Mestre em Filosofia pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (1992) e Doutor em Filosofia pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (2000). Atualmente é professor do Programa de Mestrado e Doutorado Interdisciplinar: Humanidades, Culturas e Artes - UNIGRANRIO; professor da Escola de Ciências Sociais e Aplicadas – Cursos de Direito – e da Escola de Ciências da Saúde – Curso de Psicologia – da UNIGRANRIO; professor do Curso de Direito do UNIFESO. E-mail: jhumbertoo@uol.com.br

logic. This inevitably make us react with surprise similar. Such reaction is caused by Magritte's screen with the image showing what the caption denies. The Mozambican film seems to repeat this trick. However it achieves this by adopting a transfiguration mode. The bullet, for example, is denied as a deadline projectile when it is confronted by the conch, which reveals us the fortune that awaits for us. Following the same imaginary trail, a hopeful future can be read in the surface of a gunpowder capsule. The principle of war articulates amalgamations, utopia and violence. In this way, the scenery of the historical place and time is expanded and it reaches the common aspects of human experiences. Violence, which is portrayed as a human measure, reshapes projects of the future under the disguise of distrust. This perpetuates in the various transfiguration games exposed in the documentary, which are incorporated by bullet-conch pendulum-like movement.

Keywords: Violence; Image; Short Film; Conch; Sol de Carvalho.

Considerações iniciais

Antes de qualquer procedimento de análise que se possa fazer levando em consideração o texto, a montagem e o conteúdo do curta-metragem *O Búzio* (2009) do moçambicano José Luiz Sol de Carvalho, será necessário mapear o contexto cinematográfico de Moçambique que é um território recoberto de silêncios, incluindo o silêncio sobre sua produção de cinema, muito pouco analisada em artigos científicos, quando comparada a produções de outros países. Isso porque o país não tinha produção cinematográfica até 1975, quando se torna independente de Portugal. Com a queda do salazarismo, o primeiro presidente Samora Machel, em contexto socialista, com lutas pela descolonização conduzidas pela Frente de Libertação de Moçambique (FRELIMO), criou o INC (Instituto Nacional de Cinema)³. (SORANZ, 2014). Segundo o dramaturgo

³ Logo após o fim do regime salazarista, José Luiz Sol de Carvalho, após temporada estudando cinema em Portugal, regressou ao seu país natal para se juntar à Frente de Libertação de Moçambique, FRELIMO. Neste período, ele participou também no projeto “Kuxa Kanema”, que consistia em filmar a imagem do povo e devolvê-la ao povo. Jornalista, foi diretor da “Rádio Moçambique” e da revista “Tempo”. Em 1986 abraça definitivamente a carreira cinematográfica e já realizou, de lá para cá, mais de 20 filmes, entre eles “O Jardim do Outro Homem”, “A Janela”, “O Búzio”, “As Teias da Aranha”. As suas obras são conhecidas pelo cunho social e pedagógico (Fonte: <https://revistas.ufrj.br/index.php/mulemba/article/view/5020>).

brasileiro José Celso Martinez Corrêa, que esteve presente em Moçambique neste período⁴, são nos campos de batalha que se iniciam as filmagens documentais⁵:

[...] eles acabaram desenvolvendo toda uma documentação da guerra que foi inclusive decisiva para Moçambique provar que havia zonas libertadas; estes filmes foram mostrados na ONU, porque Portugal dizia que não existiam zonas libertadas, dizia que era um bando de bandidos e terroristas, que não havia uma guerrilha, que não havia uma guerra popular, e os filmes provaram o contrário, então a origem do cinema moçambicano é ligada a guerra de libertação e a necessidade [...] (CORRÊA, 1980, p. 9).

Os silêncios que recobrem Moçambique e seus percalços sanguinolentos por si justificam a atenção dedicada neste artigo que versa sobre o curta-metragem *O Búzio* (2009). O período de produção do curta metragem ainda reflete e recebe os resquícios da queda dos considerados tempos áureos do cinema moçambicano – 1970-1980.

