

O OCEANO ÍNDICO, ESPELHO DE AFETOS E MEMÓRIAS NA FILMOGRAFIA DE LARA SOUSA: REFLEXÕES SOBRE CINEMA E LITERATURA EM MOÇAMBIQUE

THE INDIAN OCEAN, A MIRROR OF AFFECTION AND MEMORIES IN LARA SOUSA'S FILMOGRAPHY: REFLECTIONS ON CINEMA AND LITERATURE IN MOZAMBIQUE

Carmen Lúcia Tindó Ribeiro Secco¹

RESUMO

A proposta deste artigo é, com base nos filmes *Fim* e *Kalunga*, da autoria da jovem cineasta moçambicana Lara Sousa, refletir acerca de alguns rumos da atual filmografia moçambicana, que, a partir das perspectivas do “cinema-poesia”, de Pasolini, e do “documentário pós-moderno” definido por Bill Nichols, se afasta da cinegrafia militante praticada por cineastas da geração anterior, produzindo filmes subjetivos, desconstrutores de utopias sonhadas no passado. Em *Fim*, a ameaça da morte do pai, o consagrado cineasta Camilo de Sousa, faz Lara reavaliar utopias e o cinema-ação que caracterizou a atuação cinematográfica paterna no processo de descolonização de Moçambique. Em *Kalunga*, a memória dos poemas da tia-avó, Noémia de Sousa, propicia o repensar crítico de um oceano “Índico de desesperos e revoltas”.

PALAVRAS-CHAVE: Cinema. Moçambique. Lara Sousa. *Fim*. *Kalunga*.

ABSTRACT

The objective of this article is, based on the documentaries *Fim* and *Kalunga*, by the young Mozambican filmmaker Lara Sousa, to reflect on some directions of the current Mozambican filmography, which, from the perspectives of Pasolini's “poetry cinema” and of the “post-modern documentary” defined

by Bill Nichols, moves away from the militant cinegraphy practised by the Mozambican filmmakers of the previous generation, producing subjective films, deconstructors of utopias dreamt in the past. In *Fim*, the threat of paternal death, the famous filmmaker Camilo de Sousa, causes Lara to reevaluate the utopias and action cinema that characterized her father's cinematic performance in the process of decolonization of Mozambique. In *Kalunga*, the memory of the poems of his great-aunt, Noémia de Sousa, offers a critical rereading of an "Indian ocean of despair and revolts".

KEYWORDS: Cinema. Mozambique. Lara Sousa. *Fim*. *Kalunga*.

Com base nos documentários *Fim* e *Kalunga*², da autoria da jovem cineasta moçambicana Lara Sousa, nossa intenção é refletir acerca de alguns rumos do atual cinema moçambicano que, a partir das perspectivas do "cinema-poesia", de Pasolini, e do "documentário pós-moderno" definido por Bill Nichols, se afasta da cinegrafia militante praticada por cineastas da geração anterior, produzindo filmes subjetivos e críticos, desconstrutores de utopias sonhadas no passado.

Sentimentos de perda e exílio marcam o olhar da realizadora que se coloca em cena também como personagem, imprimindo uma dicção autobiográfica nos dois curtas, *Fim* e *Kalunga*, cujas perspectivas temporais entrelaçam vários passados e o presente, efetuando diálogos intergeracionais possibilitadores de questionamentos políticos, existenciais, poéticos e cinematográficos.

Ambos os filmes – sendo o segundo continuação do primeiro – são documentários, guardando, desse modo, relações de proximidade com o real histórico. Contudo, assim como o cinema de ficção, são, também, representações subjetivas da realidade. Estudos atuais sobre o assunto observam que a

(...) produção recente dos documentários biográficos (...) apoia-se nas fontes da história e da memória; os filmes buscam, nos rastros da primeira, o caminho para se viabilizarem. Nesse percurso, exploram as imagens e sons de arquivo de modo que estes não sejam apenas registros, mas sim matéria viva e aberta aos questionamentos e digressões do passado e do presente, estabelecendo tensões produtivas entre as temporalidades, em pulsões que também questionam a memória muitas vezes em conflito com a historiografia oficial. (TAVARES, 2013, p. 135)

Estudiosos do documentário cinematográfico identificam vários tipos, "cada um deles com características formais e ideológicas distintas" (NICHOLS, 2005, p.47-49): o documentário clássico; o documentário moderno; o documentário pós-moderno; o documentário cabo (Cf. RAMOS, 2008).