Na década de 1970, Moçambique acolhe os cineastas Jean Rouch e Jean Luc Godard. Surge, neste período, a proposta do “cinema verdade” e a influência da “nouvelle vague” e do “cinema novo”. Mesmo sem adotar de fato a proposta dos cineastas, aos poucos a estrutura técnica do INC vai sendo constituída. O primeiro longa-metragem moçambicano - “Mueda, Memória e Massacre” - é feito pelo cineasta Ruy Guerra em 1979. Ainda na década de 70, lança-se o programa de atualidades “Kuxa Kanema” (primeira edição), cujo objetivo é levar à nação os principais fatos e acontecimentos do país. Na década seguinte, é lançada a segunda edição do “Kuxa Kanema”. Neste mesmo período, a parceria Brasil-Moçambique permite também a criação da primeira empresa de produção cinematográfica moçambicana, a “Kanemo” (OLIVEIRA, 2019, p. 71).

⁴ Após problemas com a censura de suas peças teatrais e uma detenção em 1974 no Brasil, durante a ditadura militar, Zé Celso vai exilar-se em Portugal, onde reestrutura uma experiência intitulada “Comunidade Oficina Samba (Sociedade Amigos Brasil Animações)” [...] Zé Celso realiza em Portugal o filme “O parto” (1974), sobre a Revolução dos Cravos, produzido pela Rádio Televisão Portuguesa (RTP) e pelo Comunidade Oficina Samba. A sua presença em Portugal o aproxima de Moçambique, para onde ele vai em 1975 e, juntamente com Celso Luccas, realiza o filme “25” (1976), sobre o primeiro ano da revolução popular conduzida pela FRELIMO (SORANZ SORANZ, 2014, p. 147-164).

⁵ São dessa safra os filmes como “Um ano de independência” (1976), co-dirigido pelo moçambicano Luís Carlos Patraquim e pelo brasileiro Fernando Silva (Idem, ibidem).

Em 1991 o cinema moçambicano entra numa fase de sucateamento com a tragédia do incêndio da INC. E, depois do acordo de paz assinado em 1992, entre a Frente de Libertação de Moçambique (FRELIMO) e a Resistência Nacional Moçambicana (RENAMO), o cinema, atuante ao lado da FRELIMO desde a década de 1970 nos desdobramentos da política nacionalista de Moçambique, é invisibilizado pelas políticas de Estado. Sem o apoio oficial, o cinema Moçambicano começou a contar cada vez mais com organizações não governamentais e estratégias individuais e coletivas de produção (Idem; *ibidem*).

Não é outro o cenário onde Sol de Carvalho recebe reconhecimento como um jornalista-cineasta, produtor de filmes de cunho social e pedagógico e, repercutindo a fala de José Celso Martinês Corrêa, faz um cinema ligado à “guerra de libertação e à necessidade”. A guerra, contexto de *O Búzio* e uma constante em todas essas particularidades, intensifica-se na sua perspectiva cinematográfica para além dos seus delineados contornos políticos e alcança íntimos laços vivenciados nas mais diversas experiências humanas. As técnicas de câmera, em *closes*, cortes, composição e continuidade, produzem desconforto ao narrarem a história do filme, que intenta se aproximar da tradição oral e cultural africanas.

Essa tensão diacrônica, que sobrepõe no tempo as técnicas de memorização da oralidade e as advindas com o registro visual, se multiplica no âmbito vivencial. Transfiguram-se nessa dimensão, com a vida totalmente mobilizada pelas ações de guerra, laços de amizade em sentimentos inexplicáveis de rivalidade. No âmbito da composição de cena, o curta-metragem que é todo ambientado em uma fábrica abandonada em que o maquinário despenca gradativamente em movimentos pendulares e espaços limiars – portas semiabertas, guindastes em pêndulos, frestas – as oposições resistem e sem nenhuma síntese final o maquinário descumpra o trato com o humano e a fábrica abandonada desconecta o tempo da religiosidade e tradição africanas. A vivência é recoberta pelos imperativos da guerra que, com sua lógica dominante, impõem a tradução dos valores aos seus propósitos de conquista.

Os processos de individualização são todos uniformizados pela hierarquia militar. Antes de serem crianças ou adultos, todos estão inscritos na ordem unida como soldados. Os caminhos também reservam, mais do que devaneios, cuidados militares com

as emboscadas que surpreendem nos explosivos reservados nas perigosas minas. As atividades de produção fabris imobilizam-se no tempo da guerra e servem como refúgio dos combatentes. Dissolvem-se os laços de amizade para prevalecer a relação com inimigos que devem ser de modo imperativo estrategicamente eliminados. A violência inscrita na ordem social amplificada em tempos declarados de guerra escapa nas linhas que escrevem a sinopse do filme:

Um grupo de rebeldes com crianças-soldados prepara-se para uma emboscada. Um dos rapazes, Eusébio, pisa em uma mina. O grupo procura refúgio numa velha fábrica. O comandante olha para o melhor amigo de Eusébio e dá-lhe a ordem para, se os inimigos chegarem, matar o amigo! É imperativo manter o segredo em sua base (CINAFRICA, 2019).

O plano sequência que abre o filme traz a imagem de um guindaste de fábrica em movimento pendular; um feixe de luz ao fundo e a fala de uma voz em *off*: “Vejo o triste infante sempre perto da fábrica e vamos, vamos para o evento”. O guindaste despencando do teto com um tiro e uma de suas partes se desprende, rola no chão tal búzio e cai aberto, como se vê na sequência 1 de fotogramas abaixo. Assim, nos primeiros segundos de filme, o feixe de luz na fresta da porta que abre a cena (Fotograma 1), o plano sequência que continua a narrativa em movimento que mostra todas as frestas em que mais feixes de luz penetram todo o galpão (Fotograma 2), o repentino e barulhento despencar do guindaste (Fotograma 3), o rolar do fragmento figurado em búzio aberto que fecha a sequência (Fotograma 4), entremostam a perspectiva de transfiguração da guerra.

Figura 1 – Sequência 1

Fotograma 1



Fotograma 2



Fotograma 3



Fotograma 4



Fonte: YouTube.

Bala e búzio

Sol de Carvalho parece parodiar René Magritte na pintura *La trahison des images* (*Ceci n'est pas une pipe*) (1928-29).

Figura 2 – *La trahison des images*



Fonte: René Magritte.

Na medida em que ele destaca um elemento de guerra que pode ser parte do guindaste ou fragmento de bala e compõe a cena escrevendo o nome do filme – *O Búzio* – ele parece fazer um tipo de traição das imagens e dizer em tom *foucaultiano* “Isto é um búzio, não um fragmento de guerra”. No entanto, é a cena que está lá sobre a tela, bem firme e rigorosamente projetada que deve ser tomada como verdade manifesta. Neste caso, então, ouviríamos o ecoar do texto de Michel Foucault sobre o quadro de Magritte: “Não busquem no alto um cachimbo verdadeiro; é o sonho do cachimbo; mas o desenho que está lá sobre o quadro, bem firme e rigorosamente traçado, é este desenho que deve ser tomado por uma verdade manifesta” (FOUCAULT, 2008, p. 13). Portanto a imagem da bala não se

nega mesmo quando o diretor quer reescrevê-la como búzio. De uma certa maneira, as imagens da guerra não sucumbiram em nenhuma proposta utópica de paz estabelecida no texto dos personagens. Em movimento pendular – bala e búzio – as imagens de guerra e as mensagens de paz alternam-se sem jamais se extinguírem mutuamente.