No primeiro estilo, há um compromisso com propostas sociais. O cinema é usado para politizar as massas, sendo o documentário um veículo para a difusão de propósitos didáticos. Em termos estilísticos, a voz *over* desenvolve uma argumentação lógica, não deixando questões abertas para o espectador.

O segundo tipo de documentário versa sobre o cinema direto e o cinema verdade, podendo ser denominado de “documentário moderno” (RAMOS, 2008); surgiu nos anos 1960, devido ao aparecimento de modernas tecnologias, como a gravação simultânea de som e imagem por meio de aparelhagem portátil. O cinema direto, nos Estados Unidos, propõe o uso da câmera em recuo, focalizando os acontecimentos, de modo objetivo, sem nenhuma intervenção. Em termos estilísticos, o cinema direto é caracterizado pelo “predomínio do discurso indireto, o emprego de longos planos e som sincrônico, buscando uma continuidade espaço-temporal (...)” (NICHOLS, 1991, p. 38-44). Na França, o cinema verdade, ao contrário, se caracteriza por uma ética da intervenção (RAMOS, 2008); o cineasta, nesse tipo de filme, atua, fazendo entrevistas às personagens do documentário, de modo que essas exponham suas respectivas subjetividades.

O terceiro tipo é o denominado “documentário pós-moderno” (RAMOS, 2008); inclui uma diversidade de narrativas audiovisuais complexas. Pode também ser chamado de documentário em primeira pessoa, pois o realizador assume a subjetividade de seu discurso, identificando-se com o depoimento das personagens e/ou falando sobre sua própria vida, sua família, etc. (RAMOS, 2008, p. 39). Diferentemente do documentário clássico, o terceiro estilo aborda casos pessoais, subjetividades sociais.

O quarto estilo é chamado de “documentário cabo” (RAMOS, 2008). Neste, a narração, seja em voz *over* ou *off*, é construída por depoimentos, entrevistas, diálogos, encenação etc. “O documentário cabo, assim, é polifônico, porém é, também, unívoco, não deixando questões abertas como o fazem os documentários modernos e pós-modernos; tampouco explora a subjetividade, aproximando-se bastante do estilo objetivo da reportagem televisiva” (RAMOS, 2008, p. 41).

Tanto *Fim* quanto *Kalunga* se afastam do modelo clássico de documentário, optando por um viés subjetivo, que inclui uma diversidade de narrativas audiovisuais complexas. De acordo com a proposta de Fernão Ramos, pode ser designado como “documentário pós-moderno” (RAMOS, 2008), tendo em vista o realizador assumir a subjetividade de seu discurso, identificando-se com o depoimento das personagens e/ou abordando casos pessoais, sua própria vida, sua família (RAMOS, 2008, 39) ou subjetividades sociais. Seguindo tal classificação, podemos denominar *Fim* e *Kalunga* “documentários em primeira pessoa”, uma vez serem narrativas fílmicas de cariz autobiográfico, nas quais, mais do que enredos a serem contados, as imagens, os sons e as memórias pulsam como expressões vivas de reflexões, questionamentos e afetos.

No documentário *Fim*, a ameaça da morte do pai, o consagrado cineasta Camilo de Sousa, faz Lara reavaliar utopias e o cinema-ação que caracterizaram a atuação cinematográfica paterna no processo de descolonização de Moçambique, país tão sonhado nos tempos revolucionários e, hoje, com máscaras distantes dos sonhos libertários vivenciados por seu

progenitor. A jovem realizadora, filha de dois grandes cineastas moçambicanos, tem consciência de seu percurso pessoal e conhece as diferenças de propostas entre o seu cinema e o produzido pela geração de seus pais.