O filme, como esta *verdade manifesta* – se quisermos os termos de Foucault - retrata um grupo de soldados em campo de batalha, onde um deles, que fica ferido, acaba sem poder acompanhar o grupo. É então designado um outro soldado para ficar cuidando do ferido. A recomendação do comandante do grupo é que, na iminência da chegada dos inimigos, o soldado que ficou cuidando do ferido deveria matá-lo, para que não caísse em mãos deles e fosse obrigado a confessar onde estariam os demais do grupo. Na sequência 2, os rebeldes e as crianças-soldados entram em cena (Fotogramas 5 e 5.1), e colocam o ferido no chão (Fotograma 6). A velha fábrica abriga essa e todas as demais sequências do filme.

Figura 3 – Sequência 2



Fonte: YouTube.

Logo no primeiro diálogo, a tensão guerra-amizade se apresenta na cena em que – em plano e contra plano – figura-se o olhar soldado-criança (Sequência 3: fotogramas 7, 8, 9 e 10).

Figura 4 – Sequência 3

Fotograma 7



Fotograma 8



Fotograma 9



Fotograma 10



Fonte: YouTube.

Comandante: O inimigo tem que entender que nós é que controlamos ele. Vicente, tu ficas aqui e se vier o inimigo, tens que matá-lo.

Vicente: Mas...

Comandante: Queres que ele caia vivo nas mãos do inimigo e revele a nossa localização!? Tens de matá-lo e desaparecer logo, entendido!?

Vicente: Ele é meu amigo.

Comandante: Queres que o matemos já?

Vicente: Sim comandante, eu fico.

O curta-metragem, com fundamento social e humanitário do cineasta e jornalista moçambicano, pode então ser percebido como uma narrativa transfiguradora do real na medida em que transita gradativamente de uma temática de guerra para uma temática de amizade e paz. O búzio é o médium pelo qual se ouve o barulho do mar, som de esperança, mas também de poesia e imprevisibilidade.

Os búzios são marcas características das culturas de matrizes africanas. A religiosidade africana é orientada por meio do jogo dos búzios. As indagações humanas diante dos mistérios da vida vão encontrar no jogo dos búzios, realizado por pessoas previamente preparadas para tal, as orientações. A forma como caem os búzios (abertos e fechados) relacionados com o quantitativo de cada situação (aberto e fechado) indicam qual Orixá responde no jogo e ainda pode confirmar ou não a indagação formulada em vista de resposta para orientar um rumo ou um caminho na vida. Essas palavras iniciais são interessantes em função da forma como caiu o búzio (concha) no referido filme em análise. Nele não é possível saber qual é a indagação. No entanto o búzio cai aberto, o que de antemão denota um sinal promissor. O nome do filme é, assim, concebido através do objeto em formato de concha – desprendido por um tiro em um guindaste de fábrica - que vai servir de instrumento para acalmar a dor do soldado ferido na guerra⁶.

A concha, com sua forma labiríntica e espiralada, funciona como uma caixa de ressonância que reproduz um efeito semelhante ao som do mar. O efeito sonoro resulta da reverberação no seu interior de sons captados no ambiente. A propagação desordenada desses sons impediam os nossos ouvidos de registrá-los. O som do mar na concha compara-se ao termo diáspora, empregado para pensar a disseminação cultural africana.

Na diáspora não se reproduz a cultura, como na concha não se ouve de fato o longínquo mar. A semelhança com o som do mar é produzida pelos sons do ambiente reverberado no interior da concha. A cultura na diáspora funciona como uma concha capaz de captar elementos do ambiente para reverberar ecos culturais do passado. Não é, portanto, uma redescoberta do passado, uma investigação arqueológica dos vestígios de uma tradição. A cultura “é uma produção”, e o que o “desvio através de seus passados” faz

⁶ Vide sequência 1: Fotogramas 3 e 4.

[...] é nos capacitar, através da cultura, a nos produzir a nós mesmos de novo, como novos tipos de sujeitos. Portanto, não é uma questão do que as tradições fazem por nós, mas daquilo que nós fazemos das nossas tradições. Paradoxalmente, nossas identidades culturais, em qualquer forma acabada, estão à nossa frente. Estamos sempre em processo de formação cultural. A cultura não é uma questão de ontologia, de ser, mas de se tornar (HALL, 2003, p. 44).