Eu cresci no meio do cinema, porém no meio de um cinema que era muito igual: abordava sempre a guerra, as questões ideológicas das lutas de libertação. Então, já que eu tinha uma liberdade que talvez essa geração de cineastas não teve para experimentar outras formas, para poder dizer outras coisas, eu procurei ir um pouco mais além, não no sentido de negar o que esses cineastas fizeram, mas de aproveitar tudo aquilo que eles conquistaram e fazer um outro tipo de cinema que falasse de outras coisas. Meu cinema, diferentemente do deles, não é um cinema da militância, não é um cinema da construção de um país. Para mim, é um cinema da desconstrução de um país, da desmistificação de um sonho. Acho que é aí a nossa tensão e é uma tensão bonita, porque eles continuam a acreditar nesse sonho e a gente continua a dizer: “espera aí um pouco”. Daí, surge um cinema que não é uma coisa nem outra. Sinto que esses dois cinemas são necessários: o que ainda acredita e vai buscar trazer para este presente o que foi a crença em um passado heroico e o cinema da desconstrução disso, da desmistificação e do questionamento do que veio a seguir à independência. Contudo, talvez não seja uma questão apenas geracional; talvez seja uma questão de momento, pois, agora, há liberdade para fazer isso.³ (SOUSA, L., 2019)

O filme se inicia com sons de água e diálogos da entrevista feita pela realizadora ao pai, que pertenceu aos quadros da FRELIMO e lutou pela independência moçambicana, tendo levado o cinema móvel a todas as localidades da província de Cabo Delgado. No vídeo da referida entrevista, Camilo de Sousa declara: “Eu não acreditava no stalinismo, no leninismo, no Homem Novo” (*Fim*, 00’:31” a 00’:46”). Lara, então, intervém: “E me deixas sozinha, pai, em meio a utopias fracassadas? Onde está o país que sonhaste e construístes para mim?” (*Fim*, 00’:50” a 00’:51”). “É uma ‘varanda sobre o Índico’, mas um Índico de medos e melancolias?!...” (*Fim*, 01’:34” a 01’:55”).

Nesse diálogo inicial, percebe-se uma crítica à dissolução dos sonhos libertários da época da independência moçambicana. Camilo de Sousa, que lutara pela libertação de Moçambique, questiona os privilégios de certos dirigentes do governo da Revolução que defendiam a criação do Homem Novo e, entretanto, continuavam a reproduzir comportamentos e arbitrariedades praticados nos tempos coloniais. Denuncia torturas e abusos perpetrados nos campos de reeducação instituídos pela FRELIMO logo após a independência:

Hoje é quase proibido falar da ‘Operação Produção. As pessoas não querem falar. Umhas têm medo, outras têm vergonha. Ninguém quer falar dos maus tratos, sobre uma pessoa ser presa por ter uma amante, ou uma rapariga que engravida e vai para o campo de reeducação. E tem o filho nesse campo sem o mínimo de condições. (SOUSA, C. *in* PEREIRA, 2019)

Logo após a esses questionamentos, janelas e fendas se abrem na tela e mostram a imagem de um manguezal de Moçambique (*Fim*, 02':04" a 02':30") e uma foto de Guevara, metáfora da ideologia que alimentou a luta libertária moçambicana.

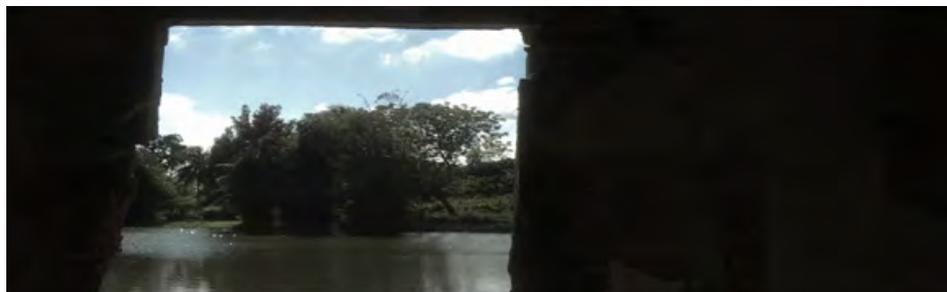


Fig., 1, SOUSA, 2018. *Fim*, 02':14"



Fig., 2, SOUSA, 2018. *Fim*, 02':27"

Che Guevara, revolucionário marxista, guerrilheiro importante da Revolução Cubana, símbolo de rebeldia e luta contra opressões, tem sua foto esfumada, o que expressa a dissolução do que sua imagem representava para Moçambique durante a guerra de libertação. Um sombreamento nebuloso, escuro domina a cena e deixa na obscuridade a foto de Guevara. Apenas um orifício pequeno permite a contemplação do céu, das nuvens, abertura metafórica que aponta para esparsas e minúsculas possibilidades de liberdade.

A seguir, um vídeo, com cenas retiradas do filme *Kuxa Kanema*, de Margarida Cardoso, traz a imagem de Samora Machel proclamando a independência moçambicana. Nas entrelinhas da narrativa fílmica, plasman-se memórias de tempos livres em que se celebrou em Moçambique a vitória da FRELIMO contra o colonialismo português.

O filme, como um mosaico de imagens e memórias, reúne vários tempos, cuja superposição aponta para as contradições entre os sonhos do passado e as distopias do presente. A câmera apresenta um olhar a contrapelo que, no sentido de Walter Benjamin, opera, criticamente, com as ruínas da história.



Fig. 3, SOUSA, 2018. *Fim*, 03':25"

São diversos tipos de narrativas fílmicas a se entrelaçarem na tela, formando um mosaico de referências históricas e memórias afetivas. (*Fim*, 03':20" a 03':50"). Pilastras gregas (*Fim*, 3'42") assinalam o legado do Ocidente impregnado no imaginário cultural moçambicano, heranças coloniais impressas na arquitetura da capital moçambicana.



Fig. 4, SOUSA, 2018. *Fim*, 4':27"

Estão presentes também azulejos portugueses (*Fim, 5'05"*) que registram o legado lusitano, cujas marcas eurocêtricas se encontram em decorações de prédios antigos de Moçambique. As paredes envelhecidas ostentam, assim, em suas ruínas, memórias dos tempos coloniais. Memórias, contudo, constitutivas de heranças significativas que compõem, hoje, o rico e diversificado patrimônio cultural moçambicano.



Fig. 5, SOUSA, 2018. *Fim, 5': 05"*

Na sequência, ouve-se um hino cantado por Samora Machel a lembrar quão importante é não esquecer o que passou. A cena seguinte é a de um céu azul, cheio de nuvens, metaforizando a liberdade tão desejada pelo país sonhado por Camilo de Sousa e sua geração.



Fig. 6, SOUSA, 2018. *Fim, 5':39"*

Camilo continua seu depoimento, declarando, distopicamente: “O Partido foi como um deus punitivo, um monstro que fuzilou, violou e criou campos de reeducação em Moçambique” (*Fim, 06':38" a 07':42"*). “Filmei a história de uma Revolução e também como se destrói essa mesma Revolução” (*Fim, 07':58" a 08':14"*). Enquanto ele fala, surge, na tela, a imagem onírica de um monstro a ilustrar suas palavras.

O monstro expressa horror, pânico, mas também, ao mesmo tempo, um fascínio sadomasoquista. Representa “simultaneamente o Outro fascinante e misterioso, e a alteridade ameaçadora e destrutiva. Localizando-se aquém e além da norma, encontra-se *in-between*, numa sucessiva subversão e re-afirmação da ordem que o exclui.” (GIL, 2007, p. 129). No filme, alegoriza a opressão, ou seja, o lado demoníaco do ser humano que perde a própria humanidade em razão de ambições, de práticas autoritárias cruéis, de violências absurdas e inomináveis. O olho do monstro pulsando funciona como um alerta. Parece olhar para dentro dos espectadores, fazendo-os pensar, assim como a própria realizadora, que assume, em vários momentos da narrativa fílmica, um viés autobiográfico.

Ora nós exigimos mais dos monstros, pedimos-lhes, justamente, que nos inquietem, que nos provoquem vertigens, que abalem permanentemente as nossas mais sólidas certezas; porque necessitamos de certezas sobre a nossa identidade humana ameaçada de indefinição. Os monstros, felizmente, existem não para nos mostrar o que não somos, mas o que poderíamos ser. Entre estes dois pólos, entre uma possibilidade negativa e um acaso possível, tentamos situar a nossa humanidade de homens (*idem*, p. 12).