A concha do filme em um contexto totalmente diferente da realidade e experiências dos negros na diáspora nos insta a pensar outras possibilidades e significados. Importa lembrar que o cinema de José Luiz Sol de Carvalho é produzido numa perspectiva sócio educacional. Agrega-se a isso os sonhos libertários pelo qual passavam alguns países africanos, cujas guerras faziam parte dos processos de luta pela libertação.

É perceptível o esforço do cineasta em apresentar uma nova perspectiva para o cinema africano. Tal perspectiva afronta a concepção de cinema até então apresentada, onde os heróis americanos têm concepções totalmente diferentes em relação aos inimigos de guerra. O cinema de Sol de Carvalho é uma clara inserção de outros valores na dinâmica da guerra. Nessa nova dinâmica, nada justifica matar o soldado ferido em combate. “Não quero uma guerra que mate um amigo”, assim expressa o soldado Vicente. Diante das ordens do seu superior, que determina, “se o inimigo aparecer mate o soldado ferido”, Vicente dialoga com o ferido, no intuito de redimensionar o sentido da amizade e conseqüentemente da guerra.

Vicente: Mas se eles vierem, não posso ... Não quero entrar em uma guerra e ter que matar amigos...

Eusébio: É o destino. Também tive que matar dois tios. Forçaram-me. A ti não?

Vicente: Não tenho tios para matar. Não tenho ninguém.

Eusébio: E a tua família?

Vicente: Não conheço.

Eusébio: Faz calar minha dor. Nunca vi o mar.

Vicente: Levo-te lá.

Eusébio: Mas tu vais ter que me matar.

Vicente: Já disse que não te mato. [...]

Eusébio: Tu respeites a vontade do comandante. Não te preocupes comigo. Eu fico com os meus antepassados.

[Tiros]

Vicente: Trouxe uma coisa para tu ouvires o mar. É um búzio.

Eusébio: Lá no mar, fazem-se amigos?

Vicente: Claro! Lá no mar todos tem que se ajudar.

A partir daí uma nova relação passa a ser construída entre a sentinela e o ferido. Qual o papel do barulho do mar no episódio todo? Qual o sentido de ouvir o mar, quando não mais se está falando de negros na diáspora? Vicente encontra no chão do galpão duas “conchas”. Uma ele dá ao soldado ferido e a outra ele guarda consigo. Ao colocá-la ao ouvido, o soldado ferido parece se acalmar. Decorre do ato inúmeras possibilidades interpretativas. Uma primeira possibilidade trata-se de um “reestabelecimento da harmonia” na recomposição do humano. Uma segunda possibilidade está relacionada ao fato de que o som do mar propiciado pela concha ajuda a superar a dor dos ferimentos na batalha, reascendendo com isso, a esperança do soldado ferido. Em terceiro lugar é possível ler no filme a importância do barulho do mar no processo de reconexão e revigoramento das forças humanas, construindo assim, uma estratégia de resistência diante da possibilidade de morte eminente. Qualquer das possibilidades reforça o fato de que a arte humaniza e transfigura.

A *concha* torna-se assim um instrumento mais apropriado no processo de reconexão do indivíduo, ao propiciar-lhe um som que relaxa, que muda a pulsação do corpo ferido que parece não mais se fixar em território de guerra, mas sim emergir para outros espaços. A mudança do ritmo corpóreo responde a uma necessidade do corpo ferido em repousar. Tal repouso torna-se elemento fundamental para suportar o momento do resgate.

Sol de Carvalho, ao imprimir os traços de africanidade em sua obra cinematográfica⁷ inaugura uma nova dinâmica na concepção de “destino final” aos feridos em combate. A sequência final do filme começa com um diálogo que o soldado Vicente tem com uma voz em *off* vinda de um forte feixe de luz. A tensão sagrado-profano, tal qual aconteceu com o fragmento bélico que parece se transfigurar em Búzio na sequência inicial do filme, se dá outra vez.