A voz de Lara, em *off*, confessa medo, solidão, incerteza. Sozinha em Cuba, para onde fora por vontade própria estudar cinema, a jovem teme não só a perda do pai, mas a da pátria que ele lhe ensinara a amar. Ao trazer os testemunhos, ensinamentos, decepções de Camilo de Sousa e, a seguir, o vídeo do Samora Machel, o filme adota um ângulo questionador, cuja intenção enunciativa é “re-olhar” os sonhos da geração anterior, com uma dicção crítica e não utópica, que aponta incoerências e contrassensos na sociedade moçambicana pós-independente. Os depoimentos paternos aguçam-lhe a consciência acerca das fraturas e fantasmas da história de seu país. Melancólica, a jovem contempla a lua e os reflexos desta no mar. Sombras e lembranças a envolvem e ela encontra abrigo nas dobras de duas capulanas, que, como imagens-tempo, a fazem pensar sobre o passado. Ela se vê, então, como um “espírito vagabundo” à procura de suas origens identitárias. Um viés poético acompanha a câmera que vai apreendendo a beleza das paisagens e as emoções da realizadora.

O cinema é instrumento de um novo lirismo e sua linguagem é poética, justamente, porque faz parte de sua natureza. O processo de obtenção da imagem corresponde a um processo natural – é o olho e o “cérebro” da câmera que nos fornecem a nova e a mais perfeita imagem da coisa. O nosso papel, como espectadores, é elevar nossa sensibilidade de modo a superar a “leitura convencional” da imagem e conseguir ver, para além do organismo natural, a expressão do “estado de alma” que se afirma na prodigiosa relação câmera-objeto. (XAVIER, 1984, p. 86)

E é com uma linguagem cinematográfica poética, política e ética, a expressar o estado de alma melancólico de Lara e do pai, que o filme *Fim* se encerra. Lara contempla o mar, os coqueiros espelhados nas águas marítimas e ouve ritmos das religiões cubanas de matriz africana. O som, nesse momento, é muito importante; torna-se personagem, na medida em que traz a memória do sagrado original. A sonoplastia se sobrepõe à imagem e fica ecoando no espelho das águas.



Fig. 7, SOUSA, 2018. *Fim*, 13':17"

O desfecho de *Fim* fica em aberto. Mas, o documentário *Kalunga* o continua. E o faz pelo mesmo caminho: o do cinema-poesia, cujas bases, segundo Pasolini (1991), firmam-se por meio de potencialidades lírico-subjetivas que não excluem questões sociais e ideológicas, caracterizando-se, principalmente, pela interação com o espectador e pelo emprego de imagens do sonho e da memória.

Não há linearidade nas narrativas fílmicas de *Fim* e *Kalunga* que, desalinhadamente, fluem entre cortes inesperados e lembranças afetivas, entre luzes e sombras. Há, no tratamento do tema, intensa subjetividade estética e política por parte da realização, da fotografia, dos arranjos sonoros, tornando ambos os filmes abertos, na linha do que se denomina “cinema de autor”.

Para Deleuze, há dois tipos de cinema: o clássico e o moderno. No primeiro, há o predomínio da ação; a montagem segue uma lógica de causa e efeito, concatenando as imagens por intermédio de uma linearidade narrativa. Esse tipo de cinema é designado por Deleuze como “imagem-movimento” (1985, p. 93-108), distinguindo-se por apresentar um esquema sensorio-motor que trabalha com enredos e mensagens, até certo ponto, previsíveis. Já o cinema moderno atua com a “imagem-tempo”, rompendo com conexões sensorio-motoras esperadas e com ações sequenciadas. Essa segunda forma de cinema explora o espaço-tempo, não se preocupando com a narrativa em si, mas com uma constante produção crítica de pensamentos e emoções. Nessa modalidade de cinema, não ocorre um encadeamento

linear de imagens. A “imagem-tempo” não trabalha com um tempo métrico, porém com temporalidades diversas, muitas vezes superpostas, em que a subjetividade do realizador e/ou dos personagens vem à tona enquanto memória, sentimento, reflexão. No cinema-tempo, imagens-lembrança e imagens-sonho transitam, sem uma hierarquia cronológica, do presente para o passado e vice-versa. É o que ocorre nos filmes *Fim* e *Kalunga*.

Cinema-poesia – assim podemos classificar a escrita cinematográfica de Lara Sousa, pois, o tempo todo, os dramas e imagens apreendidos e ficcionalizados na tela são perpassados por uma dicção carregada de sentimento, imaginação, consciência e lucidez. A música dos tambores, obviamente, não é mera ilustração. Ao contrário, faz parte da narrativa, trazendo, para o centro não só do espaço, mas também do discurso fílmico, os ritmos sagrados, os cantos ancestrais.