⁷ Fazem parte de sua produção cinematográfica: “A herança da viúva” (Ficção) – 1997; “Mulupiti Alima” (Ficção) – 1997; “Pregos na cabeça” (Ficção) – 2004; “A janela” (curta-metragem de ficção) – 2005; “O jardim de outro homem” (Ficção) – 2007; “As teias da aranha” (longa-metragem de ficção) – 2007; “Impunidades criminosas” (Curta-metragem) – 2011; “Caminhos da Paz” (Documentário) – 2012; “O ladrão e a bailarina” (Ficção) – 2013; “Laura” (Curta-metragem) – 2013; “O dia em que explodiu Mabata Bata” (Longa-metragem de ficção – adaptação de um conto de Mia Couto) – 2017.

Figura 5 – Fotograma 11



Fonte: YouTube.

Em *off*, a voz diz, saindo do feixe de luz (Fotograma 11), com tom sacro: “Sou seu amigo, perdi mãos e pés na guerra que vocês inventaram e que não serve para nada”. O soldado Vicente, sai pensativo do encontro, coloca em seu próprio ouvido a concha que trouxe com ele e, ao ouvir o som do mar, deposita a sua arma que fere e mata em uma caçamba de lixo. O som do mar – som da diáspora africana no sentido de que afeta e transforma - parece modificar de tal modo o horizonte humano, que as armas se tornam para ele dispensáveis na convivência. No entanto, as roldanas da fábrica não interrompem seus movimentos. Na condição estigmatizada de desertor, Vicente se interpõe à guerra e similar à concha reverbera o som ambiente do alto falante em meio ao feixe de luz: “As vossas guerras estúpidas corroem a paz. Da guerra, paz... tu vais fazer”.

Considerações finais: o *Búzio* em profanações

Ao acompanhar a construção narrativa de *O Búzio*, parece-nos que o pensamento de Giorgio Agamben em seu livro *Profanações* (2007) se articula gradativamente como apoio teórico. O pensador italiano observa que no mundo contemporâneo tudo parece ter se tornado “sagrado, necessário, inevitável” (p. 7) e que, então, é preciso *des-criar*, dizer o indizível, perseguir sinais e frestas. Todas essas práticas

respondem como profanações, pois aplicam-se em aproximar o que deveria permanecer distante.

No curta-metragem, estes sinais podem ser investigados nos seus vários processos de transfiguração. O fragmento do guindaste que despenca no início do filme é transfigurado em búzio e dá início a um trajeto sacro, de amizade entre inimigos de guerra. A fresta de luz sacra na cena da sequência final é outro ponto forte de transfiguração. Uma transfiguração possível pela arte de narrar. Nesta medida, a narrativa audiovisual de Sol de Carvalho soa como um acorde distinguido por Otavio Paz na relação entre história, arte e as possibilidades de transfiguração deste diálogo:

[...] história tem a realidade atroz de um pesadelo; a grandeza do homem consiste em fazer obras belas e duráveis com a substância real deste pesadelo [...] transfigurar o pesadelo em visão, liberar-nos, mesmo que por um só instante da realidade disforme, por meio da criação (PAZ, 1976, p. 96).

No filme, o diretor ao “transfigurar pesadelo em visão” (aparato de guerra em búzio; violência em amizade), remete-nos ao último fragmento do livro *Cidades Invisíveis* de Ítalo Calvino:

O inferno dos vivos não é algo que será; se existe, é aquele que já está aqui, o inferno no qual vivemos todos os dias, que formamos estando juntos. Existem duas maneiras de não sofrer. A primeira é fácil para a maioria das pessoas: aceitar o inferno e tornar-se parte deste até o ponto de deixar de percebê-lo. A segunda é arriscada e exige atenção e aprendizagem contínuas: tentar saber reconhecer quem e o que, no meio do inferno, não é inferno, e preservá-lo, e abrir espaço (CALVINO, 1990, p. 71).