Kalunga se inicia com um *travelling*, que dura 01’:12”. A câmera viaja, trazendo imagens da pátria longínqua e do Oceano Índico (*Kalunga*, 01’:02”), de cujas águas Lara se lembra ao contemplar o mar de Cuba.



Fig. 8, SOUSA, 2018. *Kalunga*, 00’:15” a 00’:32”

Vem-lhe, então, um sentimento de exílio e a saudade da “infância distante”. Brumas da memória trazem-lhe recordações e paisagens da terra natal. Reflexos da lua iluminam sua solidão. Ao participar do ritual do Palo Monte, religião afro-cubana, de origem bantu, originária da região do Congo, a jovem encontra elos de semelhança entre Cuba e Moçambique. Os sons dos atabaques, os sacrifícios de animais, as oferendas a transportam a um passado ancestral. Envereda, assim, por uma viagem de reminiscências familiares, ao encaço de suas raízes. Amenizando o silêncio do exílio, poemas de Noémia de Sousa, sua tia-avó, a convidam a regressar a Moçambique. Lara consulta o *nyanga* cubano (*Kalunga*, 5’:51”) e ouve o chamado espiritual dos antepassados.

Escuta sons dos tambores de sua terra e a saudade a leva ao culto de Noémia, a quem o documentário, um curta-metragem, é dedicado. Como sua tia-avó, se sente desterrada e lhe vem à mente “Sangue Negro”,

conhecido poema da produção noemiana, do qual escolhe versos que melhor exprimem seus sentimentos. Surge, assim, um outro “Sangue Negro”, seu, lido, no filme, por ela e por Isabel Noronha, sua mãe (*Kalunga*, 11:50’ a 12:43’). Citamos fragmentos:

(...)

Como eu andava há muito desterrada,
de ti alheada
distante e egocêntrica
por estas ruas da cidade!
engravidadas de estrangeiros

Minha Mãe, perdoa!

Ó minha Mãe África, ngoma pagã,
escrava sensual,
mística sacrílega - perdoa!

À tua filha tresvairada,
abre-te e perdoa!

Que a força da tua seiva vence tudo!
E nada mais foi preciso, que o feitiço ímpar
dos teus tantãs de guerra chamando,
dundundundun - tatã - dundundundun - tatã
nada mais que a loucura elementar
dos teus batuques bárbaros, terrivelmente belos...

para que eu vibrasse,
para que eu gritasse,
para que eu sentisse, funda, no sangue, a tua voz, Mãe!

E vencida, reconhecesse os nossos elos...
e regressasse à minha origem milenar.

(...)

(SOUSA, 2016, p. 129-130. In: SOUSA, 2018. *Kalunga*, 11’:50” a 12’:43”)

O poema lido no filme efetua um entrelace sonoro entre Literatura e Cinema. Voz, corpo e palavra constroem a oralidade presente na poesia de Noémia de Sousa. Os batuques dos tantãs, onomatopaicamente cadenciados, marcam a pulsação do sangue negro, cujas origens milenares se encontram nas religiosidades africanas. Lara percebe semelhanças entre cultos e cantos existentes em Moçambique e os compara com os ouvidos em Cuba.

Uma das características da escrita oralizada de Noémia é a inscrição que se faz do corpo na palavra e no texto. Começando pela voz, constantemente referida, [...], a experiência da escrita é sempre filtrada pela emoção sentida corporal e fisicamente. Esse aspecto confere-lhe a particularidade de tornar, de certa maneira, indistinta a experiência sentida/vivida, da experiência verbalizada. (LEITE, 2012, p. 95)

Pelo ritmo dos versos de “Sangue Negro”, Lara regressa ao Índico, metáfora de Kalunga, cujo significado é mar, oceano, morte, infinito, imensidão.