O cinema africano de Sol de Carvalho, não só com o curta-metragem *O Búzio*, foco deste artigo, mas também em outros de sua produção cinematográfica⁸, conecta-se

⁸ João Luis Sol de Carvalho nasceu na Beira, Moçambique, em 1953. Cresceu em Inhambane. Estudou no Conservatório Nacional de Cinema, em Lisboa, e trabalha como jornalista, editor e fotógrafo, bem como produzindo inúmeros documentários e programas de televisão. Sol de Carvalho foi sócio fundador da produtora Ébano (juntamente com Pedro Pimenta e Licínio Azevedo), da qual se desligou posteriormente para montar a Promarte. Foi o fundador e é o gerente geral da Companhia de Produção Promarte, em Maputo, tendo já dezenas de produções, entre filmes de ficção e documentários. *O Jardim do Outro Homem* é seu primeiro longa-metragem (Fonte: <http://www.buala.org/pt/cara-a-cara/a-funcao-provocadora-do-artista-entrevista-a-sol-de-carvalho>).

com o indizível ao caminhar por frestas. Ele entremostra o que há de invisível nas guerras; encontra nos dispositivos bélicos a sua própria negação, e abre espaço, redimensiona e potencializa a vida.

Nesta medida, elabora uma poesia crítica que, dentro de um aparato de poder – a língua e a linguagem cinematográfica – reordena outra perspectiva da guerra. Dessa vez, combatendo dentro no território da própria linguagem. O texto e a imagem condicionados pelos seus aparatos enunciativos produzem sentidos delimitados. Não custa rever os apontamentos de Roland Barthes, em sua aula inaugural no *Collège de France* (1980) sobre a natureza opressiva da língua.

O objeto em que se inscreve o poder é a linguagem ou, para ser mais preciso, sua expressão obrigatória: a língua [...] toda classificação é opressiva [...] A língua, como desempenho de toda a linguagem, não é reacionária, nem progressista; ela é simplesmente fascista, pois o fascismo não é impedir de dizer, é obrigar a dizer (1980, p.14).

Escapar desse controle requer desmontar o que previamente se configurou. Barthes recorre à revolução permanente da linguagem pela *escritura* como o exercício verbal no nível do discurso. Sol de Carvalho “burla a ditadura da língua” e sua obrigatoriedade de categorização na medida da escritura poética do discurso e da linguagem cinematográfica. As imagens transgridem o sentido unívoco que a língua lhes impõe, e mostram-se diferentes no plano do registro visual.

O poder da imagem concentra-se no seu poder afirmativo, e dizer o que ela não é fica a cargo do texto. As imagens recorrem ao texto para negarem-se a si mesmas. O texto subscrito à imagem do quadro de Magritte, “isto não é um cachimbo”, é provocante porque contraria o que a imagem mostra. Se vale como debilidade, não poder dizer a negação é também o poder reservado às imagens. Sem a força da negação, as imagens não podem tampouco dizer que elas não são o que elas mostram. Eis onde mora o seu perigoso domínio, pois sendo as imagens puras afirmações, explica-se porque “todos os sistemas totalitários, todos os pensamentos monolíticos repousam e se apoiam em imagens” (WOLFF, 2005, p. 27).

Sol de Carvalho atento aos riscos da ditadura da língua, e no caso das imagens, impõe a transfiguração como o modo delas aparecerem. Elas continuam sem a

força de negar, porém se afirmam pendularmente. Não se fixa pela imagem o que é, mas sempre essa garantia se abre para um outro que também lhe pertence. As transfigurações sinalizadas no documentário *Búzio* consideram que a transição é um movimento perpétuo.

Sob esse moto contínuo, o tempo não se cristaliza no passado, como indica o sentido da “diáspora” (HALL, 2003), e nenhuma utopia se encarrega do futuro. É como se a vida transcorresse num “amplo presente”, que nos faz desconfiar das representações e nos inclina às apresentações das imagens, com o cuidado de evitar que elas se prestem a propagações dogmáticas (GUMBRECHT, 2010).

Em respeito à maneira “como pensam as imagens”, Sol de Carvalho é incansável na política contra a apropriação da língua e da imagem por vontades totalitárias. As suas transfigurações são exemplos de táticas profanatórias que esquivam os sentidos dos limites fixados por ordens estabelecidas (AGAMBEN, 2007). Pois convém pensar as imagens; pensar com as imagens; pensar pelas imagens, ou melhor, pensar guiado pelo pensamento das imagens, considerando que elas “gostam de caçar na escuridão de nossas memórias. São infinitamente menos capazes de nos mostrar o mundo que de oferecê-lo ao pensamento” (SAMAIN, 2012, p. 21).

Referências

- AGAMBEN, Giorgio. **Profanações**. Tradução e apresentação de Selvino José Assmann. São Paulo: Editora Boitempo, 2007.
- BARTHES, Roland. **Aula**. Aula inaugural da cadeira de Semiologia Literária do Colégio de França (pronunciada dia 7 de janeiro de 1977). Tradução e posfácio: Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Editora Cultrix, 1980.
- CALVINO, Ítalo. **As cidades invisíveis**. São Paulo: Cia das Letras, 1990.
- CANDIDO, Antônio. **A personagem de ficção**. 10a ed. São Paulo: Perspectiva, 2002.
- CARVALHO, Sol. Entrevista provocadora do artista. **Revista Buala**. Disponível em: <<http://www.buala.org/pt/cara-a-cara/a-funcao-provocadora-do-artista-entrevista-a-sol-de-carvalho>>. Acesso em: 8 set. 2017.
- CINAFRICA. Disponível em: <<http://cinafrica.letras.ufrj.br/index.php/filmes/filmes-mocambique/87-filmes-sol-de-carvalho>> Acesso em: 8 jun. 2019.
- FOUCAULT, Michel. **Isto não é um cachimbo**. Tradução: Jorge Coli. 5ª edição. São Paulo: Paz e Terra, 2008.
- GUMBRECHT, Hans Ulrich. **Produção de Presença**. O que o sentido não consegue transmitir. Rio de Janeiro: Contraponto. Puc-Rio, 2010.

- HALL, Stuart. **Da Diáspora: identidades e mediações culturais**. Org. Liv Sovik. Belo Horizonte: Editora UFMG, Brasília: Representação da UNESCO no Brasil, 2003.
- MAHOMED BAMBA, Alessandra Meleiro (Org.). **Filmes da África e da diáspora: objetos de discursos**. Salvador: EDUFBA, 2012.
- MIRANDA, Maria Geralda de. Cinema Africano: espaço de criação estética. In: Dossiê Memória, Conflito e Trauma. Revista Acadêmica Magistro. Vol. 1. Número 15. **Revista do Programa de Pós-graduação em Humanidades, Culturas e Artes - Unigranrio**, 2017.
- O BÚZIO. Direção: Sol de Carvalho. Produção: David & Golias e Ministério de Cultura da Argélia. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=XSTdZWicTuo>>. Acesso em: 8 jun. 2019.
- OLIVEIRA, Esmael Alves de. Cinema Moçambicano - imagens de guerra, imagens “sobreviventes”. **Revista Monções: Revista de Relações Internacionais da UFGD**, Dourados, v.6. n.10, jul./dez Disponível em: <<http://ojs.ufgd.edu.br/index.php?journal=monções>>. Acesso em: 7 jul. 2019.
- PAZ, Octavio. **O labirinto da solidão**. Trad. Eliane Zagury. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1976.
- PAZ, Octavio. **Os filhos do barro: do romantismo à vanguarda**. Trad. Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- SAMAIN, Etienne (Org.) **Como pensam as imagens**. Campinas, SP: Unicamp, 2012.
- WOLFF, Francis. Por trás do espetáculo: o poder das imagens. In: NOVAES, Adauto (Org.). **Muito além do espetáculo**. São Paulo: Senac, 2005.