Fig. 9, SOUSA, 2018. *Kalunga*, 19': 34"13"

A câmera, lentamente, focaliza o movimento das ondas (*Kalunga*, de 19':05" a 19':50"). São imagens-tempo que propiciam memórias e profundos pensamentos. A imagem do mar e o poema de Noémia levam Lara a evocar o mundo sagrado dos antepassados, as identidades matriciais africanas, a dança infinita entre vivos e mortos, a saudação “Oyo, oyo” usada em Moçambique. O retorno ao “mar de amar e de morrer” (*Fim*, 13':58" - 14':00") traz a poesia de renascer: “Oyo, oyo, vida!” Ouvem-se as vozes de Lara e Isabel Noronha lendo outro poema de Noémia, intitulado “A Mulher que ria à Vida e à Morte” (*Kalunga*, aos 17': 29"):

Para lá daquela curva
os espíritos ancestrais me esperam.

Breve, muito breve
tomarei meu lugar entre os antepassados
(...)

Enquanto não falo com a voz do nyanga
cada aurora é uma vitória
saúdo-a com o riso irreverente do meu secreto triunfo.

Oyo, oyo, vida!
para lá daquela curva
os espíritos ancestrais me esperam.

(SOUSA, 2016, p.138. In: SOUSA, 2018. *Kalunga*, 17':30" a 19':03")

O poema “A Mulher que ria à Vida e à Morte” apresenta vínculo profundo com as religiosidades da África milenar. Resignifica a prática do culto aos antepassados, a crença africana de que “para lá da curva, esperam

os espíritos ancestrais”. Lara sabe que, pela poesia de Noémia, ecoaram canções de denúncia e revolta, ideologias que já não vigoram mais com a força do antigamente. Sente nostalgia da pátria sonhada por sua tia-avó, por seus pais e que, hoje, infelizmente, se encontra fraturada em meio a tantos desmandos e corrupções.

Ouve, contudo, a voz da tia a sussurrar e compreende: “Essa história também é minha. Só o regresso ao Índico devolverá nosso sangue negro, a poesia de morrer e de nascer” (*Kalunga*, 14’:12” a 14’,41”).

O lugar do oceano Índico na filmografia de Lara Sousa é, desse modo, muito importante, na medida em que se erige como espaço guardião de sentimentos, emoções e como espelho de reflexões. Nas palavras da própria realizadora, “ele é o lugar do amor e da dor, é o umbigo da dor do mundo (...)”. (*Fim*, 13’:48” -13’:54”).

O Índico é a força destruidora e a força reparadora de toda essa ordem. É muito complexo. Acho que o Índico tem uma energia tão grande dentro de nós que ele vai aparecendo assim. O Índico destruiu metade do meu país há pouco tempo, entrou mar a dentro para dizer: “cuidado que essa terra não é vossa. Essa terra é do Índico. Se o Índico quiser entrar nela, ele vai entrar, vai arrasar com tudo, se vocês não fazem bem o vosso propósito que é viver em paz nessa terra”. Para mim, há muitas outras leituras do Índico que vão desde o mitológico ao político.⁴ (SOUSA, L., 2019)

No filme *Kalunga*, portanto, a memória dos poemas de Noémia propicia o repensar crítico de um “Índico de desesperos e revoltas”. Por intermédio do cinema-poesia, a jovem cineasta reencontra um Índico de afetos, sonhos, distopias, silêncios, religiosidades, ritmos, ou seja, um oceano possibilitador de questionamentos geradores de um olhar decolonial, propulsor de uma descolonização mais ampla e profunda, capaz de levar a outros caminhos como, por exemplo, o das espiritualidades africanas, antes censuradas tanto pelos colonizadores portugueses, como pelos ideais revolucionários que trouxeram a independência moçambicana.

O olhar decolonial se afasta da visualidade enfatizada pelo Ocidente, valorizando outros sentidos como a audição, o olfato, o tato. O olhar africano tem forte conexão com a oralidade, com os toques e os cheiros. No poema “Sangue Negro”, os batuques ancestrais e a voz possante do sujeito lírico, pela audição, efetuam uma ruptura com as categorias estéticas ocidentais.

A dicção poética e estética dos filmes de Lara não diminui, entretanto, a mirada ética e política da realizadora que se coloca em primeira pessoa e põe em questão, assim como fazem seus pais, o contexto social presente de Moçambique, país tão sonhado que vive, hoje, contradições internas e pressões externas advindas de outras formas de colonialidades ainda existentes no mundo.

REFERÊNCIAS

ADORNO, Theodor. Palestra sobre lírica e sociedade. *in Notas de literatura I*. Trad. Jorge de Almeida. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2003, p.65-89.

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política*. Ensaaios sobre literatura e história da cultura.. Tradução: Sergio Paulo Rouanet. 3.ed. São Paulo: Editora Brasiliense, 1984.

BOURDIEU, Pierre. A ilusão biográfica. *In AMADO, Janaína; FERREIRA, Marieta de Moraes (Orgs.). Usos e abusos da história oral*. Rio de Janeiro: Editora da FGV, 1996, p.183-191.

DELEUZE, Gilles. *Cinema 1: a imagem-movimento*. Trad. Stella Senra. São Paulo: Brasiliense, 1985.

_____. *Cinema 2: a imagem-tempo*. Trad. Trad. Eloísa Araújo Ribeiro. 4. ed. São Paulo: Brasiliense, 2009.

GIL, José. *Monstros*. Lisboa: Relógio D'Água Editores, 2006.

LEITE, Ana Mafalda. Voz, corpo e narração: a poesia de Noémia de Sousa. *In: Oralidades e escritas pós-coloniais: estudos sobre literaturas africanas*. Rio de Janeiro: Ed. UERJ, 2012, pp. 91-99.

NICHOLS, Bill. A voz do documentário. *in RAMOS, Fernão (org.). Teoria contemporânea do cinema: documentário e narrativa ficcional*. São Paulo: SENAC, 2005. v. II, p.47-67.

NORA, Pierre. *Les lieux de mémoire*. Paris: Gallimard, 1984.

PASOLINI, Pier Paolo. *Empirismo eretico*. Milano: Garzanti, 1991.

PEREIRA, Jorge. Sonhámos um País: da alegria da libertação de Moçambique à destruição dos sonhos e ilusões. C7NEMA, 21 de out. de 2019. Disponível em: <http://c7nema.net/artigos/item/51932-sonhamos-um-pais-daalegria-da-libertacao-a-queda-dos-sonhos.html> Acesso em 5 de setembro de 2022.

RAMOS, Fernão Pessoa. *Mas afinal... o que é mesmo documentário?* São Paulo: SENAC, 2008.

SELIGMANN-SILVA, Márcio (org.). *História, memória, literatura: o testemunho na era das catástrofes*. Campinas: Editora da UNICAMP, 2003.

SOUSA, Lara. *Entrevista* concedida a Carmen Tindó Secco, em 27/10/2019, no Rio de Janeiro (ainda não publicada).

SOUSA, Noémia. *Sangue negro*. São Paulo: Kapulana, 2016.

TAVARES, Denise. Subjetividades Transbordantes: Apontamentos sobre o Documentário Biográfico, Memória e História. *in Revista digital de cinema documentário*, Lisboa, v. 15, n.1, p. 111-131, dez. 2013.

Disponível em: http://www.doc.ubi.pt/15/dossier_denise_tavares.pdf Acesso: 26/06/2014.

XAVIER, Ismail. *O discurso cinematográfico*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984.

FILMOGRAFIA

FIM, dir. Lara Sousa, 17', documentário híbrido, Cuba/Moçambique, 2018.

KALUNGA, dir. Lara Sousa, 22', documentário híbrido, Cuba/Moçambique, 2018.

Recebido para avaliação em 09/06/2022
Aprovado para publicação em 04/09/2022

NOTAS

1 Professora Titular de Literaturas Africanas de Língua Portuguesa, aposentada da Faculdade de Letras da Universidade Federal do Rio de Janeiro - UFRJ; Cientista do nosso Estado da FAPERJ; Pesquisadora do CNPq, bolsa de Produtividade PQ, nível 1 B. O presente artigo integra nosso projeto atual de pesquisa apoiado pela FAPERJ – Programa Cientista do Nosso Estado – e pelo CNPq. E-mail: carmen.tindo@gmail.com

2 Todas as imagens dos filmes usadas neste artigo tiveram o consentimento da própria cineasta Lara Sousa.

3 SOUSA, Lara. *In: Fim* (2018) e entrevista concedida a Carmen Tindó Secco, em 27/10/2019, no Rio de Janeiro (ainda não publicada).

4 SOUSA, Lara. *In: Fim* (2018) e entrevista concedida a Carmen Tindó Secco, em 27/10/2019, no Rio de Janeiro (ainda não publicada).